HAL
open science

Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain

Florence Courriol

To cite this version:

Florence Courriol. Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain. Linguistique. Université de Bourgogne, 2015. Français. NNT : 2015DIJOL027 . tel-01354171

HAL Id: tel-01354171

https://theses.hal.science/tel-01354171v1

Submitted on 17 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

UFR Langues et Communication, Département d'Italien

École doctorale LISIT 491 (Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires)

Laboratoire de recherche Centre Interlangues TIL (Texte Image Langage) EA 4182

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

en Langue et littérature italiennes

par

Florence COURRIOL

présentée et soutenue le samedi 5 décembre 2015

Pour une étude traductologique du plurilinguisme littéraire : la traduction française de l'insertion du dialecte dans le récit italien contemporain.

Directeur de thèse
M. Nicolas BONNET

Jury

M. le Professeur Nicolas BONNET	(directeur de thèse)	Université de Bourgogne
M. le Professeur Christophe MILESCHI	(rapporteur)	Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Associate Professor Gigliola SULIS		University of Leeds

© Florence Courriol 2015

Remerciements

Mes premiers mots vont à mon directeur de thèse, Nicolas Bonnet, pour sa grande disponibilité, sa bienveillance, pour ses relectures précises, ses remarques toujours minutieuses, ses conseils, qui m'ont permis d'aller toujours de l'avant. Un grand merci à lui.

J'aimerais également remercier tous mes anciens professeurs ainsi que mes collègues d'italien qui m'ont soutenue dans cette aventure, et notamment ceux qui m'ont fait aimer la traduction et m'ont encouragée à suivre cette voie.

Merci aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Merci également à l'équipe du Laboratoire de recherche TIL dans laquelle, pendant ces années de doctorat, je me suis sentie tout à fait intégrée et qui m'a permis, notamment par son aide matérielle, de mener à bien mes recherches de la meilleure manière possible. Merci de même à l'École doctorale LISIT.

Un merci tout particulier au Collège International des Traducteurs Littéraires d'Arles (et au Collège des traducteurs de Looren) ainsi qu'à tous mes tuteurs qui m'ont permis de vivre une expérience exceptionnelle dans le cadre du programme de la Fabrique européenne des traducteurs, de m'adonner à ma passion traductive de façon privilégiée et d'associer à l'expérience théorique de la thèse, la pratique.

Merci à mon amie Marine Paquereau pour ses relectures si efficaces (et si drôles !) et pour le temps qu'elle a bien voulu consacrer à mes pages.

À toutes mes amies et amis, à mes compagnes de traduction qui, pendant ces années, m'ont soutenue de toutes leurs forces.

Un immense merci, enfin, à l'ensemble de ma famille qui a veillé sur moi, qui m'a suivie dans ce parcours et m'y a encouragée, me facilitant la tâche par ses bons soins et sa gentillesse à toute épreuve, et en particulier :

à mes tendres parents, à ces heures et à ces années passées ensemble à débattre au quotidien de traduction, à l'amour des langues qu'ils ont su me transmettre si naturellement, à la richesse du bilinguisme que leur histoire m'a permis d'expérimenter ;

à ma sœur toujours présente, et malgré la distance à mes côtés dans cette même aventure qu'est la thèse ;

à ma belle-famille pour toute l'affection et la compréhension et pour ces si beaux (et bons !) moments ardéchois ;

enfin et plus que tout à toi, mon prince, pour ton soutien et ta confiance indéfectibles, pour ton immense aide année après année, jour après jour (et devrais-je dire heure après heure), en un mot pour ton amour, ta bonté et ta patience.

Sans toi, sans vous, rien de tout cela n'aurait pu voir le jour : un grand merci du fond du cœur.

Résumé

Cette thèse se propose d'étudier la présence et la fonction des insertions dialectales dans les œuvres littéraires italiennes contemporaines. Se focalisant sur les genres narratifs (prose et nouvelle) où le phénomène du plurilinguisme est le plus marqué, l'étude se concentre sur quatre auteurs (Andrea Camilleri, Salvatore Niffoi, Laura Pariani et Andrej Longo) chez qui le mélange vernaculaire / italien est le plus représentatif. Après avoir évoqué la situation linguistique particulière de l'Italie, ce travail de recherche analyse cette langue mêlant deux systèmes linguistiques différents sous l'angle de la traduction pour pouvoir dresser un parallèle entre les situations italienne et française. C'est le problème de la restitution de la langue mêlée, laquelle renvoie à un ancrage culturel et géographique très fort, qui est au centre de cette étude. Elle interroge la possibilité d'une recréation du même effet de lecture dans une culture cible qui ne connaît pas la même situation de diglossie. Nous voulons toutefois montrer, par l'analyse des traductions existantes, que le recours à un parler régional hexagonal peut être à même de restituer l'effet de défamiliarisation provoqué à la lecture des textes sources.

Mots-clés en français :

Traductologie – Traduction littéraire – Littérature italienne contemporaine – Dialectologie – Dialecte – Plurilinguisme littéraire – Hétérolinguisme – Mélange linguistique – Défamiliarisation – Réception

Abstract

This PhD thesis examines Italian contemporary literary works (novels and short stories) in which dialect is used as a linguistic variety in combination with the national Italian idiom. The analysis is conducted through the works of four Italian writers, in which multilingualism is particularly significant: Andrea Camilleri, Salvatore Niffoi, Laura Pariani and Andrej Longo. Taking into account the complex linguistic situation of Italy, the thesis focuses on the translation of these works characterized by the co-existence of two different linguistic systems. Through an examination of the colourful mixture of linguistic varieties and the function of dialect in these contemporary texts, the thesis aims to make a contribution to the field of Translation Studies and of History of modern and contemporary Italian Literature (examining in particular linguistic and stylistic aspects). It begs the question of the reproducibility of the linguistic mosaic created by these Italian authors in their French translations. Translation of dialect and linguistic varieties, intended as a non-standard language usage in contemporary Italian literature, represents a challenge for countries (in this case France) in which diglossia has disappeared. However, the author argues that the use of certain regional French dialects enables to recreate the defamiliarization effect of the original Italian texts.

Mots-clés en anglais :

Italian contemporary literature – Dialectology – Dialects – Multilingualism – Literary translation – Linguistic variation – Defamiliarization – Reception theory

Table des matières

Liste des tableaux 15

Introduction 17

Première partie
Le plurilinguisme en Italie, de la tradition au renouvellement : un état des lieux 31

Chapitre 1 : Tentative de délimitations et de définitions conceptuelles (plurilinguisme, multilinguisme, hétéroglossie, diglossie, hétérolinguisme, polydialectalité) : quels mots pour quelle réalité ? Bref descriptif linguistique, et regard comparatif entre Italie et France 35

1) Le terme dialecte : pour une définition 35

a) Rapport dialecte / langue 35

b) Critères de définition des dialectes italiens 39

c) Dialecte / vernaculaire : quelques précisions 40

2) Les dialectes aujourd'hui en Italie : une ressource encore bien vivante 41

a) L'énonciation « mistilingue » : une ressource communicative de plus en plus fréquente 42

b) Italien régional, italiens régionaux 44

c) Diglossie 48

d) Bilinguisme 49

e) Continuum 50

f) Interlangues 52

g) Langues en contact 53

3) Dialectes, langues régionales, patois, diglossie : quelle réalité pour la France ? 56

4) Plurilinguisme – Mistilinguismo – Multilinguisme 60

Chapitre 2 : Statut et formes du dialecte dans la tradition littéraire italienne 65

1) Socle critique en littérature générale : plurilinguisme littéraire, hétéroglossie, hétérolinguisme, polydialectalité. Pour un historique de la notion 65

2) Plurilinguisme et tradition littéraire italienne. Socle critique pour l'Italie 67

3) Les formes : les usages littéraires du vernaculaire dans la tradition italienne 71

a) Vulgaires illustres et littérature dialectale consciente 71

b) La littérature plurilingue : l'écriture mêlée, modèles et exemples dans l'histoire littéraire italienne 78

c) Les fonctions de l'emploi du dialecte : quels objectifs hier et aujourd'hui ? 88

4) Quelques notions sur le plurilinguisme littéraire en France : quelle place dans l'histoire de sa littérature ? 97

Chapitre 3 : Quelle(s) écriture(s) mêlée(s) aujourd'hui en Italie ? Panorama du plurilinguisme contemporain en littérature 101

1) Triomphe de la medietas ou résurgence d'un plurilinguisme actif ? Le débat des années 1990 101

2) Caractériser ce nouveau plurilinguisme : une dénomination plurielle 105

3) Les différentes facettes du plurilinguisme littéraire aujourd'hui en Italie : l'ultra-contemporanéité. 108

a) Plurilinguisme et genre littéraire 108

b) Une ou des écritures mêlées dans la prose ultra-contemporaine ? Les différents enjeux de la prose plurilingue minimale aujourd'hui 119

c) Enjeux et spécificités de nos auteurs plurilingues 138

Chapitre 4 : Le plurilinguisme littéraire minimal : entre oralité vernaculaire et réécriture savante du dialecte. De l'oralité à l'artificialité de la fiction 225

1) Une oralité nettement mise en valeur 229

2) La question de l'oralisation 235

a) Des textes écrits mais non produits pour l'oral ? 235

b) Les livres audio 237

3) La construction littéraire et la « stylisation » du parler 238

Deuxième partie
Le plurilinguisme ou la pensée de l'écart en littérature. Les problèmes traductologiques afférents : la restitution de l'écart 247

Chapitre 5 : Le vernaculaire comme déviation de la norme en Italie dans la littérature contemporaine ? 249

1) Une déviance face à quelle norme ? 249

a) Mise au point théorique : dialecte et usages non-standards de la langue, notion de standard et de norme. Vers un déplacement et un élargissement récents du standard de l'italien. 249

b) La situation en littérature. Le plurilinguisme minimal : une déviance face à la norme ? 255

2) Vers un renouvellement progressif de la norme littéraire et un chamboulement des catégories : l'exemple radical du plurilinguisme minimal contemporain. Le plurilinguisme deviendrait-il la nouvelle norme ? 261

a) À la recherche d'une nouvelle langue pour le roman italien 261

b) Relecture de l'antagonisme monolinguisme-plurilinguisme 264

c) Vers l'effacement de l'antagonisme dialecte / langue au profit d'une sauvegarde de la totalité du patrimoine face à la globalisation. Vers l'affirmation d'une identité complexe et vers une nouvelle norme, celle du métissage. 271

3) Un écart stylistico-expressif fondé sur le principe du dosage 282

a) Le dosage 282

b) Un écart face à une standardisation ambiante : une réponse face à la norme du langage plat et uniformisé 284

Chapitre 6 : Lisibilité et compréhensibilité : une familière étrangeté. Questions de réception chez le lecteur source, ou la pensée de l'écart dans les TS 289

1) La question du plurilinguisme et de sa traduction vue sous l'angle de la réception et de l'effet de lecture. Quelques explicitations théoriques du choix de notre angle de vue 290

a) l'effet de lecture 290

b) La communication 292

c) Le lecteur modèle 294

2) La construction d'une « familière étrangeté » ou quel est l'effet recherché par ces auteurs plurilingues sur le lecteur ? 296

a) Le mécanisme de balancement entre l'obscurité et la lisibilité 297

b) Des écrivains difficiles à lire ? Une difficile compréhensibilité 298

3) À l'autre bout, la fidélisation du lectorat 311

a) Aveu de l'importance de la compréhensibilité chez nos auteurs 312

b) Les mécanismes de facilitation de la compréhension, les stratégies textuelles des auteurs 313

c) La production de la compétence du lecteur, la construction du lecteur : à qui est destinée cette prose et comment se met-elle en place ? 329

Chapitre 7 : La restitution de l'écart : problèmes traductologiques 341
1) Le plurilinguisme littéraire, un enjeu traductif difficile 343
a) Une intraduisibilité inhérente au TS qui pèserait sur le TC ? 343
b) L'impossibilité de recréer l'effet de lecture du TS ? 346
c) Les théoriciens face à « des problèmes de taille » 347
d) Penser l'écart doublement 349
e) L'idiolecte de l'auteur du TS face à l'idiolecte du traducteur ? 352
2) Un traitement théorique insuffisant 354
3) Sur l'« exotisation » bermanienne. Retour sur un concept et relecture positive de la forme d'exotisation nommée « vulgarisation » par A. Berman. Sur quelques solutions théoriques possibles 360
a) L'exotisation selon A. Berman. Pour une relecture critique de ce concept 362
b) La notion d'« exotisme » 364
c) Un décalage irréductible, des compétences trop différentes entre Lecteur source et Lecteur cible ? 366
d) Une perte fatale ? 367
e) Le paradoxe du vernaculaire traduisant : traduction cibliste ou sourcière ? 368

Chapitre 8 : Comment penser l'écart en France ? 371
1) L'expression de l'écart en littérature en France : l'importance de l'argot 372
a) L'asymétrie Italie / France face au plurilinguisme littéraire 372
b) La question de l'argot 375
2) Tradition des traductions en français de textes plurilingues italiens : l'état de la traduction française 377
a) L'importance de l'argot en traduction 377
b) Une forte différenciation entre dialectes italiens et argot : le problème du rendu des dialectes par l'argot en traduction 386
c) La révolution de la traduction par le vernaculaire ? 389
3) Une France fondamentalement monolingue ? La question linguistique en littérature ... 391

Troisième partie
Solutions et pratiques traductives. Une typologie du rendu de l'écart dans les textes cibles français 397

Chapitre 9 : L'exemple des traductions de ces TS dans d'autres langues : quelles solutions pour quelles réalités linguistiques cibles ? 403

1) Sur quelques traductions d'œuvres plurilingues – A. Camilleri – en Espagne (castillan et catalan) 404

2) La situation en langue roumaine 407

3) Dialectes et traduction allemande 410

4) Les problématiques du maintien de l'altérité linguistique en langue anglaise 411

Chapitre 10 : Les hypothèses de traduction. Les choix traductifs possibles 415

1) L'élimination et la mise à plat de l'insertion dialectale dans le TC 418

2) L'emploi d'un registre de langue différent 419

3) L'explicitation (glose, notes infra-paginales, glossaires) 421

4) Les inventions : néologismes 422

5) Les déformations phonétiques 423

6) Le calque syntaxique 424

7) Le calque et la traduction littérale 424

8) L'étymologisme, les archaïsmes 424

9) L'emploi d'un code linguistique différent : parler régional hexagonal et dialecte hexagonal. Rendu total, partiel ? 425

10) Transcription du dialecte source tel quel dans le TC : la non-traduction comme maintien 428

Chapitre 11 : Péritexte des TC, ou comment présenter aujourd'hui cette littérature au public français, et comment revenir sur la pratique traductive 431

1) Les péritextes des textes traduits : une nature et un genre à part entière. Quelques observations et hypothèses préliminaires 434

a) Présence-absence des péritextes : une interprétation 434

b) Nature des péritextes de traduction 440

c) Les auteurs de ces péritextes 441

d) Contexte éditorial et rôle de l'éditeur dans ces traductions de textes plurilingues 442

2) Le contenu de ces péritextes traductifs : richesse et variété de ces textes 444

a) Une lecture critique de l'écriture source ou l'insistance sur la spécificité des TS plurilingues : étrangeté et asymétrie 444

b) Une lecture critique de l'écriture cible : les modalités d'une déclaration de poétique traductive 451

c) Des mini-traités traductologiques 459

Chapitre 12 : Les solutions adoptées dans les TC français et les problèmes que chacune pose 461

1) L'élimination de l'insertion dialectale dans le TC 467

a) La suppression de l'élément vernaculaire 467

b) La normalisation : le recours au français standard pour restituer l'insertion vernaculaire 469

c) Un endroit problématique : la traduction interphrastique (ou glose explicative) dans les TS et l'omission des commentaires métalinguistiques du TS 474

2) L'emploi d'un registre de langue différent 479

3) L'explicitation (glose, notes infra-paginales, glossaires) 484

a) Rétablissement par ajout des coordonnées géographiques 484

b) Glose, adjonction 486

c) Notes de bas de page 487

4) Les inventions : néologismes 489

5) Les déformations phonético-graphiques 491

6) Le calque syntaxique (de la syntaxe vernaculaire) 492

7) Le calque et la traduction littérale 494

8) L'étymologisme, les archaïsmes, les expressions désuètes 495

9) L'emploi d'un code linguistique différent : parler régional hexagonal 496

10) Transcription du dialecte source tel quel dans le TC : la non-traduction comme maintien 499

a) Le maintien dialectal sans explicitation 499

b) Le binôme traductif 500

11) La compensation 504

12) S'interroger sur la cohérence 505

Conclusion 509

Bibliographie 517

Index 557

Annexe 565

Liste des tableaux

Tableau 1

Corpus : les auteurs et textes sources sélectionnés

(Première Partie, Chapitre 3, p. 140)

Tableau 2

Corpus : les textes cibles sélectionnés et leurs traducteurs

(Troisième Partie, Introduction, p. 402)

Tableau 3

Ouvrages accompagnés de péritextes

(Troisième Partie, Chapitre 11, p. 435)

Tableau 4

Ouvrages dépourvus de péritextes

(Troisième Partie, Chapitre 11, p. 436)

Tableau 5

Abréviations employées pour citer les textes cibles

(Troisième Partie, Chapitre 12, p. 462)

Introduction

Dépayser n'est pas défigurer.[1]

On ne saurait étudier les enjeux du plurilinguisme à l'œuvre dans la littérature italienne contemporaine sans les réinscrire dans l'histoire linguistique du pays. La question de la langue a toujours été primordiale dans le processus de construction de l'Italie : elle se représente aux moments historiques-charnière de la Péninsule. Elle a évidemment eu des échos singuliers et marquants dans la littérature. Aussi devrons-nous dresser un bref historique de la langue nationale et de sa matérialisation dans le champ littéraire. Nous nous pencherons sur le phénomène du plurilinguisme jusqu'au XXe siècle, pour arriver au contexte ultra-contemporain qui sera notre objet d'étude. Nous relierons dans un second temps cette contextualisation d'ordre linguistico-littéraire au domaine de la traductologie.

Dès 476 et la chute de l'Empire Romain d'Occident, qui entraîne une fragmentation des territoires latinophones, la situation linguistique sur le territoire qui correspond à l'actuelle Italie est celle d'une radicale hétérogénéité. Les différents « vulgaires » italiens se forment à partir des substrats qui, du fait de la réalité géographique discontinue de la Péninsule, n'avaient pas été totalement éradiqués par la conquête romaine[2]. Face à la variété d'idiomes italiques, le latin, jusque-là prédominant, est peu à peu relégué à des usages spécifiques[3]. Dans toutes les régions du territoire, cette période est marquée par une situation de bilinguisme (souvent passif) entre la langue-mère (le latin) et les différents idiomes, avec la spécificité suivante : l'une, le latin, est réservée à un emploi écrit, tandis que les vulgaires d'Italie relèvent d'un usage presque exclusivement oral, du moins à ses débuts. Ainsi, très tôt, les habitants du territoire[4] font l'expérience du bilinguisme, phénomène qui, plus tard, se répétera à la même échelle tout en se déplaçant, l'italien prenant la place du latin face à la « forêt »[5] d'idiomes très différents les uns des autres. C'est cette coexistence de deux codes qui va caractériser l'Italie et ce bien au-delà de l'Unification du pays. Pour pouvoir comprendre cette réalité propre à la Péninsule, il nous faut revenir un instant à la période-charnière comprise entre l'époque de la renaissance carolingienne et l'année 1375 qui, selon Žarko Muljačić[6], voit l'émergence de nouveaux champs de force et où se consolident les vulgaires d'Italie. C'est à cette époque de grande mutation linguistique, dans les premières

[1] Henri Meschonnic, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, cité par Jean-Claude Margot, Traduire sans trahir. La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 58.

[2] Le linguiste Tullio De Mauro écrit même que cette « fragmentation ethnico-linguistique [...] n'a pas d'équivalent en Europe », et il la fait bien sûr remonter à la période préromaine : Tullio De Mauro, Storia *linguistica dell'Italia u*nita, Bari, Laterza, 1970, p. 17.

[3] L'usage juridique, domaine dans lequel il règne en maître absolu jusqu'au XVIe siècle, et la sphère religieuse, où son adoption est amenée à durer plus longtemps encore. Il résiste aussi dans certains types de textes comme la correspondance avec les pays étrangers et connaît un regain pendant la période de l'Humanisme, où l'on continue à l'employer, à l'écrit, pour la rédaction des lois et autres documents du même genre.

[4] En particulier les lettrés.

[5] L'expression est du même T. De Mauro, ibid., p. 21, qui emploie le terme italien de selva.

[6] Žarko Muljačić, « Norma e standard », in Lexikon der Romanistischen Linguistik, G. Holtus, M. Metzeltin et C. Schmitt (éds.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, vol. IV, Italienisch, Korsisch, Sardisch, p. 286-305.

années du XIVe siècle, que voit le jour un ouvrage de Dante Alighieri[7], premier dans son genre, « grandiose synthèse de ce que la philosophie du langage médiévale avait produit en Europe »[8], traité rédigé en latin mais s'attachant justement à l'étude des vulgaires d'Italie, le De vulgari eloquentia. Comme Dante Alighieri l'écrit au Premier Livre de son traité, on voit en son temps

> la seule Italie présenter au moins quatorze variétés de vulgaires, lesquelles, aujourd'hui encore, connaissent toutes des variations internes […] ; si nous voulions dénombrer les variétés principales, secondaires et suivantes du vulgaire d'Italie, dans ce tout petit coin du monde on en arriverait au résultat d'un millier de variétés de langages et plus encore.[9]

Il n'existe pas encore une langue commune, mais

> autant de vulgaires qu'il y a de centres culturels d'une certaine importance, qui élaborent une tradition écrite (littéraire et documentaire) nécessairement influencée non seulement par le latin, mais par les idiomes locaux. Ces vulgaires […] ne peuvent pas être considérés comme des dialectes, car le dialecte se définit par rapport et par opposition à la langue […], et cette langue commune ne prévaudra qu'au XVIe siècle.[10]

Il va alors s'agir pour les langues vulgaires d'accéder au rang qui était précédemment celui du latin. Refusant leur statut subalterne et ayant fait la « découverte de la langue maternelle »[11], elles prétendent supplanter la langue haute, jugée artificielle. Donner sa légitimité à un parler vulgaire, non normé, c'est là toute la nouveauté du propos dantesque. Ce schéma d'une langue artificielle, dont on ne parvient à « acquérir les règles et la science qu'avec le temps et une étude assidue »[12], face à « notre première véritable langue »[13], il faudra s'en souvenir lorsque l'on parlera de la question des dialectes face à l'italien. Le problème se reposera en effet dans les mêmes termes.

Dès lors que Dante et, dans son sillage, les lettrés des siècles suivants, se proposent de donner ses lettres de noblesse à la langue vulgaire, ils vont devoir faire un choix parmi la multitude des idiomes présents sur le territoire : Dante va se mettre « en chasse de la langue la plus

---

[7] Nous avons choisi de préciser le nom complet de Dante Alighieri dans le corps du texte afin de pouvoir le différencier dans l'index de la dramaturge Emma Dante évoquée dans notre travail.

[8] Giuseppe Patota, « Leon Battista Alberti et la grammaire en Europe », introduction à Grammatichetta. Grammaire de la langue toscane, Leon Battista Alberti, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. XXI.

[9] Dante Alighieri, De vulgari eloquentia, traduction française de Claude Malherbe et Jacqueline Malherbe-Galy, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2008, p. 63-65 : « Quare ad minus xiiii vulgaribus sola videtur Ytalia variari. Que adhuc omnia vulgaria in sese variantur […] ; si primas et secundarias et subsecundarias vulgaris Ytalie variationes calcolare velimus, et in hoc minimo mundi angulo non solum ad millenam loquele variationem venire contigerit, sed etiam ad magis ultra ».

[10] Francesco Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Turin, UTET, 1984, p. 23-24.

[11] Leo Weisgerber, Die Entdeckung der Muttersprache im europäischen Denken, Lüneburg, Heitland, 1948. Dante, dans un des tout premiers passages du traité, où il énonce le sens qu'il confère au terme « vulgaire », explique cette « découverte » en ces termes : « J'appelle "langue vulgaire" celle que nous acquérons en imitant notre nourrice sans le secours de règles », et il l'oppose sitôt après à une langue qu'il nomme « seconde », la grammatica des Romains, pour conclure de la sorte : « De ces deux langues la langue vulgaire est la plus noble : d'une part, parce qu'elle fut la première en usage dans le genre humain ; d'autre part, parce que le monde entier en a jouissance, même si elle se divise en différentes prononciations et en différents vocables ; enfin, parce qu'elle nous est naturelle, tandis que l'autre langue est plutôt artificielle », D. Alighieri, De vulgari eloquentia, op. cit.

[12] D. Alighieri, De vulgari eloquentia, op. cit., p. 31 : « ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa ».

[13] Ivi : « Hec est nostra vera prima locutio ».

digne et la plus illustre d'Italie »[14]. À ce point de notre cheminement, il ne faut pas perdre de vue que ce vulgaire « illustre » que Dante Alighieri appelle de ses vœux et qui doit être érigé en modèle pour l'Italie entière, c'est « celui qu'ont employé les maîtres illustres qui ont composé en langue vulgaire dans l'Italie, tels les poètes de Sicile, d'Apulie, de Toscane, de Romagne, de Lombardie et des deux Marches »[15]. Il s'agit d'une langue vulgaire épurée, limée, employée par un cercle restreint de lettrés. À l'origine de la langue italienne telle qu'elle va se diffuser (à partir du florentin des « Trois Couronnes », Dante, Boccace et Pétrarque) se trouvent donc des modèles littéraires : ce sera pendant des siècles une langue de tradition principalement écrite. C'est sur ce point fondamental que repose le paradoxe linguistico-culturel péninsulaire, que T. De Mauro résume en une belle formule, celui d'« une langue célébrée mais point employée, une langue pour ainsi dire étrangère en son pays »[16]. Les positions successives quant à l'établissement de l'italien[17] ne modifieront que très superficiellement cette réalité constitutive de l'Italie, caractérisée par une langue commune réservée à un cercle restreint de lettrés, employée presque exclusivement dans sa littérature laquelle – ce sera là sa force mais aussi sa faiblesse – préexiste de longue date à l'émergence d'une nation unie politiquement et linguistiquement : « Ce n'est pas une nation qui a produit une littérature, mais une littérature qui a préfiguré le désir et le projet d'une nation italienne »[18].

C'est cette situation qui explique la vitalité que vont connaître les autres parlers italiens désormais passés au rang de dialectes. Ces derniers vont occuper aisément tout l'espace de l'oralité laissé libre par l'italien, ressenti pendant longtemps par bon nombre de parlants comme une langue artificielle. Parallèlement à l'usage oral, émergent des traditions écrites municipales vernaculaires, qui sont une des particularités de la littérature de la Péninsule : on

---

[14] C'est-à-dire qu'il va émettre des jugements d'ordre esthétique et ne retenir qu'un parler vulgaire, le seul qui pourra se définir comme le vulgaire italien « illustre », « le plus honorable et le plus honorifique », ibid., p. 65 : « decentiorem atque illustrem Ytalie venemur loquelam ».

[15] Ibid., p. 93 : « Hoc enim usi sunt doctores illustres qui lingua vulgari poetati sunt in Ytalia, ut Siculi, Apuli, Tusci, Romandioli, Lombardi et utriusque Marchie viri ». Rien d'étonnant à tout cela, puisque l'objectif que le poète s'est fixé est bien avant tout de livrer une théorie de « l'éloquence vulgaire », donc de l'usage littéraire de la langue vulgaire italienne.

[16] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit : « il paradosso di una lingua celebrata ma non usata e, per dir così, straniera in patria ».

[17] L'établissement d'une norme de l'italien parcourt toute l'histoire de l'Italie : il s'agit de la « question de la langue », fixée une première fois avec Pietro Bembo au XVIe siècle puis remise en question au XIXe siècle avec Alessandro Manzoni. Nous ne nous attardons pas ici sur le sujet car nous l'analyserons amplement dans notre Ire partie.

[18] Andrea Zanzotto interviewé par Marco Alfieri, « Andrea Zanzotto. Che imbroglio la Padania », in La stampa, 10 octobre 2011, p. 32 : « non è stata una nazione a produrre una letteratura, ma una letteratura a prefigurare il desiderio e il progetto di una nazione italiana ». Ivano Paccagnella écrit, quant à lui, dans « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », in Letteratura italiana, vol. II. Produzione e consumo, Alberto Asor Rosa (éd.), Turin, Einaudi, 1983, p. 106 : « La division historico-politique de l'Italie est un phénomène qui va au-delà du siècle des monarchies nationales européennes et fait glisser les facteurs d'unité du plan politique au plan littéraire. S'il y a convergence sur l'emploi d'une langue commune […], c'est en tant que langue écrite, que langue littéraire dans la codification qu'a imposée Bembo, donc dépourvue d'une quelconque stratification sociale, et non point en tant que langue parlée par le peuple » [« La divisione storico-politica d'Italia è un fenomeno che oltrepassa il secolo delle monarchie nazionali europee e fa slittare dal piano politico a quello letterario i fattori unitari ; e se c'è convergenza sull'uso di una lingua comune […] c'è in quanto lingua scritta, della stilizzazione letteraria nella codificazione imposta da Bembo, come tale priva di stratificazione sociale, e non in quanto lingua popolarmente parlata »].

se retrouve avec deux traditions écrites qui se développent parallèlement, l'une « en langue », l'autre dialectale, dans la multiplicité des parlers d'Italie. Cette richesse linguistique visible dans le domaine littéraire va aller de pair avec l'installation progressive d'une situation sociolinguistique de plurilinguisme[19]. Il n'est pas difficile d'imaginer que des croisements entre ces deux axes d'abord restés distincts vont peu à peu se produire. Chez le parlant lettré disposant d'une double compétence linguistique, dans cette situation de diglossie, vont avoir tendance à se mêler et à se superposer la langue nationale et le dialecte. La perméabilité logique de ces différents codes linguistiques, aux statuts et emplois différenciés, va aussi se refléter dans le champ littéraire et donner lieu à des croisements, à un métissage : ce sera le phénomène de l'hétérolinguisme, également appelé mistilinguismo en italien[20]. Une telle hybridation est observable tout particulièrement au XXe siècle, c'est-à-dire à un moment où la langue italienne se diffuse, notamment grâce aux médias de masse, à tous les niveaux de la société jusqu'alors en majorité dialectophones. Toutefois, le plurilinguisme est un héritage qui remonte à Dante Alighieri et représente une tradition spécifique au sein de la littérature péninsulaire. À cet égard, il est significatif que la « question de la langue » se pose encore de manière aiguë pour les auteurs italiens contemporains. Si en Italie affleure presque automatiquement chez les gens de lettres l'interrogation « quelle langue utiliser ? », c'est qu'ils disposent d'un riche éventail.

Au cours du XXe siècle, l'insertion d'éléments dialectaux dans la langue littéraire participe d'une réaction contre la langue normalisée de la télévision (Pier Paolo Pasolini 1922-1975)). Elle vise à restituer l'hétérogénéité d'un monde chaotique (Carlo Emilio Gadda 1893-1973). Ces expériences littéraires se placent sous le signe patent d'une opposition entre langue minoritaire et langue dominante, entre langue imposée, livresque, et dialecte synonyme du parler quotidien (Luigi Meneghello 1922-2007). Elles mettent donc en lumière le contraste entre la langue de la classe dirigeante et celle des dominés. Cet hybridisme relève généralement d'une expérimentation exigeante qui fait rimer plurilinguisme avec élitisme.

Ce panorama du plurilinguisme littéraire spécifique à l'Italie étant dressé à grands traits, on peut se demander comment il faut interpréter la résurgence – que l'on observe à partir de la dernière décennie du siècle dernier – de l'élément dialectal au sein des œuvres en prose. C'est cette interrogation principale qui est à l'origine de notre recherche, dont nous allons maintenant expliciter les motivations et les articulations.

Ce persistant plurilinguisme dans un pays qui a trouvé son unité dans la littérature bien avant de la trouver dans un État paraîtra d'autant plus remarquable si on le compare au monolinguisme français qui résulte d'une tout autre histoire. La fondamentale asymétrie entre les deux réalités nous a conduite à mener un travail à la croisée de la linguistique (dialectologie), de la littérature et de la traductologie. Comme le problème de la langue mêlée est un aspect fondamental de l'histoire littéraire italienne, et en particulier de l'histoire du roman italien, et que l'hybridation actuelle se manifeste principalement dans la prose, nous

[19] Nous reviendrons largement dans nos premiers chapitres sur les définitions de ces notions. Nous nous limitons dans le cadre de cette introduction à une présentation rapide de la question afin d'introduire notre réflexion sur l'ultra-contemporain et sur les motivations qui sont à l'origine du choix de notre sujet.
[20] Nous définirons ces différents termes dans notre Ire partie.

avons voulu étudier ce phénomène majeur dans les genres narratifs de l'ultra-contemporanéité. Car pour comprendre la littérature italienne, on ne saurait perdre de vue le réservoir vernaculaire, tant il est vrai que « la situation particulière de la langue italienne [est d'être] restée toujours reliée, tout au long de son parcours historique, aux variétés géographiques de la péninsule »[21].

La pratique de l'hybridisme implique une recherche stylistique et, nous le verrons, les écrivains que nous allons étudier sont tous soucieux de la forme, répondant en cela à ce que nous estimons être, comme Maurizio Dardano, une exigence de toute littérature : « Reste le fait que "travailler la langue" devrait être le devoir de tout écrivain »[22]. Il faut préciser que notre recherche ne porte pas sur la littérature « en dialecte », la littérature proprement dialectale, riche d'une longue tradition et toujours bien vivante. C'est bien l'hybridité qui nous intéresse et qui nous guidera tout au long de notre étude. Disons encore deux mots du choix d'un travail qui se veut à cheval entre linguistique et critique littéraire, où les deux disciplines se mêlent et se complètent, et reprenons pour ce faire la belle analyse de M. Dardano qui nous a inspiré notre ligne de conduite :

> Recourir à la linguistique, pour étudier un texte littéraire, ne veut pas dire que l'on s'en remet à la « boîte à outils » évoquée ironiquement par Foucault, c'est-à-dire à l'outillage élémentaire de concepts et de termes dont se servait la stylistique traditionnelle pour trouver des preuves de ce qui avait été décidé au préalable dans la théorie. Dans l'analyse du texte littéraire, la linguistique représente pleinement un instrument de recherche, comme le démontrent les progrès accomplis ces dernières années dans de nombreuses directions : de la typologie des textes à la pragmatique littéraire, de l'énonciation aux modes de la narration et de l'argumentation, de la syntaxe d'une période à la rhétorique, revisitée grâce à de nouvelles méthodes et de nouveaux objectifs.[23]

Précisons également les motivations qui ont été les nôtres de nous concentrer sur les genres narratifs de la période contemporaine. Il nous a semblé, incitée en cela par les lectures de critiques littéraires et de linguistes, qu'il était nécessaire de fournir « une analyse de la langue et du style des romans du nouveau millénaire […] car les genres narratifs ont touché dernièrement de nombreux lecteurs et qu'ils représentent un modèle de langue écrite qui est loin d'être secondaire »[24]. Par ailleurs, on peut légitimement considérer avec M. Dardano qu'une telle analyse s'impose aujourd'hui « parce que les romans (surtout les romans à succès) finissent inévitablement par se présenter comme des modèles de comportements

---

[21] Maurizio Dardano, « Profilo dell'italiano contemporaneo », in Storia della lingua italiana, Luca Serianni et Pietro Trifone (éds.), Turin, Einaudi, 1994, vol. 2 Scritto e parlato, p. 343-430, p. 343-344 : « la particolare situazione della lingua italiana, rimasta sempre collegata, lungo tutto il suo percorso storico, con le varietà geografiche della penisola ».

[22] M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Rome, Carocci, 2010, p. 157 : « Rimane il fatto che "lavorare la lingua" dovrebbe essere l'impegno di ogni scrittore ».

[23] Ibid., p. 10 : « Ricorrere alla linguistica, per studiare un testo letterario, non vuol dire affidarsi alla boîte à outils evocata ironicamente da Foucault, l'elementare attrezzatura di concetti e di termini di cui si serviva la stilistica tradizionale per trovare conferme di quanto già deciso in sede critica. Nell'analisi del testo letterario, la linguistica rappresenta, a pieno titolo, uno strumento di ricerca, come è dimostrato dai progressi compiuti negli ultimi anni in varie direzioni : dalla tipologia dei testi alla pragmatica letteraria, dall'enunciazione ai modi del narrare e dell'argomentare, dalla sintassi del periodo alla retorica, rivisitata con nuovi metodi e intenti ».

[24] Ibid., p. 9 : « Eppure un'analisi della lingua e dello stile dei romanzi del nuovo millennio appare necessaria, perché la narrativa ha raggiunto ultimamente molti lettori e rappresenta un modello non certamente secondario di lingua scritta ».

linguistiques »[25]. Enfin, si nous avons privilégié la forme narrative, c'est aussi parce que, comme l'un de nos auteurs, nous estimions que « l'écriture narrative représente […] une forme d'art complètement aboutie. Les autres formes d'écriture, en revanche, nécessitent une mise en scène, et donc, artistiquement parlant, ne sont pas définitives »[26].

Ces éléments (hybridation linguistique, genres narratifs, période contemporaine à partir des années 90, approche linguistico-littéraire et, nous y viendrons, traductologique) étant posés, il faut ajouter quelle démarche analytique nous avons privilégiée et en expliquer les raisons. À la question : « Doit-on inventorier, décrire et interpréter les phénomènes présents de manière transversale dans des œuvres appartenant à une période historique déterminée […] ou bien l'analyse doit-elle se fonder sur l'individualité de chaque œuvre prise dans sa singularité ? »[27], nous répondrons que nous avons préféré la première option puisque notre objectif premier est d'étudier le phénomène de l'insertion dialectale et du plurilinguisme dans ses diverses modalités contemporaines. Il s'agissait donc avant tout de se concentrer sur cette particularité dans la langue littéraire et d'en offrir une vision d'ensemble, « capable de fournir des occasions de comparaison et de repérer des tendances générales »[28]. Toutefois, chaque œuvre a été également analysée dans son unicité, afin de pouvoir déterminer et interpréter les différences nécessairement présentes d'un livre à l'autre et d'un auteur à l'autre.

C'est une vision panoptique autour de la notion d'écriture mêlée au cours des dernières décennies que nous avons adoptée à dessein, nous fondant en cela sur une critique récente[29] qui prend en compte le plurilinguisme dans ses formes ultra-contemporaines en rassemblant fréquemment dans une même énumération, comme pour indiquer qu'ils pratiquent le même genre d'écriture et qu'on est donc autorisés à les étudier ensemble, les noms d'Andrea

---

[25] Ibid., p. 178 : « In ogni modo, l'analisi della lingua e dello stile della narrativa italiana degli ultimi anni è necessaria anche perché i romanzi (soprattutto quelli di successo) finiscono inevitabilmente per proporsi come modelli di comportamenti linguistici ».

[26] Andrej Longo dans une interview, « Andrej Longo. Un crescendo editoriale », in Oblique, Maria Bevilacqua, Graziana Cazzolla et Carla Zandara (éds.), octobre 2009, p. 5 : « La scrittura narrativa rappresenta secondo me una forma d'arte completamente realizzata. Le altre forme di scrittura, invece, hanno necessità di una regia e quindi, artisticamente parlando, non sono definitive ». Consultable en ligne à l'adresse : http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/longo_crescendoeditoriale.pdf.

[27] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 11 : « Si devono inventariare, descrivere e interpretare i fenomeni presenti trasversalmente in opere appartenenti a un determinato periodo storico (negli ultimi anni, per quanto ci riguarda) oppure l'analisi deve fondarsi sull'individualità delle singole opere? ».

[28] Ivi : « Con la prima opzione si privilegia una storia dei singoli fenomeni presenti nella lingua letteraria (per esempio, lo stile nominale, il discorso riferito, la struttura frasale ecc.), si ottiene in tal modo una visione complessiva del campo, adatta a fornire spunti per la comparazione e a individuare tendenze generali. Con la seconda opzione l'analista penetra all'interno delle singole opere e individua le motivazioni delle forme di ciascuna di esse, fornendone una descrizione e un'interpretazione ».

[29] En particulier Gigliola Sulis, dont nous indiquons ici quelques articles fondamentaux sur les auteurs plurilingues contemporains : « Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007, p. 213-230 ; « Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani », in The Italianist, 33.3, octobre 2013, p. 405-426. Mais aussi Antonella Capra : « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », in La main de Thôt, n° 2, Traduction, plurilinguisme et langues en contact, 2014, mis en ligne le 4 novembre 2013 et consultable en ligne à l'adresse : http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Antonella_Capra-1187; Franca Pellegrini : Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, vol. 6, 2014. Toutes trois considèrent que le plurilinguisme contemporain est un véritable objet d'études.

Camilleri, de Salvatore Niffoi, de Laura Pariani, d'Andrej Longo – pour n'en citer que quelques-uns – et en indiquant le roman et la nouvelle comme les genres de prédilection du plurilinguisme, ce qui apporte aussi une légitimité à la restriction (nécessaire) de notre objet d'études aux seuls genres narratifs. Ces mêmes critiques indiquent que la tendance récente en littérature est à l'hyper-localisation, à l'ancrage régional, dans une époque pourtant (et c'est précisément dans cet apparent paradoxe que, nous le verrons, tout se joue) de globalisation extrême :

> Les années deux mille voient en effet paraître en nombre étonnamment élevé des textes fortement ancrés localement, « hyper-localisés » même, et qui connaissent un grand succès, comme si le paysage italien avait réussi, en quelque sorte, à sauvegarder sa spécificité même dans cette époque de modernité liquide.[30]

Questionner les phénomènes de la variation et de l'interférence linguistiques italien / dialecte poussés à des degrés de contamination impressionnants dans la prose contemporaine dans un contexte de normalisation, tel sera l'enjeu de notre étude. Elle tentera de répondre aux grandes questions que soulève une telle fusion linguistique : quelle est la spécificité de cette prose par rapport à la tradition du plurilinguisme littéraire en Italie et notamment par rapport au caractère élitiste de la prose précédente ? Ce qui nous a principalement intéressée et qui se trouve être la grande nouveauté de la tendance plurilingue contemporaine, c'est l'usage qui est fait de cette hybridation non pas tant dans les dialogues, mais aussi et surtout « dans le corps du récit »[31], comme le souligne Mario Fusco.

Comment comprendre le succès de masse à l'échelle de l'ensemble du pays de cette écriture mêlée qui prend pourtant appui sur un code linguistique localisé dont la compétence n'est acquise que par un nombre limité de récepteurs ? Quels mécanismes sont à la base de la compréhension d'un code restreint par un large public ?

C'est par le biais de la traductologie que nous avons voulu répondre à ces interrogations, tant il est vrai que les traductions ont une valeur éminemment heuristique, comme le note André Lefevere : « Elles nous font pénétrer dans des systèmes différents, dont la poétique diffère de la nôtre, ce qui nous aide à approfondir notre connaissance de la littérature en général »[32]. Ce qui nous a intéressée dans la problématique de la traduction de ces écritures plurilingues, c'est la manière de rendre une double altérité, de restituer ce qui est déjà une altérité dans le texte d'origine : celle de la présence du vernaculaire à transposer dans la traduction, qui est elle-même déjà œuvre constituée par l'altérité : des œuvres, donc, devenant en traduction

---

[30] Eleonora Conti, « Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila », in Italogramma, « Sul fil di ragno della memoria », Studi in onore di Ilona Fried, Franciska d'Elhoungne Hervai et Dávid Falvay (éds.), vol. 4, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012, p. 165-175 : « Gli anni Duemila registrano infatti la pubblicazione di un numero sorprendentemente alto di testi fortemente localizzati, addirittura iper-localizzati, e di grande successo, come se il paesaggio italiano fosse riuscito in qualche modo a salvaguardare una propria specificità, anche in quest'epoca di modernità liquida ». Consultable en ligne à : http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Italogramma_Sul%20fil_165-175_Conti.pdf.

[31] Mario Fusco, Préface à Le Roi Zosimo (Il re di Girgenti, Palerme, Sellerio, 2001), Paris, Fayard, 2003, traduit par Dominique Vittoz, p. 7-11, p. 9.

[32] André Lefevere, « Literary theory and translated literature », in Dispositio, vol. 7, n° 19-20, 1982, p. 3-22, p. 19. Cité et traduit par Barbara Folkart, Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté, Candiac, Les Éditions Balzac, 1991, p. 202 : « offer insight into different systems, with different poetics, and as such deepen one's knowledge of literature in general ».

doublement étrangères et doublement complexes. Comme le souligne Jean-Claude Zancarini : « C'est dire qu'il est des textes qui méritent un traitement spécial de la part du traducteur »[33]. Nos œuvres en font pleinement partie. Incitée par les traducteurs eux-mêmes qui semblent s'être spécialisés dans la traduction des auteurs plurilingues[34], nous avons souhaité mener une étude de cas concrets pour analyser le traitement de l'altérité linguistique inhérente à la production littéraire italienne contemporaine par des traducteurs français. Pour ce faire, voici le cheminement en traductologie que nous avons suivi et qui nous a permis d'émettre les hypothèses qui se trouvent à la base de notre travail.

Sans reparcourir de manière exhaustive l'histoire de la réflexion théorique sur la traduction marquée par les grands textes de Cicéron d'abord, en passant par saint Jérôme, Leonardo Bruni, Luther, Schleiermacher, nous nous attarderons sur la théorie générale de la traduction au XXe siècle, moment clé pour notre domaine qui voit l'émergence d'une véritable science, celle de la traductologie. Il faut ici évoquer les travaux structuralistes de Georges Mounin[35] dans les années 50 et 60, de Jean-René Ladmiral[36] qui pense la traduction du point de vue du lecteur et de la langue d'arrivée, forgeant le couple antinomique demeuré célèbre « traduction sourcière » / « traduction cibliste », où la première tend à rester au plus près du texte original, alors que la seconde vise au contraire à adapter le texte aux exigences de la langue d'arrivée. Dans les années 80 puis 90, Antoine Berman[37], reprenant à son compte les théories des romantiques et des classiques allemands qui, selon lui, constituent le sol d'une conscience traductrice moderne, développe une conception opposée à celle de J.-R. Ladmiral, se plaçant résolument du côté des sourciers. Il cherche à élaborer une théorie moderne de la traduction, laquelle est selon lui un acte éthique avant d'être un acte esthétique. Elle doit permettre l'ouverture et le dialogue avec l'œuvre étrangère par laquelle la langue d'arrivée doit se laisser féconder. A. Berman est le pionnier de la traductologie pensée comme discipline autonome. C'est enfin Henri Meschonnic qui, par ses traductions de la Bible et ses nombreuses contributions théoriques[38], affronte la question du maintien du rythme en traduction. Plus récemment, l'écrivain, traducteur et sémiologue italien Umberto Eco a condensé ses réflexions sur la traduction dans un ouvrage au titre significatif : Dire quasi la stessa cosa[39]. Partant souvent de ses propres expériences de traducteur et d'auteur traduit, il s'y mesure aux différentes théories de la traduction pour nous livrer sa vision des choses, qui place d'emblée la traduction sous le signe de la négociation.

---

[33] Jean-Claude Zancarini, « Le "métier de la traduction" », disponible en ligne à : https://hal.inria.fr/file/index/docid/419108/filename/mA_tier_de_la_traduction.pdf.

[34] Ce qui, là aussi, corrobore le fait qu'on puisse étudier ensemble ces différents noms que sont A. Camilleri, S. Niffoi, L. Pariani etc., puisqu'eux-mêmes, souvent, traduisent ces différents auteurs. C'est probablement qu'ils voient chez ces auteurs une pratique langagière assez semblable.

[35] Georges Mounin, Les Belles infidèles, Paris, Cahiers du Sud, 1955 ; Les Problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963.

[36] Jean-René Ladmiral, Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris, Payot, 1979.

[37] Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984 ; Pour une critique des traductions : John Donne, Paris, Gallimard, 1995.

[38] Henri Meschonnic, Poétique du traduire, Lagrasse, Verdier, 1999 ; Éthique et politique du traduire, Lagrasse, Verdier, 2007.

[39] Umberto Eco, Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di traduzione, Milan, Bompiani, 2003. Pour le texte français, Dire presque la même chose, Expériences de traduction, Paris, Grasset, 2006, traduit par Myriem Bouzaher.

Comment ces théories de la traduction, au XXe siècle, ont-elles envisagé le problème plus spécifique qui va nous occuper ici, à savoir la restitution des usages non-standard de la langue en littérature, et plus précisément de l'effet d'écart et de déviance qu'introduisent dans un texte les insertions dialectales ? Car, et c'est sur cette hypothèse de lecture que nous fonderons notre étude, ces textes produisent un effet de straniamento, de défamiliarisation, qu'il est essentiel de restituer, puisque c'est sur ce mécanisme que se joue la réception. Dans les dernières décennies du XXe siècle, on a commencé à envisager de manière plus approfondie le défi de traduire la variation linguistique, jusque-là très peu traité[40]. Note étude entend s'insérer dans cette dynamique et affronter ce problème épineux et sensible dans le panorama de la théorie de la traduction. En effet, la plupart des théoriciens[41] qui ont traité cette problématique ont mis l'accent sur l'impossibilité de traduire les insertions dialectales dans les textes hybrides par une équivalence dynamique, soulignant les difficultés qu'un tel choix produirait dans la langue d'arrivée en y créant des connotations nouvelles, absentes du texte source. C'est sur cette impossibilité théorique, qui s'est d'ailleurs largement répercutée au niveau pratique si l'on parcourt[42] brièvement l'historique des traductions françaises de textes italiens présentant cette spécificité, que nous souhaitions revenir dans ce travail. L'émergence récente de traductions qui osent une nouvelle voie, nous a guidée dans cette étude.

Acquise aux conceptions pragmatiques d'U. Eco et considérant que l'œuvre littéraire est avant tout communication d'un ensemble indissociable constitué du fond et de la forme, et que la tâche du traducteur est de restituer ce tout au maximum, nous nous sommes tournée vers une approche traductologique et traductive qui privilégie l'effet de lecture, en partant d'une analyse précise de ce dernier dans les textes sources. Il nous semble que cette notion est centrale dans ces textes plurilingues, c'est pourquoi, par ailleurs, l'approche fonctionnaliste nous a également paru répondre à cet enjeu. Le respect de l'œuvre de départ doit toujours guider le traducteur ; il s'agit de préserver la spécificité du TS sans pour autant le sacraliser, de même que ne doit pas être sacralisé le texte cible, qui au contraire doit forcer sa langue pour pouvoir rendre compte des mécanismes principaux qui se jouent dans le TS. C'est pourquoi, si nous devions indiquer où nous nous situons dans le débat traductologique, nous aurions tendance à renvoyer dos à dos sourciers et ciblistes et à penser plutôt, à la manière de J.-C. Zancarini, « qu'il faut se passer d'une interprétation stricte des oppositions »[43] pour parvenir à un juste compromis qui permette autant que faire se peut de conserver la trace de l'altérité de l'œuvre originale dans l'œuvre d'arrivée tout en exploitant les ressources propres de la langue et de la culture d'accueil. Dans ces textes où se pose de manière aiguë la problématique de l'identité, et en particulier de l'identité régionale, il faut se demander de

[40] Margherita Taffarel, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », in inTRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia II, Giovanni Nadiani et Chris Rundle (éds.), 2012 : « La variazione linguistica rappresenta una questione poco trattata nell'ambito della traduttologia per lo meno fino a tempi recenti ». Consultable en ligne à l'adresse : http://www.intralinea.org/specials/article/analisi_traduzione_dialoghi_andrea_camilleri.

[41] Citons notamment Juliane House, « Of the Limits of Translatability », Babel, 19 (4), 1973, p. 166-167 ; Peter Newmark, La traduzione: problemi e metodi, Milan, Garzanti, 1998 ; Basil Hatim et Ian Mason, Discourse and the Translator, Londres, Longman, 1990 et The Translator as communicator, Londres, Routledge, 1997.

[42] Comme nous le ferons dans notre développement.

[43] J.-C. Zancarini, « Le "métier de la traduction" », op. cit.

quelle manière il sera possible de restituer cette particularité tout en la rattachant à quelque chose qui « parle » au lecteur cible.

C'est ainsi que nous en sommes venue à établir un corpus qui devait comprendre certaines œuvres représentatives des auteurs italiens plurilingues et leurs traductions en langue française. Nous voulions proposer, on l'a dit, une étude panoptique, qui puisse englober des aires dialectales de provenance variées et représentatives du phénomène à l'échelle de l'ensemble du pays. Nous avons ainsi sélectionné quatre auteurs en tenant compte de leur réception (puisque c'est le rapport entre succès et compétence dialectale circonscrite qui nous intéresse). Le premier, qui peut être considéré comme le chef de file de ce courant, est le Sicilien Andrea Camilleri (1925) ; le second, Salvatore Niffoi (1950) est sarde ; la troisième, Laura Pariani (1951), est lombarde, et le quatrième, Andrej Longo (1959), napolitain. On le voit, il s'est dessiné naturellement après coup, involontairement, une géographie de la littérature narrative plurilingue, qui fait la part belle au Sud ainsi qu'à l'insularité. Là aussi, cette polarisation (qui n'est pas totale, en témoigne L. Pariani) est pointée par la critique : E. Conti parle de l'« hyper-localisation » très forte en particulier en Italie méridionale car

> le Sud a su, ces dernières années, alimenter une imagination aux multiples visages et s'il a d'un côté cultivé un mythe de soi très vif et prolifique, d'un autre côté, il a joué les vedettes pour pouvoir dénoncer les maux ataviques qui l'accablent. Cela a engendré une profusion d'images toutes très efficaces et une production littéraire (et un cinéma) qui ont connu un grand succès auprès du public. Pouilles, Sicile et Sardaigne en offrent de nombreux exemples.[44]

Les œuvres de notre corpus ont été sélectionnés en fonction de critères précis. Nos quatre auteurs ont en commun de pratiquer une langue mêlée, de connaître un grand succès public et d'appartenir tous à l'ultra-contemporanéité (principalement à partir des années 90 jusqu'à nos jours[45]). Un autre critère fondamental a été celui de l'existence de traductions en langue française. À l'exception d'A. Longo, tous nos auteurs ont au moins deux traducteurs différents. C'est pourquoi nous nous sommes restreinte à deux romans respectivement pour S. Niffoi et L. Pariani, à un seul malheureusement pour A. Longo (puisque c'est son seul ouvrage qui soit à ce jour traduit en France), face aux huit d'A. Camilleri, qui dispose de cinq traducteurs. Nous tenions également à examiner au moins un roman policier d'A. Camilleri (genre entièrement traduit par un seul traducteur, Serge Quadruppani). Nous voulions aussi rendre compte de l'évolution du travail traductif des deux principaux traducteurs d'A. Camilleri : S. Quadruppani et Dominique Vittoz. Notre objet d'études contient donc à la fois les textes sources d'A. Camilleri, de S. Niffoi, de L. Pariani et d'A. Longo, sélectionnés en fonction de leur existence en langue cible française, et les textes cibles correspondants, traduits en français par S. Quadruppani, D. Vittoz, Louis Bonalumi, Marilène Raiola, Madeleine Rossi (pour A. Camilleri) ; Claude Schmitt et D. Vittoz pour S. Niffoi ; Monique Baccelli et D. Vittoz pour L. Pariani ; et enfin D. Vittoz pour A. Longo. Les années de

[44] E. Conti, « Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila », op. cit., p. 169 : « Il Sud infatti ha saputo, in questi ultimi anni, alimentare un'immaginazione dalle molte facce e se da una parte ha nutrito un mito di sé molto vivido e prolifico, da un altro punto di vista si è messo in vetrina per denunciare i propri mali atavici. Ne è derivato un fervore di immagini tutte molto produttive e una narrativa (e un cinema) di grande successo di pubblico. Puglia, Sicilia e Sardegna offrono svariati esempi a questo proposito ».

[45] Andrea Camilleri a débuté sa carrière littéraire sur le tard et c'est par lui et le succès retentissant qu'il a connu à partir des années 90 qu'est né ce renouveau plurilingue dans la prose italienne.

publication s'espacent de 1984[46] à 2008 pour les textes sources ; de 1999 à 2012 pour les textes cibles.

Nous entendons répondre également aux sollicitations de chercheurs contemporanéistes qui, à raison, pointent la « lenteur dans les études de langue et de style des écrivains de la seconde moitié du XXe siècle et de la contemporanéité »[47], le peu d'études critiques repérable et exploitable à ce jour[48], et engagent la relève à mener

> une approche générationnelle, fondée sur des analyses linguistico-stylistiques et narratologiques systématiques des écrivains italiens plurilingues nés dans les années cinquante [qui] amènerait de nouveaux éléments de réflexion tant sur le plan des poétiques de chaque auteur, que sur les rapports avec les changements de la société italienne dans les soixante dernières années, depuis le recul de la dialectophonie sous l'impulsion d'un usage accru de l'italophonie, jusqu'aux processus de renouvellement démocratique.[49]

Des chercheuses qui indiquent en outre que

> Dans les travaux de critique littéraire italienne, le dialecte utilisé comme variété aux côtés d'autres variétés linguistiques (italien littéraire, néo-standard, pastiche, etc.) dans une même œuvre n'a pas jusque-là obtenu l'intérêt qu'il mérite. Il est vrai qu'abondent les travaux critiques qui étudient un auteur en particulier et son rapport artistique au dialecte. Mais il n'est pas moins vrai que les chercheurs en dialectologie italienne n'ont pas encore examiné le dialecte employé en littérature en concomitance avec d'autres variétés de la langue. Ainsi le dialecte utilisé en littérature en même temps que d'autres variétés linguistiques apparaît-il comme l'orphelin de la recherche universitaire. Nous voudrions ici jeter un pont entre la critique littéraire et la dialectologie en examinant et en mettant à mal quelques lieux communs récurrents qui banalisent l'emploi du dialecte exploité principalement dans la production littéraire contemporaine en prose.[50]

---

[46] Seule exception et seul ouvrage choisi publié encore dans les années 80, que nous avons voulu inclure dans notre étude pour rendre compte des prémices de ce plurilinguisme par la figure d'A. Camilleri et de l'évolution de son style et par conséquent des potentielles différences de solutions adoptées par le traducteur.

[47] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani », op. cit., p. 420 : « mi pare indicativo della lentezza negli studi di lingua e stile degli scrittori secondo-novecenteschi e della contemporaneità ».

[48] Antonella Capra, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », in La main de Thôt, n° 2, Traduction, plurilinguisme et langues en contact, 2014, mis en ligne le 4 novembre 2013 : « Les recherches sur ce phénomène étant encore embryonnaires, on ne peut avoir recours à une littérature critique, et il faut se limiter aux considérations d'ordre pratique avancées par les acteurs de la pratique traductive, exposées de manière épisodique dans les notes, les préfaces et les commentaires à leurs propres traductions ». Consultable à l'adresse : http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Antonella_Capra-1187.

[49] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani », op. cit., p. 418 : « un approccio generazionale, sorretto da sistematiche analisi linguistico-stilistiche e narratologiche degli scrittori italiani plurilingui nati negli anni Cinquanta [che] porterebbe nuovi elementi di riflessione sia in merito alle poetiche dei singoli, sia in relazione ai mutamenti della società italiana negli ultimi sessant'anni, dal regresso della dialettofonia per la spinta dell'accresciuto uso dell'italofonia ai processi di rinnovamento democratico ».

[50] Jana Vizmuller-Zocco, « Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri », 1999, article publié en ligne le 13 juillet 2011 : « Nei lavori di critica letteraria italiana, il dialetto come una varietà usata assieme a altre varietà linguistiche (italiano letterario, neostandard, pastiche, ecc.) nella stessa opera non ha finora ricevuto l'interesse che si merita […]. Abbondano, è vero, lavori critici che esaminano autori singoli e il loro rapporto artistico con il dialetto. È altrettanto vero che gli studiosi di dialettologia italiana non hanno ancora portato il loro sguardo all'uso letterario del dialetto in concomitanza con altre varietà della lingua. Sembra allora che il dialetto, usato in letteratura insieme ad altre varietà linguistiche, sia un'orfana accademica. In questa relazione si vuole costruire il

C'est aussi ce que nous souhaitons faire, en y ajoutant un troisième filtre d'analyse : la traductologie, domaine dans lequel la variation langue / dialecte reste à explorer. Par cette étude, nous espérons contribuer à ce qu'A. Berman appelait de ses vœux : le déploiement de la traduction dans un champ de recherche propre liant théorie et pratique, tant il est vrai que l'acte de traduire « est impensable sans réflexivité »[51].

ponte tra la critica letteraria e la dialettologia esaminando e distruggendo alcuni luoghi comuni ripetuti che banalizzano l'uso del dialetto sfruttato soprattutto nella produzione letteraria prosastica contemporanea ». Consultable à l'adresse : http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.

[51] A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit.

Première partie
Le plurilinguisme en Italie, de la tradition au renouvellement : un état des lieux

Dans le cadre de cette étude qui porte sur la traduction en langue française de textes narratifs italiens mêlant langue et dialecte, une comparaison entre les traditions linguistiques, culturelles et littéraires de la France et de l'Italie du point de vue de leurs rapports respectifs au plurilinguisme s'impose[52]. C'est pourquoi nous nous pencherons dans cette première partie sur les questions liées à la diglossie dans les deux pays, en examinant le statut du dialectal dans ces deux différentes cultures. Cette comparaison nous amènera à souligner l'asymétrie qui existe entre la France et l'Italie du point de vue des compétences linguistiques du parlant. Nous y décrirons le phénomène littéraire italien contemporain en question en précisant les enjeux expressifs et esthétiques qui s'attachent aux créations originales.

Afin de mener à bien cette première réflexion, nous ne saurions nous passer d'un cadrage terminologique pour interroger la pertinence des concepts descriptifs que nous allons utiliser et ne retenir que ceux qui conviennent le mieux aux textes que nous étudions. La définition que nous en donnerons nous servira en effet tout au long de notre étude.

[52] Toute étude portant sur la traduction littéraire d'une langue source A dans une langue cible B nécessite une connaissance des usages et des traditions littéraires et traductives des langues concernées : c'est ce que soutient A. Berman dans *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit. Dans cet ouvrage, il met en évidence la différence fondamentale entre la conception de la traduction en France et en Allemagne. C'est ce qu'aborde également, mais de manière théorico-pratique, l'ouvrage de Josiane Podeur en évoquant les traductions de l'italien vers le français comme du français vers l'italien : La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall*'italiano al* francese, Naples, Liguori, 2002 (1993).

Chapitre 1 : Tentative de délimitations et de définitions conceptuelles (plurilinguisme, multilinguisme, hétéroglossie, diglossie, hétérolinguisme, polydialectalité) : quels mots pour quelle réalité ? Bref descriptif linguistique, et regard comparatif entre Italie et France

Il convient de faire des mises au point sur ces concepts linguistiques et de voir dans quelle mesure ils s'appliquent à la situation italienne. Deux approches seront ici conjuguées, dans la mesure où ces termes renvoient non seulement à une pratique linguistique, mais aussi à un usage médiatisé par le texte littéraire, à un fait linguistique qui « est produit dans et par les textes »[53].

1) Le terme dialecte : pour une définition

a) Rapport dialecte / langue

Pour comprendre la place qu'occupe actuellement le dialecte dans la société puis dans la littérature italiennes, il nous faut en saisir les enjeux (historiques, linguistiques) et dire clairement quelle acception nous lui donnons aujourd'hui au vu des profonds changements socioéconomiques et socioculturels d'une part, et des récents apports des sciences linguistiques d'autre part. Précisons que dans notre étude, nous utiliserons le terme de dialecte dans son sens spécifique de sous-ensemble géographiquement défini, comme l'emploie la dialectologie[54]. À des fins sans doute de clarification, de conceptualisation et de vulgarisation, qui répondent à des nécessités descriptives et théoriques, on trouve encore des définitions proposant une claire distinction entre langue et dialecte, où ce dernier est considéré comme une entité autonome par rapport à la langue, comme cela semble être le cas dans un premier temps chez la dialectologue Carla Marcato qui examine ainsi les deux grandes acceptions du terme dialecte :

> 1. système linguistique autonome par rapport à la langue nationale. Il s'agit donc d'un système qui a des caractères structurels et une histoire différents de ceux de la langue nationale ;
>
> 2. une variété parlée de la langue nationale, c'est-à-dire une variété du même système : les dialects de l'anglo-américain sont des variétés parlées de l'anglais des États-Unis ; bien

[53] Comme le note Myriam Suchet dans sa thèse Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue» aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle, thèse de doctorat, soutenue le 6 décembre 2010 à l'Université Concordia, Montréal, Québec, Canada, p. 29. Disponible en ligne : http://spectrum.library.concordia.ca/7445/1/Suchet-PhD-S2011.pdf. Elle évoque l'hétérolinguisme qui, selon elle, « n'est jamais disponible comme une donnée linguistique antérieure aux textes et à leur analyse », ivi.

[54] Et non, comme le fait souvent la sociolinguistique, dans son sens élargi de « pôle dans les processus de convergence et de divergence », pour citer la définition qu'en donne Maurice Pergnier, Les Fondements sociolinguistiques de la traduction, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 195.

> évidemment, ces « dialectes » ont les mêmes caractères structurels et la même histoire que la langue nationale.[55]

De ces deux définitions, elle ne retient que la première pour le cas italien[56]. Si, donc, la distinction stricte entre dialecte et langue est présente chez certains spécialistes, la majorité des ouvrages de dialectologie récents mettent l'accent au contraire sur le lien d'interdépendance et non d'opposition qui existe entre ces deux entités. Ce que nous apprend la dialectologie la plus récente, c'est que les limites entre les deux tendent à devenir de plus en plus floues et, qu'en définitive, on ne peut plus « décrire et classifier [le dialecte] selon les procédures d'usage dans les sciences naturelles »[57]. Si l'on s'attarde, d'ailleurs, sur l'opposition entre langue et dialecte, on voit qu'elle ne se justifie qu'en fonction de critères extralinguistiques, comme en témoigne la définition donnée dans Linguistique et sciences du langage : grand dictionnaire[58] qui nous fournit un premier élément de définition générale (pour l'ensemble des langues) du terme dialecte :

> Employé couramment pour dialecte régional par opposition à « langue », le dialecte est 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.[59]

Cette question du statut du dialecte est particulièrement intéressante car nous verrons plus avant qu'elle est à nuancer dans le cas des dialectes italiens qui, pour certains, avaient acquis au contraire le rang prestigieux de « vulgaires illustres ».

Pour en rester au binôme dialecte / langue, notons d'emblée que des dialectologues tels que C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon affirment dès l'introduction de leurs manuels que « la thèse traditionnelle selon laquelle un dialecte se définit par simple antinomie par rapport à la langue a été mise en crise » car, au rythme des profondes mutations sociétales en Italie, « l'ancienne dichotomie langue / dialecte, qui était fréquemment vue comme une opposition globale entre langue écrite et langue parlée, s'est transformée en un ensemble de variétés dites

---

[55] Carla Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, Bologne, Il Mulino, 2002, p. 20. C. Marcato cite elle-même, pour ces deux définitions, le linguiste Maurizio Dardano, Manualetto di linguistica italiana, Bologne, Zanichelli, 1996, p. 171 : « 1. sistema linguistico autonomo rispetto alla lingua nazionale, quindi un sistema che ha caratteri strutturali e una storia distinti rispetto a quelli della lingua nazionale ; 2. una varietà parlata della lingua nazionale, cioè una varietà dello stesso sistema : i dialects dell'anglo-americano sono varietà parlate dell'inglese degli Stati Uniti ; ovviamente tali « dialetti » hanno gli stessi caratteri strutturali e la stessa storia della lingua nazionale ».

[56] Elle écrit : « En Italie, le dialecte correspond à la première définition » [« In Italia il dialetto va inteso nel primo significato »]. Or la seconde définition donnée par C. Marcato du « dialecte » peut aussi correspondre à la situation italienne, si l'on se place non plus du point de vue des dialectes à strictement parler, mais des parlers régionaux. Si C. Marcato emploie cette première classification, sans doute à des fins pédagogiques, elle nuance très vite, comme nous le verrons plus loin, cette définition stricte.

[57] Corrado Grassi, Alberto A. Sobrero et Tullio Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, Rome-Bari, Laterza, 2005, p. VI : « il vecchio assunto di un dialetto inteso come entità autonoma e ben distinta dalla lingua, da descrivere e classificare secondo le procedure consuete nelle scienze naturali, non è più valido oggi se non in operazioni dichiaratamente simulate ».

[58] Linguistique et Sciences du langage : grand dictionnaire, Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christine Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével (éds.), Paris, Larousse, 2007 (1994 pour la première édition).

[59] Ibid., p. 143.

“standard” et sous-standard”, ou de “normes” et de “sous-normes” »[60]. C’est là une idée qu’ils réaffirment avec insistance dans leurs manuels suivants. En somme, il faudra tenir compte du fait que

> le dialecte peut être pris en considération seulement si l’on tient compte également des autres variétés du répertoire avec lesquelles il se trouve en contact (en particulier les langues régionales ou, plus généralement, les différentes types de parler), des contextes et des modalités de leur emploi…[61]

Le dialecte n’est désormais plus considéré comme entité autonome et bien distincte de la langue. C’est en particulier l’introduction d’une notion plus récente, liée à l’approche sociolinguistique, celle d’énonciation « mistilingue », dont nous examinerons les caractéristiques plus loin, qui fait apparaître que le rapport entre langue et dialecte, aujourd’hui, doit davantage s’imaginer en termes de va-et-vient et d’emprunts réciproques que de cloisonnement hermétique. Car « il ne faut pas croire qu’il existe une barrière entre la langue nationale et les dialectes », nous met en garde la dialectologue C. Marcato[62], qui poursuit : « au contraire, dialecte et langue sont reliés entre eux en tant qu’ils sont des développements du latin et par les rapports qui se sont instaurés entre eux depuis longtemps »[63].

Ainsi la distinction entre dialecte et langue est-elle rendue plus floue encore. Si ces hésitations sont récurrentes, c’est que « lorsque l’on se penche un peu plus précisément sur ce qui les [la langue du dialecte] distingue, force est de constater qu’il n’est pas facile de voir où s’arrête une langue et où commence un dialecte »[64]. C’est également ce qu’écrit Claude Hagège à propos de la notion de langue :

> La frontière entre les notions de langue et de dialecte n’est pas toujours facile à tracer, et l’on peut se demander s’il faut ranger sous l’une ou sous l’autre l’ensemble d’usages appelé le franco-provençal, qui couvre la Savoie, le Dauphiné, le Lyonnais, la Bresse, ainsi que, sur le territoire de la Suisse romande, la partie occidentale du valais.[65]

C’est qu’il s’agit de sous-divisions dont les limites restent floues, et qui varient d’un pays à un autre, en fonction de l’histoire de ces pays. Il y a des définitions et des réalités spécifiques du dialecte selon que l’on parle de la situation italienne ou de la situation française, pour rester dans nos exemples. En Italie, les dialectes sont certes une variante d’une langue, mais de la langue originelle qu’est le latin, qui s’est diversifié dans les différents vulgaires italiens. Le

---

[60] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. VI : « l’antica dicotomia lingua/dialetto, che non di rado veniva assunta come generica contrapposizione tra lingua scritta e lingua parlata, si è trasformata in insiemi di varietà ‘standard’ e ‘substandard’, o di ‘norme’ e ‘subnorme’ ».

[61] Ivi : « il dialetto può essere preso in considerazione solo se si tiene conto anche delle altre varietà del repertorio con cui si trova in contatto (in particolare le lingue regionali o, più in generale, i vari tipi di parlato), degli ambiti e delle modalità del loro uso… ».

[62] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 20 : « non bisogna credere che tra lingua nazionale e dialetti esista una barriera ».

[63] Ivi : « al contrario, dialetto e lingua sono collegati in quanto sviluppi del latino e per i rapporti che da tempo si sono instaurati tra loro ».

[64] Jean Peeters, *La Médiation de l’étranger*, Une sociolinguistique de la traduction, Arras, Artois Presses Université, 1999, p. 183.

[65] Claude Hagège, Le Français et les siècles, Paris, Seuil, 1987, p. 231.

dialecte est une variété diatopique[66], mais une variété non de la langue nationale mais sur le territoire italien : c'est à cette même désambigüisation que veut parvenir C. Marcato en faisant remarquer que, plutôt que de dialectes italiens, il conviendrait de parler de *dialectes d'Italie* : « on éviterait ainsi de tomber dans les stéréotypes liés au terme de dialecte, souvent considéré comme une "corruption" de l'italien »[67]. Les dialectes régionaux d'Italie ne sont pas les variantes de l'italien, mais bien de la langue latine de départ. Par ailleurs, le critère d'intelligibilité ne fonctionne pas pour l'Italie où le dialecte stricto sensu joue au contraire comme un obstacle, un barrage à l'intercompréhension entre habitants de régions différentes[68]. Il existe certes une compétence passive pour une personne habitant la même région et ne pratiquant pas le dialecte, mais elle faiblit ; il faudra parler de langues régionales, d'italien régional, de plus en plus courant, pour que cette phrase ait son sens dans l'Italie d'aujourd'hui.

Examinant la variété dialectale de l'Italie, Fabio Montermini, chercheur en linguistique, écrit quant à lui

> qu'il n'existe pas de critères internes, purement linguistiques, pour définir un idiome comme langue ou comme dialecte. En d'autres termes, pour les linguistes, il n'existe que des langues qui, du point de vue structurel, sont toutes équivalentes – elles ne se distinguent pas, par exemple, selon qu'elles sont plus ou moins simples ou plus ou moins expressives. Elles peuvent, cependant, être classifiées en « langues » et « dialectes » selon des critères non-linguistiques. Ainsi, le fait d'avoir un statut officiel dans un ou plusieurs États, de posséder une variété standard ayant une tradition de codification dans des grammaires concordantes et faisant autorité, ou encore d'être l'objet d'une tradition littéraire importante et reconnue, pourront être les critères caractéristiques d'une « langue ». Les idiomes ne répondant pas à ces critères seront des « dialectes ».[69]

Il ajoute peu après :

> Nous appellerons ici « dialectes » toutes les variétés qui ne rentrent pas dans la définition de « langue » donnée ci-dessus, qui n'ont pas une diffusion sur l'ensemble de la Péninsule et dont les locuteurs utilisent l'italien comme langue de référence, par exemple dans le domaine de la culture, de l'instruction, de l'administration (ce que les linguistes appellent une « langue-toit »). Dans la situation de l'Italie d'aujourd'hui, ce fait est facilement objectivable dans les termes suivants : le locuteur d'un dialecte parle nécessairement aussi la langue-toit, mais l'inverse n'est pas toujours vrai.[70]

Nous reprenons la définition de Montermini à notre compte.

---

[66] Le terme « diatopique » s'est répandu en linguistique à partir des écrits d'Eugen Coşeriu, « Structure lexicale et enseignement du vocabulaire », in Actes du premier Colloque international de Linguistique appliquée, AA.VV. (éds.), Nancy, Université de Nancy, 1966, p. 175-222.

[67] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 19 : « Forse sarebbe più opportuno riferirsi a **dialetti dell'Italia** piuttosto che italiani : si eviterebbe in tal modo di incorrere in uno degli stereotipi che riguardano il termine dialetto, spesso creduto una "corruzione" dell'italiano ».

[68] C. Marcato écrit à ce propos que les dialectes « sont, souvent, très différenciés entre eux à tel point qu'ils ne sont pas réciproquement intelligibles » [« sono, spesso, assai differenziati tra loro tanto da non essere reciprocamente intelligibili »]. C. Marcato, ibid., p. 20.

[69] Fabio Montermini, *L'italien, la vie d'une langue*, Toulouse, ÉDITALIE éditions, 2012, p. 156.

[70] Ibid., p. 157.

b) Critères de définition des dialectes italiens

Dans Fondamenti di dialettologia italiana, déjà cité plus haut, C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon adoptent quatre critères pour définir la nature des dialectes italiens : le critère spatial, le critère sociologique, le critère des champs d'application ou d'usage et le critère stylistique. Pour résumer le propos des trois linguistes, on peut dire que le critère spatial permet de décrire le dialecte comme un système linguistique dont la diffusion intéresse un espace géographique limité (à un niveau local face au niveau national que représente la langue). Reprenant le concept d'« inclusion » proposé par Eugen Coşeriu qui permet de délimiter spatialement les dialectes et groupes de dialectes à l'intérieur du territoire italien, ils peuvent définir comme lui le dialecte comme un « système d'isoglosses inclus dans une langue commune »[71]. La langue commune est reconnue comme telle par ceux qui l'emploient. Selon E. Coşeriu, les ensembles d'isoglosses appelées communément vénitien ou sicilien sont des dialectes de l'italien car elles sont incluses, du point de vue territorial, dans la langue commune que les Vénitiens et les Siciliens utilisent pour communiquer entre eux et qui est l'italien. Les dialectes sont des « variétés hétéronomes ayant pour variété autonome de référence fixe, la langue »[72], les dialectes sont donc des variétés locales, diatopiques. Ce critère géographique permettant de distinguer la langue du dialecte est en fait davantage un critère historico-culturel, comme le suggèrent nos trois auteurs, car il est strictement lié à l'histoire de la formation de la langue commune et des dialectes, c'est-à-dire, ici, à l'histoire culturelle spécifique de l'Italie : lorsque le florentin trecentesco, qui était auparavant une variété de vulgaire, un parler roman parmi les autres, face à la langue commune qu'était le latin, devient langue véhiculaire des Italiens au XVIe siècle, c'est à une restructuration profonde des répertoires linguistiques que l'on assiste, puisque les autres vulgaires de la Péninsule deviennent des dialectes : « les variétés restantes, aussi bien orales qu'écrites, ont modifié leurs champs d'application en acquérant le statut irréversible de ce que nous appelons aujourd'hui des dialectes »[73] : le dialecte est donc un statut lié à l'histoire linguistique et une construction qui évolue. Il s'agit avant tout d'un concept qui n'a de sens que lorsqu'il est mis en relation avec celui de langue ; plus précisément, comme l'a montré E. Coşeriu, repris par C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon, ce concept « ne vaut qu'en référence à une langue historique »[74] ; et la langue historique, elle, possède une définition en soi, elle est un « concept autonome »[75].

Par critère sociologique, on indique le critère par lequel les parlants jugent de manière intuitive le dialecte comme un système linguistique se trouvant dans une position de

[71] Cité par C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 7 : E. Coşeriu, « Die Begriffe 'Dialekt', 'Niveau' und 'Sprachstil' und der eigentliche Sinn der Dialektologie », in Energeia und Ergon. Sprachliche Variation – Sprachgeschichte – Sprachtypologie, J. Albrecht, J. Lüdtke et H. Thun (éds.), Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 19-24 : « consideriamo il dialetto come "un sistema di isoglosse incluso in una lingua comune" ».

[72] Ibid., p. 15 : « i dialetti diventano varietà eteronome aventi la lingua come varietà autonoma di riferimento fisso ».

[73] Ibid., p. 16 : « le restanti varietà, tanto orali quanto scritte, hanno modificato le proprie condizioni d'uso assumendo per lo più lo 'status' irreversibile di quelli che noi oggi chiamiamo dialetti ».

[74] Ibid., p. 19 : « quello di 'dialetto' è un concetto relazionale che vale solo in riferimento a una lingua storica ».

[75] Ivi : « Una lingua storica, invece, può essere definita in relazione ai dialetti, ma può anche essere definita di per sé, come concetto autonomo e sostantivamente inteso ».

subordination (liée à ce que Weinreich[76] nomme des conditionnements extralinguistiques : avancement social, valeur littéraire et culturelle) par rapport à la langue.

Le critère des champs d'application des dialectes, ainsi que le critère stylistique, permettent de dresser une répartition des domaines d'usage propres au dialecte d'une part, à la langue de l'autre : on constate ainsi que le dialecte tend de plus en plus à ne servir que dans le cadre de la communication privée. C'est ce que soulignent les trois dialectologues tout en faisant remarquer que cette situation est valable pour l'Europe tout entière :

> les dialectes européens tendent partout à se transformer en codes réservés à la seule communication privée ; vice versa, les langues étendent sans cesse leurs champs d'application et leurs fonctions au détriment des dialectes et en arrivent à établir avec eux différentes formes de coexistence voire à les supplanter entièrement.[77]

Par ailleurs, ils font remarquer que

> les différents domaines d'utilisation et les différentes fonctions qui distinguent un dialecte d'une langue concernent aussi les « modalités d'utilisation », c'est-à-dire les traditions textuelles liées à cet usage. Dire par exemple que l'administration n'est pas un domaine d'utilisation du dialecte signifie aussi que l'on admet que le dialecte ne connaît pas les types de textes propres au langage bureaucratique.[78]

De ce fait, les styles qui seront réservés à un récit en dialecte ou à un récit en italien seront différents, notent-ils en conclusion.

c) Dialecte / vernaculaire : quelques précisions

Nous avons choisi de parler plus globalement du « vernaculaire » pour décrire la situation des dialectes italiens, en employant le terme sous sa forme substantivée, comme il est fréquent de l'utiliser en Italie. Comme nous l'avons indiqué en introduction, il était question, à l'origine, des « vulgaires » italiens, terme lui aussi substantivé pour désigner le parler du peuple, par opposition à la langue illustre et savante qu'était alors le latin. Ce terme de « vulgaire » (« il volgare » / « i volgari italiani ») s'emploie spécifiquement lorsqu'on l'oppose à la langue véhiculaire de l'époque, le latin. Ivano Paccagnella fait remarquer, à la suite d'un autre philologue, A. Stussi – qu'il cite – qu'il est plus « raisonnable », encore au XIIIe siècle, où le latin a toujours une forte influence et présence, de parler, au plan historico-littéraire, des « vulgaires italiens et non des dialectes »[79]. Avec le choix d'un des vulgaires, le florentin des

---

[76] Cité par C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, ivi. Ils font référence à Uriel Weinreich, Lingue in contatto, Turin, Boringhieri, 1974 (traduction de Languages in Contact: findings and problems, La Haye, Mouton, 1963).

[77] Ibid., p. 25 : « i dialetti europei tendono ovunque a trasformarsi in codici riservati alla sola comunicazione privata ; viceversa, le lingue estendono incessantemente i propri domini d'uso e le proprie funzioni a danno dei dialetti fino a stabilire con essi diverse forme di coesistenza o a soppiantarli del tutto ».

[78] Ibid., p. 26 : « i diversi domini d'uso e le diverse funzioni che distinguono un dialetto da una lingua riguardano anche le 'modalità d'uso' ovvero, sostanzialmente, le tradizioni testuali connesse con l'uso stesso. Dire per esempio che la 'pubblica amministrazione' non è un dominio d'uso del dialetto, significa anche ammettere che il dialetto non conosce i tipi di testo propri del linguaggio burocratico ».

[79] Ivano Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », in Storia della lingua italiana, Luca Serianni et Pietro Trifone (éds.), Turin, Einaudi, 1994, vol. 3 Le altre lingue, p. 495-539, p. 495 : « per tutto il Duecento, in cui è

Trois Couronnes, érigé en langue commune et illustre, les autres vulgaires sont passés au rang de dialectes. L'italien est dès lors une langue « véhiculaire » en cela qu'elle permet, comme sa définition l'indique, la communication entre personnes de différentes régions. Les diverses langues régionales, depuis toujours, et a fortiori en présence de cette langue normée et suprarégionale, sont considérées comme des langues « vernaculaires » puisqu'elles sont parlées par une communauté restreinte (le terme latin vernaculus désignant ce qui est « indigène, domestique »).

L'emploi de l'expression « langues vernaculaires » suggère à nouveau que l'on ne saurait distinguer de manière trop rigide entre dialecte et langue. Nombreux sont les ouvrages scientifiques qui traitent des « langues de France », à savoir des dialectes et patois. En outre, on a vu qu'il était plus commode d'évoquer des « parlers » (locaux, régionaux), en tout cas pour la France, et donc d'employer une expression plus vague que ce que recouvrent les termes « dialecte » et « langue ».

2) Les dialectes aujourd'hui en Italie : une ressource encore bien vivante

Il nous faut maintenant nous pencher sur la réalité actuelle des dialectes en Italie. Rappelons à ce sujet qu'au début des années 1990, Gaetano Berruto prévoyait une extinction probable des dialectes en Italie et fixait la date de cette disparition aux alentours des décennies 2030-2350[80]. Qu'est-il advenu depuis 1990 ? Assiste-t-on réellement à une progressive disparition des dialectes ? Il semble que la situation se soit stabilisée depuis les sondages des années 1974-1991 qui enregistraient, pour leur part, une diminution progressive de l'emploi des dialectes, y compris au sein de la famille. En 1991 cependant, les statistiques fournies par la DOXA[81] sont ainsi interprétées par G. Berruto :

> Elles montrent […] un arrêt partiel de la nette tendance à l'abandon du dialecte qui était relevée dans les sondages précédents […] et une augmentation du comportement bilingue, c'est-à-dire du nombre de personnes interviewées qui affirment employer alternativement l'italien et le dialecte ; tandis que diminuent aussi bien le nombre de personnes qui affirment employer uniquement le dialecte que celui des personnes qui affirment employer uniquement l'italien.[82]

---

più "ragionevole", secondo Stussi, parlare allora, sul piano storico-letterario, di "volgari italiani e non di dialetti" ».

[80] Gaetano Berruto, « Scenari sociolinguistici per l'Italia del Duemila. Prospettive per una linguistica 'prognostica' », in Spr*achprognostik und das "italiano di domani"*, G. Holtus, E. Radtke (éds.), Tübingen, Gunter Narr, 1993, p. 23-45.

[81] La DOXA est un important institut italien de sondages d'opinion et de statistiques fondé en 1946.

[82] G. Berruto, « Come si parlerà domani: italiano e dialetto », in Come parlano gli italiani, Tullio De Mauro (éd.), Florence, La Nuova Italia, 1994, p. 15-24 : p. 22-23 : « mostrano […] un arresto parziale della chiara tendenza all'abbandono del dialetto rilevabile nei sondaggi precedenti […] e un aumento del comportamento bilingue, cioè del numero di intervistati che dicono di alternare, nell'uso, italiano e dialetto; mentre diminuisce sia il numero di coloro che dicono di usare solo il dialetto, sia il numero di coloro che dicono di usare solo l'italiano ».

a) L'énonciation « mistilingue » : une ressource communicative de plus en plus fréquente

Si, donc, le nombre de parlants employant exclusivement le dialecte d'une part et exclusivement l'italien de l'autre régresse, celui qui concerne les personnes utilisant alternativement dialecte et langue augmente, tandis que la tendance qui avait été relevée depuis le milieu des années 1970, à savoir le progressif abandon des dialectes, prend fin au début des années 1990. Les enquêtes menées en 1996 par la DOXA relèvent même une progressive reprise de l'emploi du dialecte, en-dehors de la famille.

En fait, l'on assiste certes à une italophonie généralisée à l'ensemble du pays, mais le dialecte n'a pas pour autant été abandonné : la nouvelle donne dans la pratique sociolinguistique des Italiens réside dans l'alternance des deux codes[83], appelée aussi par les linguistes italiens « uso alternato » (emploi alterné) mais surtout « enunciazione mistilingue », notion forgée par G. Berruto. En effet, s'il existait déjà, dans le champ de la sociolinguistique, le concept emprunté à l'anglais de « code-switching », définissant, dans des situations de bilinguisme, tout passage d'un code à l'autre à l'intérieur d'un même énoncé, les linguistes ont tôt fait de remarquer qu'une telle catégorie ne permettait pas d'expliquer des cas plus complexes. C'est pourquoi – note T. Telmon[84] – G. Berruto[85], se penchant sur le cas italien, a senti la nécessité d'établir une distinction supplémentaire en introduisant la notion d'« enunciazione mistilingue », également déclinée aujourd'hui sous la forme de « parlato mistilingue italiano/dialetto ». T. Telmon résume ainsi la différence entre le « code-switching » et l'« enunciazione mistilingue » :

> le premier advient lorsqu'il y a changement d'un ou de plusieurs facteurs dans le déroulement de la situation, tandis que la seconde n'a pas lieu dans ce cas-là ; par ailleurs, le code-switching est caractérisé, toujours selon Berruto, par une intention à buts socio-communicatifs, par une continuité de l'acte ou du geste linguistiques, par sa nature de glose ou de répétition. L'énonciation plurilingue, quant à elle, répond aux caractéristiques suivantes : 1) hésitation dans le choix du code ; 2) le segment concerné est une unité morphosyntaxique et non une unité discursive ; 3) le segment concerné constitue un équivalent de l'interférence sur le plan de l'organisation séquentielle du discours. À l'intérieur de la notion de code-switching, Berruto propose de distinguer entre l'« alternance de code », qui survient lorsque le changement de code coïncide avec le changement d'événement linguistique ou d'interlocuteur, et la « commutation de code », qui survient lorsque changent le sujet du discours, les rôles des parlants, l'effet que l'on veut obtenir du message.[86]

---

[83] Cet emploi alterné est chiffré par l'ISTAT lors d'un sondage en décembre 2000 qui l'estime à 32,9% de la population au sein de la famille, 32,7% entre amis et 18,6% avec les étrangers : une situation qui concerne donc environ un tiers des parlants italiens. Les chiffres d'un sondage de l'ISTAT plus récent, datant de 2006, montrent que cet emploi alterné est resté stable depuis 2000, au sein de la famille, avec un pourcentage de 32,5, tandis qu'il a même légèrement augmenté entre amis, avec 32,8%, et surtout dans les conversations avec les étrangers : on atteint 19%.

[84] T. Telmon, « Gli italiani regionali contemporanei », in Storia della lingua italiana, op. cit., p. 606.

[85] G. Berruto, « Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistilingui », in *L'italiano regionale*, Alberto M. Mioni et Michele A. Cortelazzo (éds.), Rome, Bulzoni, 1990, p. 105-130.

[86] T. Telmon, « Gli italiani regionali contemporanei », op. cit., p. 606 : « il primo cooccorre con un mutamento di uno o più dei fattori del flusso della situazione, mentre la seconda non si realizza in tale frangente; ed inoltre, il

Ce que la linguistique italienne nomme « enunciazione mistilingue » désigne la commutation de code ou ce que l'on appelle, empruntant le concept à l'anglais, le « code-mixing ». Le terme de « mistilinguismo », que nous examinerons également, est lui-même synonyme de « plurilinguismo », dans le domaine de la linguistique à proprement parler, mais nous verrons que, pour le champ littéraire italien, une distinction se fait entre ces deux derniers termes. Il nous suffit pour l'heure, dans le cadre de nos explicitations conceptuelles purement linguistiques, de comprendre cette « enunciazione mistilingue » comme un « code mixing ».

C'est donc à une nouvelle réalité sociolinguistique que l'on a affaire dans la période ultra-contemporaine. Pietro Trifone et Emiliano Picchiorri font également remarquer que le dialecte a perdu la valeur négative à laquelle les parlants eux-mêmes l'associaient auparavant, et notent que « la tendance des dernières générations à censurer l'emploi ou l'image du dialecte diminue, en particulier lorsque ses ressources s'intègrent de manière opportune à celles de la langue »[87]. Ils ajoutent que « le « dédouanement » du dialecte dont a parlé A. A. Sobrero[88] ne s'étend pas à toutes les frontières de son emploi, mais peut être autorisé lorsque le parlant veut exprimer des mouvements de l'âme ou lorsqu'il veut teinter son discours d'ironie ou obtenir d'autres effets expressifs »[89]. Le dialecte, loin d'être mort, donne au contraire des signes d'une vitalité certaine[90]. C'est cette réalité qu'il faudra prendre en compte lors de l'analyse de la traduction de nos textes. Si, au tout début des années 2000, G. Berruto pouvait conclure qu'« une des devises de bien des parlants italiens à l'aube du troisième millénaire semble être la suivante : "maintenant que nous savons parler l'italien, nous pouvons aussi (re)parler le dialecte" »[91], Trifone et Picchiorri proposent, eux, à la lumière du sondage datant de 2006, de reformuler ainsi la seconde partie de cette sentence : « maintenant que nous savons parler

---

code switching è caratterizzato, sempre secondo Berruto, da intenzionalità a scopi socio-comunicativi, da continuità nell'atto o nella mossa linguistica, da una sua natura di glossa o di ripetizione. L'enunciazione mistilingue, per parte sua, risponde positivamente a questi tratti: 1) incertezza nella scelta del codice; 2) il segmento interessato consiste in un'unità morfosintattica e non in un'unità discorsiva; 3) il segmento interessato costituisce un corrispettivo dell'interferenza a livello dell'organizzazione sequenziale del discorso. All'interno del code switching, Berruto propone di distinguere tra "alternanza di codice", che avviene quando il cambio di codice coincide con il cambio di evento linguistico o di interlocutore e "commutazione di codice", che avviene con il cambio dell'argomento, dei ruoli dei parlanti, dell'effetto che si vuole ottenere dal messaggio ».

[87] Pietro Trifone, Emiliano Picchiorri, « Lingua e dialetto in mezzo secolo di indagini statistiche », in *L'Italia dei* dialetti, Gianna Marcato (éd.), Padoue, Unipress, 2008, p. 24 : « si riduce la tendenza delle ultime generazioni a censurare l'uso o l'immagine del dialetto, in particolare quando le sue risorse siano opportunamente integrate con quelle della lingua ».

[88] A. A. Sobrero, « Il dialetto c'è ancora? », in Italiano & oltre, XVII, Florence, La nuova Italia, 2002, p. 248-249.

[89] P. Trifone, E. Picchiorri, « Lingua e dialetto in mezzo secolo di indagini statistiche », op. cit., p. 24 : « lo "sdoganamento" del dialetto, di cui ha parlato Sobrero non si estende a tutte le frontiere dell'uso, ma può essere autorizzato quando il parlante voglia mettere in evidenza moti dell'animo, tingere il discorso di umori ironici o conseguire altri effetti espressivi ».

[90] Comme le dit à nouveau P. Trifone, ivi, qui parle de « la persistante vitalité des parlers locaux » [« la persistente vitalità delle parlate locali »].

[91] G. Berruto, « Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila », in La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli, G. Beccaria et C. Marello (éds.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 33-49 : « un motto di molti parlanti nell'Italia alle soglie del terzo Millennio sembra essere "ora che sappiamo parlare italiano, possiamo anche (ri)parlare dialetto" ».

l'italien, nous pouvons aussi l'employer alternativement ou le mélanger avec un peu de dialecte »[92].

La situation linguistique que G. Berruto puis d'autres linguistes à sa suite ont décrite, à savoir ce double usage de la langue et du dialecte en Italie, se trouve transposée aujourd'hui en littérature. C'est ce que ne manquent pas de souligner ces mêmes linguistes qui analysent ainsi cette littérarisation :

> C'est à des raisons essentiellement analogues – bien qu'à un plus haut degré de conscience linguistique et culturelle – que répond le recours fréquent au dialecte dans la prose contemporaine. Du sicilien d'Andrea Camilleri au sarde de Salvatore Niffoi, le choix du dialecte cherche à pénétrer les souvenirs des lieux et des personnes, en enrichissant la page littéraire de suggestions plus intenses et plus profondes.[93]

Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

C'est ce qu'ont bien compris les traducteurs français des écrivains italiens contemporains pratiquant l'alternance de codes linguistiques en littérature. Comme le précise Dominique Vittoz, dans sa Postface à la traduction de Quando Dio ballava il tango de Laura Pariani :

> En Italie, les parlers locaux restent encore, malgré le laminage culturel et la standardisation appauvrissante de l'ère télévisuelle, une composante active du patrimoine linguistique des habitants de la Péninsule. Puiser à une double source – la langue et le dialecte – est une aubaine dont ces dernières années, un certain nombre d'auteurs italiens ont su tirer un beau profit littéraire. Il ne s'agit pas pour eux d'écrire de la littérature en dialecte […] Mais […] ils pratiquent des greffes plus ou moins nombreuses, de tournures et de termes dialectaux sur leur texte italien.[94]

Comprendre la réalité sociolinguistique italienne actuelle, prendre acte de ce qui se fait dans la culture source pour ensuite établir des solutions de traduction qui rendent compte des enjeux et du sens de cet emploi alterné, est donc nécessaire pour le traducteur.

b) Italien régional, italiens régionaux

Pour compléter le tableau du répertoire linguistique italien – en ne nous en tenant toutefois qu'aux variétés géographiques (ou diatopiques ou spatiales) –, que Grassi, Sobrero et Telmon définissent comme « l'ensemble des variétés de langue et de dialecte simultanément disponibles aux parlants de la communauté pendant une période donnée »[95], il nous faut

[92] P. Trifone, E. Picchiorri, « Lingua e dialetto in mezzo secolo di indagini statistiche », op. cit., p. 27 : « ora che sappiamo parlare italiano, possiamo anche alternarlo o mescolarlo con un po' di dialetto ». Les italiques sont de notre fait.

[93] Ibid., p. 24 : « Obbedisce a motivazioni sostanzialmente analoghe, sia pure con un superiore livello di consapevolezza linguistica e culturale, il frequente ricorso al dialetto della narrativa contemporanea. Dal siciliano di Andrea Camilleri al sardo di Salvatore Niffoi, la tessera idiomatica scava nella memoria di luoghi e persone, arricchendo il fraseggio letterario di suggestioni più intense e profonde ».

[94] Dominique Vittoz, Postface à Quand Dieu dansait le tango, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », Paris, Flammarion, 2004, p. 336-337.

[95] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 161 : « Il repertorio linguistico di una comunità è l'insieme delle varietà di lingua e di dialetto simultaneamente disponibili ai parlanti della comunità, in un certo periodo di tempo ». G. Berruto le définit, lui, en ces termes : « si può definire

ajouter qu'il existe un entre-deux entre la langue standard et le dialecte occupé par une autre variété diatopique (c'est-à-dire strictement liée à la différenciation géographique) : l'italien régional, c'est-à-dire ces « variétés locales de la langue nationale, à savoir l'italien tel qu'il est parlé à Milan, à Turin ou bien à Naples ou Palerme, [qui] ne s'appellent pas dialectes mais italien régional »[96]. Nous avons déjà mis l'accent sur l'actuelle redéfinition des répertoires à laquelle on assiste, où la distinction entre dialecte et langue, sous l'influence des nouvelles pratiques telles que l'énonciation « mistilingue » se fait de moins en moins systématique et surtout de moins en moins évidente. La dialectologie moderne prend de plus en plus en compte ce phénomène qui bouleverse les classifications, comme le soulignent vigoureusement Grassi, Sobrero et Telmon :

> Face à cette réalité dynamique [id est le développement massif des italiens régionaux], les délimitations et les distinctions qui semblaient définitives s'effondrent et, première entre toutes, celle entre la langue et le dialecte. En effet, l'on a non seulement découvert depuis longtemps que, du point de vue de leur fonctionnement linguistique, langue et dialecte ne présentent aucune différence, mais à cela s'ajoute maintenant le fait que l'un et l'autre se manifestent comme une action combinée de variétés multiples.[97]

Considérons plus précisément le rôle de l'italien régional. Ce dernier, qu'il conviendrait d'ailleurs de mettre au pluriel ; ces derniers, donc, sont, au même titre que les dialectes, des variétés du répertoire linguistique des Italiens, c'est-à-dire « un ensemble de formes linguistiques (lexicales, morphologiques, syntaxiques, phonétiques etc.) reconnaissables et reconnues en tant que telles par les parlants »[98]. Rangés sous la catégorie des variétés « sous-standard » de l'italien actuel, de même que l'italien « populaire » (G. Berruto), ils ont acquis dans la période actuelle une place prépondérante et constituent, à ce titre, une donnée fondamentale, au point que les dialectologues eux-mêmes se plaisent à les appeler les « nouveaux dialectes de l'italien »[99] pour souligner la nouvelle fonction qu'ils revêtent. En effet, la place réservée aux dialectes a en partie été reprise par « ces autres variétés qui, d'une importance jadis marginale, s'imposent aujourd'hui avec une grande vigueur, comme les variétés régionales de la langue. » Les dialectes ne sont donc pas morts, mais l'on a plutôt assisté à une redistribution générale des répertoires linguistiques. En fait, outre l'italianisation des dialectes, « phénomène de la plus haute importance dans l'ensemble de la récente histoire linguistique italienne »[100], c'est surtout, dès la seconde moitié du XXe siècle, la formation des

---

come repertorio linguistico l'insieme delle risorse linguistiche possedute dai membri di una comunità linguistica, vale a dire la somma di varietà di una lingua o di più lingue impiegate presso una certa comunità sociale », in Fondamenti di sociolinguistica, G. Berruto, Rome-Bari, Laterza, 1995.

[96] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 20 : « Esistono pure le varietà locali della lingua nazionale, ovvero l'italiano come si parla a Milano, a Torino oppure a Napoli o Palermo, ma non si chiamano dialetti bensì **italiano regionale** ».

[97] C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon, Introduzione alla dialettologia italiana, Rome-Bari, Laterza, 2006, p. X, Introduction : « Cadono, davanti a questa realtà dinamica delimitazioni e distinzioni che sembravano definitive : prima fra tutte, quella tra lingua e dialetto. Non soltanto, infatti, si è da tempo scoperto che dal punto di vista del loro funzionamento linguistico lingua e dialetto non presentano alcuna differenza, ma si aggiunge ora il fatto che tanto l'una quanto l'altro si manifestano come azione combinata di varietà molteplici ».

[98] Ibid., p. 143 : « Con il termine varietà si intende un insieme di forme linguistiche (lessicali, morfologiche, sintattiche, foniche, ecc.) riconoscibile, e riconosciuto in quanto tale dai parlanti ».

[99] Ibid., p. X, Introduction : « nuovi dialetti dell'italiano ».

[100] Tullio De Mauro, Sto*ria linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1970, p. 142 : « fenomeni di massimo rilievo nell'insieme della recente storia linguistica italiana ».

variétés régionales d'italien qui a créé un continuum[101] (et non plus une opposition stricte) entre dialecte et langue nationale. Tullio De Mauro peut ainsi affirmer : « À travers l'emploi des variétés régionales, dialecte et langue, qui étaient, au XIXe siècle, deux entités opposées, sont devenues au fur et à mesure comme des variantes d'une même tradition »[102] et « la distinction entre langue et dialecte a perdu le caractère d'opposition entre des réalités difficilement conciliables qu'il avait auparavant »[103]. Que sont ces italiens régionaux ? Reprenons encore T. De Mauro qui nous aide à comprendre l'origine de ces variétés linguistiques :

> Elles se sont formées au fur et à mesure que les milieux habitués au monolinguisme dialectal […] s'efforçaient d'utiliser la langue commune. En adoptant cette dernière, les dialectophones […] y ont introduit des éléments lexicaux de leur dialecte d'origine et l'ont pliée aux usages phonologiques et syntaxiques du dialecte. […] [Dans les variétés régionales,] les éléments locaux […] se sont "purifiés" phonologiquement et ont acquis, sous une forme phonologique italienne, le droit de cité non plus seulement dans une zone dialectale restreinte, mais dans une des grandes zones de la Péninsule (le Nord, le Centre, le Midi).[104]

En cela, elles sont donc bien un trait d'union entre langue nationale et dialecte car, comme l'a montré Telmon, qui pense les italiens régionaux en termes d'interférence et d'interlangues (entre le code linguistique de l'italien et celui du dialecte), si elles sont avant tout constituées par le substrat dialectal primaire, elles se forment au contact continuel de l'italien et peuvent donc être considérées comme des systèmes dialectaux intermédiaires, cohérents, dynamiques et relativement structurés[105] mais elles n'en demeurent pas moins des variétés de l'italien :

> On appelle communément italien régional (où « régional » s'emploie en référence à des régions ou des zones dialectales d'étendue variée et équivaut ainsi à « local » [l'ensemble des] variétés de l'italien [qui] sont naturellement liées à la géographie dialectale de la même manière que les variétés du latin étaient liées à la géographie des langues qui lui étaient préexistantes et même coexistantes.[106]

On parlera bien d'italien régional, qui a créé un « pont »[107] entre langue et dialecte.

---

[101] Nous reviendrons sur ce terme un peu plus loin.

[102] Ibid., p. 143 : « Attraverso l'uso delle varietà regionali, dialetto e lingua, che erano nell'Ottocento due entità contrapposte, sono andate sempre più diventando quasi varianti d'una medesima tradizione ».

[103] Ivi : « la distinzione tra lingua e dialetto ha perduto il carattere d'una opposizione tra realtà mal conciliabili ».

[104] Ibid., p. 142 : « Esse si sono andate formando a mano a mano che gli ambienti abituati al monolinguismo dialettale [...] si sforzavano di usare la lingua comune. Nell'adottar questa, i dialettofoni [...] vi hanno inserito elementi lessicali del loro dialetto d'origine e l'hanno piegata alle consuetudini fonologiche e sintattiche dialettali. [...] [Nelle varietà regionali,] gli elementi locali [...] si sono "depurati" fonologicamente ed hanno acquistato, con una facies fonologica italiana, anche la cittadinanza non più in una zona dialettale ristretta, ma in uno dei grandi compartimenti della Penisola (il Nord, il Centro, il Mezzogiorno) ».

[105] C'est en tout cas l'explication de T. Telmon, qui est fondée sur le concept d'interlangue développé par J.A. Ahokas, « Les variétés locales des langues nationales sont-elles des interlangues (français et italien) ? » in 6e *rencontre des professeurs de français de l'enseignement supérieur*, Ellen Sakari (éd.), Jyväskylä, Université de Jyväskylä, 1984, p. 65-72.

[106] Teresa Poggi Salani, *Per lo studio dell'italiano. Avviamento descrittivo*, Padoue, Liviana, 1986, p. 56 : « Va comunemente sotto il nome di italiano regionale (dove "regionale" si usa in riferimento a regioni o zone dialettali di varia estensione ed equivale quindi a "locale") [l'insieme del]le varietà dell'italiano [che] sono naturalmente legate alla geografia dialettale in modo analogo a come le varietà del latino erano legate alla geografia delle lingue preesistenti e anche coesistenti col latino ».

[107] L'image est de T. De Mauro, Storia linguistica dell'Italia unita, op. cit., p. 144.

En évoquant ces variétés d'italien régional, on comprend en quoi ces dernières sont plus proches de la situation hexagonale qui connaît davantage les régionalismes que les dialectes à proprement parler. Toutefois, là encore, il nous faut impérativement nuancer ce rapprochement en esquissant une comparaison entre les variétés régionales italiennes et les français régionaux. Les dialectologues Grassi, Sobrero et Telmon proposent également ce parallèle et écrivent :

> En Allemagne, en France et aux États-Unis, nous trouvons aussi quelque chose de semblable à nos variétés régionales de la langue ; mais dans ces pays, le rapport entre les variétés et la langue standard est différent, et surtout, l'attitude de la communauté des parlants vis-à-vis de ce phénomène est différente : tandis qu'en Allemagne, en France et aux États-Unis les variétés régionales sont perçues comme un « écart par rapport à la norme », en Italie, au contraire, elles sont nées et se présentent encore comme une tentative progressive mais différenciée de « se rapprocher de la norme ». En effet, alors que dans les premiers la norme dont on s'éloigne régionalement – le standard national – est quelque chose de relativement stable, la norme de Bembo, en Italie, n'a, quant à elle, été acceptée qu'au niveau de l'écrit, et ce, seulement jusqu'à la « révolution » de Manzoni. En Allemagne, l'acceptation du modèle indiqué par la tradition luthérienne de la Bible, en France, l'imposition très précoce de la « langue du roi », aux États-Unis, l'origine coloniale de la communauté nationale ont fourni des modèles approuvés ou subis par tout le monde…[108]

Cette longue citation est intéressante à plus d'un titre car elle révèle deux mouvements inverses dans le cas français et italien : c'est la problématique de l'écart ou du rapprochement par rapport à la norme qui est ici abordée avec ce qu'elle implique, dans le cas des traductions, de familiarité et d'étrangeté quant à la réception. L'effet lié à l'emploi des régionalismes italiens ne sera pas le même que celui des régionalismes français. Nous reviendrons plus avant sur ces liens entre norme, standard et emploi de variétés diatopiques.

L'on peut donc affiner la sous-catégorisation (presque) à l'infini, en prenant en considération non seulement le dialecte stricto sensu, mais aussi l'italien régional, et ses différentes variétés. À l'inverse, on peut, pour simplifier le propos, entendre le terme de dialecte de manière beaucoup plus large en englobant les différentes variétés n'appartenant pas à l'italien standard. Il faut préciser également que le nombre de ces variétés « non-standard » est bien plus important et complexe en Italie qu'il ne l'est en France, et que des distinctions s'avèrent donc nécessaires pour le contexte italien.

[108] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Introduzione alla dialettologia italiana, op. cit., p. 146 : « Anche in Germania, in Francia e negli Stati Uniti troviamo qualche cosa di simile alle nostre varietà regionali della lingua; ma in questi paesi è diverso il rapporto tra le varietà e lo standard, e soprattutto è diverso l'atteggiamento della comunità parlante nei confronti di questo fenomeno: mentre in Germania, in Francia e negli Stati Uniti le varietà regionali sono percepite come uno "scarto dalla norma", in Italia esse sono nate e si presentano tuttora, al contrario, come un progressivo ma differenziato "avvicinamento alla norma". Infatti, mentre là la norma dalla quale regionalmente ci si allontana – lo standard nazionale – è qualche cosa di relativamente saldo, definito e storicamente accettato, in Italia non è così : l'unica norma salda, quella bembiana, è stata accettata soltanto al livello scritto, e soprattutto soltanto fino alla "rivoluzione" manzoniana. In Germania la convergenza sul modello indicato dalla traduzione luterana della Bibbia, in Francia l'imposizione precocissima della "lingua del re", negli Stati Uniti l'origine coloniale della comunità nazionale hanno fornito dei modelli accolti o subiti da tutti… ».

c) Diglossie

Commençons par nous pencher sur le terme de diglossie, notion qui doit être partiellement redéfinie afin de s'adapter au contexte italien. La stricte « diglossie » désigne, dans le champ de la sociolinguistique, selon la définition qui en a été donnée par le linguiste Charles A. Ferguson à la fin des années 1950[109], une situation où coexistent deux variétés linguistiques dont l'usage, lié au statut et à la fonction sociale que chacune de ces variétés revêt dans une communauté donnée, est nettement différencié : la variété A, qui est la variété linguistique « haute » ne sera utilisée qu'à l'écrit et dans des occasions solennelles, tandis que la variété B, dite « basse », sera réservée à l'usage oral et informel. Or le linguiste G. Berruto[110] fait remarquer que cette situation ne se vérifie pas avec une telle rigidité en Italie où, au contraire, les variétés A et B – pour l'Italie, respectivement l'italien et le dialecte – peuvent être toutes deux employées pour un usage oral et informel. C'est ainsi que G. Berruto propose une distinction plus fine en employant plutôt le terme de « dilalie » pour désigner le répertoire italo-roman qu'il caractérise de la sorte : « bilinguisme endogène (ou endocommunautaire) à faible distance structurelle accompagnée de dilalie »[111]. Par cette définition, il indique la présence de deux diasystèmes linguistiques très proches – la langue nationale et le dialecte – puisqu'ils se sont, dans le cours de l'Histoire, progressivement rapprochés en vertu de l'italianisation des dialectes et, réciproquement, de l'intégration des apports dialectaux dans la langue nationale ; par ailleurs, il s'agit d'un bilinguisme « endogène » car interne, ne provenant pas de facteurs extérieurs. S'appuyant sur cette distinction de G. Berruto, Grassi, Sobrero et Telmon résument ainsi la situation linguistique italienne telle qu'elle s'est développée au fil des siècles :

> On peut donc dire que l'Italie est graduellement passée d'une diglossie (en puissance) à une situation actuelle de bilinguisme (en puissance), c'est-à-dire de superposition partielle d'emploi de la langue et du dialecte. En tenant compte du fait que, dans le cas italien […] il s'agit plus exactement d'une extension partielle de la langue au langage parlé réservé autrefois aux dialectes, il serait plus approprié de parler, avec Berruto, de "dilalie".[112]

Plus précisément, si l'on veut comprendre comment est advenu ce passage de la diglossie au bilinguisme, il faut considérer le problème du point de vue historique et rappeler que la période post-unitaire a été caractérisée par la coexistence de deux variétés linguistiques bien différenciées comportant chacune des fonctions sociales spécifiques : la situation de diglossie primait alors, et il s'agissait en particulier d'une diglossie sans bilinguisme, comme l'expliquent à nouveau Grassi, Sobrero et Telmon :

---

[109] Charles A. Ferguson, « Diglossia », in Word, vol. 15, 1959, p. 325-340.

[110] G. Berruto, « Le varietà del repertorio », in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, A. A. Sobrero (éd.), Rome-Bari, Laterza, 1993, p. 5.

[111] Ivi : « bilinguismo endogeno (o endocomunitario) a bassa distanza strutturale con dilalia ».

[112] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 12-13, note en bas de page n° 15 : « Si può dunque dire che l'Italia è gradatamente passata da una (tendenziale) diglossia alla situazione odierna di (tendenziale) bilinguismo, vale a dire di parziale sovrapposizione nell'uso della lingua e dei dialetti. Poiché però nel caso italiano, che è il più familiare ai nostri lettori e che è ampiamente presente anche altrove in Europa, si tratta più propriamente di un'estensione almeno parziale della lingua al parlato conversazionale già riservato ai dialetti, sarebbe più appropriato, con Berruto, parlare di "dilalia" ».

> En réalité, tout le monde connaissait le dialecte, mais seule une minorité maîtrisait aussi l'italien, et était donc bilingue : c'est pour cette raison que, si l'on veut être exact, on parlera de diglossie sans bilinguisme. Toutes les classes sociales inférieures des zones urbaines, ainsi que les classes rurales, étaient diglossiques alors que la bourgeoisie urbaine était, certes à un degré limité, bilingue.[113]

La « rupture », ou plutôt le progressif passage à un bilinguisme généralisé, est flagrant à partir de la seconde moitié du XXe siècle : sous l'effet de l'industrialisation massive du pays, du développement du commerce, des communications, au détriment de la société agricole jusqu'alors prépondérante, la situation de bilinguisme devient majoritaire. En fonction des zones cependant, on pourra distinguer, comme nous le montrent les dialectologues[114], entre un bilinguisme avec diglossie (dans le cas où la diffusion de l'italien n'a pas entièrement aboli la disparité entre l'usage du dialecte et celui de la langue nationale) et un bilinguisme sans diglossie (dans le cas où les deux codes sont parfaitement maîtrisés par les usagers et employés indifféremment par eux). Enfin, il faut nuancer ce propos pour la situation contemporaine où il est parfois difficile, voire impossible, de parler de bilinguisme, en particulier dans certaines zones urbaines où le dialecte est de moins en moins employé.

d) Bilinguisme

Une fois posée cette évolution de la diglossie vers le bilinguisme et, en prenant en compte la nouvelle position qu'occupent respectivement la langue commune et le dialecte au sein des différents répertoires linguistiques régionaux, il nous faut préciser ce que signifie aujourd'hui, chez un parlant italien, le bilinguisme. Cette notion est étroitement liée, de même que l'est la diglossie, à ce que l'on appelle la « compétence linguistique » de l'individu. Cette compétence linguistique va particulièrement nous intéresser puisqu'elle est au cœur de la problématique de la traduction. Grassi, Sobrero et Telmon définissent la « compétence linguistique » comme « l'ensemble des connaissances relatives à la langue (comprendre : aux variétés de la langue et du dialecte) que possède, même inconsciemment, le parlant »[115]. À cela s'ajoute une « compétence communicative » qui est, selon les dialectologues susmentionnés,

> la capacité du parlant à : a) employer de façon appropriée sa compétence linguistique, en tenant compte non seulement de la correction grammaticale de ses énoncés, mais aussi de tous les éléments de la situation à l'intérieur de laquelle il communique : les interlocuteurs, les

[113] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Introduzione alla dialettologia italiana, op. cit., p. 31 : « In realtà, tutti conoscevano il dialetto, ma solo pochi dominavano anche l'italiano, cioè erano bilingui : per questo motivo si parla, più propriamente, di diglossia senza bilinguismo. Erano tipicamente diglottici gli strati sociali inferiori delle aree urbane e le classi rurali, mentre era bilingue – sia pure in grado ridotto – la borghesia urbana ».
[114] Ivi.
[115] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 177 : « La competenza linguistica è l'insieme delle conoscenze relative alla lingua (s'intende : alle varietà della lingua e del dialetto) possedute, anche inconsapevolmente, dal parlante ».

> arguments, son intention, etc. b) employer de manière appropriée les moyens non linguistiques à disposition, comme les gestes, le regard, la position du corps etc.[116]

Or la compétence linguistique d'un Italien est, aujourd'hui, généralement[117], celle d'un « bilingue », c'est-à-dire qu'il « emploie dans la vie de tous les jours aussi bien la langue que le dialecte, séparément ou ensemble, en utilisant souvent – mais pas toujours – les deux codes dans des buts différents, en fonction des interlocuteurs »[118]. Les dialectologues répertorient plusieurs degrés de bilinguisme en fonction de la maîtrise plus ou moins consciente, plus ou moins active, de l'un et l'autre codes linguistiques. Par ailleurs, une telle situation donne lieu à différentes réalisations ou pratiques communicatives[119] : l'alternance de codes (le parlant bilingue change de langue selon la situation de communication dans laquelle il se trouve et selon l'interlocuteur avec lequel il est amené à parler) ; le changement de codes (le parlant bilingue change de langue au cours d'une même conversation, soit parce qu'il change d'interlocuteur, soit parce qu'il change de sujet de discussion). À l'intérieur de ce changement de codes, on distingue entre le « code-switching », qui désigne le passage d'une langue à une autre d'une phrase à l'autre, et le « code-mixing » (ou « énonciation "mistilingue" ») qui désigne quant à lui le mélange, au sein d'une même phrase, d'éléments provenant de différentes variétés.

e) Continuum

Pour définir plus précisément la redistribution actuelle des répertoires linguistiques en Italie, il nous faut convoquer également le concept de « continuum » que nous définirons ici. Nous venons de poser comme réalité généralisée le fait que le parlant italien est bilingue. Or une telle situation de bilinguisme

> mène à la formation de variétés intermédiaires entre l'italien et le dialecte – d'où la difficulté d'établir où finit l'un et où commence l'autre – qui passent par un italien dialectalisé et un dialecte italianisé. Pareille situation peut être appelée un « continuum » (ou continuo en italien) linguistique, dénomination qui s'oppose à celle de « discretum » (ou discreto en italien).[120]

Les italiens régionaux s'inscrivent bien sûr pleinement dans ce continuum. Il est intéressant de noter que C. Marcato indique que cette notion de « continuum » a été employée au départ pour parler des langues créoles, donc nées du contact entre langues européennes et langues

---

[116] Ivi : « La competenza comunicativa è la capacità del parlante : a) di utilizzare in modo appropriato la sua competenza linguistica, tenendo conto non solo della correttezza grammaticale dei suoi enunciati, ma anche di tutti gli elementi della situazione in cui comunica : gli interlocutori, gli argomenti, la sua stessa intenzione, ecc. b) di utilizzare in modo appropriato i canali non linguistici a disposizione, come i gesti, lo sguardo, la posizione del corpo ecc. ».

[117] Nous disons « généralement » car il existe des parlants exclusivement italophones, surtout parmi les jeunes, qui ont donc une compétence (passive) soit nulle soit très faible du dialecte.

[118] Ivi : « nella vita di tutti i giorni usa sia la lingua che il dialetto, separatamente o insieme, spesso – ma non sempre – utilizzando i due codici per scopi differenti, con interlocutori diversi ».

[119] Nous reprenons ici les catégories dénombrées et décrites par C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, ivi.

[120] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 85-86 : « conduce al formarsi di varietà intermedie dall'italiano al dialetto, con la difficoltà di poter stabilire dove finisce l'uno e incomincia l'altro, passando attraverso un italiano dialettizzato e un dialetto italianizzato. Una situazione di questo tipo può essere chiamata continuum (anche continuo) linguistico, denominazione che si oppone a discretum o discreto ».

des populations indigènes américaines, africaines et asiatiques, et que la dialectologie l'a ensuite reprise à son compte pour l'appliquer à la situation italienne.

Parler de la variété linguistique propre à l'Italie, c'est évoquer un éventail de variétés qui se décline selon un continuum qui va de l'italien au dialecte. Il y a eu différentes tentatives de schématisation de l'ensemble des variétés existantes entre langue et dialecte, qui se sont souvent heurtées à la difficulté que soulève C. Marcato juste avant, à savoir l'absence de délimitations nettes. C'est pourquoi, au fil des classifications, a tendance à s'imposer, au détriment de l'image de l'« échelle » de variétés dans le répertoire italien, celle de continuum, plus adaptée à ces dernières qui sont tout sauf hermétiques entre elles. C'est exactement ce que décrivent les dialectologues Grassi, Sobrero et Telmon :

> Si nous voulions situer les textes [aussi bien écrits que parlés] réellement produits sur l'échelle des variétés, nous ne réussirions à en attribuer qu'une moindre partie à une variété [en particulier] […]. La plupart se situerait à cheval entre deux variétés de l'échelle, au sens où elle posséderait certaines caractéristiques de l'une et certaines de l'autre.[121]

Ils montrent par là que la notion d'échelle convient difficilement, de même que ne sied pas au répertoire italien le concept de « discretum » :

> Étant donné qu'il n'y a pas de frontières nettes entre les différentes variétés, le répertoire linguistique italien ne peut être défini comme une entité "discrète" [en note, on trouve cette définition : "discret" est à entendre dans le sens d'un « ensemble tel que chaque élément peut y être nettement distingué, isolé par rapport à tous les autres »] : sa structure, plus que de l'échelle, se rapproche davantage du continuum.[122]

Ce concept, indiquent-ils pour conclure,

> est d'origine sociologique, et indique un rapport de continuité entre deux faits ou deux situations sociales, pour lesquelles il est impossible d'établir une polarité absolue, une frontière précise : on passe de la première à la seconde à travers une gamme de variétés intermédiaires, qui changent lentement pour aller de l'une à l'autre.[123]

Pour ce qui est de notre objet d'études, à savoir les variétés diatopiques, le continuum se situe sur une ligne qui relie les deux pôles suivants : italien standard d'un côté, dialecte de l'autre[124] et comprend donc toutes les variétés d'italien et de dialecte en son sein.

---

[121] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 173 : « Se volessimo collocare i testi realmente prodotti sulla scala delle varietà, riusciremmo ad attribuirne solo una piccola parte a una delle varietà che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti. La maggior parte la dovremmo collocare fra un gradino e l'altro della scala, in quanto ha un po' delle caratteristiche dell'uno e un po' di quelle dell'altro ».

[122] Ibid., p. 174 : « Poiché fra le diverse varietà non ci sono confini netti, il repertorio linguistico italiano non può essere definito come un'entità discreta [nota : « Nel senso di "insieme tale che ogni elemento può essere nettamente distinto, isolato da tutti gli altri" »] : la sua struttura, piuttosto che alla scala, si avvicina al continuum ».

[123] Ivi : « Il concetto di continuum è d'origine sociologica, e indica un rapporto di continuità fra due fatti o situazioni sociali, in cui non si può stabilire una polarità assoluta, un confine preciso : si passa dal primo al secondo attraverso una gamma di varietà intermedie, che sfumano lentamente dall'una all'altra ».

[124] Les dialectologues susmentionnés notent qu'il existe différents continua en fonction de ce qui est pris en compte : il existe un continuum pour les variétés diaphasiques, un autre pour les variétés diastratiques ; bref, il y a « autant de continua qu'il existe de variétés de langue » dans le répertoire italien : « troviamo tanti continua quante sono le varietà di lingua », ivi.

Examinons plus concrètement cette ligne sur laquelle se situeraient les variétés en reprenant deux constructions de linguistes, celle de Giovan Battista Pellegrini[125] qui propose la schématisation suivante : 1. Italien standard 2. Italien régional 3. Koinè dialectale 4. Dialecte pur. L'autre, plus complexe, est celle d'Alberto Sobrero :

- italiano standard toscaneggiante
- italien neo-standard / italiano dell'uso medio / italiano medio tendenziale
- italiano regionale 'alto' (formale)
- italiano colloquiale
- italiano formale trascurato
- italiano popolare / regionale 'basso' (informale)

- - - - - - italiano-dialetto / dialetto-italiano - - - - - -

- koinè dialettale
- dialetto urbano
- dialetto locale (rustico).[126]

C'est à cette dernière catégorisation, précise et détaillée, que semble faire écho le jugement – et conseil postérieur – de M. Dardano qui livre la réflexion suivante :

> Les résultats obtenus de l'observation plus attentive des périphéries de la langue nous amènent à […] corriger la polarité « langue versus dialecte » – affirmée, mais évaluée de manière différente, par nos linguistes – grâce à une échelle plus réaliste de réalisations intermédiaires répandues différemment dans la Péninsule.[127]

f) Interlangues

Ce qu'il faut retenir de ces précisions conceptuelles, c'est que l'on ne peut parler de dialecte sans évoquer ses liens avec la langue mais surtout avec la gamme très étendue des variétés linguistiques que l'on vient de voir, en un mot sans évoquer les interférences et les contacts qui ont lieu entre ces différentes variétés. Pour cerner pleinement ces problématiques, il convient en effet de faire intervenir les notions supplémentaires d'interlangues, de contacts, aujourd'hui très employées en sociolinguistique et de plus en plus vérifiables et valables pour l'Italie contemporaine. Avec l'italianisation de la population, qui a porté à des contacts de plus en plus fréquents avec le dialecte, autrefois bien plus parlé que l'italien, contacts qui eux-mêmes ont conduit à ce qu'il est convenu d'appeler l'italianisation des dialectes, se sont

---

[125] Cité par C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 90 : Giovan Battista Pellegrini, Saggi di linguistica italiana, Turin, Boringhieri, 1975. C. Marcato ajoute qu'« il s'agit bien évidemment d'une simplification, utile à des fins descriptives, avec « deux pôles où l'idéal est une certaine uniformité » et avec deux situations médianes qui, dans la réalité, présentent « des nuances et des gradations infinies » (G. B. Pellegrini, ibid., p. 11) » : « Ovviamente si tratta di una semplificazione, utile a fini descrittivi, con "due poli in cui l'ideale è una certa uniformità" e con due situazioni mediane che nella realtà presentano "infinite sfumaturee gradazioni" (G. B. Pellegrini, ibid., p. 11) ».

[126] Nous reproduisons, à des fins de clarté (et en italien) le schéma de C. Marcato qui rend compte de la construction d'A. Sobrero : C. Marcato, ivi. La citation d'Alberto Sobrero est tirée de « Varietà in tumulto nel repertorio linguistico italiano », in Standardisierung und Destandardisierung europäischer Nationalsprachen, Mattheier et Radtke (éds.), Francfort, Lang, 1997, p. 41-59, p. 42.

[127] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 126 : « I risultati ottenuti da una più attenta osservazione delle periferie della lingua inducono a […] correggere la polarità "lingua vs dialetto" – affermata, ma con diverse valutazioni, dai nostri linguisti – mediante una più realistica scala di realizzazioni intermedie variamente diffuse nella Penisola ». Remarquons que M. Dardano garde l'image de l'échelle.

créées des variétés intermédiaires relevant de contacts entre codes linguistiques, les interlangues :

> Les interférences du dialecte sur l'italien créent une variété intermédiaire que l'on définit comme une interlangue, en cela qu'elle est le produit d'un contact entre deux systèmes linguistiques, donc un système où cohabitent des règles de la langue maternelle et celles de la langue que l'on apprend.[128]

Les interférences de l'un vers l'autre créent réciproquement des interlangues.

g) Langues en contact

Lorsque l'on touche à ces questions de bilinguisme et de diglossie, on aborde une problématique riche et, comme le disent Grassi, Sobrero et Telmon, « très complexe – celle du contact entre les langues – destinée à éclairer encore davantage la vraie condition des dialectes »[129]. Les phénomènes de contacts de langue, très fréquents puisque tous les systèmes linguistiques existants entrent nécessairement en contact avec d'autres systèmes linguistiques, ont été l'objet d'études approfondies ces dernières années comme en atteste l'émergence d'un champ disciplinaire à part entière dans le domaine de la linguistique : la sociolinguistique du contact ou des langues en contact[130]. Cette dernière vise à analyser les pratiques sociolangagières dans des situations de plurilinguisme. L'un de ses domaines de recherche porte, mais seulement depuis une période relativement récente, sur les phénomènes écrits de contacts de langues et, à l'intérieur de cet objet de recherche, sur le cas particulier des écritures littéraires produites en situation de plurilinguisme[131]. C'est là que notre étude entend s'insérer, dans une perspective certes liée à la linguistique, mais du domaine également de la critique littéraire.

Pour rester dans le cadre de l'Italie, on peut affirmer que les phénomènes de contacts entre systèmes linguistiques, dans notre cas ceux entre la langue commune et les dialectes, ont toujours été très présents. La situation diglossique puis bilingue typique de l'Italie a en effet naturellement porté à différents échanges entre ces deux pôles (italien / dialecte) qui se traduisent par divers phénomènes qu'il convient de rappeler ici brièvement : les emprunts, définis comme des « unités linguistiques nouvelles qu'un système importe d'un autre et qu'il

---

[128] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 103 : « Le interferenze del dialetto sull'italiano creano una varietà intermedia che si definisce interlingua in quanto prodotto di un contatto tra due sistemi linguistici, quindi un sistema in cui convivono regole della lingua materna e di quella che si apprende ».

[129] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 19 : « si anticipa genialmente una problematica assai complessa – quella del contatto fra lingue – destinata a illuminare ulteriormente la vera condizione dei dialetti ».

[130] On pourra notamment se référer à un ouvrage de référence paru récemment, signe de l'avancée des recherches dans le domaine, et qui contient tous les termes et concepts afférents à cette discipline : Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts, Jacky Simonin et Sylvie Wharton (éds.), Lyon, ENS Éditions, 2013. La quatrième de couverture dresse l'état des lieux et explique le projet de dictionnaire en ces termes : « il nous a semblé que le moment venait d'offrir à un public francophone un état de l'art dans un domaine des sciences du langage qui connaît un foisonnement de travaux, dont certains, jugés majeurs, sont dispersés dans l'espace et dans le temps ».

[131] Voir à ce sujet l'article de Cécile Van den Avenne, « Écrits plurilingues », in Sociolinguistique du contact, op. cit., Chapitre 9, p. 245-261.

fait siennes »[132], les calques, ces « adaptations, en général des extensions, du sens de mots déjà existants dans le système à celui des mots d'un autre système »[133]. Ces interférences sont réciproques, c'est-à-dire que les emprunts peuvent venir de la langue au dialecte, ou vice versa. Ce dernier, toutefois, reçoit davantage d'interférences de l'italien qu'il ne lui en transmet. C'est pourquoi la tendance actuelle des contacts de langue en Italie se fait au bénéfice de l'italien et l'on assiste à une italianisation massive des dialectes. Un tel processus, qui se manifeste principalement et le plus visiblement dans le lexique dialectal, comporte différentes modalités qui peuvent se décrire de la sorte :

> a) par l'entrée dans le lexique de nouveaux mots ; b) par le remplacement de mots du dialecte par leurs correspondants italiens. Les premiers tendent de ce fait à être relégués à un niveau de dialecte « archaïque » ; c) par un changement de forme du mot dialectal ; d) par des 'croisements' entre mots italiens et dialectaux.[134]

On trouve bien sûr l'inverse, mais en moindre mesure ; dans ce cas-là, pour parler des termes de provenance dialectale qui sont entrés dans le lexique italien, on emploiera les termes suivants : dialectalismes (notons qu'en italien, on peut aussi bien parler de dialettismi que de dialettalismi, les deux formes existant) mais aussi "régionalismes", "provincialismes" et "localismes"[135]. La pratique actuelle de la commutation de code est évidemment à mettre en relation avec cet ensemble d'interférences, comme nous l'explique G. Berruto lorsqu'il évoque – autre terme à répertorier ici – les « hybridismes »[136], « mots du lexique dont la forme relève à la fois des matériaux et des règles du dialecte et des matériaux et des règles de l'italien »[137] et qui correspondent aux « croisements » de C. Marcato :

> L'émergence des hybridismes semble plutôt étroitement liée à la fréquence des énonciations en code-mixing : des phrases dont les éléments constituants appartiennent en partie à l'italien et en partie au dialecte, et semble être le symptôme d'un passage facile de la grammaire de l'un à la grammaire de l'autre, qui paraissent indissociées dans la compétence de nombreux parlants ; de ce fait, telle position dans une construction de phrase peut être remplie indifféremment par le matériau de l'un ou de l'autre.[138]

G. Berruto, à propos de ces contacts entre italien et dialecte, note toutefois que :

---

[132] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 19, note en bas de page n° 26 : « i 'prestiti' (= unità linguistiche nuove che un sistema importa da un altro e che fa proprie […]) ».

[133] Ivi : « i 'calchi' (= adattamenti, per lo più estensioni, dei significati di parole già esistenti nel sistema a quelli di parole di un altro sistema) ».

[134] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 123-124 : « Volendo schematizzare, l'italianizzazione del lessico dialettale si manifesta come segue : a) con l'ingresso di parole nuove; b) con la sostituzione con quelle italiane di parole del dialetto le quali, di conseguenza, tendono a essere relegate ad un livello di dialetto "arcaico" ; c) con una modifica formale della parola dialettale ; d) con incroci tra parole italiane e dialettali ».

[135] Nous traduisons à dessein de manière transparente les termes italiens "dialettismi / dialettalismi", "regionalismi", "provincialismi" et "localismi" pour rendre compte du lexique italien à disposition pour décrire ces interférences.

[136] En italien ibridismo.

[137] G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Rome, Carocci, 2012 (1987), p. 202 : « voci lessicali alla cui forma contribuiscono assieme materiali e regole del dialetto e materiali e regole dell'italiano ».

[138] Ibid., p. 203 : « L'emergenza degli ibridismi sembra piuttosto strettamente connessa alla frequenza delle enunciazioni mistilingui, frasi i cui costituenti appartengono in parte all'italiano in parte al dialetto, ed essere sintomo di un facile passaggio dall'una all'altra grammatica, che sembrano non separate nella competenza di molti parlanti ; per cui una certa posizione in una costruzione frasale può essere riempita indifferentemente da materiale dell'una o dell'altra ».

> La présence de cette zone de contact rapproché entre italien et dialecte, qui concerne d'une part les variétés les plus basses et les plus marquées de l'italien populaire, d'autre part les koinài régionales et sous-régionales et les variétés les plus italianisées du dialecte, est difficile à analyser sous tous ses aspects, notamment à cause du caractère sporadique et non systématique des phénomènes qu'on y trouve et des données empiriques qui la manifestent.[139]

On peut alors se demander, comme l'ont fait les linguistes, s'il n'y aurait pas là, en germe, une nouvelle langue née de ces contacts incessants. La reconfiguration que créent nécessairement ces contacts de langues, pourrait en effet être à la base d'une nouvelle variété qui s'imposerait dans l'usage. C'est ce que semblent décrire Silvia Dal Negro et Piera Molinelli lorsqu'elles analysent, mais de manière générale, ce phénomène :

> L'emploi effectif de deux codes et leur combinaison dans le discours influencent le statut réciproque des langues, la reconfiguration du répertoire et jusqu'à la structure même de chacune des langues concernées. Cela est évident, par exemple, dans les phénomènes fréquents de contact au niveau phonologique, lexical et morphosyntaxique, qui, au fil du temps, peuvent entraîner soit une modification importante des systèmes linguistiques de départ, soit la formation de variétés nouvelles, véhiculaires.[140]

Toutefois, si la question d'un nouveau créole italien s'est posée aux dialectologues, ils ont émis de nombreuses réserves quant à l'emploi de ce terme pour caractériser les récents phénomènes de croisements en Italie. G. Berruto rend compte de cette réticence à parler de véritable « créole » pour la Péninsule, expliquant d'abord qu'on ne peut pas sérieusement parler d'une nouvelle langue, ensuite que le terme « créole » ne peut s'appliquer que de manière lointaine et imagée à la situation italienne :

> Si, dans de nombreuses situations régionales italiennes, la grammaire de l'italien et celle du dialecte commencent à se mélanger, il semble toutefois peu probable que, même dans des cas isolés, cette compénétration mène à la formation d'une véritable langue mêlée italien-dialecte.[141]
>
> Les réserves avancées sur la possibilité de distinguer une véritable variété hybride entre l'italien et le dialecte, dans l'actuel panorama sociolinguistique italien, n'empêchent pas que, chez certains parlants, le mélange continuel d'italien populaire et de dialecte et la présence fréquente d'hybridismes dans le discours donnent la nette impression de se trouver face à des productions linguistiques qui ne sont ni du dialecte, ni de l'italien, et que certains ont baptisées comme une sorte de « créole ». Même s'il existe, dans la situation de contact entre italien et dialectes,

---

[139] Ibid., p. 201 : « La presenza di questa zona di intimo contatto fra italiano e dialetto, che interessa da un lato le varietà più basse e marcate di italiano popolare, e dall'altro le koinài regionali e subregionali e le varietà più italianizzate del dialetto, è difficile da analizzare in tutti i suoi aspetti, anche per via della sporadicità e asistematicità dei fenomeni che vi si rintracciano e dei dati empirici che la manifestano ».

[140] Silvia Dal Negro et Piera Molinelli, Comunicare nella torre di Babele. Repertori plurilingui in Italia oggi, Rome, Carocci, 2002, p. 20 : « L'effettivo uso dei codici e la loro combinazione nel discorso influenzano lo status reciproco delle lingue, la riconfigurazione del repertorio e addirittura la struttura di ognuna delle lingue coinvolte. Ciò è evidente, ad esempio, nei frequenti fenomeni di contatto a livello fonologico, lessicale e morfosintattico, che nel tempo possono portare sia a modificare in maniera sostanziale i sistemi linguistici di partenza, sia a formare varietà nuove, veicolari ».

[141] G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, op. cit., p. 203 : « Se in molte situazioni regionali italiane vi è una incipiente compenetrazione della grammatica dell'italiano e di quella del dialetto, pare tuttavia poco probabile che, sia pure in casi marginali, tale compenetrazione porti al formarsi di una vera e propria lingua mista italiano-dialetto ».

quelques faits isolés qui renvoient à une phénoménologie de (micro)créolistique, l'emploi de pareille terminologie reste très métaphorique.[142]

3) Dialectes, langues régionales, patois, diglossie : quelle réalité pour la France ?

Dès lors, qu'en est-il de la situation linguistique actuelle en France ? Si l'on a bien affaire à un monolinguisme généralisé à l'échelle de l'Hexagone, il convient de nuancer cette représentation au moyen des notions qui viennent d'être développées pour le cas italien. Peut-on parler de dialectes, pour la France, ou de parlers régionaux, ou bien même de patois ? Quelles sont les différences exactes entre ces termes ? Quelles équivalences, ou quelles distinctions, peut-on établir avec la situation italienne ?

Nous partirons pour ce faire de l'équivalence couramment admise entre patois pour la France, et dialecte pour l'Italie, afin d'introduire ensuite des nuances et distinctions. F. Montermini écrit : « Ce que l'on désigne en italien par le terme dialetto correspond grosso modo à ce qui, en français, est appelé "patois". Ici nous nous conformons à l'usage italien en utilisant le terme "dialecte" pour nous référer à la situation linguistique de l'Italie »[143]. Ce rapprochement est aussi le fait des dialectologues Grassi, Sobrero et Telmon qui, parlant des dialectophones d'Italie, expliquent qu'ils n'ont plus à avoir honte, comme par le passé, de – et ils emploient ici une série d'expressions désignant les dialectes et qui sous leur plume sont synonymes – « leurs parlers locaux, leurs patois, leurs vernaculaires »[144]. Si ces deux termes ont certes des points communs et peuvent être rapprochés dans un souci de comparaison, l'on peut d'ores et déjà avancer que leur compréhension n'est pas identique. Tout d'abord, l'une des principales différences entre le dialetto et le patois réside dans le fait que ce dernier est très souvent circonscrit à un usage rural et populaire, alors qu'en Italie, l'emploi du dialecte n'est pas réservé à une classe sociale en particulier. C'est ce que notent Grassi, Sobrero et Telmon, à la suite de G. Berruto : « Malgré la prise de conscience très répandue de l'affaiblissement général des dialectes, il serait inexact de dire que leur emploi concerne exclusivement une seule classe ou un seul groupe social »[145]. C'est également ce que souligne A. Stussi lorsqu'il parle de la langue utilisée par Federico De Roberto dans I Vicerè : « En Sicile, comme d'ailleurs dans d'autres régions italiennes, on communiquait en dialecte à l'intérieur d'un

[142] Ibid., p. 204 : « Le riserve avanzate qui circa la possibilità di individuare una vera e propria varietà ibrida fra italiano e dialetto nell'attuale panorama sociolinguistico italiano non tolgono che presso certi parlanti il continuo frammischiarsi di italiano popolare e dialetto e la frequente presenza di ibridismi nel discorso diano la netta impressione di trovarsi di fronte a produzioni linguistiche che non sono né dialetto né italiano, e che alcuni hanno battezzato come una sorta di 'creolo' Anche se nella situazione di contatto fra italiano e dialetti vi è qualche fatto isolato che rimanda a una fenomenologia di (micro)creolistica, l'uso di una terminologia siffatta rimane molto metaforico ».

[143] F. Montermini, *L'italien, la vie d'une langue, op. cit.*, p. 155-156.

[144] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Introduzione alla dialettologia italiana, op. cit., p. 33 : « cadono i motivi per i quali, in precedenza, i dialettofoni erano portati a "vergognarsi" delle loro lingue locali, dei loro patois, dei loro vernacoli ».

[145] C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 6 : « Nonostante la diffusa consapevolezza del generale indebolimento dei dialetti, sarebbe inesatto dire che il loro uso è esclusivo di una sola classe o di un solo gruppo sociale ».

groupe social homogène, même nobiliaire »[146]. Le domaine d'extension, du point de vue sociolinguistique, est donc bien différent entre la France et l'Italie. Prenons maintenant la définition que donne le Grand dictionnaire de Linguistique et Sciences du langage du terme de patois afin de comprendre ce que cette notion recouvre :

> On appelle patois, ou parler patois, un dialecte social réduit à certains signes (faits phonétiques ou règles de combinaison), utilisé 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).[147]

Selon cette définition, le patois n'est qu'un « reste », un « résidu » de dialecte employé dans un contexte essentiellement sinon exclusivement rural et sujet à l'influence de la langue officielle. Parce qu'il représente un système très réduit, qu'il n'est plus un dialecte à part entière mais qu'il se distingue tout de même encore de la langue, par laquelle il a été contaminé, parce qu'il occupe donc une zone intermédiaire floue ; parce que le patois n'est pas totalement indépendant de la langue officielle et se trouve dans une position d'infériorité par rapport à cette dernière, le terme a pris une connotation péjorative. À la moitié du XIXe siècle déjà, Denis Delaplace montre que « le Grand Dictionnaire Universel de 1866 écrivait : "Le patois est un **mauvais** dialecte parlé par le peuple d'une province" »[148]. L'on comprend davantage en quoi le patois s'éloigne du dialetto car le premier tend de plus en plus à revêtir les caractéristiques structurelles de la langue et n'a plus son autonomie. En ce sens, peut-être faudrait-il davantage rapprocher le statut des patois hexagonaux des italiens régionaux ou, du moins, des variétés dialectales ayant une distance moindre avec l'italien standard (ce que la dialectologie nomme des « koinè dialectales » ou « dialectes italianisants »[149]). Enfin, c'est l'Histoire surtout, politique et linguistique, ou plutôt la politique linguistique en vigueur en France, qui explique pour beaucoup ce phénomène de minorisation des dialectes, relégués au rang de patois. Là aussi, les traducteurs prennent acte de cette situation en évoquant les différences entre l'Italie et la France, pays où, depuis longtemps, règne le

> centralisme linguistique qui est l'un des nombreux aspects du centralisme tout court, avec sa grandeur et sa misère. Dans un tel contexte, Paris est la norme, l'orgueil et la mesure de l'identité nationale. Par conséquent, les parlers des provinces, en tant que cadence et lexique, ont été considérés comme grossiers […] et vus comme une ridicule […] faute de goût.[150]

---

[146] Alfredo Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, Bologne, il Mulino, 2005, p. 250 : « In Sicilia, come pure in altre regioni italiane, si comunicava in dialetto all'interno d'un gruppo sociale omogeneo anche se nobiliare ».

[147] Linguistique et Sciences du langage : grand dictionnaire, op. cit., p. 353.

[148] Denis Delaplace, *L'article «* Argot » au fil des dictionnaires depuis le XVIIe siècle, Paris, Classiques Garnier, 2013. C'est nous qui soulignons. Il ajoute cependant que cette époque est aussi, paradoxalement, celle où « le regard porté sur les patois a peu à peu évolué positivement depuis les appels de Nodier en ce sens ; la fin du XIXe siècle a vu se multiplier les recherches dans ce domaine, encouragées par les instances officielles ».

[149] Cf. C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 176 et suivantes.

[150] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Antonino Buttitta (éd.), Palerme, Sellerio, 2004, p. 187-199: p. 189 : « il centralismo linguistico che è uno dei tanti aspetti del centralismo tout court, con la sua grandeur e la sua miseria. In questo contesto, Parigi è norma, vanto e metro dell'identità nazionale. Di conseguenza le parlate delle province, come cadenza e come lessico, sono state bollate di rozzezza, [...] di ridicola [...] faute de goût ».

On ne peut donc établir une stricte correspondance entre dialectes (pour l'Italie) et patois (pour la France) : le terme de patois ne « traduit » pas exactement celui de dialecte, et vice versa, comme nous le verrons encore lorsque, plus bas, nous examinerons les compétences linguistiques du parlant français. Il nous faudra tenir compte de ces différences.

Pour faire le tour de la situation linguistique en France, deux autres termes doivent être convoqués et mis en perspective avec la notion précédente de patois. Il s'agit de ce que l'on appelle les langues régionales et/ou le français régional d'une part, et les régionalismes d'autre part. Le français régional désigne « la langue française parlée dans telle ou telle région, caractérisée par certaines particularités phoniques (accents), lexicales (mots régionaux) et syntaxiques »[151]. En revanche, une langue régionale « peut être […] une langue qui, dans le cadre d'un État, diffère de la langue officielle et dont les locuteurs posent le problème de son statut à côté de la langue officielle. En France, on regroupe sous cette appellation aussi bien l'occitan, le catalan et le corse (langues romanes) que l'alsacien et le flamand (langues germaniques) ou le breton (langue celtique) et le basque »[152]. La définition des langues régionales est étroitement liée au statut (social, politique) qu'elles peuvent – qu'elles veulent – revêtir dans la société française. Enfin, est appelé régionalisme « un fait linguistique particulier à une région et relevant soit de la forme, soit du sens »[153].

Comment décrire, à l'aide de ces instruments, la pratique linguistique réelle des parlants français ? On distingue habituellement les « parlers régionaux » ou « parlers locaux » français (le marseillais, par exemple) des dialectes proprement dits (comme le provençal), qui sont moribonds en France, désuets et très difficilement compréhensibles ; il n'y a d'ailleurs que les dictionnaires et encyclopédies de linguistique pour mentionner les « dialectes », terme peu adapté pour désigner la pratique linguistique hexagonale actuelle, qui connaît davantage les patois ou parlers locaux[154]. Il nous faudra bien différencier ces notions dans notre analyse des traductions.

Peut-on en outre parler de diglossie pour le contexte français ? La situation diglossique ayant évolué jusqu'à ce que la variété haute – le français, provenant d'une variété de la langue d'oïl – s'impose en tant que langue nationale[155] et supplante la variété B que sont les langues régionales, il est difficile, désormais, de parler d'une situation diglossique à l'échelle de la France entière : si dans certaines régions, ou dans certains territoires (les régions rurales en général) les langues régionales sont encore vivaces – notamment en Bretagne, dans le pays

[151] Linguistique et Sciences du langage : grand dictionnaire, op. cit., p. 406.
[152] Ivi.
[153] Ivi.
[154] Mentionnons toutefois, pour plus de rigueur, la définition de dialecte dans le Grand dictionnaire de Linguistique et Sciences du langage, ibid., p. 143-144 : « Dans les pays comme la France, où l'on trouve une langue officielle et normalisée, le dialecte est un système permettant une intercompréhension relativement facile entre les personnes qui ne connaîtraient que le dialecte et les personnes qui ne connaîtraient que la langue ; le dialecte est alors exclu des relations officielles, de l'enseignement de base et ne s'emploie que dans une partie du pays ou des pays où l'on utilise la langue ». L'article précise ensuite qu'en France, il existe des « dialectes régionaux » qui sont, pour ceux qui se rattachent à la langue d'oïl, « le francien, l'orléanais, le bourbonnais, le champenois, le picard, le haut-normand et le wallon, le lorrain, le bourguignon, le franc-comtois, le bas-normand, le gallo, l'angevin et le parler du Maine, le poitevin, le saintongeais et l'angoumois », mais on voit bien là la faible vivacité de ces dialectes.
[155] Avec l'ordonnance de Villers-Cotterêts, dès 1539, le français devient langue officielle du royaume.

basque, en Alsace et, dans une moindre mesure, dans le Nord et en Provence – le reste du pays est quasiment monolingue[156]. On ne peut plus dire que coexistent, à la même échelle que celle de l'Italie, deux variétés linguistiques au sein du territoire français. À cela s'ajoute une situation historico-culturelle et linguistique très différente de l'Italie : alors que, comme le note T. Telmon, « la conquête de l'italien par les masses [est], comme on le sait, un fait très récent[157] », la France existe depuis longtemps comme entité politique unitaire ; l'unité linguistique elle aussi s'est faite depuis longtemps et il n'a pas existé à proprement parler de langue nationale uniquement littéraire, puisque le français a été aussi bien écrit que parlé, avec quelques variantes mais qui n'ont rien de commun avec le morcellement du territoire italien lié à la variété des dialectes italiens[158]. On lit dans un compte rendu de l'ouvrage de Thérèse Labande-Jeanroy La question de la langue en Italie. Examen critique des données du problème, des méthodes et des solutions cette phrase décrivant l'Italie : « un pays où, de la Lombardie à la Sicile, les parlers locaux diffèrent beaucoup plus encore qu'ils ne font de la Wallonie et de la Picardie à la Provence »[159]. Le linguiste T. De Mauro livre à cet égard une lecture intéressante. Il part en effet de l'assertion commune chez les hommes de culture qui consiste à rapprocher la situation linguistique de l'Italie moderne de celle de la France, et montre en décortiquant cette position les différences qui sont au contraire fondamentales entre ces deux pays :

> De l'indiscutable suprématie de l'italien, fondée d'une part sur la position concordante des hommes de culture, des hommes politiques, de l'ensemble de la classe dirigeante, d'autre part sur le faible nombre de groupes alloglottes, on en est arrivé à une conséquence apparemment évidente, que l'Italie moderne appartiendrait à ces pays où, comme en Allemagne ou en France, tous les citoyens comprennent la langue nationale.[160]

Il montre que là où, en France (mais aussi en Espagne et en Angleterre), ont agi « des forces centripètes telles que, principalement, la concentration démographique, économique, politique, intellectuelle qu'entraînent un État unitaire et une ville capitale qui écrase toutes les autres villes du pays »[161], forces qui ont ainsi « poussé la province à s'orienter également du

---

[156] Nous reviendrons sur ce terme et son ambiguïté.

[157] T. Telmon, « Gli italiani regionali contemporanei », op. cit., p. 624 : « La conquista dell'italiano da parte di intere masse [è], come è ben noto, un fatto assai recente ». M. Dardano parle, quant à lui, du « retard historique qui distingue l'Italie des autres pays de l'Europe occidental et qui dépend de l'existence, qui a duré plusieurs siècles, des États régionaux » [« Il ritardo storico che distingue l'Italia da altri Paesi dell'Europa occidentale e che dipende dall'esistenza, protrattasi nei secoli, degli Stati regionali », M. Dardano, La lingua della Nazione, Rome-Bari, Laterza, 2011].

[158] C'est le linguiste Gerhard Rohlfs qui, dans ses *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*, Florence, Sansoni, 1990, p. 26-27, parle de l'Italie « parmi les nations européennes » comme du « pays le plus fractionné dans ses dialectes » – caractéristique qu'il considère comme un « privilège ».

[159] A. Meillet, recension de T. Labande-Jeanroy, La question de la langue en Italie. Examen critique des données du problème, des méthodes et des solutions, Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, Paris, Klincksieck, n° 26, 1925, p. 103-104.

[160] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia* unita, op. cit., p. 12 : « Dall'indiscusso primato dell'italiano, fondato dunque sia sull'atteggiamento concorde degli uomini di cultura, dei politici, dell'intero ceto dirigente, sia sulla scarsa consistenza numerica dei gruppi alloglotti, si è tratta una conseguenza apparentemente molto ovvia, e cioè che l'Italia moderna appartenga a quei paesi in cui, come in Germania o in Francia, tutti i cittadini intendono la lingua nazionale ».

[161] Ibid., p. 16 : « forze centripete, riducibili in definitiva all'accentramento demografico, economico, politico, intellettuale comportato da uno stato unitario e da una città capitale soverchiante ogni altra, che avevano invece operato in Francia... ».

point de vue linguistique selon le modèle de la capitale »[162], en Italie, au contraire, ont joué de « puissantes forces centrifuges »[163]. Ainsi, alors que « des raisons d'ordre politique, économique, social et culturel ont fortement agi avant même le début du XVIe siècle en France afin qu'un idiome « vulgaire » remplace le latin médiéval et qu'une fois l'idiome choisi devenu langue nationale, il se diffuse sur tout le territoire et dans toutes les catégories sociales »[164], en Italie, au contraire, le florentin de Dante Alighieri, Pétrarque et Boccace est resté pendant des siècles une langue nationale réservée au cercle restreint des doctes.

De plus, il a longtemps et ce, jusqu'à une période très récente, existé un fossé entre l'écrit et le parlé pour l'italien :

> d'un côté, il y a la difficulté avec laquelle la langue italienne parlée s'est répandue au sein d'une population qui, par ses conditions de travail, mais aussi par ses conditions sociales et culturelles, n'en ressentait pas le besoin [en note : la situation de l'écrit est sensiblement différente car, comme on a pu l'observer à plusieurs reprises, ce dernier était plus répandu, par le passé, qu'on ne l'a cru] ; de l'autre, il y a cette cohabitation séculaire entre une unité linguistique que l'on clame ou que l'on désire mais qui n'est pas réelle si ce n'est, comme on l'a vu, au niveau de l'écriture, et la division politique.[165]

4) Plurilinguisme – Mistilinguismo – Multilinguisme

Afin de bien cerner la réalité dont on va parler dans le champ qui nous intéresse, à savoir le champ littéraire, il nous faut en venir aux termes essentiels dans notre étude mais dont les frontières sont encore trop souvent floues dans l'emploi qu'on en fait. Ces termes sont, tout comme ceux que nous venons d'analyser, propres au domaine de la linguistique. Ils permettent de décrire une réalité qui a avant tout trait au parlant et à la société dans laquelle il vit et il s'exprime. Cependant, comme nous aurons l'occasion de le démontrer tout au long de notre travail, ce comportement linguistique s'est, selon différentes modalités, répercuté sur la pratique écrite et littéraire : c'est là tout notre objet d'études. Les termes se sont donc aussi transférés au champ littéraire, voilà pourquoi il nous importe d'en connaître les spécificités dans l'un et l'autre domaines.

---

[162] Ivi : « inducendo colà la provincia a orientarsi, anche linguisticamente, secondo il modello delle rispettive capitali ». C'est aussi ce qu'écrivait, en d'autres termes, le grand linguiste italien du XIXe siècle Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) qui disait, dans son Proemio all'« Archivio glottologico italiano » (1873) que la France « puise dans Paris l'unité de sa langue » [« attinge da Parigi l'unità della sua favella », G. I. Ascoli, Scritti sulla questione della lingua, C. Grassi (éd.), Turin, Giappichelli, 1968].

[163] Ibid., p. 17 : « poderose forze centrifughe ».

[164] Ibid., p. 23 : « in Francia […] motivi d'ordine politico, economico, sociale e culturale hanno attivamente operato già prima del Cinquecento affinché al latino medievale si sostituisse un idioma "volgare", e, insieme, affinché l'idioma prescelto, una volta assunto a lingua nazionale, si diffondesse in tutte le regioni e in tutti i ceti sociali ».

[165] T. Telmon, « Gli italiani regionali contemporanei », op. cit., p. 624 : « da un lato, c'è la difficoltà con cui la lingua italiana parlata si è diffusa presso una popolazione che, per le condizioni sociali, lavorative, culturali non ne sentiva la necessità [in nota : alquanto diverso è il caso dello scritto che, come si è osservato ormai da più parti, è stato nel passato più diffuso di quanto non si sia creduto] ; dall'altro lato c'è la convivenza secolare tra un'unità linguistica asserita o desiderata ma non reale se non, come s'è visto, a livello di scrittura, ed una disunità politica… ».

Partons d'abord du constat que de plus en plus d'études se sont consacrées, dans les toutes dernières années, à la problématique du plurilinguisme sous ses différents aspects. Nous trouvons ainsi nombre d'articles portant sur ce nouveau phénomène qui caractérise nos sociétés mondialisées, par exemple « plurilinguisme et traduction à l'heure de la mondialisation », tiré d'une communication de Michaël Oustinoff de février 2009[166] qui prend acte, comme le fait un cours d'université de Philippe Blanchet[167], de la diversité linguistique à l'ère de la globalisation. De nombreux colloques sont organisés dont plusieurs, pour notre seul domaine des lettres et sciences humaines, ces dernières années : « Traduction, plurilinguisme et langues en contact : traduire la diversité », qui s'est tenu en octobre 2012 à l'Université de Toulouse-le-Mirail, ou encore, pour le seul italianisme, des colloques et journées d'études récents : « Traduire le plurilinguisme. La traduction des textes plurilingues de la littérature italienne » organisée par le Circe-LECEMO le 22 juin 2013 à Paris, « Nuovi approcci alla narrativa plurilingue italiana (1960-2010) qui s'est tenu le 21 janvier 2011 à l'Université de Leeds au Royaume-Uni. Des revues consacrent des numéros spéciaux à cette question, une des dernières en date étant la nouvelle revue en ligne Quaderna, dont le Numéro 2 s'intitule « Plurilinguisme : de l'expérience pluriculturelle à l'expérimentation ». Par ailleurs, il existe également un Observatoire européen du plurilinguisme, structure de coopération entre partenaires du plurilinguisme et qui a élaboré une Charte indiquant en préambule que « le plurilinguisme est inséparable de l'affirmation d'une Europe politique, la diversité des langues assure la pluralité et la richesse des représentations, le plurilinguisme est une liberté ». Face à cette masse d'informations, il est évident que se dégagent des notions très larges du « plurilinguisme », ou très éloignées, en tout cas, de celle que nous établirons ici pour notre recherche (un plurilinguisme au sens politique, par exemple).

D'un strict point de vue linguistique, le plurilinguisme a plusieurs acceptions en fonction de l'endroit où l'on se place, de l'objet qu'on prend en considération. Silvia Dal Negro et Piera Molinelli énumèrent ainsi les différents types de plurilinguisme :

> Le plurilinguisme peut être individuel, au sens où un parlant connaît et utilise plus d'une langue ; social, au sens où une communauté emploie plusieurs codes selon les fonctions et le milieu ; territorial, lorsque l'on désigne la coexistence de plusieurs groupes linguistiques sur un même territoire ; institutionnel, à l'échelle des unités supranationales qui partagent différentes langues officielles, comme c'est le cas de l'Union européenne.[168]

On peut ajouter à cette liste une distinction d'un autre type qui viendra préciser la notion étudiée. En effet, on parlera aussi de plurilinguisme interne ou endogène, de même qu'on

---

[166] Mise en ligne sur le site La Clé des langues le 27/02/2009, http://cle.ens-lsh.fr/58634463/0/fiche___pagelibre/. Michaël Oustinoff y écrit clairement : « le plurilinguisme est à l'ordre du jour non seulement en Europe, mais plus généralement dans le monde, en raison de la mondialisation », p. 2.

[167] « Plurilinguisme et traduction. Enjeux, possibilités, limites », cours de Philippe Blanchet, Université Rennes 2 Haute Bretagne, pdf.

[168] Silvia Dal Negro et Piera Molinelli, Comunicare nella torre di Babele, op. cit., p. 13 : « Il plurilinguismo può essere individuale, nel senso che un parlante conosce e usa più di una lingua ; sociale, nel senso di una comunità che fa uso di più codici a seconda delle funzioni e degli ambiti ; territoriale, intendendo con ciò la compresenza di più gruppi linguistici su uno stesso territorio ; istituzionale, cioè a livello di unità sovranazionali che condividono più lingue ufficiali, come è il caso dell'Unione Europea ».

pourra distinguer un plurilinguisme migratoire (à savoir les immigrés arrivant dans un pays d'accueil). Dans notre étude, nous nous focaliserons sur le plurilinguisme interne et endogène.

Au sens le plus large, on peut parler de plurilinguisme lorsqu'on constate que les humains, à l'échelle de la planète, parlent des milliers de langues : c'est ce que fait par exemple Philippe Blanchet qui écrit qu'il part de « la constatation, a priori banale, du plurilinguisme des humains et de leurs sociétés. On estime que sont parlées entre 3000 et 30.000 langues différentes »[169]. Mais la notion de plurilinguisme est aussi et avant tout rattachée au parlant. Cette notion est celle que prône l'Union européenne dans son Cadre européen commun de références pour les langues et signifie, pour un individu, de connaître et de maîtriser plusieurs langues[170]. Le terme est contenu dans la Charte européenne du plurilinguisme où il est ainsi expliqué :

> Nous convenons dans ce qui suit de désigner par plurilinguisme l'usage de plusieurs langues par un même individu. Cette notion se distingue de celle de multilinguisme qui signifie la coexistence de plusieurs langues au sein d'un groupe social. Une société plurilingue est composée majoritairement d'individus capables de s'exprimer à divers niveaux de compétence en plusieurs langues, c'est-à-dire d'individus multilingues ou plurilingues, alors qu'une société multilingue peut être majoritairement formée d'individus monolingues ignorant la langue de l'autre.[171]

Si ce texte à caractère politique a tendance à distinguer le plurilinguisme du multilinguisme, en indiquant que le premier fait véritablement dialoguer les différentes langues chez un parlant alors que le second désigne plutôt le fait de « connaître plusieurs langues en les maintenant dans des compartiments étanches »[172] voire, dans certains cas, une société où différentes langues se côtoient mais où chacun des parlants n'en parle qu'une, il faut admettre toutefois que la frontière entre ces deux termes a tendance à se réduire. La définition elle-même n'est pas très précise puisqu'elle évoque, faisant de ces termes des synonymes, des « individus multilingues ou plurilingues ». Cependant, nous retiendrons à notre compte la notion de « plurilinguisme » qui s'attache plus clairement, sans ambiguïté, à décrire la situation d'un parlant pouvant passer d'une langue à l'autre, là où le « multilinguisme » a toujours le double sens. Le plurilinguisme tend véritablement à désigner le mélange des langues chez un parlant, le passage aisé d'une langue à l'autre. Par ailleurs, nous verrons que c'est la notion de « plurilinguisme » qui s'est transférée au domaine littéraire, et non celle de « multilinguisme ».

C'est le cas également du terme italien mistilinguismo, dont nous ne disposons pas en français, et que nous traduisons, en général, par « plurilinguisme ». Avant de poursuivre notre analyse, il nous faut noter d'emblée que les équivalences de termes entre l'italien et le

---

[169] P. Blanchet, « Plurilinguisme et traduction. Enjeux, possibilités, limites », op. cit., p. 3.
[170] Le CECRL (Cadre européen commun de référence pour les langues), outil publié en 2001 par des experts du Conseil de l'Europe à destination des enseignants, fixe les lignes directrices des programmes de langue vivante dans l'enseignement secondaire.
[171] Lien vers la page du site de l'APLV (Association des professeurs de langues vivantes) : http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article796 sur laquelle est consultable le texte de la Charte (http://www.aplv-languesmodernes.org/docrestreint.api/324/e378092e97762ff2736859feb32b74eaf9022f86/pdf/charte_plurilinguisme_fr.pdf).
[172] M. Oustinoff, http://cle.ens-lsh.fr/58634463/0/fiche___pagelibre/, op. cit., p. 1.

français ne sont pas exactes, précisément parce que la situation italienne a besoin de termes plus spécifiques pour certaines particularités linguistiques dont le français n'a pas forcément l'utilité. Mistilinguismo est, dans un premier temps, couramment employé comme synonyme de plurilinguismo, c'est-à-dire pour définir un parlant qui connaît et emploie plusieurs langues. En fait, la notion de mistilinguismo semble être une sous-catégorie du plurilinguisme, notion plus vaste ou, du moins, le mistilinguismo décrit de manière plus précise une réalité linguistique spécifique : il désigne, chez un individu, le mélange de plusieurs langues dans une même phrase. C'est le phénomène de la commutazione di codice (commutation de code ou code mixing) appelé aussi, précisément, enunciazione mistilingue.

Revenons un instant sur les deux termes de « plurilinguisme » et de mistilinguismo en les appliquant plus précisément à la situation italienne. Pourquoi et comment peut-on parler de « plurilinguisme » en Italie ? On peut le faire puisque, comme l'explique T. De Mauro :

> Un nombre croissant de parlants a pu, à partir de ce moment-là [la période de l'entre-deux-guerres] disposer d'une pluralité de registres linguistiques : l'italien commun, l'italien régional, le dialecte italianisant, le dialecte dans ses formes les plus archaïques et les plus éloignées de l'italien.[173]

Les différentes modalités avec lesquelles ce plurilinguisme caractéristique de la société italienne et, en son sein, de chaque parlant, s'est développé, comprennent, notamment, l'enunciazione mistilingue, l'alternance de code, etc.

Les réalités linguistiques telles que le plurilinguisme et le mistilinguismo ont eu des résonances en littérature, où la critique littéraire a réemployé ces notions, en forgeant également d'autres, propres au seul champ littéraire (hétérolinguisme) en fonction des tendances et des points qu'elle a voulu décrire et analyser. Nous passerons ici brièvement en revue ces termes et leur fondement critique pour pouvoir nous arrêter ensuite sur la question et la tradition du plurilinguisme littéraire en Italie.

Il faut enfin insister ici sur l'idée, développée dans ce chapitre, que, du point de vue historico-linguistique, le bilinguisme est une tradition bien ancrée en Italie, où il existe chez le locuteur moyen des compétences au moins passives :

> On parle de plus en plus italien en Italie, mais les dialectes ne déclinent pas pour autant ; les dialectes français, quant à eux, « mènent un combat perdu pour leur survie » [Ch. Lee, Introduzione allo studio della lingua francese, Bologne, 1987, p. 138], au point que l'on ne parle plus de dialectes mais de patois (argot rural) et d'argot (argot initialement parisien mais devenu désormais plus généralement urbain).[174]

---

[173] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit., p. 143: « Un numero crescente di parlanti ha potuto da quel momento disporre d'una pluralità di registri linguistici: l'italiano comune, l'italiano regionale, il dialetto italianizzante, il dialetto nelle sue forme più arcaiche e lontane dall'italiano ».

[174] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 135 : « In Italia si parla sempre più italiano, ma i dialetti non tramontano ; i dialetti francesi, invece, "conducono una lotta perdente per la sopravvivenza" (Ch. Lee, Introduzione allo studio della lingua francese, Bologna, 1987, p. 138): tanto è vero che non si parla più di dialetti bensì di patois (gergo rurale) e di argot (gergo prima soprattutto parigino, ma ormai, più generalmente, cittadino) ».

Chapitre 2 : Statut et formes du dialecte dans la tradition littéraire italienne

1) Socle critique en littérature générale : plurilinguisme littéraire, hétéroglossie, hétérolinguisme, polydialectalité. Pour un historique de la notion

En littérature comme en sociolinguistique, on repère différents types d'interactions de langues. Le terme de « plurilinguisme » en littérature, dont la définition est encore aujourd'hui mal fixée, oscillant entre une acception étroite et une acception très large, a été employé pour désigner des réalités hétérogènes. Quelles formes revêt le plurilinguisme littéraire ? De quel type de plurilinguisme littéraire nous occuperons-nous ?

Arrêtons-nous d'abord un instant sur la présence du plurilinguisme en littérature, et faisons un bref survol de la notion à l'échelle de l'histoire littéraire. Si le terme de « plurilinguisme » ainsi que l'idée qu'il véhicule ne vont pas du tout de soi encore dans la première partie du XXe siècle et jusqu'aux années 60, on peut dire aujourd'hui, avec Myriam Suchet, que

> la rencontre de différentes langues dans un même texte littéraire n'est pas un phénomène nouveau. Qu'il s'agisse d'une règle liée à un genre, d'un signe d'appartenance à une avant-garde ou encore de l'indice d'une poétique personnelle, le passage d'une langue à une autre relève du temps long de l'histoire littéraire.[175]

C'est ce qu'affirme également Hélène Buzelin qui explique ainsi la situation : « L'hybridité et le plurilinguisme littéraires ne datent pas d'aujourd'hui. Par contre, que les chercheurs, critiques et éditeurs y portent une attention particulière, au point d'y voir la principale force expressive d'un texte ou d'un courant littéraire est un phénomène plus récent »[176].

Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur le caractère problématique, pour la critique précédente, de la notion de plurilinguisme et de son opposition avec le monolinguisme ou l'unilinguisme, que nous définirons également plus tard.

Rainier Grutman voit, dans l'ensemble de la tradition textuelle, le plurilinguisme au sens large comme une constante, une alternative qui a existé depuis les origines, ce qui lui permet de dresser ce rapide panorama[177] :

---

[175] M. Suchet, Textes hétérolingues et textes, op. cit., p. 3-4.

[176] Hélène Buzelin, « Traduire l'hybridité littéraire. Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon : The lonely Londoners », in Heterolingualism in / and Translation, Reine Meylaerts (éd.), Target, n° 18 (1), 2006, p. 92, citée par M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 3.

[177] Pour un historique de la question du plurilinguisme en littérature, voir Leonard Forster, *The Poet's Tongues.* Multilingualism in Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1970. On pourra également consulter Diglossie et littérature, Henri Giordan et Alain Ricard (éds.), Bordeaux, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1976. M. Suchet, qui les cite, note à propos de ce dernier : « Les auteurs y distinguent trois modes de relation à l'altérité linguistique : le discours de la folklorisation qui traite en objet la parole des autres, le discours de l'occultation qui rejette tout à la fois les langues dominantes et les autres langues et le discours de la

> Des goliards d'hier, qui entrelardaient leurs poésies de vers latins, aux Chicanos d'aujourd'hui, qui passent de l'espagnol à l'américain ou à un mélange des deux (Spanglish), la cohabitation des langues semble bien être une constante en littérature. Certes, elle a connu des moments de gloire et des moments de désaffection, selon les codes esthétiques en vigueur. Ainsi le penchant des écrivains classiques et réalistes pour l'unilinguisme alterne-t-il avec le bilinguisme fondamental des époques médiévale, renaissante et baroque, sans compter les expériences joyeusement polyglottes qui ont marqué les différentes avant-gardes du XXe siècle.[178]

Dans son article de 1934 publié en anglais sous le titre Discourse in the Novel, Mikhaïl Bakhtine forge trois néologismes pour développer sa théorie de la polyphonie : « raznojazychie » : "hétéroglossie" ou diversité des langues ; « raznorechie » : "hétérologie" ou diversité des styles ; « raznoglosie » : "hétérophonie" ou diversité des voix individuelles. Tzvetan Todorov, lorsqu'il décide de traduire le troisième terme de Bakhtine par "hétérophonie" et non plutôt par "polyphonie", qui aurait été plus courant, explique qu'avec le préfixe « hétéro- », « l'accent est mis non sur la pluralité, mais sur la différence »[179]. C'est sur ce même modèle que Gianfranco Folena, brillant linguiste qui s'est longtemps occupé de plurilinguisme littéraire, en témoigne notamment son ouvrage *L'italiano in Europa*[180], a pu parler d'« hétéroglossie européenne », voulant évoquer par là la superposition des codes linguistiques dans les parcours d'écrivains tel Carlo Goldoni, qui écrit à la fin de sa carrière en français, ou comme Voltaire et Mozart, qui rédigent un épistolaire en italien. Ce plurilinguisme-là, il faut l'entendre davantage comme un bilinguisme et même un biculturalisme littéraire qui permet à ces écrivains d'alterner, sans d'ailleurs forcément les mêler, plusieurs langues. Parallèlement à cette acception toutefois, l'hétéroglossie est également « susceptible d'être lu[e] […] comme un synonyme, peut-être désuet, d'altérité, c'est-à-dire d'ouverture de la création littéraire et textuelle à la mescidanza et à la contamination linguistique »[181].

Reprenant à son compte également le préfixe « hétéro-», R. Grutman, dans la thèse qu'il soutient en 1994 à l'Université de Montréal (publiée en 1997), crée un terme nouveau : « l'hétérolinguisme ». Il en souligne d'emblée le caractère littéraire et définit cette notion qu'il a forgée comme « 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 principale »[182]. Comme le commente Myriam Suchet, « le choix du terme s'explique en partie par la négative : il s'agissait de ne pas employer les notions polémiques de "diglossie" ni de

---

minorisation, celui des littératures qui se font mineures », M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 4.

[178] Rainier Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles (éds.), vol. 2 Plurilinguismo e letteratura, Rome, Il Calamo, 2002, p. 329.

[179] Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique, suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 2002, p. 89.

[180] Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Turin, Einaudi, 1983.

[181] C'est F. Brugnolo et V. Orioles qui le notent dans leur introduction à leur volume qu'ils ont justement choisi d'intituler Eteroglossia e plurilinguismo.

[182] R. Grutman, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe* siècle québécois, Saint-Laurent (Québec), Fides, 1997, p. 37.

“bilinguisme” et de spécifier une mise en œuvre littéraire »[183]. Voici d’ailleurs le texte de R. Grutman qu’elle cite à ce propos :

> Contrairement au « bilinguisme », le terme ne souffre pas de connotations politiques. Faisant une large part à l’hybridité – il est lui-même composé d’un étymon grec (heteros : « autre ») et d’un étymon latin (lingua : « langue ») –, le mot devient une mise en abyme du phénomène qu’il désigne. Enfin, il faut souligner le caractère littéraire de l’hétérolinguisme. À moins de les métaphoriser et donc de les vider de leur sens strict, tant le bilinguisme que la diglossie s’appliquent aux sociétés et aux individus qui les composent, soit aux auteurs et aux lecteurs.[184]

Et la grande nouveauté, « la véritable rupture »[185] réside dans le fait que le concept que forge R. Grutman est valable non seulement pour deux langues véhiculaires, nationales, mais également à l’intérieur d’une même langue : et c’est précisément cela qui nous intéresse dans notre étude. Cette nouveauté provient de la conception qu’a R. Grutman de la langue : « il n’y a pas de Langue saussurienne une et indivisible, il n’y a que des variétés diatopiques (les dialectes), diastratiques (les sociolectes), diaphasiques (les registres) et diachroniques (les états de langue) »[186].

Au plurilinguisme, peut-être plus général donc, et surtout non spécifique au seul champ littéraire, comme on l’a vu, R. Grutman préfère la notion d’hétérolinguisme qui permet de dire qu’un texte littéraire est un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues : du simple emprunt lexical aux dialogues en parlers imaginaires, en passant par les citations d’auteurs étrangers. Là aussi, toutefois, il s’agit d’une notion qui englobe plusieurs usages littéraires.

2) Plurilinguisme et tradition littéraire italienne. Socle critique pour l’Italie

On retrouve ces différents usages dans la littérature italienne. En effet, la problématique du plurilinguisme a parcouru l’histoire de la littérature italienne dès les origines. On entend par plurilinguisme, lorsqu’on se réfère au champ littéraire, l’emploi de plusieurs registres linguistiques et expressifs dans un texte littéraire. T. De Mauro en donne cette définition précise : « coexistence soit de langages de type différent (verbal, gestuel, iconique etc.), c’est-à-dire de plusieurs types sémiotiques, soit d’idiomes différents, soit de différentes normes de réalisation d’un même idiome »[187]. L’italien emploie fréquemment le terme de mistilinguismo, assez proche du « plurilinguisme », qui désigne l’emploi simultané de plusieurs langues ou de plusieurs registres ou niveaux de langage dans un texte.

---

[183] M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 5.
[184] R. Grutman, Des Langues qui résonnent, op. cit., p. 37.
[185] L’expression est de M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 6.
[186] R. Grutman, « Le bilinguisme comme relation intersémiotique », in Canadian Review of Comparative Literature, XVII (3-4), 1990, p. 199.
[187] T. De Mauro, Il plurilinguismo nella società e nella scuola italiana, in *Aspetti sociolinguistici dell’Italia* contemporanea, R. Simone et G. Ruggiero (éds.), Rome, Bulzoni, 1977, p. 124 : « compresenza sia di linguaggi di tipo diverso (verbale, gestuale, iconico, ecc.), cioè di diversi tipi di semiosi, sia di idiomi diversi, sia di diverse norme di realizzazione d’un medesimo idioma ».

Traiter du plurilinguisme dans la littérature italienne, c'est partir de la réalité linguistique de base de l'Italie, à savoir sa polidialettalità ou polydialectalité, dont il faut être d'emblée conscient : c'est pourquoi nous avons traité de cette réalité extralittéraire en un premier temps. Assez logiquement, la cohabitation langue / dialectes présente chez le parlant a donné ses fruits chez l'écrivain, par une réappropriation littéraire que nous examinerons à présent. Le terme de polydialectalité, qui n'a rien d'un véritable concept scientifique, mais qui peut nous aider à comprendre le phénomène dont nous traitons et à rendre compte de la richesse terminologique dont jouit ce dernier, est précisément employé par Daniel Pennac, auteur français, pour évoquer la langue littéraire dont use l'un des écrivains italiens passés maîtres dans l'art du plurilinguisme textuel, Carlo Emilio Gadda. C'est la chercheuse Josiane Podeur qui cite et commente D. Pennac en ces termes :

> Dans son roman Au bonheur des ogres, l'auteur Daniel Pennac explique son admiration pour l'Affreux Pastis de la rue des Merles de Gadda et se montre quelque peu "envieux" de la polydialectalité italienne :
> « - Que dit-il ?
> - Il dit qu'il ne veut pas quitter un certain Carlo Emilio Gadda, et franchement, je le comprends.
> - Un Italien ?
> - Le plus italien de tous (…)
> (…)
> - Polydialectale, cette langue, oui, il est regrettable que nous n'ayons pas l'équivalent dans notre littérature ».[188]

Avant de revenir, plus tard, sur cette non-équivalence entre Italie et France que pointe D. Pennac et qui part bien sûr de la différence de compétence linguistique, bien réelle, dont nous avons traité dans notre premier chapitre, restons dans le domaine purement italien pour comprendre les enjeux du plurilinguisme dans cette littérature. On peut dire d'emblée qu'à une tradition sociolinguistique fortement marquée par la diglossie et le bilinguisme, donc par la cohabitation des langues, répond également, en Italie, une tradition littéraire caractérisée par le mélange linguistique. C'est ce qu'indique d'ailleurs D. Vittoz à propos de la place considérable qu'occupent tout au long de son histoire ces langues régionales dans la littérature italienne : « Preuve en est que, des trois volumes de l'imposante Histoire de la langue italienne qu'Alberto Asor Rosa a récemment dirigée chez Einaudi, c'est encore celui intitulé Les autres Langues (entendre : autres que l'italien littéraire codifié) qui est le plus fourni »[189] : signe, donc, de la richesse plurilingue dans la tradition littéraire du pays.

L'histoire de la littérature italienne est profondément marquée par la notion de plurilinguisme et par les polarités monolinguisme / plurilinguisme. Le terme évoque d'emblée et

---

[188] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 134-135 : « Nel suo romanzo Au bonheur des ogres, l'autore Daniel Pennac esplicita la sua ammirazione proprio per il Pasticciaccio gaddiano e una certa "invidia" per la polidialettalità italiana:
"- Que dit-il ?
- Il dit qu'il ne veut pas quitter un certain Carlo Emilio Gadda, et franchement, je le comprends.
- Un Italien ?
- Le plus italien de tous (…)
(…)
- Polydialectale, cette langue, oui, il est regrettable que nous n'ayons pas l'équivalent dans notre littérature" ».

[189] D. Vittoz, Postface à La Saison de la chasse, A. Camilleri, Paris, Fayard, 2001, traduit de l'italien par D. Vittoz, p. 207.

spontanément, pour tout chercheur italianisant, le nom de Gianfranco Contini (1912-1990) qui l'a employé et qui y voyait un trait distinctif et constitutif de tout un pan de la littérature italienne depuis les origines. On ne peut plus parcourir la littérature italienne, aujourd'hui, sans tenir compte des écrits fondamentaux de G. Contini[190] qui ont marqué, dans la critique, un vrai point de repère et qui ont fait de « l'emploi conscient de la composante dialectale dans les textes en langue italienne » une « constante de la civilisation littéraire »[191]. La notion doit donc être analysée dans le contexte critique d'où elle a émergé.

G. Contini considère que « la littérature italienne est, au fond, la seule grande littérature nationale dont la production dialectale fait viscéralement et indissociablement corps avec le patrimoine restant »[192], phrase citée par tous les linguistes et critiques s'occupant de plurilinguisme et des rapports entre langue nationale et dialectes en littérature. Il indique par là que la richesse des littératures dialectales de la Péninsule leur a permis de participer au « corps » unitaire – l'expression italienne est far corpo –, d'être un seul et même bloc avec le patrimoine littéraire national. En une phrase résumant d'un trait l'histoire littéraire italienne, il montre que la ligne plurilingue est représentée par de grands noms et portée aux nues par d'autres grands noms :

> Dante, avec sa pratique « comique » ; Galilée, avec l'ardeur qu'il a pour le Padouan Ruzzante, lequel a célébré l'altération qui se présente dans toute sa vérité même à ceux qui ne connaissent pas le latin ; Manzoni, avec sa sympathie pour Porta ; et ajoutons aussi De Sanctis et son éloge, même modéré, des Folengo et Goldoni ; Croce et son penchant pour Basile : à cette ligne ne manque aucun grand nom de la « démocratie linguistique italienne ».[193]

Cette richesse, cette visibilité qu'il juge spécifiques à l'Italie et uniques en son genre, « résume un aspect primaire de notre italianité littéraire »[194]. Surtout, G. Contini met en évidence, comme fondement de la littérature italienne, la polarité plurilinguisme / monolinguisme dont il trouve chez les pères de cette littérature les deux représentants respectifs : Dante Alighieri est le modèle même du plurilinguisme, là où Pétrarque incarne l'autre pôle, qu'il nomme monolinguisme, à savoir l'utilisation d'un seul code linguistique ou d'un seul registre stylistique en littérature. Deux grandes lignes directrices dans le parcours littéraire italien sont ainsi tracées par G. Contini, l'une partant de Dante et allant jusqu'à

---

[190] Il s'agit des deux textes de Gianfranco Contini, Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968), Turin, Einaudi, 1970 et de Ultimi esercizi ed elzeviri, Turin, Einaudi, 1989.

[191] Fabiana Fusco, « Coscienza del plurilinguismo e scelte linguistiche nella narrativa di Elio Bartolini », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, op. cit., p. 517. Il faut citer plusieurs autres textes critiques fondamentaux en matière de plurilinguisme littéraire italien : Cesare Segre, Lingua, stile e società, Milan, Feltrinelli, 1974 ; I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », in Letteratura italiana, vol. II. Produzione e consumo, Alberto Asor Rosa (éd.), Turin, Einaudi, 1983 et du même auteur « Uso letterario dei dialetti », op. cit. ; A. Stussi, Lingua, dialetto e letteratura, Turin, Einaudi, 1993.

[192] G. Contini, « Introduzione alla Cognizione del dolore » (1963), in Varianti e altra linguistica, op. cit., p. 601-619 : p. 611: « L'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio ».

[193] G. Contini, « Dante oggi », in *Un'idea di Dante*, Turin, Einaudi, 1970, p. 68 : « Dante con la sua pratica "comica"; Galileo col suo trasporto per il pavano Ruzzante, celebratore dello "snaturale" spalancato nella sua verità anche a chi non sappia di latino; Manzoni con la sua simpatia per Porta; e si aggiungano ancora De Sanctis col suo pur moderato elogio dei Folengo e dei Goldoni, Croce con la sua inclinazione al Basile: a questa linea non manca nessun grande nome della "democrazia linguistica italiana" ».

[194] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit, p. 124 : « il noto giudizio di Gianfranco Contini (1963), che riassume un aspetto primario della nostra italianità letteraria ».

C. E. Gadda et représentant la veine plurilingue ; l'autre allant de Pétrarque jusqu'à G. Leopardi et dont les choix linguistiques sont unitaires et univoques. G. Contini souligne que dès l'origine, un des « attributs les plus visibles » de celui qu'il définit comme « le génie le plus riche et le plus inventif »[195], Dante Alighieri, est « le plurilinguisme. Cela ne fait pas seulement référence au latin et au vulgaire, mais au caractère polyglotte des styles et […] des genres littéraires »[196]. C'est dans le chef-d'œuvre dantesque, la Commedia, où alternent style bas et style sublime, que ce trait est le plus présent. À cela G. Contini lie l'expérimentalisme incessant de l'auteur – « la sperimentazione continua »[197] – et lui oppose l'autre grand poète, Pétrarque, dont la spécificité serait au contraire ce qu'il nomme l'« unilinguisme ». Si la littérature des origines est donc plurilingue, ce plurilinguisme est davantage dû aux variations de registres et de styles qu'au mélange des idiomes proprement dits. En effet, même si le plurilinguisme dantesque renvoie en un premier temps à l'alternance de plusieurs codes linguistiques – le latin et les vulgaires[198] (le vulgaire florentin, pour l'essentiel, qui constituera la base de la langue italienne ; mais aussi l'ouverture de ce florentin à des septentrionalismes, à des sicilianismes ; l'occitan dans la bouche du troubadour Arnaut Daniel que le poète fait intervenir au vingt-sixième chant du Purgatoire), il fait toutefois référence, principalement, à une variation de registres allant du trivial au sublime. On retrouvera cette alternance entre style bas et style élevé chez plusieurs autres auteurs, tel Matteo Maria Boiardo qui, à la fin du XVe siècle, fait œuvre d'auteur plurilingue dans le sens où il a recours à une pluralité de tons et de styles dans son Orlando innamorato, sans pour autant recourir à plusieurs langues.

Par ailleurs, note G. Contini, c'est Dante lui-même qui rend visible le premier, en la catégorisant, la littérature dialectale. Dans le De vulgari eloquentia, il passe en revue les quatorze variétés dialectales de la Péninsule pour chercher la « decentiorem loquelam », le vulgaire illustre, et il cite les littératures de ces régions, caractérisées par l'emploi parodique et caricatural des vernaculaires respectifs. Le goût pour la déformation des idiomes locaux, en usage dans la poésie du Duecento, Dante le met ici en évidence, « permettant ainsi de comprendre que la polarisation de la poésie dialectale […] consciente et réfléchie […] remonte même aux origines »[199]. C'est donc même avant lui, c'est-à-dire dès les origines, que la tendance à alterner les codes linguistiques dans la littérature italienne peut être repérée.

---

[195] G. Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », in Varianti e altra linguistica, op. cit., p. 171.
[196] Ivi.
[197] G. Contini, « Un'interpretazione di Dante », in *Un'idea di Dante*, op. cit., p. 110. Dans le même recueil d'articles, mais intitulé « Dante oggi », Contini parle aussi d'« incontenibile sperimentalità », ibid., p. 68.
[198] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 344 : « L'insertion d'une langue étrangère sous forme de citation directe ou indirecte était relativement courante au Moyen Âge, du moins s'il s'agissait d'un extrait en latin, langue qui occupait alors la "posizione di elemento esornativo, di auctoritas, di citazione convalidante" (Giuseppe Tavani, Bilinguismo e plurilinguismo romanzo dal XII al XVI secolo, Rome, E. De Santis, 1969, p. 56) […] La nouveauté de Dante, cependant, aurait consisté à conférer à un "vulgaire illustre", en l'occurrence à l'occitan [à travers la citation d'Arnaut Daniel] la première koinè littéraire de la Romania, l'auctoritas normalement dévolue à la seule langue latine ».
[199] G. Contini, « Dante oggi », op. cit., p. 63 : « permettendo così d'intendere come la polarizzazione di poesia dialettale […] riflessa […] sia da ritirare addirittura alle origini ».

3) Les formes : les usages littéraires du vernaculaire dans la tradition italienne

a) Vulgaires illustres et littérature dialectale consciente

D'une certaine manière, même si Dante Alighieri se moque de la plupart des parlers qui ne rentrent pas dans ses critères pour pouvoir accéder au rang de meilleur vulgaire, il montre que, dès les origines, la littérature italienne se constitue autour des différents vulgaires (et non d'un seul vulgaire ou du latin), et que chacun développe sa propre tradition littéraire, tradition qui plus est basée sur une mise à distance (il s'agit de caricatures des vernaculaires), donc sur un usage réfléchi. Nous nous attarderons sur ce point qui fait l'unicité de la littérature italienne où les vernaculaires ont, pour certains, rayonné au même titre que la langue nationale, au point d'être qualifiés d'« illustres », réalité qui n'a pas son pendant en France[200]. Avant de faire un bref historique des vulgaires illustres et de préciser cette notion, il nous faut partir de la notion non moins essentielle qu'est la « littérature dialectale consciente ou réfléchie », « letteratura dialettale riflessa » expression et catégorie critique aujourd'hui classique, forgée en 1926 par Benedetto Croce[201] et revue et corrigée par les linguistes et critiques littéraires. B. Croce oppose à la littérature dialectale riflessa la littérature spontanée, voulant ainsi traiter de l'emploi du dialecte à des fins artistiques, mieux, du « choix du dialecte y compris lorsque l'auteur dispose d'un autre outil de communication doté d'un plus grand prestige et d'une plus large diffusion sur le territoire »[202]. Il fait remonter la naissance de cette littérature dialectale consciente au XVIIe siècle puisqu'il s'agit du moment où le toscan s'affirme définitivement en tant que langue littéraire nationale. Toutefois, note C. Marcato, « cette datation a été aujourd'hui avancée car même dans les siècles précédents (depuis le XIVe siècle) on trouve des écrits en dialecte qui répondent à un choix culturel, à l'objectif déclaré d'opposer un

[200] A. Stussi dit la même chose mais de manière différente et avec uniquement une petite réserve liée à la distance linguistique plus ou moins grande que tel ou tel dialecte avait vis-à-vis de l'italien : « L'inclusion des écrivains qui ont employé des variétés linguistiques différentes et antérieures n'a jamais été remise en question par rapport à la ligne nationale. Seulement, l'élargissement du canon toscano-sicilien, qu'on peut faire remonter, grosso modo, au De vulgari eloquentia, s'est fait de manière très lente. C'est avant tout la distance linguistique par rapport à l'italien qui a entravé cette progression : une distance facile à surmonter dans le cas du vulgaire médian de Fracesco ou de Iacopone, beaucoup moins évidente pour le milanais de Bonvensin... » [« Non è stata mai contesta, di per sé, l'inclusione di chi si è servito di varietà linguistiche diverse e anteriori rispetto a quella che ha dato impronta indelebile alla lingua nazionale. Ma l'allargamento del canone siculo-toscano, risalente in sostanza al De vulgari eloquentia, è avvenuto molto lentamente ; ha fatto difficoltà innanzi tutto la distanza linguistica, rispetto all'italiano, distanza facile da superare per il volgare mediano di Francesco o di Iacopone, non altrettanto per quello milanese di Bonvensin… », A. Stussi, « Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia », in Lingua e dialetto nella tradizioni letteraria italiana, Rome, Salerno editrice, 1996, p. 3-28 : p. 9].

[201] Benedetto Croce, « La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico (1926) », in Uomini e cose della vecchia Italia, B. Croce, Bari, Laterza, 1927, p. 225-234.

[202] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 138 : « scelta del dialetto pur potendo disporre anche di un altro strumento comunicativo dotato di maggiore prestigio e di più ampia diffusione nel territorio ».

dialecte à une autre tradition linguistique »[203]. Pour B. Croce, cet emploi conscient du dialecte en littérature n'a jamais eu une fonction polémique par rapport à la langue, mais, au contraire, il s'est affirmé comme un des expédients stylistiques à l'intérieur de la vaste gamme de possibilités qui s'offrait à la pratique littéraire, dans un contexte historique et sociolinguistique où la diglossie a toujours été une condition généralisée.

La littérature dialectale de la Péninsule connaît, pour certaines régions, une grande tradition littéraire. Sans retracer de manière exhaustive l'ensemble de cette production[204], il nous faut cependant passer par là, non seulement pour évoquer cette vaste tradition littéraire qui d'une part nous permettra de montrer l'asymétrie avec l'histoire littéraire française, d'autre part de comprendre plus profondément les racines du plurilinguisme dans nos textes (et le statut, différent, des dialectes employés par nos auteurs, selon que ces vernaculaires possèdent ou non des modèles littéraires, justement) ; mais aussi pour distinguer, à des fins de clarification de notre propos, la littérature dialectale de la littérature plurilingue, et en particulier de la littérature plurilingue contemporaine.

Au commencement, c'est-à-dire avant l'émergence et l'affirmation du florentin comme langue littéraire et langue nationale, en somme aussi avant Dante Alighieri [205], étaient les différents vulgaires, dont nous avons retracé l'existence dans notre premier chapitre. En littérature également, certains de ces vulgaires ont eu un large écho, et ce depuis les origines. En effet, dans tous les grands centres urbains de la Péninsule s'élaborent, à partir des vulgaires qui « localement, s'élèvent au rang de langue de culture »[206], les variantes illustres, c'est-à-dire choisies, polies, amenées à avoir un certain succès littéraire, des dialectes de la zone géographique en question. C'est ce qu'explique I. Paccagnella :

> Dès les origines, l'histoire de la langue italienne est une histoire fondée sur les rapports difficiles avec les vulgaires, qui dépassent le cadre strictement municipal et cherchent à devenir des koinai fédératrices. […] La vitalité des dialectes – même si l'on fait abstraction de la valeur de langue première dans le processus de communication qu'ils ont toujours eu depuis les origines jusqu'à nos jours – et leur capacité à réagir à la suprématie souvent étouffante de la

[203] Ivi : « questa datazione è ormai anticipata perché anche in precedenza (fin dal XIV secolo) si trovano scritti in dialetto che rispondono a una scelta culturale, all'intento di contrapporre un dialetto ad un'altra tradizione linguistica ».

[204] Il nous faut effectivement rappeler le contexte historico-littéraire puisque, comme l'écrit R. Grutman dans « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 348 : « On ne peut se passer de l'histoire (littéraire) au moment d'expliquer le succès du plurilinguisme à certaines époques ou dans certains genres ».

[205] Puisque, comme le note I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 499 : « La charnière dans le processus unitaire d'élimination des particularités trop voyantes des variétés locales du vulgaire est représentée par la figure de Dante. Ce n'est en effet qu'après Dante que l'on peut parler d'un modèle linguistique toscan qui ait la même autorité que le latin, y compris parce qu'il est fondé sur une tradition d'exemples poétiques. Ce n'est qu'après Dante que la langue florentine devient italienne, même si elle se présente désormais presque exclusivement comme un produit émanant d'hommes de lettres, destiné à des hommes de lettres » [« Il punto discriminante del procedimento unitario di eliminazione delle peculiarità troppo rilevate delle varietà locali del volgare è rappresentato da Dante: solo dopo di lui si può parlare di un modello linguistico toscano che ha la stessa autorità del latino, anche perché fondato sulla tradizione di esempi poetici ; solo dopo di lui la lingua fiorentina diventa italiana al costo di ridursi ad esclusivo prodotto di letterati per letterati »].

[206] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », op. cit., p. 108 : « dialetti che localmente assurgono al ruolo di lingua di cultura ».

langue littéraire, sont telles que commencent à s'organiser des traditions littéraires autonomes […][207]

Chacun de ces vulgaires illustres va se forger une véritable tradition littéraire dialectale, avec de grands représentants, des auteurs qui feront pleinement partie de la littérature de l'Italie. Ils acquièrent ainsi une entière dignité sociale et littéraire et ce, même après l'affirmation du toscan. T. De Mauro montre qu'à la veille de l'Unité, les dialectes étaient encore bien vivaces et possédaient un réel rayonnement, toutes catégories sociales confondues et pas seulement dans l'usage quotidien :

> Employés par les couches populaires, [les dialectes] l'étaient tout autant par les classes plus cultivées, par l'aristocratie et même par les lettrés, non seulement dans la vie privée, mais souvent aussi dans la vie publique et lors d'occasions solennelles. Dans le Piémont, on prêchait en dialecte. Le dialecte était d'usage courant dans les salons de la bourgeoisie et de l'aristocratie milanaise. À Venise, le dialecte apparaissait et l'emportait même dans les discours politiques et judiciaires. Même à Naples, le dialecte était d'usage normal à la cour (moins, en revanche, au sein de la bourgeoisie). Le premier roi d'Italie, Victor Emmanuel, utilisait habituellement le dialecte même lors des réunions avec ses ministres. À Venise, à Milan, à Naples, à Palerme, des koinài dialectales illustres se constituèrent, à l'intérieur desquelles se coulèrent des traditions littéraires qui, avec Meli, Porta, Goldoni, atteignirent des sommets poétiques. À la veille de l'Unité, pratiquement absent de l'usage parlé, l'italien était donc menacé jusque dans son champ d'utilisation écrit.[208]

On a donc peu de mal à comprendre qu'en littérature, ces dialectes aient joui d'un vrai prestige : en particulier, comme vient de nous l'indiquer T. De Mauro, dans la région de Venise, de Milan, de Naples, de Palerme[209].

Commençons par la remarque de M. Dardano, afin de comprendre comment sont nés les « vulgaires illustres », c'est-à-dire ces vernaculaires qui ont eu une tradition littéraire :

---

[207] Ibid., p. 107 : « Fin dalle origini, la storia della lingua italiana è storia di rapporti difficili con volgari che superano l'ambito strettamente municipale, mirando a porsi come koinè aggregante. […] La vitalità dei dialetti – anche prescindendo dal valore di lingua primaria del processo comunicativo, che dalle origini fino a tutt'oggi hanno avuto – e la capacità di reazione alla spesso soffocante supremazia della lingua letteraria, organizzano autonome tradizioni letterarie […] ».

[208] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit., p. 32-33 : « Usati dagli strati popolari, [i dialetti] lo erano altresì dai ceti più colti, dalle aristocrazie e perfino dai letterati, non soltanto nella vita privata, ma spesso anche nella vita pubblica e in occasioni solenni. In Piemonte si predicava in dialetto; il dialetto era d'uso nei salotti della borghesia e dell'aristocrazia milanese; a Venezia, il dialetto si affacciava e dominava perfino nelle orazioni politiche e giudiziarie; anche a Napoli il dialetto era d'uso normale nella corte (meno, invece, nella borghesia); il primo re d'Italia, Vittorio Emanuele, usava abitualmente il dialetto anche nelle riunioni con i suoi ministri. A Venezia, a Milano, a Napoli, a Palermo, si costituirono delle koinài dialettali illustri, entro cui si inalvearono tradizioni letterarie che con Meli, Porta, Goldoni raggiunsero elevati livelli poetici. Alle soglie dell'unità, praticamente assente dall'uso parlato, l'italiano era dunque minacciato persino nel suo dominio dell'uso scritto ».

[209] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 123, écrit : « Si Florence, au cours des siècles, constitue un modèle et un centre de culture et de langue, il est également vrai qu'entre le XVIe siècle et le XVIIe siècle s'affirme, ou plutôt se confirme à plusieurs reprises la dignité des dialectes, à tel point que le vénitien, le milanais, le napolitain et le sicilien (pour n'évoquer que les cas les plus marquants) sont des variétés linguistiques qui ont produit des traditions de haute culture » [« Se Firenze, nel corso dei secoli, costituisce un modello e un centro di cultura e di lingua, è anche vero che tra Cinque e Seicento si afferma, o si conferma, a più riprese la dignità dei dialetti, tanto più che il veneto, il milanese, il napoletano e il siciliano (per ricordare soltanto alcuni dei casi più significativi) sono varietà linguistiche che hanno prodotto tradizioni di alta cultura »].

> Dans l'histoire linguistique de l'Italie, on repère une filière de rapports de culture et de langue entre les différentes régions. Les modèles d'écriture et de versification se diffusent depuis le monastère de Montecassino jusqu'aux monastères ombriens par l'intermédiaire de la culture bénédictine[210]. Un pur chef-d'œuvre de cette période est le Cantique [datable entre 1224 et 1226] de saint François, prose rimée et assonancée, composée dans une variété illustre du vulgaire ombrien. Florence exerce une intense activité d'homogénéisation à l'égard des autres vulgaires et de leurs expressions littéraires, au point que le sicilien illustre des poètes de la cour de Frédéric II, toscanisé par les copistes continentaux, devient, sous cette forme composite, la base de notre langage poétique, l'artisan (des Siciliens jusqu'à Dante et à Pétrarque) de notre idée de langue littéraire.[211]

Il faut compléter ce propos en ajoutant que la culture de l'époque de Dante Alighieri, malgré la tendance à rechercher l'unité linguistique, est fortement marquée par ce caractère « municipal » et régional. Dante lui-même confirme une telle réalité en indiquant, dans le De vulgari eloquentia, que son idéal linguistique est représenté par la poésie lyrique des Siciliens. C'est sur la base du sicilien illustre – ensuite toscanisé – que se constitue la langue littéraire italienne[212]. Toutefois, cela « n'atténue pas la concurrence des autres traditions linguistiques locales qui, au cours du XIIIe siècle, se constituent en scriptae littéraires : et c'est précisément en cela que réside la raison (d'ordre seulement social et linguistique) du retard de la littérature italienne »[213].

On parle ainsi du sicilien illustre, qui a rayonné pendant une large partie du Moyen Âge dans tout le Sud de l'Italie, et qui s'est illustré principalement en poésie, dans une poésie courtoise qui s'exprimait justement dans un vulgaire autochtone, le sicilien, langue d'un royaume autonome, non féodal, laïc, porteur d'idéaux et d'une culture opposés à ceux de l'Église.

On a même eu tendance à parler d'une langue sicilienne, napolitaine, milanaise, vénitienne, car, comme le décrit bien C. Marcato :

> Le dialecte, en somme, semble subordonné, dans l'opinion commune, et de différentes façons, à la langue ; c'est pourquoi l'on considère que l'emploi du mot langue peut conférer une plus grande dignité à un dialecte ; par conséquent, on crée des oppositions comme celle de dialecte vénitien – langue vénitienne pour désigner la même variété, mais avec un prestige moindre (dialecte) ou plus grand (langue). Croire que le dialecte représente une culture arriérée […] est

---

[210] Il s'agit des premiers écrits littéraires en vulgaire, et notamment le Ritmo laurenziano (probablement rédigé vers 1157), en toscan sud-oriental ; le Ritmo cassinese et le *Ritmo su sant'Alessio*, composés dans le monastère bénédictin de Montecassino pour le premier, dans l'abbaye bénédictine de Santa Vittoria in Matenano pour l'autre (et donc écrits dans une koinè centrale, de la région des Marches).

[211] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 64 : « Nella storia linguistica d'Italia s'individua una trafila di rapporti di cultura e di lingua tra le diverse regioni. I modelli di scrittura e di versificazione si propagano dal monastero di Montecassino ai monasteri umbri tramite la cultura benedettina. Un autentico capolavoro è il Cantico di San Francesco, prosa rimata e assonanzata, composta in una varietà illustre di volgare umbro. Firenze svolge un'intensa opera di omologazione nei confronti degli altri volgari e dei loro esiti letterari, tanto che, toscanizzato dai copisti continentali, il siciliano illustre dei poeti della corte di Federico II diventa, in questa veste composita, il fondamento del nostro linguaggio poetico, l'artefice (dai Siciliani a Dante e a Petrarca) della nostra idea di lingua letteraria ».

[212] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », op. cit., p. 113, note que ce vulgaire illustre est un « mélange mesuré d'éléments spontanés et populaires et d'éléments raffinés et courtois » : « misurata testura di elementi spontanei e popolari e di elementi colti e cortesi ».

[213] Ivi : « Non attenua la concorrenza delle altre tradizioni linguistiche locali che nel corso del XIII secolo si costituiscono in scriptae letterarie: e in ciò specificamente risiede la ragione (di ordine solamente sociale e linguistico) del ritardo della letteratura italiana ».

> une opinion plutôt répandue, qui concourt à la diminution progressive des dialectophones. Mais il y a également des tendances contraires, où le dialecte est considéré comme un élément important d'identification à une communauté, un code aux possibilités stylistiques et expressives que la langue ne possède pas. D'où la vaste littérature dialectale.[214]

Il est certes malaisé de séparer trop nettement les différentes manifestations de l'emploi littéraire des dialectes, et par exemple de distinguer, comme nous le ferons, la littérature dialectale de l'écriture plurilingue, du fait notamment que certains auteurs eux-mêmes, dans la chronologie de leur œuvre, ont été à un certain moment voire en même temps dialectaux et plurilingues ; du fait aussi que dans des œuvres entièrement en dialecte, on peut trouver une alternance entre la koinè régionale et sa variante locale, ce qui n'est plus à proprement parler un monolinguisme dialectal mais bien un plurilinguisme dialectal. Peut-être, dans ces cas-là, serait-il plus adéquat de parler de littérature pluridialectale ou de pluridialectalisme, expression qu'emploie d'ailleurs Paccagnella. Cette catégorie serait alors à cheval entre la littérature monodialectale et le plurilinguisme, puisqu'il s'agit d'une littérature composée en dialectes, mais dans plusieurs dialectes. Ajoutons que cette littérature peut pencher vers l'une ou l'autre de nos deux grandes catégories en fonction de l'époque où elle est composée : lorsque les vernaculaires, et en particulier les vulgaires illustres, sont encore d'égale valeur sociale, littéraire que le toscan, on peut certes parler de plurilinguisme. Lorsque, une fois le florentin tout à fait établi comme langue littéraire nationale, les écrivains composent en mêlant plusieurs dialectes sans employer la langue italienne, il s'agit davantage d'une littérature (pluri)dialectale.

Pour en venir plus directement au cœur de notre propos, nous avons trouvé préférable d'indiquer schématiquement les grandes lignes directrices de l'emploi littéraire des dialectes et de dégager ainsi d'un côté la ligne d'un monolinguisme dialectal (la littérature dialectale consciente) et de l'autre celle, plus polymorphe et hétérogène, du plurilinguisme, que nous approfondirons. Il nous faut dire deux mots de la première catégorie, celle de la littérature dialectale qui s'est développée dans les différents vulgaires illustres que nous avons vus.

Sans entrer dans trop de détails[215], puisque tel n'est pas le propos de notre étude s'attachant à l'ultra-contemporanéité, on peut citer, pour la grande tradition littéraire napolitaine, Giambattista Basile, avec son œuvre en napolitain Lo cunto de li cunti (1634-36), qui va créer un filon littéraire très vivace jusqu'à nos jours, avec Salvatore di Giacomo (1860-1934) et, pour la période plus récente, en théâtre, les pièces d'Eduardo De Filippo. Pour le vénitien qui, selon Folena, est

---

[214] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 19 : « Il dialetto, insomma, pare subordinato, nell'opinione comune, in diversi modi alla lingua; di qui la considerazione che l'uso della parola lingua possa conferire maggiore dignità ad un dialetto; di conseguenza si creano delle opposizioni del tipo dialetto veneto – lingua veneta per designare la medesima varietà, ma con minore (dialetto) o maggiore (lingua) prestigio. Ritenere che il dialetto rappresenti una cultura arretrata […], è opinione piuttosto diffusa, che concorre alla progressiva diminuzione dei parlanti dialetto. Ma vi sono anche tendenze opposte, per cui il dialetto viene considerato un elemento importante di identificazione della comunità, un codice dalle possibilità stilistiche ed espressive che mancano alla lingua. Di qui l'ampia letteratura dialettale ».

[215] Pour une description complète et chronologique des écrits littéraires en vernaculaire depuis les origines jusqu'au temps présent, on consultera principalement les deux articles d'Ivano Paccagnella : « Uso letterario dei dialetti », op. cit. et « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », op. cit.

> le seul parmi les dialectes italiens à être totalement exempt, dans l'usage parlé même cultivé, d'une dépréciation culturelle [et qui est un] 'dialecte' au sens courant uniquement dans la perspective littéraire, capable de servir non seulement dans l'administration et dans les institutions juridiques, mais aussi pour discuter oralement de philosophie et de science,[216]

c'est Carlo Goldoni, avec une partie de son théâtre qui est en vénitien ou dialectes de l'aire vénitienne, qui parachève une tradition[217] qu'on peut faire remonter, pour le vénitien illustre, à la Carta del navegar pittoresco (1660) du Vénitien Marco Boschini et, pour ses débuts, à la fin du Moyen Âge (on pense à une personnalité d'écrivain comme celle de Raterio, aux scholae et scriptoria véronaises, au plus ancien texte écrit à Venise et en vénitien, dans la seconde moitié du XIIe siècle, les Proverbia que dicuntur super natura feminarum). On pense plus largement, pour toute l'aire vénitienne, à Ruzzante et à son padouan. Malgré la phrase de G. Contini qui, réévaluant la chronologie de B. Croce sur la naissance d'une littérature dialectale autonome, définit Ruzzante comme « l'écrivain dialectal le plus ancien qui ait rejoint la norme »[218], on peut plutôt ranger Ruzzante dans la catégorie du pluridialectalisme, puisque la Pastoral est une œuvre « trilingue » : padouan, toscan bergamasque. Pour la Lombardie et en particulier le centre urbain qu'est Milan, on pense, plus près de nous, à Carlo Porta (1775-1821) et à Delio Tessa (1886-1939) et à leurs poésies en milanais. Pour la tradition sicilienne, aux poésies de Giovanni Meli (1740-1815). Pour la tradition romaine, il faut citer Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) qui compose dans un vernaculaire – le romanesco – qui, à l'époque, n'a pas le prestige social et encore moins littéraire du milanais, mais à travers lequel il veut « laisser un monument de ce qu'est aujourd'hui la plèbe de Rome »[219]. Mais on pense aussi à Il maggio romanesco (1868) de Giovanni Camillo Peresio. Tous ces auteurs ont profondément marqué la littérature italienne, alors même, justement, qu'ils écrivaient en dialecte. Il s'agit à proprement parler d'une littérature dialectale illustre, d'un monolinguisme dialectal, dont la diffusion s'est répandue à toute l'Italie, même si ne pouvait la comprendre pleinement qu'un public de la zone géographique à laquelle appartient l'œuvre. C'est cette dimension nationale, voire même européenne, que souligne très justement A. Stussi lorsqu'il parle des poètes qui ont composé en dialecte au XXe siècle :

> Une des caractéristiques évidentes, même si elle n'est pas exclusive, de nombreux poètes dialectaux de la seconde moitié du XXe siècle consiste précisément dans le fait qu'ils sont sortis

---

[216] G. Folena, *L'italiano in Europa*, op. cit., p. 91 : « il solo dei dialetti italiani totalmente immune, nell'uso parlato anche colto, da squalifica culturale, 'dialetto' nel senso corrente solo per la prospettiva letteraria; capace di servire non soltanto nell'uso amministrativo e giuridico, ma anche per discutere oralmente di filosofia e scienza ».

[217] A. Stussi note même pour C. Goldoni, in Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., 4e de couverture : « De riches cultures locales capituleront en ordre dispersé, comme par exemple la culture vénitienne du bas Moyen Âge, éclairée, dans la décadence du XVIIIe siècle, par le génie de Carlo Goldoni » [« Si arrenderanno in ordine sparso ricche culture locali, come quella tardomedievale veneziana, illuminata nella decadenza settecentesca dal genio di Carlo Goldoni »].

[218] G. Contini, « Introduzione alla Cognizione del dolore », op. cit., p. 612 : « il più antico dialettale raggiunto dal canone ».

[219] Giuseppe Gioachino Belli, Opere, Edoardo Ripari (éd.), Rome, Carocci, 2007, p. 134 : « lasciare un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma ».

de l'horizon fermé de la tradition municipale et qu'ils ont acquis une dimension italienne et européenne.[220]

C'est cela, la grande spécificité littéraire de l'Italie[221]. Outre les grands centres urbains que l'on vient de citer, il ne faut pas oublier les petits centres où fleurit également un dialecte poétique, en particulier au XXe siècle : c'est le casarsese du Pasolini poète, le gradese de Biagio Marin, le tursitano d'Albino Pierro, le santarcangiolese de Raffaello Baldini.

Lorsque l'on est sicilien, napolitain, mais aussi romain, milanais, vénitien, génois (on pense notamment à Cavalli, qui assure au génois la dignité d'une langue de culture et qui est à la base d'une tradition littéraire riche et illustre), il y a donc des modèles pour écrire en dialecte ou pour utiliser le dialecte en littérature. C'est dans cette tradition que s'insèrent nos écrivains, tel Andrea Camilleri dans la grande tradition sicilienne, ou que ne s'insèrent pas d'autres de nos auteurs, par exemple Laura Pariani dont on verra que, dans les ouvrages étudiés ici, elle entend donner ses lettres de noblesse à un dialecte (le bustocco, variété lombarde) qui n'a justement pas eu de tradition littéraire[222] ; ou Salvatore Niffoi : le sarde n'a pas eu de véritable tradition littéraire illustre.

L'emploi littéraire des dialectes, loin de faiblir dans la période pré-unitaire, semble au contraire connaître un véritable regain d'intérêt et d'usage. Si dès le XVIIe siècle, on œuvre très activement à la promotion du dialecte en littérature, au point que ce dernier devient l'objet de recueils lexicographiques et de comparaisons avec le toscan, presque deux siècles plus tard, c'est-à-dire dans la période à cheval entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, on travaille toujours et ce, encore plus activement, à recueillir des textes littéraires dialectaux. Sur une idée de l'abbé Galiani (Del dialetto napoletano, 1779), voient le jour la Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese, de Cherubini, en 1816 et la Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano par Gamba (1817). Les premiers dictionnaires dialectaux sont également publiés (pour le vénitien et le padouan, par Patriarchi en 1775 ; pour le sicilien, par Pasqualino, en 1785-95 ; le napolitain par Galiani en 1789 et le

[220] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 316 : « una caratteristica evidente, anche se non esclusiva, di molti poeti dialettali del secondo dopoguerra consiste proprio nel loro essere usciti dal chiuso orizzonte della tradizione municipale e nell'aver acquisito una dimensione italiana ed europea ».

[221] On pourrait également citer le poète padouan Melchiorre Cesarotti qui écrivait de son contemporain Anton Maria Lamberti, qui composa des poèmes en vénitien, au XVIIIe siècle : « Il porta son idiome vernaculaire à une excellence poétique telle qu'il ne craint pas la comparaison avec les poètes les plus célèbres de langues nobles » [« Portò il suo idioma vernacolo a una tal eccellenza poetica che non teme il confronto dei poeti più celebri delle lingue nobili »]. Au XIXe siècle également, l'écrivain Luigi Morandi fait remarquer que « Dans toute l'Italie, les comédies en dialecte sont jugées supérieures aux comédies italiennes » [« In tutta Italia le commedie in dialetto son giudicate superiori alle italiane », in « Discours d'introduction » à Alessandro Manzoni, Le correzioni ai « Promessi sposi *» e l'*unità della lingua, Luigi Morandi (éd.), Parme, Battei, 1879, p. 105].

[222] En revanche, par exemple dans Milano è una selva oscura, « le fonti letterarie del dialetto sono evidenti e dichiarate: il meneghino è ricostruito senza intenti filologici ma con scrupolo, sulla scorta della tradizione letteraria lombarda — le traduzioni dialettali dell'Inferno dantesco di Porta, la narrativa (da Manzoni a Dossi e Gadda), la poesia (Tessa), il teatro (Fo) — e con l'ausilio del Dizionario milanese-italiano ottocentesco di Cletto Arrighi », note Gigliola Sulis in « Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani », The Italianist, 33. 3, octobre 2013, p. 405–426, p. 409 [« Les sources littéraires du dialecte sont évidentes et explicites : le dialecte milanais n'est pas reconstruit de manière philologique, mais très soigneusement, l'auteure se fondant sur la tradition littéraire lombarde – les traductions dialectales de l'Enfer dantesque par Porta, le genre narratif (de Manzoni à Dossi et Gadda), la poésie (Tessa), le théâtre (Fo) – et s'appuyant sur le Dictionnaire milanais-italien de Cletto Arrighi datant du XIXe siècle »].

piémontais, par Pipino, en 1794). C'est que « face à la réalité d'un italien livresque et littéraire, le dialecte acquiert au fur et à mesure une plus grande conscience de soi et de son champ de communication »[223].

Le XXe siècle est dominé par quelques figures emblématiques, principalement des poètes, tel Pasolini composant ses poèmes en frioulan, Tonino Guerra en romagnol, Andrea Zanzotto dans l'illustre koinè vénitienne. « Le dialecte – écrit Stussi – devient l'outil d'un discours poétique nouveau »[224].

Encore aujourd'hui, la littérature dialectale est bien vivante. Elle s'illustre particulièrement en poésie, où le dialecte jouit d'une vitalité certaine pendant tout le XXe siècle et jusqu'à nos jours – nous aborderons, mais plus tard, le lien entre l'emploi du vernaculaire et la question du genre, mais aussi au théâtre : on pense ainsi aux pièces en palermitain de la dramaturge Emma Dante.

b) La littérature plurilingue : l'écriture mêlée, modèles et exemples dans l'histoire littéraire italienne

Le plurilinguisme est un phénomène constitutif
de la tradition littéraire italienne.[225]

Face à ces auteurs qui composent principalement voire exclusivement en dialecte, d'autres alternent à l'intérieur d'une même œuvre l'italien et un ou plusieurs autres codes linguistiques, c'est le plurilinguisme[226]. Il nous faut bien différencier ces deux emplois littéraires, puisqu'ils correspondent à deux écritures distinctes aux objectifs également dissemblables et à la réception par conséquent différente. C'est principalement sur cette distinction et sur les différences de réception que se fonde notre étude. Ajoutons que cette distinction est tout à fait acquise et nette dans la recherche, et nous en donnerons ici pour preuve cette phrase introductive de Hermann W. Haller sur « l'emploi littéraire du dialecte dans le roman récent » : « À côté de la riche tradition de littérature en dialecte, avec ses expressions multiples, il y a le filon, peut-être tout aussi considérable et débattu, du dialecte présent dans la littérature en langue [en italien], dû lui aussi à la persistance, dans l'histoire linguistique de l'Italie, du côté binaire langue-dialecte »[227]. Si l'on a vu qu'un important pan

[223] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », op. cit., p. 123 : « Di fronte alla realtà di un italiano libresco e letterario, il dialetto viene acquistando maggiore consapevolezza di sé e del suo ambito comunicativo ».
[224] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 316 : « Il dialetto diventa strumento d'un discorso poetico nuovo ».
[225] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », op. cit. : « Il plurilinguismo è un fenomeno costituitivo della tradizione letteraria italiana ».
[226] Ou le pluridialectalisme si ce sont plusieurs vernaculaires qui composent le texte, puisqu'il nous faut mentionner cette catégorie, présente aux origines de la littérature de la Péninsule et qui est une des formes de la tradition de plurilinguisme constitutive de l'Italie.
[227] Hermann W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », in Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana, Rome, Salerno editrice, 1996, p. 601-612, p. 601 : « Accanto alla ricca tradizione di letteratura in dialetto con le sue molteplici espressioni, vi è il filone, forse altrettanto cospicuo e dibattuto, del

de la littérature dialectale a joui d'un prestige certain au point de faire partie intégrante de l'histoire littéraire nationale – caractéristique tout à fait spécifique à l'Italie – il faut toutefois ajouter qu'un large pan est demeuré inconnu du grand public italien et que, s'il a existé des auteurs dialectaux illustres, bien d'autres ont été relégués au seul périmètre d'influence régional[228]. Cela s'explique puisque, étant écrite entièrement dans un dialecte d'une aire géographique particulière, l'œuvre dialectale ne peut logiquement s'adresser qu'à un lectorat restreint. Par exemple, les expériences au théâtre de Di Giacomo, de Scarpetta et jusqu'à Eduardo De Filippo « entrent en crise lorsque vient à manquer un public bourgeois linguistiquement homogène au dialecte urbain de tradition littéraire dans lequel écrivent ces auteurs de théâtre »[229]. Là où la littérature dialectale peut difficilement (à quelques exceptions près) – ni ne veut, souvent – s'ouvrir à une réception large, la littérature plurilingue faisant alterner la langue nationale à d'autres langues ou dialectes, quant à elle, et en particulier celle de l'époque contemporaine, a pour objectif premier de s'adresser à un vaste public. Cette grande différence semble être résumée par C. Marcato qui voit dans la littérature dialectale, toujours vivante aujourd'hui, comme une réaction de repli sur elle-même, au sens où

> la vitalité de la littérature dialectale par rapport à la diminution de l'emploi du dialecte, et en particulier le choix, de la part de certains écrivains dialectaux, d'utiliser des variétés archaïques, semblent amener le dialecte vers une fonction de plus en plus hermétique, soutenue, littéraire et exclusive.[230]

Le plurilinguisme littéraire, note I. Paccagnella,

> est un phénomène endémique qui se manifeste dans l'histoire littéraire italienne par phases de plus fort ou de moins fort enrichissement et articulation, qui a atteint sa diffusion et sa cohésion maximales – au sens d'une concentration fonctionnelle des phénomènes – au XVIe siècle.[231]

---

dialetto presente nella letteratura in lingua, dovuto anch'esso alla persistenza nella storia linguistica italiana del binarismo tra lingua e dialetto ».

[228] C'est exactement ce que soulignait Benedetto Croce lorsque, dans son article de 1930 « Intorno alla commedia italiana del Rinascimento », in La Critica, 28, n° 2, 20 mars 1930, p. 81-100, il déclarait l'intérêt qu'il portait à ces œuvres qui, parce qu'elles étaient écrites en dialecte, sont restées « peu remarquées ou même ignorées » et que « la vieille historiographie de la littérature ne daignait regarder ou qu'elle situait dans les lieux les plus bas, comme composées en-dehors des règles et sans aucune dignité littéraire » : opere « poco osservate o addirittura rimaste ignote […] le quali la vecchia storiografia della letteratura non degnava dei suoi sguardi o collocava negli infimi luoghi, come composte fuor di regole e prive di dignità letteraria ».

[229] I. Paccagnella, « Uso lettario dei dialetti », op. cit., p. 532 : « scelta che entra in crisi quando viene a mancare un pubblico borghese linguisticamente omogeneo al dialetto cittadino di tradizione letteraria in cui gli autori di teatro dialettali scrivono ».

[230] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 140 : « La vitalità della letteratura dialettale in rapporto alla diminuzione dell'uso del dialetto, e specialmente la scelta di adoperare varietà arcaiche da parte di taluni scrittori dialettali, sembra portino verso una funzione sempre più ermetica, aulica, letteraria, esclusiva, del dialetto ». C'est tout à fait patent en particulier pour la poésie dialectale depuis la seconde moitié du XXe siècle, qui a redécouvert les variétés dialectales les plus périphériques, les plus isolées, les plus éloignées de toute tradition littéraire. I. Paccagnella note : « On se dirige ainsi vers une spécialisation du dialecte comme langue littéraire, qui est détourné de sa condition naturelle de langue de communication » [« Si va così ad una specializzazione del dialetto come lingua letteraria, astratto dalla sua condizione naturale di lingua di comunicazione », in « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 536].

[231] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 109 : « è un fenomeno endemico che si manifesta nella storia letteraria italiana per fasi di maggiore o minore arricchimento ed articolazione, raggiungendo uno dei massimi di organicità ed estensione – nel senso della concentrazione funzionale dei fenomeni – nel XVI secolo ».

Il s'agit surtout d'un phénomène qui « en tant que fonction autonome constante […] dans l'histoire littéraire […] italienne, selon des manières et des dosages différents, s'organise en genres, en cycles, en tradition »[232]. Le plurilinguisme, comme nous l'avions souligné au début en disant que la notion critique était floue puisqu'elle comprenait différentes catégories en son sein, renferme dans le contexte italien plusieurs réalités, revêt différentes formes spécifiques. I. Paccagnella ne manque pas de remarquer « le phénomène si multiforme et si complexe de ce plurilinguisme », pour lequel on a donc besoin, selon lui, d'

> une reconnaissance la plus exhaustive et la plus fonctionnelle possible (pour pouvoir déterminer une grille de définitions qui permette d'englober et d'expliquer toutes les manifestations du plurilinguisme les plus diverses, plutôt que d'en faire une description complète) du répertoire littéraire au sens sociolinguistique de l'ensemble des variétés linguistiques employées dans un but littéraire, dont les différents groupes ont été les représentants, ou dont ils ont pu se servir.[233]

Résumons, alors, les différents types de plurilinguisme qu'on a vus jusque-là et enrichissons cette catégorie avec d'autres exemples que nous offre l'histoire littéraire italienne, pour ensuite sélectionner celui dont nous traiterons dans ce travail et en clarifier les spécificités.

Plurilinguisme comme alternance de langues de cultures

À l'une des extrémités de la notion, on peut la concevoir – mais si on la prend dans un sens très large – comme une alternance de langues de cultures, par exemple chez un Goldoni (avec comme référence critique Folena). On ne la comprend alors que si l'on se place du point de vue de l'auteur : l'auteur peut être caractérisé de « plurilingue », étant donné que l'ensemble de son œuvre témoigne d'une maîtrise de plusieurs langues, mais employées individuellement dans chaque texte.

Plurilinguisme comme pluralité des styles

On a déjà vu, avec pour modèle Dante Alighieri, le plurilinguisme comme pluralité des styles et des registres, comme Stilmischung (avec comme référence critique G. Contini).

Plurilinguisme comme mélange de langue(s) étrangère(s) à une base vernaculaire ou italienne : le plurilinguisme externe ou exogène ; le plurilinguisme migratoire

Le mélange des langues à l'intérieur d'un même texte peut être, dans l'histoire littéraire italienne, celui qui concerne l'alternance entre une langue étrangère et un vernaculaire d'Italie ou, plus tard, l'italien : c'est d'abord le cas du français qui, entre le XIIe et le XIVe siècles, est

[232] I. Paccagnella, ibid., p. 166 : il « plurilinguismo che, in quanto funzione autonoma costante […] nella storia letteraria per lo meno italiana, pur in modi e dosaggi diversi, si organizza in generi, cicli, in tradizione ».

[233] I. Paccagnella, ibid., p. 110 : « il fenomeno così multiforme e complesso di questo plurilinguismo » pour lequel on a donc besoin d'« una ricognizione il più possibile esaustiva (ai fini della determinazione di una griglia definitoria che permetta di inglobare e spiegare tutte le diverse manifestazioni plurilingui piuttosto che nell'ottica di una descrizione completa) e funzionale del repertorio letterario nel senso, proprio della sociolinguistica, dell'insieme delle varietà linguistiche usate con finalità letterarie, di cui i diversi gruppi si sono fatti portatori o di cui si sono potuti servire ».

largement inséré et superposé aux vernaculaires d'aire vénitienne ou lombarde (compilation franco-vénitienne du manuscrit de Saint-Marc ; l'*Entrée d'Espagne*, datable autour de 1320). Cette hybridation qui fait intervenir une langue étrangère, au cours des siècles, va devenir plus sporadique, avec, au théâtre en particulier, quelques traces çà et là, notamment dans le castillan bergamasque que parle le chevalier Scarpella chez un auteur comme Andrea Calmo (1511-1571). Bien plus tard, on retrouvera des insertions d'une langue étrangère – l'anglais – dans le célèbre poème Italy en clôture des Primi poemetti de 1904 de Giovanni Pascoli (1855-1912), à des fins réalistes de description de la nouvelle langue parlée par les émigrés italiens en Amérique de retour sur leurs terres d'origine. Ce type d'interaction de langues réapparaît ensuite, plus intensément, au XXe siècle, avec Beppe Fenoglio (1922-1963) qui nous donne un témoignage d'insertions alloglottes dans un texte italien, l'inclassable Partigiano Johnny qui mêle l'anglais à l'italien. Mais elle est également visible sous la plume d'auteurs – des poètes, pour la plupart – comme Emilio Villa (1914-2003), comme Amelia Rosselli (1930-1996) chez qui le plurilinguisme s'entend comme une interférence linguistique entre trois langues véhiculaires, l'italien, l'anglais et le français qui se contaminent mutuellement, ou comme Patrizia Vicinelli (1943-1991) dans son vaste poème Non sempre ricordano où les insertions en langues étrangères, et en particulier en anglais, sont très présentes.

Si l'on veut être exhaustif quant aux formes que revêt la notion de plurilinguisme en littérature italienne, quitte à s'éloigner un instant de notre sujet concernant le statut du dialecte en littérature[234], il nous faut mentionner également l'existence d'un plurilinguisme externe « migratoire », qui désigne la production de la littérature dite de l'immigration en Italie[235], dénomination qui « réunit des écrivains et des écritures très différents »[236]. De quoi s'agit-il ? Reprenons la définition efficace de Lucia Quaquarelli : « Si tratta almeno all'inizio di testi scritti da autori di nazionalità non-italiana arrivati sul suolo italiano a seguito dei recenti flussi migratori. E si tratta poi anche, a partire circa dagli anni 2000, di testi scritti da figli di immigrati, autori, cioè, nati in Italia o arrivati in Italia giovanissimi – i cosiddetti scrittori migranti di "seconda generazione" »[237]. En effet, certains d'entre eux, comme Amara Lakhous, emploient une langue italienne standard dès lors qu'ils font parler des étrangers (dans Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio), mais emploient le dialecte pour les personnages autochtones (la napolitaine, par exemple) : plus que de plurilinguisme externe, il conviendrait donc, pour ce cas spécifique, de parler de plurilinguisme endogène, signe que les catégories au sein du plurilinguisme sont bien perméables, et que la littérature de l'immigration est effectivement très diversifiée. Parmi les autres écritures « migratoires », on peut distinguer celle d'Igiaba Scego qui choisit, outre l'italien comme langue de base de ses

[234] Même si le dialecte est tout de même bien présent dans cette littérature dite de l'immigration.

[235] Pour un panorama de la littérature migrante italienne, voir les travaux de Silvia Contarini ; de Lucia Quaquarelli, notamment « Alcune riflessioni sulla letteratura migrante italiana », Italogramma, « Cultura e costruzione », 2014 : http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Cultura%20e%20costruzione2014_157-166_Quaquarelli.pdf.

[236] Silvia Contarini, « Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione », Collection Individu et Nation [en ligne], vol. 4 : Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine, 28 juin 2011: « La denominazione 'letteratura dell'immigrazione' riunisce scrittori e scritture molto diversi ». Disponible sur Internet : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=559%20ISSN%201961-9731.

[237] Lucia Quaquarelli, « Alcune riflessioni sulla letteratura migrante italiana », op. cit.

textes, le dialecte romanesco qu'elle insère çà et là, de manière sporadique, ainsi que le somalien qui apparaît dans quelques mots, traduits en note, et désignant principalement des références culturelles.

Le plurilinguisme interne et ses différents filons

C'est le plurilinguisme interne ou endogène qui nous intéressera dans notre travail. Toutefois, il convient là aussi de distinguer les différentes formes de cette sous-catégorie, même si ces classifications sont souvent perméables entre elles et, qu'à nouveau, elles peuvent apparaître comme un peu restrictives et absolues face à un phénomène mouvant, complexe et polymorphe. Commençons par définir le plurilinguisme interne. On le nomme interne puisqu'il puise à l'intérieur du répertoire linguistique de l'aire italienne. Cette alternance linguistique régionale se décline de plusieurs manières : à la limite de la littérature dialectale mais s'en démarquant par le fait qu'il ne s'agit pas d'un monolinguisme dialectal, nous avons choisi de classer les textes littéraires qui mélangent plusieurs vernaculaires mais sans faire intervenir la langue véhiculaire que serait l'italien dans la catégorie du plurilinguisme. Du moins jusqu'à la totale affirmation du florentin comme langue nationale, cette littérature peut être considérée comme faisant pleinement partie du plurilinguisme interne. Dès lors que le florentin devient l'italien, et si l'italien n'est pas employé dans ces œuvres, elle penche davantage vers le pluridialectalisme.

Une autre forme du plurilinguisme interne est constituée par l'alternance qui a lieu entre un réseau langagier vernaculaire et une langue véhiculaire, qui fait se mêler un dialecte à une koinè. Avec A. Stussi, on peut la considérer comme « la forme minimale de plurilinguisme littéraire » car elle ne convoque que « deux composantes et, de plus, génétiquement liées »[238] entre elles, comme le sont la langue et le dialecte. Forme minimale, donc, dans le sens où il s'agit d'un plurilinguisme interne.

Proche de cet usage, se trouve le filon inventif de l'hybridation à outrance qui fait se mêler un ou des dialectes à l'italien, mais aussi à d'autres codes, mais qui se place davantage sous le signe de l'expérimentation linguistique, de l'expressionnisme et du pastiche : c'est la « fonction Gadda » repérée et théorisée par G. Contini, qui, selon la ligne tracée par le philologue, parcourt la littérature italienne depuis Folengo et Ruzzante jusqu'aux scapigliati du XIXe siècle, Dossi, Faldella, et jusqu'à Gadda au XXe siècle. Si leur œuvre fait pleinement partie du plurilinguisme interne qui mêle un dialecte à une koinè, il est toutefois difficile, du fait de leurs objectifs, de leur créativité, de parler d'une forme « minimale » de plurilinguisme dans leur cas, c'est pourquoi nous avons voulu leur faire une place à part, en montrant bien sûr les différences mais aussi les liens entre cette sous-catégorie et la précédente.

[238] A. Stussi, « Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento? », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, op. cit., p. 491.

• Pluridialectalisme :

Il nous faut ici brièvement évoquer les expériences d'imitation des parlers vernaculaires alloglottes à partir de la seconde moitié du XVe siècle. En effet, à cette époque, on trouve une assez vaste production, souvent d'origine toscane, de parodie des autres vulgaires : parodie du vénitien, du siennois, du romanesco, qui va déboucher, en passant par Luigi Pulci, sur une hypercaractérisation dialectale qui elle-même trouve son plein essor dans le genre de la comédie, et notamment, avec « l'hypotypose des caractères fixes », dans la « détermination des masques types de la *Commedia dell'arte* »[239]. On a bien, dans la tradition littéraire italienne, un théâtre plurilingue – pluridialectal : une comédie dialectale qui, selon la formule de Paccagnella, devient « comédie des dialectes et des langues »[240]. Différents vernaculaires, qui tendent rapidement à représenter invariablement les mêmes personnages caractérisés, chacun, par leur parler d'origine, et donc un trait de caractère, sont représentés, souvent dans un but comique, dans une même œuvre. Paccagnella parle de « plurilinguisme et dialectalité plurielle »[241], à cet égard. À Venise, ce plurilinguisme s'exprime sous forme d'une alternance minimale entre le « superdialecte » de la lagune et les parlers de terre ferme. Par ailleurs, à l'intérieur de ces comédies vénitiennes, on trouvait souvent un vernaculaire extérieur, le bergamasque en particulier, qui avait un effet comique.

Mais, dès que la langue commune possède une tradition conséquente et s'affirme sur la scène littéraire, les vernaculaires passent au rang de dialecte et, à moins de contenir également de l'italien comme il advient de plus en plus souvent, par exemple dans la Venexiana, comédie anonyme composée en 1536, où l'on trouve du vénitien, du bergamasque mais aussi de l'italien, les œuvres mélangeant plusieurs dialectes appartiennent désormais à la littérature dialectale.

• Plurilinguisme « minimal », sorte de diglossie littéraire :

Lorsque la question de la langue se transforme en une problématique de communication nationale, mais que des écrivains ne veulent – ou ne peuvent – renoncer au dialecte, s'affirme encore plus nettement une littérature colorée régionalement, face à la ligne monolingue italienne qui, parallèlement, suit son cours. On peut dire que Goldoni est un des tout premiers à ressentir le besoin d'écrire dans une langue théâtrale compréhensible par tous tout en s'inspirant d'une réalité sociale précise, celle qu'il connaît, celle de Venise, pour laquelle il ne peut donc renoncer au dialecte. Comme le souligne I. Paccagnella, la langue de Goldoni n'est pas « mimétique d'un dialecte […] mais [celle,] intermédiaire, d'un langage théâtral, de la conversation »[242]. La préoccupation de Goldoni quant à la représentabilité de son théâtre en-dehors de Venise est évidente lorsqu'il écrit à Bettinelli en 1751, à propos de sa pièce La

[239] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 522 : « l'ipotiposi di caratteri fissi dialettalmente individuati, […] la tipizzazione delle maschere della Commedia dell'arte ».
[240] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 155 : « La commedia dialettale diventa commedia dei dialetti e delle lingue – nel senso che i diversi linguaggi sono per se stessi protagonisti e i personaggi non sono che i portatori, il canale fonico, delle diverse lingue ».
[241] Ibid., p. 122 : « poliglottismo e dialettalià plurima ».
[242] Ibid., p. 123 : « In Goldoni si fa lingua non mimetica di un dialetto ma intermediaria di un linguaggio teatrale, della conversazione ».

putta onorata : « Cette exactitude même, à laquelle je suis arrivé avec beaucoup de peine, et qui a été si appréciée dans une ville où de semblables choses se retrouvent sous les yeux de tous, tous les jours, et où l'on entend chaque jour de semblables mots, et bien je crains qu'elle ne résulte ennuyeuse à ceux qui, nés loin d'elle, ne conçoivent pas le sens des mots vénitiens »[243].

C'est au XIXe siècle que le problème se fait plus vif encore et que la diglossie toujours très présente dans la vie quotidienne se révèle pleinement au niveau littéraire sous une forme nouvelle, avec l'émergence de « structures régionales »[244] qui s'affirment principalement dans la prose. Les grands représentants de cette contamination régionale de la langue littéraire italienne sont d'abord les prosateurs siciliens de la fin du XIXe siècle[245], représentants du Vérisme, même si des expériences, certes un peu différentes, mais mettant en pratique cette contamination de la langue commune par un vernaculaire, se retrouvent aussi chez d'autres écrivains du XIXe siècle tel Ippolito Nievo (1831-1861) dont la langue, écrit Paccagnella, est un « italien bigarré de régionalismes »[246], ou comme Antonio Fogazzaro (1842-1911) qui introduit le dialecte vicentin dans Malombra et Piccolo mondo antico ou encore Giovanni Pascoli dont nous parlerons plus avant.

Les Siciliens comme Luigi Capuana (1839-1915), Federico De Roberto (né à Naples, mais qui a grandi à Catane ; 1861-1927) et surtout Giovanni Verga (1840-1922) font appel, dans leurs romans, à une composante dialectale, conscients que « la langue de la tradition littéraire ne doit pas être la seule modalité d'expression de l'écriture romanesque »[247].

> Dans la prose, la prise de distance la plus manifeste par rapport aux positions manzoniennes est visible dans l'émergence de structures régionales, depuis le sicilien comme « forme intérieure » (selon la définition de Luigi Russo) d'un italien aux teintes dialectales, surtout dans la syntaxe chorale de Verga, en passant par un italien moyen qui s'ouvre à des formes populaires, avec une dialectalité atténuée, comme chez Pirandello, jusqu'au dialectalisme spontané, avec des interférences en allemand, chez Svevo, ou au dosage dialectal comme réactif dans un mélange plus composite, avec une fonction expressive portée par la Scapigliatura, à partir de Carlo Dossi.[248]

---

[243] C. Goldoni cité par A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 182 : « questa stessa esattezza, che fece così grata la mia fatica in una Città, dove tali cose sono sotto gli occhi ogni dì, e tali vocaboli si odono sempre ; temo che la renderà forse noiosa a quelli che, nati lontani da essa, non intendono la proprietà de' vocaboli Veneziani ».

[244] L'expression, comme nous le verrons dans la citation, est d'I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 124.

[245] C'est A. Stussi lui-même qui nous incite à les voir en tant que groupe, et en tant que représentants de ce changement radical dans l'écriture, par rapport au canon manzonien. Il écrit en effet dans « Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento? », op. cit., p. 491 : « Pochi altri tra i nostri scrittori hanno avvertito il problema della lingua della prosa narrativa quanto quei siciliani tra Ottocento e Novecento » [Rares sont ceux, en-dehors de ces écrivains Siciliens ayant vécu entre XIXe et XXe siècles, qui aient perçu le problème de la langue de la prose].

[246] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 529 : « l'italiano screziato di regionalismi di un Nievo ».

[247] Enrico Testa, Lo stile semplice, Turin, Einaudi, 1997, p. 85: « Che la lingua della tradizione letteraria non debba essere l'unico modulo espressivo della scrittura romanzesca è una consapevolezza che accompagna, in misure diverse, tutti i prosatori del secondo Ottocento ».

[248] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 532 : « Nella prosa la più vistosa presa di distanza dalle posizioni manzoniane è nell'emergenza delle strutture regionali, dal siciliano come « forma interna »

Voilà résumées en quelques mots les lignes directrices du plurilinguisme interne minimal, se fondant sur l'alternance d'un dialecte et de la langue nationale. Arrêtons-nous un instant sur G. Verga, qui accomplit une véritable opération stylistique et parvient à créer une langue à la fois « nationale et ethnicisée »[249]. En effet, s'il utilise l'italien standard et « manzonien », toutefois, il

> ramène cette langue à une aire culturelle et sociale réduite, en ajoutant des sicilianismes syntaxiques et lexicaux : il s'agit avant tout du champ de la vie quotidienne et des activités propres à la région ; les domaines affectés sont la nourriture et la cuisine, les poids et mesures, les éléments de paysage associés à la toponymie locale, les termes techniques liés à des activités agricoles ou artisanales ancestrales, les surnoms ou 'ngiurie et les proverbes. […] Cette langue « inventée » par Verga est une prise en compte de l'irréductibilité de certains domaines de la vie et de certaines situations locales au standard commun ; c'était le seul moyen de « dire » une réalité inexprimable autrement car les mots italiens n'existent pas ou recouvrent une réalité différente.[250]

M. Dardano écrit pour sa part que « le dialecte, conservé dans quelques phrases de Nedda, disparaît à la surface des Malavoglia ; mais il y vit comme forme intérieure dans la qualité de l'énonciation, dans la scansion syntaxique, dans le choix des situations, des gestes, des modalités du dialogue »[251]. G. Verga tend en effet à italianiser les sicilianismes.

La langue des Vicerè de F. De Roberto, écrite elle aussi, comme celle des Malavoglia, en italien, dans la narration et dans les dialogues, garde en revanche davantage la trace de nombreuses insertions de sicilien et d'italien régional de Sicile : on trouve, notamment dans l'indirect libre de ses personnages, « de nombreux verbes qui reviennent sous la forme sicilienne dotée du préfixe a (*s'addiverte*, per appresentarlo, ha addomandato, ci arrivedremo) » ; « de provenance sicilienne également, le i et le u toniques respectivement dans Francisco, secundo, ou en prétonique comme dans Maistà, la voyelle atone finale dans Monsignori mais aussi l'absence de diphtongue dans inseme »[252].

Le poète Giovanni Pascoli (1855-1912) représente un cas à part : comme l'écrit G. Contini à propos d'un de ses poèmes, il nous met face à « une poésie […] translinguistique, […] à un phénomène qui outrepasse la norme »[253]. Pascoli fait appel à différentes variétés dialectales

---

(secondo la definizione di Luigi Russo) di un italiano a coloritura dialettale, soprattutto nella sintassi corale di Verga, a un italiano medio aperto a modi popolari con una dialettalità attenuata, di Pirandello, al dialettismo spontaneo, con interferenze tedesche, di Svevo, oppure al dosaggio dialettale come reagente in una miscela più composita con funzione espressiva di certa scapigliatura, a partire da Carlo Dossi [...] ».

[249] Giovanni Nencioni, La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria, Naples, Morano, 1988, p. 57.

[250] Lise Bossi, « De Verga à Camilleri : entre sicilitude et sicilianité, les écrivains siciliens font-ils du genre ? », in Identité, langage(s) et modes de pensée, Agnès Morini (éd.), Saint-Étienne, CERCLI (Centre d'Études et de Recherches sur la Civilisation et la Littérature Italiennes), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 131-145.

[251] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 107 : « Il dialetto, conservato con poche frasi in Nedda, scompare alla superficie dei Malavoglia; ma vive come forma interiore nella qualità dell'enunciazione, nella scansione sintattica, nella scelta delle situazioni, dei gesti, delle modalità del dialogare ».

[252] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 260 : « molti verbi che ricorrono nella forma siciliana dotata di a prefisso (*s'addiverte*, per appresentarlo, ha addomandato, ci arrivedremo) » ; « sempre di matrice siciliana sono la i e la u toniche rispettivamente in Francisco, secundo, la protonica in Maistà, l'atona finale in Monsignori, nonché la mancanza di dittongo in inseme ».

[253] G. Contini, « Il linguaggio di Pascoli », in Varianti e altra linguistica, op. cit., p. 222.

auxquelles il associe des expressions archaïques. L'emploi du dialecte vise l'effet de couleur locale, mais qui est là pour rendre la saveur d'une réalité en voie d'extinction, pour faire revivre « une langue que l'on ne connaît plus »[254], pour lutter contre l'uniformisation linguistique prônée par l'école italienne.

On retrouve des écrivains qu'on a classés aussi, pour un autre versant de leur production littéraire, dans la catégorie de la littérature dialectale, comme Pier Paolo Pasolini (1922-1975) qui a recours, dans une narration en italien, au dialecte romanesco dans son œuvre Ragazzi di vita (1955). Ce choix naît de la tentative de reproduire la langue parlée par les jeunes gens des périphéries de Rome. Les dialogues, tout comme les passages au discours indirect libre, sont écrits dans le dialecte de Rome, dont Pasolini donne ici une imitation très fidèle, fruit d'une recherche documentaire très intense.

> La relation entre les deux codes linguistiques [langue-dialecte] se complique à l'intérieur du discours indirect libre […] Dans la révision du roman, le discours indirect libre répond à l'exigence de faire franchir les limites du seul dialogue à la parole des personnages. La tournure dialectale est introduite dans la trame narrative à travers plusieurs modalités et produit différents résultats, mais la plupart du temps, l'effet visé est la mise en relief de l'attitude émotive des personnages.[255]

Citons aussi Luigi Meneghello (1922-2007) qui fait revivre le dialecte de son village dans Libera nos a Malo (1963).

En règle générale, dans la modernité, la présence d'un plurilinguisme interne est une caractéristique de la littérature, comme le souligne I. Paccagnella :

> La présence du dialecte, au niveau lexical et syntaxique, de construction de la phrase selon les modalités du parler, est une particularité qui marque bon nombre des narrateurs contemporains, de Bacchelli à Bianciardi, à Mastronardi, de Sciascia à Bufalino, à Consolo, à D'Arrigo, pour ne citer que quelques noms.[256]

• Filon inventif et hybridation à outrance :

Un des versants du plurilinguisme interne dans la littérature italienne est constitué par une forte dose d'invention. Ce plurilinguisme comme langue hybride à outrance caractérise de nombreux auteurs et leurs textes et s'est constitué en tradition littéraire. Ivano Paccagnella y consacre tout un chapitre qu'il intitule « Ibridismi, mescidanze, interferenze e lingue

[254] Il s'agit d'un vers de Pascoli, tiré de la poésie Addio, dans le recueil de poèmes I Canti di Castelvecchio : « una lingua che più non si sa ».

[255] Manuela Montebello, « Varianti lessicali e stilistiche di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini », in Studi linguistici per Luca Serianni, Valeria Della Valle et Pietro Trifone (éds.), Rome, Salerno editrice, 2007, p. 578 : « La relazione tra i due codici linguistici [lingua-dialetto] si complica all'interno del discorso indiretto libero […] Nella revisione del romanzo il discorso indiretto libero risponde all'esigenza di far sconfinare la parola dei personaggi oltre gli argini della parte dialogica. Il costrutto viene immesso nella trama narrativa attraverso diverse modalità e con diversi risultati, ma il più delle volte l'effetto ricercato è la messa in rilievo dell'atteggiamento emotivo dei personaggi ».

[256] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 533 : « La presenza del dialetto, a livello lessicale e sintattico, di costruzione del periodo secondo i modi parlati, è una peculiarità che marca gran parte dei narratori contemporanei, da Bacchelli a Bianciardi, a Mastronardi, da Sciascia a Bufalino, a Consolo, a D'Arrigo, tanto per citare alcuni nomi ».

fattizie ». Il fait remonter cette tendance au filon de l'expérimentalisme « macaronique » qui culmine dans la personnalité de l'écrivain Teofilo Folengo (1491-1544). Les poètes macaroniques, actifs à Padoue en particulier, ont pour objectif de mêler la tradition littéraire latine classique et humaniste et la tradition dialectale. Ce processus d'écriture, ce moyen expressif nouveau, consistent « dans l'interférence consciente de deux structures linguistiques nettement distinctes et séparées, chronologiquement, fonctionnellement et stylistiquement parlant »[257]. Par exemple, à l'hexamètre classique qui est conservé dans les poésies macaroniques, est superposé un lexique fondamentalement dialectal : le contraste entre ces deux traditions qui sont rapprochées dans le texte est strident, avec différentes strates d'oppositions, le latin s'opposant au vulgaire, la langue au dialecte, le dialecte au latin, le latin classique au latin macaronisé. Le moine mantouan Folengo est l'auteur qui radicalise et régularise cette hybridation. En sa personne s'affirme la pleine conscience d'une invention linguistique, qui se pense comme une subversion face à la ligne prônée par Bembo. Cette frénésie verbale, parodique, a eu un énorme succès au XVIe siècle, elle s'est constituée en un véritable genre qui a perduré jusqu'au XVIIIe siècle.

Dans cette catégorie de l'hybridation, même si l'on s'éloigne de la composante dialectale, il nous faut également mentionner l'emploi littéraire du furbesco, c'est-à-dire de l'argot du milieu dans des œuvres littéraires, à commencer par celles de Luigi Pulci dans la seconde moitié du XVe siècle, chez qui la langue est très inventive.

C'est à cet ensemble représentant la tradition anticlassique que G. Contini rattache C. Dossi et G. Faldella et il continue cette ligne jusqu'à Gadda (1893-1973) dont le plurilinguisme se décline sous la forme spécifique du pastiche ou de la déformation, dans la veine expressionniste. Chez Carlo Dossi (1849-1910), on trouve déjà, dans son œuvre Altrieri. Nero su bianco, une écriture digne du pastiche, puisqu'elle mêle des lombardismes, des archaïsmes savants et précieux, des exotismes, des néologismes, des créations très personnelles. Giovanni Faldella (1846-1928), lui aussi représentant de la Scapigliatura, ouvre sa prose au dialecte piémontais, mais également aux latinismes, à des termes scientifiques, à des mots recherchés. Comme il le déclare lui-même à la fin de son ouvrage A Vienna, gita con il lapis (1874), il emploie des « termes du XIVe siècle, du XVIe siècle, du parler toscan et piémontais »[258]. Si l'on peut rattacher Gadda en partie à ces écrivains, quitte à le faire entrer, comme l'a voulu G. Contini, dans la catégorie des « "macaroniques" au sens large, les adeptes des écritures composites »[259] il faut dire qu'il représente un cas à part, tout de même, dans le panorama italien. Laissant à l'étiquette de « macaronique » les textes dans lesquels la présence du latin est une condition nécessaire, il vaudrait mieux, comme le suggère Paccagnella,

> parler en revanche, pour des mélanges linguistiques de ce type, plus largement de plurilinguisme […] ou plus spécifiquement de pastiche, catégorie (ou mieux, définition d'une

[257] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 140 : « consiste nell'interferenza consapevole di due strutture linguistiche nettamente distinte e separate cronologicamente funzionalmente stilisticamente ».
[258] Giovanni Faldella, A Vienna: gita con il lapis (1874), Matilde Dillon Wanke (éd.), Gênes, Costa & Nolan, 1983 : « vocaboli del Trecento, del Cinquecento, della parlata toscana e piemontesismi ».
[259] G. Contini, Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese, Milan-Rome, Bompiani, 1953, p. 540 : « i 'macaronici' in largo senso, gli adepti delle scritture composite ».

> technique expressive) moins précise à la fois sur le plan historique et sur le plan géographique ; à moins de distinguer le « latin » macaronique d'un 'macaronisme' littéraire plus général.[260]

Chez Gadda le plurilinguisme, qui se traduit différemment en fonction de l'époque de rédaction et de l'œuvre, sert à exprimer la polémique contre la société bourgeoise. Selon Paccagnella,

> la déformation linguistique est la preuve poétique d'une plus intime, d'une plus « nécessaire » déformation qui instaure des valeurs plurielles avec l'anomalie hétéroclite et l'éclectisme des matériaux (les dialectes lombard ou romanesco ou toscan – des doublets phonomorphologiques archaïsants ou des tournures connotées – utilisés de manière synchronique avec des technolectes médico-scientifiques ou philologico-humanistes.[261]

Le tout est dicté par « une intention cognitive justifiée de manière moraliste »[262]. C'est dans l'œuvre Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (1946 puis 1957) que l'expérimentation plurilingue de Gadda atteint des sommets. Toutefois, son écriture est caractérisée par une grande virtuosité qui peut mettre en difficulté un lecteur non averti.

c) Les fonctions de l'emploi du dialecte : quels objectifs hier et aujourd'hui ?

Selon I. Paccagnella,

> Croce […] limitait l'emploi de l'expression dialectale à sa modalité caricaturale et parodique (et subalterne), sous-estimant par là son aspect de variété linguistico-littéraire consciente permettant le choix d'un registre […] et, de ce fait, ses potentialités d'alternative expressive à la ligne dominante du classicisme toscan.[263]

Cette tendance au comique, à la parodie et à la dévaluation, part de l'idée que la littérature dialectale est fondée sur l'emploi d'un langage considéré en soi comme inférieur[264]. Or si l'on peut certes faire l'hypothèse d'un emploi du dialecte qui, au départ, avait pour but de « tourner en ridicule tout ce qui démontrait l'étroitesse des conditions municipales et

---

[260] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 150 : « parlare invece, per impasti linguistici di questo tipo, più latamente di plurilinguismo […] o più specificamente di pastiche, categoria (meglio, definizione di tecnica espressiva) meno precisa tanto sul piano storico che su quello geografico ; a meno di non distinguere « latino » macaronico da un generico macaronismo letterario ».

[261] Ibid., p. 149 : « La deformazione linguistica è testimonianza poetica di una più intima, « necessaria » deformazione che instaura plurime valenze con l'eteroclita anomalia ed ecletticità dei materiali (i dialetti lombardo o romanesco o toscano – allotropi fonomorfologici arcaizzanti o stilemi connotati – sincronicamente adibiti con tecnoletti medico-scientifici o filologio-umanistici ».

[262] Ivi : « sono dettati da un'intenzione conoscitiva moralisticamente giustificata ».

[263] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 498 : « Croce […] restringeva in fondo ad una modalità caricaturale e parodica (e subalterna) l'uso dell'espressione dialettale, sottovalutandone l'aspetto di varietà linguistico-letteraria cosciente della selezione di registro che realizza e delle proprie potenzialità di alternativa espressiva alla linea dominante del classicismo toscano ».

[264] C'est ce même emploi que décrit Dante Alighieri dans son De vulgari eloquentia : l'emploi caricatural et parodique des vernaculaires, qui est effectivement une tendance forte de la littérature des origines (le style de l'improperium, alors très en vogue).

régionales d'origine »[265], on peut également, et plus vraisemblablement, considérer la littérature dialectale consciente comme une

> variante équivalente de la littérature en langue (impliquant l'usage conscient d'un registre qui ne diffère que sur le plan linguistique, et non sur le plan de sa réalisation poétique), qui offre un choix expressif alternatif et, en un certain sens, subversif par rapport à la ligne gagnante du classicisme de Bembo. […] La stylisation réaliste vernaculaire devient alors signe distinctif et choix culturel précis, avec ce que cela comporte de vision élitaire et hautaine par rapport à la production nationale, mais qui permet néanmoins un réel […] enrichissement face à cette dernière. Le choix du vernaculaire, qui vise le réalisme, devient ainsi une rigoureuse option culturelle, au sens d'une revendication de véridicité et de familiarité ou, même, d'autonomie d'une langue et d'une culture régionales, et se présente comme une stylisation distincte de la ligne littéraire nationale.[266]

A. Stussi propose, pour décrire ces deux emplois dialectaux, de reprendre

> la distinction chère à Pancrazi entre une littérature dialectale, c'est-à-dire mineure, marginale, subalterne et une littérature en dialecte, où l'emploi d'un outil différent de la langue nationale serait, pour ainsi dire, accidentel : une littérature en milanais, en bolonais ou autre, tout comme il existe une littérature en français ou en allemand.[267]

Les motivations varient selon les auteurs, mais aussi selon les époques. Cependant, tout en montrant les transformations de l'usage littéraire du vernaculaire dans la littérature italienne du point de vue chronologique, on peut distinguer des raisons récurrentes qui, chez certains auteurs, se recoupent bien évidemment. Nous donnerons ici un aperçu synthétique des différentes fonctions du dialecte dans la littérature italienne :

Emploi parodique / caricatural

Depuis les origines, l'emploi du vernaculaire a, pour une large part, revêtu une fonction humoristique et de caractérisation d'un milieu social bien déterminé. Dans le genre médiéval de la tenzone déjà, les vulgaires sont employés dans un but caricatural et parodique. Il s'agit d'un usage ludique du dialecte qui parcourt, là aussi, une grande partie de l'histoire littéraire du plurilinguisme, notamment celle de la catégorie de l'expérimentalisme et de l'hybridation à outrance (par exemple le macaronique). Paccagnella montre ainsi qu'au XIVe siècle, le poète

---

[265] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 498 : « volgendo al ridicolo quanto dimostrasse la ristrettezza delle originarie condizioni municipali e regionali ».

[266] Ibid., p. 499 : « Allora la letteratura dialettale riflessa va vista come variante equipollente di quella in lingua (con coscienza dell'uso di un registro diverso solo linguisticamente e non sul piano della realizzazione poetica), per la quale è data una scelta alternativa di carattere espressivo ed in certo qual modo eversivo della linea vincente con il classicismo bembesco […]. A questo punto la stilizzazione realistica vernacolare diventa segno distintivo e precisa scelta culturale, con quel tanto di visione elitaria e altezzosa rispetto alla stessa produzione nazionale ma anche con quel tanto di […] arricchimento nei confronti di quest'ultima. La scelta vernacolare, puntata sul realismo, diventa così rigorosa opzione culturale, nel senso di una rivendicazione di veridicità e familiarità o addirittura di autonomia di una lingua e di una cultura regionale, e stilizzazione distintiva dalla linea letteraria nazionale ».

[267] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 315 : « l'altra distinzione, cara a Pancrazi, tra una letteratura dialettale, cioè minore, marginale, subordinata, e una letteratura in dialetto dove l'uso d'uno strumento diverso dalla lingua nazionale sarebbe, per così dire, accidente in sostanza: una letteratura in milanese, in bolognese o altro, così come c'è una letteratura in francese o in tedesco ».

trévisan Niccolò de' Rossi emploie le dialecte de manière ludique, comme le fait à l'époque toute l'élite culturelle de Trévise qui a désormais opté pour le toscan.

Le dialecte devient même, par la suite, symbole de rusticalità, c'est-à-dire qu'il sert à décrire des thématiques, un milieu, des personnages, rustiques, au point de devenir un véritable genre : « Le dialecte devient un genre en soi, avec une fonction précise à la fois humoristique et de caractérisation du milieu »[268]. Cela explique d'ailleurs que le dialecte deviendra l'outil linguistique de prédilection, et même la marque de fabrique, du genre de la comédie, et en particulier de celle où les personnages sont fixés et hyper-caractérisés, la Com*media dell'arte*. S'il en est devenu l'ingrédient principal, ce n'est pas forcément pour ses fonctions parodiques et caricaturales, mais également parce que, là aussi, il est considéré comme le langage de la quotidienneté, vivacité dialogique, d'où la présence qu'il a toujours conservée au théâtre.

Buts didactiques

Une des fonctions primordiales de l'emploi du dialecte au Moyen Âge est d'atteindre un large public. La littérature dialectale est alors en grande partie didactique, moralisatrice (on traduit les textes latins en dialecte), elle se conçoit également dans une optique de prosélytisme (nombreux sermons en dialecte). Il s'agit aussi de toute la littérature de vulgarisation scientifique. Le parler local est choisi « dans le but d'aller au-devant du désir des nouvelles classes dirigeantes, qui n'étaient pas en mesure de franchir la barrière du latin, d'acquérir une culture scientifique et philosophique »[269].

Contrer l'hégémonie de la langue toscane et affirmer la dignité littéraire des autres vernaculaires

A. Stussi affirme :

> En décidant d'adopter dans leurs compositions non pas l'italien mais le dialecte, de nombreux écrivains, à partir grosso modo du XVIe siècle, ont voulu choisir une alternative à l'hégémonie toujours plus marquée du type toscan comme langue commune de la littérature. Ce choix a eu tour à tour des significations particulières, oscillant entre une paisible pietas locale et une polémique agressive, entre une fidélité mimétique et un usage expressionniste, entre un dialecte urbain et un dialecte périphérique, compréhensible seulement pour quelques personnes.[270]

Cet emploi polémique du dialecte pensé comme instrument de contestation de l'autorité d'une langue italienne dominante, contraignante, rigide, est présente depuis les origines et demeure

[268] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 512 : « il dialetto di per sé diviene genere, con una precisa funzione umoristico-ambientale ».

[269] Ibid., p. 508 : « traspare un'esplicita scelta locale, nell'intenzione di venire incontro alle aspirazioni di cultura scientifica e filosofica dei nuovi ceti dirigenti che non erano in grado di oltrepassare la barriera del latino ».

[270] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 315 : « Decidendo di adottare nelle loro composizioni non l'italiano ma il dialetto, molti scrittori, a partire grosso modo dal Cinquecento, hanno inteso scegliere un'alternativa all'egemonia sempre più marcata del tipo toscano come lingua comune della letteratura. Questa scelta ha avuto volta a volta connotati particolari, oscillando fra tranquilla pietas locale e polemica aggressiva, fra fedeltà mimetica e uso espressionistico, fra dialetto urbano e dialetto periferico, comprensibile solo a pochi ».

tout au long des siècles jusqu'au temps présent. Elle acquiert une grande vigueur principalement à la Renaissance, au moment où l'italien tend précisément à s'imposer comme unique langue littéraire. Un exemple nous est donné par le padouan littéraire – le pavano – dont Paccagnella écrit : « À partir de Ruzzante, le padouan deviendra le symbole de la liberté expressive contre le florentin des lettrés (le « gran sletràn », dans la déformation de Ruzzante, c'est évidemment Bembo) qui, avec la rigueur de leur norme, semblent vouloir interdire toute créativité linguistique »[271]. Au XXe siècle, c'est toujours pour contrer l'hégémonie d'une langue italienne académique, que la néo avant-garde (Neoavanguardia) des années 1960 utilise tous les matériaux linguistiques disponibles (et entre autres le dialecte). Il s'agit de proposer une expérimentation formelle extrêmement audacieuse, qui s'exprime principalement en poésie mais est attentive également aux travaux de la prose : c'est d'ailleurs cette néo avant-garde qui permit de consacrer définitivement C. E. Gadda. La poétique qui rassemble les artistes de ce mouvement est celle d'un bouleversement de l'ordre linguistique. Cette idée trouve une correspondance idéolologique puisque le but est de dénoncer les modèles de communication rationnels et considérés comme faux de la société néocapitaliste. C'est d'abord dans la revue Il Verri de Luciano Anceschi que s'exposent ces idées, qui prennent ensuite forme dans l'anthologie intitutlée *I novissimi. Poesie per gli anni '60* dès 1961. On y trouve des poésies d'Edoardo Sanguineti et de Nanni Balestrini. Des auteurs comme Luigi Malerba, Alberto Arbasino, Antonio Porta ou Elio Pagliarini (pour n'en citer que quelques-uns) participeront notamment à l'une des expressions les plus significatives de ce mouvement, le Gruppo 63. Pour l'insertion du dialecte, on pense en particulier à ce même L. Malerba (1927-2008) dont toute la prose est servie « par une étourdissante polyphonie linguistique »[272].

Cette fonction polémique va de pair avec la volonté d'affirmer, et ce dès les origines, la dignité littéraire des vernaculaires. À la fin du XVIIIe siècle, dans le Saggio sulla filosofia delle lingue, Melchiorre Cesarotti rappelle que les dialectes partagent une origine commune avec le toscan, et qu'ayant dès l'origine contribué à la formation de la langue italienne, ils ont vocation à continuer à l'enrichir :

> Tous les dialectes ne sont-ils donc pas frères, et fils d'une même mère ? N'ont-ils pas la même origine ? Ne portent-ils pas l'empreinte commune de la famille ? N'ont-ils pas tous contribué, dès l'origine, à la formation de la langue ? Pourquoi n'auraient-ils pas aujourd'hui le droit et le pouvoir de l'enrichir ?[273]

Le processus de littérarisation du dialecte atteint son apogée dans la poésie dialectale du XXe siècle où, écrit Paccagnella,

---

[271] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 518 : « Da Ruzzante in avanti, il pavano assurgerà a simbolo di libertà espressiva contro il « fiorentinesco » dei letterati (il « gran sletràn », nella deformazione ruzzantiana, è ovviamente Bembo) che con il rigore della norma sembravano voler inibire ogni creatività linguistica ».

[272] D. Vittoz, Postface à La Saison de la chasse, op. cit., p. 209.

[273] Melchiorre Cesarotti, Saggio sulla filosofia delle lingue applicata alla lingua italiana, vol. 1, in Opere, Pise-Florence, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1800, ensuite in Discussioni linguistiche del Settecento, Mario Puppo (éd.), Turin, UTET, 1966. Ici : III, X : « Tutti i dialetti non sono forse fratelli, non son figli della stessa madre? non hanno la stessa origine? non portano l'impronta comune della famiglia? non contribuirono tutti ne' primi tempi alla formazione della lingua? Perché ora non avranno il diritto e la facoltà d'arricchirla? ».

> l'on se dirige de la sorte vers une spécialisation du dialecte comme langue littéraire, détourné qu'il est de sa condition naturelle de langue de communication, phénomène vérifiable aussi bien dans la dichotomie entre création en italien et création en dialecte (Giotti), que dans la séparation nette entre l'écriture d'essais en italien et de poésie en dialecte (Noventa), ou encore dans le refus d'employer à des fins communicatives quotidiennes le dialecte de la poésie (Giotti).[274]

L'expressivité

Liée à la volonté d'asseoir la dignité des dialectes, la recherche d'expressivité est dès les origines une des principales fonctions du recours aux ressources vernaculaires. Dès le début de la littérature en langue vulgaire, G. Contini note que la « recherche d'expressivité avec des moyens éclectiques, principalement vernaculaires, […] caractérise l'humanisme vulgaire dans les Marches joyeuses et à Padoue entre la génération de Dante [Alighieri] et de Cino et celle de Pétrarque »[275]. Toujours à Padoue, Ruzzante, représentant la veine dialectale, attribue cette même fonction au dialecte : il doit répondre à une « recherche de liberté expressive en-dehors des schémas et des conventions littéraires ressentis comme trop rigides et trop extérieurs »[276]. On voit par là que la fonction d'expressivité recoupe logiquement celle de subversion face à la langue italienne.

Le recours au vernaculaire répond au double souci de rendre un texte plus expressif et de montrer que les dialectes ne se prêtent pas moins que la langue à un usage littéraire. On n'est donc plus ici dans une logique de compétition avec la langue italienne, mais de coopération. C'est la position que défend notamment Melchiorre Cesarotti :

> Or si les dialectes italiques n'ont pas été, dans leur totalité, ennoblis par les écrivains, beaucoup des mots qui les composent, toutefois, parce qu'ils se retrouvent en différents lieux de leurs œuvres, sont devenus assez nobles, et forment dorénavant la base de la langue commune à tous les hommes cultivés d'Italie, qui ne considèrent pas comme souillé ou répugnant un mot qui ne serait pas purifié dans les eaux de l'Arno.[277]

C'est la même expressivité qui est recherchée par les poètes du XXe siècle qui, face au nivellement destructeur d'une langue standardisée, réagissent en créant des textes qui puisent au seul outil encore capable d'exprimer quelque chose avec vivacité : le dialecte. C'est le cas

---

[274] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetto », op. cit., p. 536 : « Si va così ad una specializzazione del dialetto come lingua letteraria, astratto dalla sua condizione naturale di lingua di comunicazione, verificabile o nella dicotomia fra creazione in lingua e creazione in dialetto (Giotti), o nella scissione netta fra saggistica italiana e poesia in dialetto (Noventa), o nel rifiuto ad usare per fini comunicativi quotidiani il dialetto della poesia (Giotti) ».

[275] Poeti del Duecento, G. Contini (éd.), Milan-Naples, Ricciardi, 1960, I, p. 507 : « la ricerca di espressività con mezzi eclettici, principalmente vernacolari, […] caratterizza l'umanesimo volgare nella Marca gioiosa e a Padova fra la generazione di Dante e di Cino e quella del Petrarca ».

[276] Marisa Milani, « "Snaturalitè" e deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante, in Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento, AA.VV. (éds.), Padoue, Liviana, 1970, p. II. Cité par I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 520 : una « ricerca di libertà espressiva al di fuori di schemi e convenzioni letterarie sentite come troppo rigide ed esterne ».

[277] M. Cesarotti, cité par I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 526 : « Or se i dialetti italici non furono nella totalità nobilitati dagli scrittori, molti però dei loro vocaboli trovandosi sparsi nelle loro opere, sono già divenuti abbastanza nobili, ed entrano a formar il corpo di quella lingua comune di tutti gli uomini colti d'Italia, che non credono lorda e schifosa ogni parola che non sia purgata nell'Arno ».

d'un poète vivant, Franco Loi (né en 1930 à Gênes) qui choisit le dialecte milanais pour composer une œuvre caractérisée par une forte expressivité, liée d'une part à l'apport des nombreux archaïsmes, xénismes, néologismes, mais aussi à l'argot prolétaire parlé à Milan, d'autre part à des ruptures syntaxiques et à un mélange des registres et des styles.

Vers une plus grande authenticité

L'authenticité est aussi l'un des maîtres mots du plurilinguisme. Elle s'identifie avec la conviction que l'expression dialectale, avec son caractère plus concret, colle mieux à la réalité représentée. Le dialecte est perçu comme un outil linguistique capable de conférer une « vérité » au récit. Il est le garant d'une parole sincère, beaucoup plus que la langue italienne : c'est toute une tradition littéraire qui pense cela, de Giorgio Baffo (1694-1768) qui oppose une expression vernaculaire licencieuse, obscène mais « sincère », aux affectations de l'italien tel qu'il est employé à la même époque par les membres de l'Arcadie. G. Parini (1729-1799), lui aussi, défend la dignité du dialecte, le considérant comme « le plus vrai et le plus pur langage milanais »[278]. Il affirme la spontanéité du dialecte face à la langue italienne. G. G. Belli veut rendre compte du romanesco tel qu'il est parlé dans la société qu'il décrit, restituant le langage des personnages tel que la réalité sociale, mais pas seulement, le donne à voir.

Dans le courant du vérisme ensuite, qui s'attache à décrire les personnages de la manière la plus réaliste possible, l'élément régional affleure mais tacitement, puisque les dialogues en Sicile d'un G. Verga ou d'un F. De Roberto ne sont jamais en dialecte, alors que dans l'univers fictionnel, les personnages n'ont qu'exceptionnellement recours à la langue. Cela repose sur le pacte de lecture qui, quoique quasiment toujours tacite, est quelquefois signalé par F. De Roberto pour « authentifier » la fiction[279].

Cette idée que le dialecte serait le langage de la vérité va marquer toute la « ligne lombarde » jusqu'à D. Tessa. Ce dernier publie en 1932 un recueil de poésies intitulé *L'è el dì di mort,* alegher! (qui tire son nom de sa poésie devenue par la suite la plus célèbre) qui passe inaperçu à l'époque, marquée par la proscription du dialecte sous le régime fasciste. Il y évoque le

[278] Giuseppe Parini, Opere, Ettore Bonora (éd.), Milan, Mursia, 1967, p. 545 : « il più vero e il più puro linguaggio milanese ».

[279] C'est ce que note A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 250 : « De Roberto introduce un tratto mimetico quasi a contrappesare la convenzione per cui anche nei Vicerè si assume che molti discorsi diretti siano stati pronunciati in dialetto, sebbene vengano riportati in lingua. Questo patto col lettore, di solito tacitamente operante nei romanzi di prima e di poi, viene invece esplicitato da De Roberto, una volta sola, ma assai significativa ; si segnala infatti la deroga eccezionale rispetto all'uso del dialetto, normale tra i membri della famiglia Uzeda : E un giorno [Raimondo] prese una carrozza e salì al Belvedere. Giacomo, vedendolo arrivare, gli disse, non nel dialetto familiare, ma in lingua: « Buon giorno, come stai ? » e senza stendergli la mano. (p. 767) ». [De Roberto introduit un détail mimétique comme pour contrebalancer la convention selon laquelle dans les Vicerè on admet que de nombreux discours directs ont été prononcés en dialecte, bien qu'ils soient rapportés en italien. Ce pacte avec le lecteur, d'habitude en vigueur de manière tacite dans les romans précédents et qui suivront, est en revanche explicité par De Roberto, une seule fois, mais de manière assez significative. En effet, il signale la dérogation exceptionnelle par rapport à l'emploi du dialecte, qui est d'usage courant et normal parmi les membres de la famille Uzeda : E un giorno [Raimondo] prese una carrozza e salì al Belvedere. Giacomo, vedendolo arrivare, gli disse, non nel dialetto familiare, ma in lingua: « Buon giorno, come stai ? » e senza stendergli la mano. (p. 767)].

drame humain qu'a constitué la Première Guerre mondiale et y décrit la vie quotidienne des exclus, accordant une place primordiale aux sonorités du dialecte. Avec lui, le dialecte est aussi l'outil qui permet de dire la tension : plus que la langue parlée, elle devient chez lui la manière de dire ce sentiment de découragement que le poète éprouve face à une période si noire de l'histoire.

Plus tard, chez les auteurs du néoréalisme, le dialecte est employé pour imiter la langue parlée par les personnages que l'on décrit (on pense à P. P. Pasolini).

Évoquer d'autres temps – Un retour à l'enfance, au passé

Si le dialecte est la condition d'une parole authentique en littérature, c'est bien sûr parce qu'il est la langue première, la langue maternelle, face à un italien artificiel qu'il faut acquérir par l'étude[280]. C'est pourquoi le dialecte est souvent perçu comme l'instrument linguistique le plus à même d'évoquer les souvenirs, et d'aborder en particulier les thématiques de l'enfance. Meneghello en est un bel exemple, pour qui

> le dialecte n'est pas […] seulement la langue de la chaleureuse familiarité, et ne représente pas non plus l'ample éventail des formes de l'expressivité populaire. Le dialecte est la langue qui se réapproprie l'enfance comme moment central pour déchiffrer le sens de la vie (et sa poésie secrète).[281]

Le poète de Basilicate Albino Pierro (1916-1995), qui revisite sans cesse dans son œuvre sa terre et son enfance, conçoit le dialecte comme un outil encore « intact », proche du mythique langage prébabélique, un langage intériorisé, individuel, non fonctionnel. Le mot dialectal – le dialecte natal est le tursitano, de la région de Tursi – est en effet pour A. Pierro l'élément qui va permettre de mener cette recherche intérieure qui lui est chère en réévoquant les atmosphères de l'enfance. C'est principalement à travers le souvenir et le rêve qu'il parvient à cette vie intérieure. Son premier recueil en dialecte, qui date de 1959, s'intitule *'A terra d'u* ricorde. Là aussi, on retrouve donc le thème de l'authenticité individuelle. M. Dardano note à propos des poètes de la seconde partie du XXe siècle :

> On distingue deux phénomènes dans le langage poétique de la seconde moitié du XXe siècle : d'un côté, la recherche d'une néodialectalité, que les poètes retrouvent dans une "langue innocente", qui s'oppose à un "italien de base" qu'ils condamnent et, d'un autre côté, l'apport de thématiques et de poétiques de la modernité la plus récente dans des formes constituées de parlers archaïques, le plus souvent sans tradition écrite, comme pour le casarsese de Pasolini et le tursitano de Pierro.[282]

---

[280] Comme l'indiquait Dante Alighieri dans son De vulgari eloquentia, mentionné dans notre Introduction.

[281] Fernando Bandini, « Introduzione », in Pomo pero (1974), Luigi Meneghello, Milan, Mondadori, 1987, p. VI : « il dialetto non è […] soltanto la lingua della calda colloquialità, e nemmeno rappresenta il variegato ventaglio delle possibili espressività popolari. Il dialetto è la lingua che si riappropria dell'infanzia come momento centrale per decodificare il senso della vita (e la sua riposta poesia) ».

[282] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 57 : « Nel linguaggio poetico della seconda metà del Novecento risaltano due fenomeni: da una parte, la ricerca di una neodialettalità, ritrovata in una "lingua innocente", la quale si oppone a un deprecato "italiano di base" e, d'altra parte, l'innesto di temi e di poetiche dell'ultima modernità entro l'involucro di parlate arcaiche, per lo più prive di una tradizione scritta, come il casarsese di Pasolini e il tursitano di Pierro ».

Au XXe siècle et vers l'époque contemporaine : résumé des différentes fonctions

Alberto Moravia écrit en 1959 :

> Les écrivains qui adoptent aujourd'hui le dialecte, le font pour différentes raisons qui toutes, de façon explicite ou implicite, ont à voir avec cette crise [crise des dialectes qui, avec l'école obligatoire, le développement des moyens de communication de masse, perdent le poids qu'ils avaient]. Certains adoptent le dialecte pour avoir une prise plus forte sur la réalité, surtout sur certaines réalités populaires ou provinciales : leur perte de confiance dans la langue savante a un sens essentiellement littéraire et philologique. D'autres adoptent le dialecte par sympathie pour le peuple et aversion pour les classes dirigeantes : leur perte de confiance dans la langue savante a donc un sens politique et social, plus encore que philologique.[283]

I. Paccagnella ajoute : « Ou bien un sens documentaire et hédoniste, comme pour le romanesco "borgataro" d'un Pasolini »[284]. La fonction documentaire du dialecte s'entend par le fait que P. P. Pasolini cherche à montrer la réalité telle qu'il la voit et que le texte peut l'enregistrer ; le second adjectif indique la sensualité de la sonorité et de la forme dialectales, qui attirent l'auteur. On sait que c'est un plaisir cultivé par P. P. Pasolini que d'apprendre et de réemployer ce dialecte romanesco. Mais il y a aussi chez lui la volonté d'employer autre chose que cette langue nationale qu'il considère comme un « italien technologique », une langue uniformisante (omologante), qui est en train de s'affirmer au détriment du dialecte et des cultures populaires, accomplissant ce qu'il nomme un « génocide culturel ». Il y a aussi, nous dit encore I. Paccagnella, un emploi du dialecte à visée « anti-rhétorique, à visée allusive et non mimétique, dans une dimension mythique, primitive et mémorielle de la langue, comme chez Vittorini, Fenoglio, Calvino ; et l'archétype en est Pavese, dans ses ouvrages Paesi tuoi – Dialoghi con Leucò – La luna e i falò »[285].

Afin de compléter cette synthèse, il convient de rappeler ici la classification qu'avait proposée le philologue Cesare Segre (1928-2014) de l'emploi du dialecte dans les genres narratifs de la modernité (une période allant des dernières décennies du XIXe siècle jusqu'à nos jours). Il identifie quatre emplois différents : 1) néoréaliste et sociologique (B. Fenoglio, G. Testori, L. Mastronardi, P. P. Pasolini), avec un intérêt porté en particulier au monde des sous-prolétaires et des marginaux, chez P. P. Pasolini et G. Testori, à celui des ouvriers et des artisans, chez L. Mastronardi, V. Guerrazzi et dans Vogliamo tutto de N. Balestrini ; 2) expressif (C. E. Gadda) ; 3) mimétique (A. Fogazzaro qui emploie le dialecte dans les dialogues de ses œuvres car « il a découvert que, si ses personnages provinciaux

[283] Alberto Moravia, « Risposta a 9 domande sul romanzo », in Nuovi argomenti, mai-août 1959, n° 37, Rome, Istituto Grafico Tiberino di Roma : « Gli scrittori che oggi adottano il dialetto, lo fanno per vari motivi che tutti, esplicitamente o implicitamente, hanno a che fare con questa crisi. Alcuni adottano il dialetto per esercitare una presa maggiore sulla realtà, soprattutto su certe realtà popolari o provinciali: la loro sfiducia nella lingua colta ha un significato prevalentemente letterario e filologico. Altri adottano il dialetto per simpatia per l'umanità popolare e avversione per le classi dirigenti: la loro sfiducia nella lingua colta ha dunque un significato prima ancora che filologico, politico e sociale ».

[284] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 533 : « O documentario-edonistica, come il romanesco "borgataro" di certo Pasolini ».

[285] Ibid., p. 534 : « antiaulica, allusiva e non mimetica, in una dimensione mitica, primigenia e memoriale della lingua, come in Vittorini, Fenoglio, Calvino: e l'archetipo è in Pavese, nella linea Paesi tuoi – Dialoghi con Leucò – La luna e i falò ».

s'exprimaient dans la langue nationale, ils en seraient encore plus comiques, c'est-à-dire grotesques, alors que leur devoir est de se moquer des usages de la société en faisant justement appel à la force satirique et sarcastique du dialecte »[286]) ; 4) indirect (la dialectalité intérieure de G. Verga et de C. Pavese). Cet « intérêt régional-dialectal, mémoriel et infantile » [287], très présent dans la modernité, s'exprime dans deux directions, « soit reflet et interprétation ; soit transcription et interview »[288] : ce second couple désigne évidemment la fonction documentaire du dialecte, qui vise à rendre authentique la réalité racontée. Le premier, quant à lui, évoque davantage une médiation et donc la fonction indirecte que peut revêtir le dialecte. Si les catégorisations aident à embrasser le phénomène et à en percevoir les lignes directrices, il faut cependant tenir compte que chez chaque écrivain s'exprime une individualité qui n'est pas forcément réductible à cette classification. C'est ce qu'explique M. Dardano qui donne l'exemple de L. Meneghello, dont l'emploi du dialecte ne se laisse pas aisément étiqueter :

> Dans les œuvres de Meneghello se confrontent des éléments dialectaux, réélaborés et accordés de manière différente, le latin mémoriel et déformé du catéchisme, l'italien régional, l'italien formel et l'anglais (langue de sa patrie d'adoption). Il serait difficile de trouver un autre exemple d'un tel mélange de variétés linguistiques.[289]

Il existe donc bel et bien des dialectes de tradition littéraire, écrits, qui ont eu leur place dans l'histoire culturelle italienne. L'ultra-contemporanéité semble continuer voire renouveler cette tradition. Dans les genres narratifs, elle

> recourt à des insertions dialectales (plus ou moins amples, plus ou moins mêlées) pour rendre des effets de styles particuliers, c'est-à-dire pour caractériser des milieux et des personnages ou pour imposer une observation de la réalité « d'en bas », mais aussi pour répondre à un besoin d'authenticité général […], d'anti-réthorique, d'anti-traditionalisme, objectif qu'on peut, du reste, aisément atteindre en empruntant les nombreuses voies des variétés sous-standard.[290]

---

[286] Gianni Bonina, Il carico da undici, Sienne, Lorenzo Barbera editore, 2007, p. 20 : « Fogazzaro introduce la parlata vicentina […] dopo aver scoperto che se i suoi provinciali si esprimessero nella lingua nazionale riuscirebbero ancora più comici, cioè grotteschi, mentre il loro compito è di irridere il costume sociale proprio facendo leva sulla forza satirica e sarcastica del dialetto ».

[287] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 161 : « interesse regional-dialettale e memoriale-infantile ».

[288] C. Segre cité par I. Paccagnella, ivi : « o rispecchiamento e interpretazione; o trascrizione e intervista ».

[289] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 57 : « Nelle opere di Meneghello si pongono a confronto elementi dialettali, variamente rivissuti e intonati, il latino memoriale e deformato del catechismo, l'italiano regionale, l'italiano formale e l'inglese (lingua della patria d'adozione); sarebbe difficile ritrovare un altro esempio di una tale mescolanza di varietà linguistiche ».

[290] Ivi : « La narrativa contemporanea ricorre a inserti dialettali (più o meno estesi, più o meno mescidati) per rendere particolari effetti di stile, vale a dire per caratterizzare ambienti e personaggi o per imporre un'osservazione « dal basso » della realtà, e ancora per corrispondere a una generale (e generica) richiesta di autenticità, di antiretorica e di antitradizionalismo, obiettivo peraltro facilmente raggiungibile percorrendo le molteplici vie delle varietà substandard ».

4) Quelques notions sur le plurilinguisme littéraire en France : quelle place dans l'histoire de sa littérature ?

Sans faire un historique exhaustif de la littérature vernaculaire ou hybride dans la tradition littéraire de l'Hexagone[291], nous devons nous demander brièvement ce qui différencie la situation française de la situation italienne. S'il nous faut bien sûr évoquer les littératures en langue d'oïl (chansons de gestes et cycle arthurien) et en langue d'oc (l'occitan des troubadours, appelé parfois provençal de façon abusive) pour partir également des origines, et donc de l'époque antérieure à l'affirmation du français, force est de constater, si l'on veut adapter à la situation française les catégories de l'historiographie littéraire fixées par B. Croce, qu'il ne s'agit pas là de littérature dialectale riflessa, puisque chacun des auteurs en langue d'oïl ou en langue d'oc ne possède respectivement qu'un de ces codes. La langue d'oïl et la langue d'oc sont certes des vulgaires, mais par rapport au latin. Elles ne sont pas des dialectes par rapport à une autre langue nationale, puisque cette autre langue n'existe pas : c'est la langue d'oïl elle-même qui rapidement deviendra le français, langue nationale.

On trouve chez Villon des strophes en argot, ce qui représente une forme de plurilinguisme. On retient surtout la figure de Rabelais comme principal auteur français créant une langue hybride, mais fondée surtout sur des inventions toutes personnelles. Faisant un saut énorme dans l'histoire littéraire, on songe enfin à Louis-Ferdinand Céline et à son Voyage au bout de la nuit (1932) qui mêle argot et langue parlée. On voit à ces exemples que, plus que de plurilinguisme dans le cas de la France, il convient de parler d'« hétérologie » bakhtinienne, en tout cas d'une diversité non pas dans les codes linguistiques, mais dans les registres d'une même langue. Il est assez difficile[292] de repérer des auteurs ayant employé des dialectes hexagonaux, soit entièrement, soit en les mêlant à la langue française, et qui soient passés à la postérité : il n'y a pas vraiment eu de tradition littéraire dialectale en France qui ait eu sa place dans l'histoire littéraire ou qui ait pu rivaliser avec la littérature nationale. Il y a pourtant eu une littérature provençale – avec Mistral et les félibres –, une littérature bretonne et ainsi de suite. À l'exception peut-être de Mistral, toutefois relégué au rang d'écrivain régional, le lecteur français, même avisé et savant, serait quelque peu en peine de citer des noms d'auteurs français dialectaux ou plurilingues illustres qui soient aussi populaires qu'Eduardo De Filippo. Cela s'explique aisément par le fait que – comme nous l'avons vu dans le premier chapitre – le français s'est très tôt affirmé comme langue unique et « politiquement glottophage »[293]. On pourra évoquer la littérature dite « régionale », mais en France, parler du régionalisme en littérature ne revient qu'à parler d'une écriture ancrée dans une réalité et un horizon régionaux, à forte thématisation locale : ce n'est quasiment jamais lié à un fait

[291] Nous reviendrons sur la question d'un possible plurilinguisme dans la littérature française moderne dans notre IIe partie.

[292] Mais non impossible, comme nous le verrons dans notre IIe partie. Nous y examinerons aussi le plurilinguisme exogène avec les littératures francophones, qui peuvent nous donner des éléments de réflexion et de réponse.

[293] Marc Gontard, « Les littératures francophones : une littérature du dehors ? », in Théorie des marges littéraires, Philippe Forest et Michelle Szkilnik (éd.), Nantes, Defaut, 2005, p. 153.

linguistique[294]. Ainsi Charles-Louis Philippe, Francis Jammes, Alphonse Daudet, Léon Cladel, Louis Pergaud, Eugène Le Roy, Maurice Genevoix, Henri Pourrat, Marguerite Audoux, Émile Guillaumin, Henri Vincenot sont-ils classés dans la catégorie « écrivains provinciaux » puisqu'ils ont vécu en « province » et qu'ils ont décrit longuement cette province. Jean Giono, François Mauriac et Marcel Pagnol, écrivains « provinciaux » du fait de leur naissance et de la thématique régionaliste de leur œuvre, sont devenus des auteurs nationaux parce qu'ils ont vécu à Paris ou ont été consacrés par la capitale. Mais cela est une autre histoire[295].

On verra qu'en fait de littérature s'écartant de la norme linguistique, pour l'histoire littéraire française, il faut aller chercher ailleurs que dans l'emploi mêlé des codes linguistiques (et cela s'explique bien sûr par le contexte historique de la France) : c'est ce que s'attachera à montrer un chapitre de notre deuxième partie. Ce détail très important a d'ailleurs toujours eu tendance à orienter le débat traductologique (le faussant en partie), comme nous le verrons également.

C'est à l'alternance linguistique qu'avec A. Stussi, nous appelons « minimale », c'est-à-dire au plurilinguisme interne mêlant le dialecte à l'italien, que nous avons affaire chez les auteurs dont nous nous occuperons. En quoi le plurilinguisme minimal de l'ultra-contemporanéité présente-t-il des différences par rapport à l'ensemble de la tradition littéraire que nous venons d'évoquer, et comment s'expriment-elles ?

On décèle d'emblée de nombreuses différences : par rapport au plurilinguisme interne des véristes, au niveau graphique, les auteurs contemporains que nous étudierons ne prévoient aucun dispositif graphique pour signaler les dialectalismes, là où chez G. Verga « ces sicilianismes sont, pour la plupart du temps, repérables graphiquement par le biais des italiques »[296]. Il en va de même pour F. De Roberto qui « signale graphiquement, au moyen de l'italique, les dialectalismes lexicaux, en général »[297]. Il nous faudra creuser les raisons et fonctions de ce choix. Par ailleurs, chez les Siciliens du XIXe siècle, comme l'a montré la critique récente, on assiste davantage à la mise en place d'une syntaxe nouvelle non pas au sens où elle serait dialectale, mais parce qu'elle introduit, dans la narration, l'italien parlé. G. Contini, et à sa suite, bien plus récemment, A. Stussi, ont montré que « les "humbles" chez G. Verga et leur narrateur font un usage extrêmement modéré de la couleur locale et parlent un italien familier qui n'est pas spécifiquement sicilien »[298]. « En d'autres termes, Verga

[294] Sur la littérature régionaliste, on pourra lire l'ouvrage de référence de Jean Charles-Brun, Les Littératures provinciales, avec une esquisse de géographie littéraire de la France, Paris, Bloud, 1907.

[295] Pour une analyse sociologique de la littérature des marges, et en particulier du régionalisme, lire Yves Ansel, « Sociologie des marges littéraires », in Théorie des marges littéraires, op. cit. Y. Ansel, pour Giono, se demande ainsi, p. 102 : « Quelle est la différence entre un écrivain régional et Giono ? Un écrivain régional est un écrivain plus ou moins connu, mais irrémissiblement « petit » pour n'avoir pas été consacré à Paris. […] Giono (né à Manosque en 1895) est un écrivain tout court parce que s'il parle de sa province, la Provence, il s'est fait un nom à Paris (publication en 1928 de Colline par Grasset) ».

[296] L. Bossi, « De Verga à Camilleri... », in Identité, langage(s) et modes de pensée, op. cit., p. 132.

[297] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 265 : « De Roberto segnala graficamente, con il corsivo, i dialettismi lessicali, in generale ».

[298] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861*-1968, Florence, Sansoni, 1968, p. 142 : « gli 'umili' verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificatamente siciliano ».

puise, peut-être sans bien s'en rendre compte, à un registre populaire et super-régional »[299]. Il « tend plutôt à exploiter des phénomènes [...] qui caractérisent la syntaxe d'un italien populaire qui n'est pas spécifiquement sicilien : par exemple le che polyvalent, les redondances pronominales, les ruptures de construction »[300]. Dans les Vicerè de F. De Roberto, la syntaxe est quant à elle tendanciellement neutre[301]. Le choix des véristes, au fond, et le résultat de la mimésis réaliste de G. Verga, sont essentiellement unitaires[302].

À l'autre extrême du plurilinguisme interne, la ligne de l'expressivité représentée par Gadda est caractérisée par une certaine difficulté et requiert un lecteur averti.

Il semblerait, au final, que la littérature contemporaine que nous étudions ici se place à mi-chemin entre ces deux lignes du plurilinguisme, allant bien au-delà de l'écriture vériste (et avec des objectifs bien différents) mais ne relevant ni de l'expérimentalisme, ni de l'expressionnisme. Elle semblerait se situer plutôt du côté de l'expressivité, ce qui est bien différent de l'expressionnisme. En effet, il faut absolument « distinguer l'expressivité de l'expressionnisme (ce dernier étant, comme le définit G. Contini, une "expressivité de crise") […] déterminer clairement que "jamais l'expressionnisme ne pourrait se rapprocher du sens d'une simple outrance expressive" »[303].

Enfin, il nous faudra également prendre en compte le fait qu'on assiste à une inflation de l'italien régional, plus que du dialecte pur, depuis les dernières décennies. M. Dardano le note à propos du théâtre : « Chez de nombreux auteurs de théâtre, l'italien régional est présent : l'italien régional du Sud (Patroni Griffi), du Nord (Testori), de Sicile (Brancati).

---

[299] A. Stussi, « Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento? », op. cit. : « in altre parole, Verga attinge, magari senza rendersene ben conto, a un registro semicolto e superregionale ».

[300] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 193 : « Verga […] punta piuttosto a fenomeni […] che caratterizzano la sintassi di un italiano popolare non specificamente siciliano: ad esempio che polivalente, ridondanze pronominali, dislocazioni ».

[301] Comme le souligne là aussi A. Stussi, ibid., p. 263 : « sintassi tendenzialmente neutra del narratore dei Vicerè ».

[302] Enfin, la présence de termes dialectaux, toujours selon la critique récente, et en particulier A. Stussi, relèverait davantage d'un emploi spontané que réfléchi, notamment chez G. Verga et F. De Roberto. Nous ne nous occuperons pas de cet emploi involontaire du dialecte pourtant fréquent chez des auteurs bilingues dont la langue première est le dialecte. Dans son article intitulé précisément « Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento? », op. cit., A. Stussi note de manière très intéressante que chez des écrivains tels que L. Capuana, G. Verga, F. De Roberto et L. Pirandello, se fait jour dans leur prose un « contraste violent, non voulu » entre d'une part l'emploi de dialectalismes (le dialecte est leur langue maternelle et, souligne-t-il logiquement, ils continuent à le parler lorsqu'ils rentrent au pays, même une fois qu'ils ont appris l'italien), dont certains peuvent n'être pas forcément conscients, et d'autre part un italien qui, étant une langue avant tout apprise, et apprise principalement au travers de la littérature (G. Verga dans une lettre adressée à L. Capuana en 1911 parlait de leur « esprit malade de littératrure » [« mente malata di letteratura »]), regorge d'archaïsmes littéraires ou de toscanismes.

[303] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 166 : « distinguere espressività ed espressionismo (in quanto, come lo definisce Contini, "espressività di crisi") […] determinare chiaramente che "mai l'espressionismo potrebbe avvicinarsi al significato di una semplice oltranza espressiva" ». Les citations internes sont tirées de G. Contini, « Espressionismo letterario », in Enciclopedia del Novecento, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1977, II, respectivement p. 800 et p. 780.

Néodialectalité et néoargotisme sont les parcours entrepris pour ne pas retomber dans l'italien "en plastique" diffusé par les médias »[304].

[304] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 57 : « in vari autori di teatro è presente l'italiano regionale: meridionale (Patroni Griffi), settentrionale (Testori), siciliano (Brancati). Neodialettalità e neogergalizzazione sono i percorsi intrapresi per non imbattersi nell'italiano "di plastica" diffuso dai media ».

Chapitre 3 : Quelle(s) écriture(s) mêlée(s) aujourd'hui en Italie ? Panorama du plurilinguisme contemporain en littérature

1) Triomphe de la medietas ou résurgence d'un plurilinguisme actif ? Le débat des années 1990

Pour comprendre comment les auteurs plurilingues contemporains s'insèrent dans la tradition du plurilinguisme, et quelle place ils y occupent, il faut revenir un instant sur le contexte dans lequel éclosent ces œuvres narratives, à partir de la fin des années 80 pour nos auteurs. Quelle est la situation des lettres à l'époque, et comment la critique en rend-elle compte ? Moment-charnière s'il en est puisque, après la crise du roman des années soixante et soixante-dix, la décennie suivante est caractérisée par un retour aux genres narratifs, qui prend principalement la forme du « postmoderne internationalisant d'écrivains comme Italo Calvino, Umberto Eco, Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco [unis par] la tension vers une medietas linguistique et stylistique, définie par Enrico Testa comme le "style simple" »[305]. Ce style simple, linéaire et communicatif, qui correspond pour E. Testa à l'invention d'une langue narrative moyenne et la plus uniforme possible, a tôt fait de s'imposer avec les auteurs susmentionnés, au point que les critiques et linguistes de l'époque « se sont empressés de déclarer "résolument terminée (avec le triomphe dans la société de la langue moyenne et commune) la période où les narrateurs pouvaient confier leurs messages aux variétés géographiques et sociales du répertoire (avec leurs immédiates connotations géographiques et culturelles)"[306] »[307]. Vittorio Coletti ajoute que ce sont désormais « les langues spécialisées qui fournissent des réserves précieuses pour revigorer le style menacé d'anémie »[308].

Tout se passe donc comme si la prose plurilingue, dans ces années-là, était, aux dires des critiques, quasiment morte, « vaincue par le monolinguisme de la prose moyenne »[309].

[305] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 405 : « il ritorno alla narrativa degli anni Ottanta e della prima metà dei Novanta è caratterizzato, nella letteratura mainstream italiana, dal postomderno internazionalizzante di scrittori come Italo Calvino, Umberto Eco, Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco […] accomunati da […] la tensione verso una medietas linguistica e stilistica, definita da Enrico Testa "stile semplice" ».

[306] Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Turin, Einaudi, 1993, p. 385. Voir la citation en ialien dans la note suivante.

[307] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 405-406 : « Alla metà degli anni Novanta diversi critici e linguisti si affrettarono a dichiarare "decisamente finita (col trionfo nella società della lingua media e comune) la stagione in cui i narratori potevano affidare messaggi alle varietà geografiche e sociali del repertorio (con le loro immediate connotazioni geografiche e culturali)" ».

[308] V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, op. cit., p. 385 : « sono ora le lingue specializzate a fornire riserve preziose per rinsanguare lo stile minacciato d'anemia ». On pense à Walter Siti.

[309] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri », in C. Berger, A. Capra et J. Nimis (éd.) Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne. Toulouse, Université Toulouse II-Le Mirail, 2007. Collection de l'E.C.R.I.T. 375 p. Actes du colloque organisé par le C.I.R.I.L.L.I.S / IL LABORATORIO, du 11 au 13 mai 2006, à Toulouse, p. 228 : « Parte della critica dell'ultimo Novecento ha

D'autres critiques de l'époque, analysant cette littérature des années 80 et du début des années 90, font des remarques similaires qui toutes mettent l'accent sur l'affirmation nette de l'ère littéraire de la medietas, de la simplicité, d'un style précisément uniforme ou, pour reprendre V. Coletti, « anémique ». Ainsi de Filippo La Porta en 1996 : « La nouvelle prose italienne se révèle très pauvre en expérimentateurs, en manipulateurs intrépides du langage, en inventeurs audacieux de lexique et de syntaxe. La branche luxuriante du plurilinguisme, sans vouloir offenser Contini, semble s'être desséchée »[310]. Et de Walter Pedullà, en 1997 : « Les lecteurs d'aujourd'hui n'aiment pas le plurilinguisme qui mélange le dialecte à la langue, ni la prose "grasse" et dense, ni l'écriture "spasmodique", ni le fort pourcentage de métaphores, ni la technique sophistiquée du "trop long" récit de Gadda »[311]. Embrassant cette période en consacrant son étude au genre romanesque, le chercheur H. W. Haller dresse un panorama de la critique et rappelle en effet que « plus récemment, on a parlé de la "fin du dialecte" dans les œuvres narratives (P. P. Pasolini dans la dernière période de son œuvre, I. Calvino), et de nombreux critiques, tout en s'accordant sur l'idée d'un élargissement, dans une direction postmoderne, vers un italien moyen sur la ligne adoptée par Arbasino, semblent en revanche unanimes pour dire que les nouvelles voies qu'emprunte le roman ne vont pas dans la direction de la polyphonie, du plurilinguisme »[312].

Pourtant, on se rend compte avec un peu de recul que c'est précisément au moment où l'on prétendait que le phénomène déclinait qu'il était au contraire sur le point de connaître un nouvel essor. Ce retour au genre narratif plurilingue est d'ailleurs un phénomène reconnu par la critique la plus récente. Reprenons ici le passage d'I. Paccagnella déjà cité dans le Chapitre 2, où le critique remarque à raison que

> la présence du dialecte, au niveau lexical et syntaxique, de construction de la phrase selon les modalités de l'oralité, est une particularité qui marque bon nombre des narrateurs contemporains, de Bacchelli à Bianciardi, à Mastronardi, de Sciascia à Bufalino, à Consolo, à D'Arrigo, pour ne citer que quelques noms.[313]

---

cantato a più riprese l'epicedio della prosa plurilingue (spesso ancora confusa con la prosa espressionistica tout court), che sarebbe stata sconfitta dal monolinguismo della prosa media ». G. Sulis rapporte l'idée avancée par les critiques dans les années 90, pour ensuite mieux la critiquer.

[310] Filippo La Porta, « Gli ultimi vent'anni: nuovi romanzi per nuovi lettori », in La narrativa, Carlo Madrignani et al. (éds.), in Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi, vol. IV, *Dall'unità d'Italia alla fine* del Novecento, S. Brioschi et C. Di Girolamo (éds.), Turin, Bollati Boringhieri, 1996, p. 616-634, p. 630 : « la nuova narrativa italiana risulta assai povera di sperimentatori, di intrepidi manipolatori del linguaggio, di audaci inventori del lessico e della sintassi. Il rigoglioso ramo del plurilinguismo, con buona pace di Contini, sembra essersi essiccato ».

[311] Walter Pedullà, Carlo Emilio Gadda. Il narratore come delinquente, Milan, Rizzoli, 1997, p. 14-15 : « I lettori d'oggi non amano il plurilinguismo che mischia il dialetto con la lingua, né la narrativa 'grassa' e densa, né la scrittura 'spastica', né l'alta percentuale di metafore, né la sofisticata tecnica del 'troppo lungo' racconto di Gadda ». V. Coletti, F. La Porta et W. Pedullà sont tous trois cités par G. Sulis qui examine la critique de l'époque sur le plurilinguisme dans l'article cité plus haut.

[312] H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », op. cit., p. 602 : « Più recentemente si è parlato della "fine del dialetto" nella narrativa (l'ultimo Pasolini, Calvino), e molti critici, pur concedendo l'allargamento in senso postmoderno verso un italiano medio sulla linea di Arbasino, sembrano invece concordi sul fatto che le nuove strade del romanzo non vanno nella direzione della polifonia, del plurilinguismo ».

[313] I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », op. cit., p. 533 : « La presenza del dialetto, a livello lessicale e sintattico, di costruzione del periodo secondo i modi parlati, è una peculiarità che marca gran parte dei narratori contemporanei, da Bacchelli a Bianciardi, a Mastronardi, da Sciascia a Bufalino, a Consolo, a D'Arrigo, tanto per citare alcuni nomi ».

Si I. Paccagnella parle de « construction de la phrase selon les modalités de l'oralité », qui est également une des caractéristiques du « style simple » que tendent à employer les auteurs de la ligne monolingue de l'époque, il indique surtout que les insertions de dialecte, et donc « les variétés géographiques du répertoire », pour reprendre V. Coletti, sont également très présentes dans la littérature contemporaine. Aussi le jugement énoncé par G. Contini il y a plus de quarante ans, à savoir que l'écriture plurilingue qui « introduit largement des ingrédients régionaux » constitue « la pointe très voyante de notre littérature contemporaine »[314], retrouve-t-il dans le contexte actuel toute sa pertinence. Cette période a été largement réévaluée, comme le souligne G. Sulis à plusieurs reprises : « À un coup d'œil rétrospectif, donc, moins près des événements, le tableau des années 80-90 apparaît plus varié que ce que la critique contemporaine à ces événements a bien voulu montrer »[315]. Et la chercheuse d'ajouter : « Contrairement aux prévisions les plus pessimistes, le plurilinguisme semble jouir aujourd'hui d'une excellente santé, au point de constituer un élément déterminant dans les poétiques et les stratégies textuelles des romanciers contemporains les plus divers, depuis les auteurs de romans policiers aux écrivains "ethniques" et aux représentants du courant des jeunes "cannibales" »[316] ; et enfin : « Il apparaît aujourd'hui évident que la prose plurilingue enracinée dans le territoire, présente depuis les origines dans notre tradition littéraire, ne s'est pas du tout tarie »[317]. C'est ce que soulignait déjà en 1993 H. W. Haller :

> En dépit de la prédominance, dans le genre narratif contemporain, de la ligne linguistique moyenne – produite par le rapprochement des registres parlés et littéraires – un courant plurilingue s'est maintenu dans les vingt dernières années, à l'intérieur duquel le dialecte est un ingrédient encore visible.[318]

C'est enfin ce qu'indique, en reprenant quasiment les mêmes termes que ceux employés par V. Coletti en 1993 mais en les renversant, Mauro Novelli partant de l'exemple d'A. Camilleri :

> Tout compte fait, Camilleri est peut-être le représentant le plus visible du retour d'une saison littéraire où – en dépit de récurrentes prophéties allant en sens contraire – il est encore possible de confier à la langue de fortes connotations géographiques et sociales et d'obtenir des succès

[314] G. Contini, « Dante oggi », in *Un'idea di Dante*, Turin, Einaudi, 1970, p. 63 : « la punta assai vistosa della nostra letteratura contemporanea che vastamente immette ingredienti regionali ».

[315] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 406 : « A uno sguardo retrospettivo, dunque, meno schiacciato sugli eventi, il quadro degli anni Ottanta-Novanta appare più vario di quanto la critica coeva abbia messo in luce ».

[316] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri », op. cit., p. 229 : « Contro le previsioni più pessimistiche, il plurilinguismo sembra oggi godere di ottima salute, tanto da costituire un elemento determinante nelle poetiche e nelle strategie testuali dei più diversi romanzieri contemporanei, dai giallisti agli scrittori « etnici » ai rappresentanti del filone cannibal-giovanilistico ».

[317] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 406 : « Oggi appare evidente che la prosa plurilingue e radicata nel territorio, presente sin dalle origini nella nostra tradizione letteraria, non si è affatto esaurita ».

[318] H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », op. cit., p. 609 : « A dispetto del tendenziale predominio nella narrativa contemporanea della linea linguistica media – prodotta dall'avvicinarsi di registri parlati e letterari –, sopravvive nell'ultimo ventennio un filone plurilingue, all'interno del quale il dialetto è un ingrediente ancora visibile ».

> inespérés à travers le renoncement à un paysage verbal familier au plus grand nombre des lecteurs.[319]

C'est dans le cadre de cette réévaluation[320] qu'entend s'insérer notre travail. En 2004, la linguiste Valeria Della Valle, dans sa présentation d'un panorama des « Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo », affirme que c'est « précisément avec la dernière génération d'écrivains, celle des années 90, que l'on assiste à une inversion de tendance, à un retour à la surface de l'emploi du dialecte, des argots et à des tentatives d'innovation et d'expérimentation lexicale »[321]. Aujourd'hui la tendance est bien à asseoir la veine plurilingue et à lui reconnaître toute l'importance qu'elle mérite, au vu des expérimentations qui se sont succédé chez les auteurs depuis la fin des années 80, et de les tirer de l'ombre, puisque certains ont souvent été éclipsés par la veine « monolingue ». En effet, si la scène littéraire de la fin du XXe siècle est dominée par de fracassants succès « monolingues » comme celui d'Oceano mare d'Alessandro Baricco[322], en 1993, au même moment, mais plus discrètement, moins remarqués par la critique, des auteurs de la veine plurilingue comme Laura Pariani et Silvana Grasso débutent leurs carrières d'écrivaines : c'est précisément en 1993 que L. Pariani publie son premier livre, *Di corno o d'oro*[323]. Leurs œuvres sont

> tout d'abord négligées par la critique, notamment parce qu'elles sont parfois proposées par de petites maisons d'édition, moins visibles mais en même temps plus disposées à aller à contre-courant par rapport aux règles du grand marché, et donc en mesure d'anticiper des phénomènes de renouvellement à long terme. Ce n'est que récemment que leur rôle commence à être réévalué, en particulier après l'explosion d'un phénomène de masse tel que celui du roman policier régional, souvent plurilingue ; entre tous, citons le succès du Sicilien Andrea Camilleri qui, en mêlant un idiolecte italo-sicilien à des structures narratives aisément lisibles, a mis en crise l'association jusqu'alors répandue de plurilinguisme, expérimentalisme et élitisme.[324]

---

[319] Mauro Novelli, « L'isola delle voci », in Storie di Montalbano, Andrea Camilleri, Milan, Mondadori, 2002, p. 69 : « A conti fatti, Camilleri è forse il campione più appariscente del ritorno di una stagione in cui – nonostante le ricorrenti profezie avverse – la letteratura può ancora affidare alla lingua potenti connotazioni geografiche e sociali, ricavando successi impensati dalla rinuncia a un paesaggio verbale familiare alla maggioranza dei lettori ».

[320] Réévaluation menée dès les années 90 par H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », op. cit., p. 610 : « Plutôt que de parler d'une vie qui s'alanguit pour l'emploi littéraire du dialecte, il semblerait alors préférable de considérer le dialecte comme une source d'innovation dont bénéficient encore les écritures plurivocales et polyphoniques, symbole non pas de fermeture, mais d'ouverture aux différentes Italies, et aux différentes humanités » ; « Anziché parlare di vita languente dell'uso letterario del dialetto, sembrerebbe allora preferibile una valutazione del dialetto come fonte innovativa usufruita ancora dalle scritture plurivocali e polifoniche, simbolo non di chiusura, ma di apertura alle diverse Italie, e alle diverse umanità ». Malgré cette large réévaluation, soulignons avec Gigliola Sulis qu'encore une « partie de la critique contemporaine est gênée par le plurilinguisme : gêne liée d'une part à une polémique à l'encontre de Gianfranco Contini, d'autre part à l'incapacité de s'affranchir du lien plurilinguisme-expressionnisme fondé de manière implicitement par la 'ligne-Gadda' » [G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », p. 417 : « il disagio verso il mistilinguismo comune a parte della critica contemporanea, un disagio connesso da un lato a una polemica contro Gianfranco Contini, dall'altro all'incapacità di svincolarsi dal nesso plurilinguismo-espressionismo istituito implicitamente nella sua 'linea-Gadda' ».]

[321] Valeria Della Valle, « Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo », in La narrativa italiana degli anni Novanta, Elisabetta Mondello (éd.), Rome, Meltemi, 2004, p. 39-64, p. 43. On est à des lieues de l'analyse de Filippo La Porta, qui disait l'exact contraire.

[322] Alessandro Baricco, Oceano mare, Milan, Rizzoli, 1993.

[323] L. Pariani, *Di corno e d'oro*, Palerme, Sellerio, 1993.

[324] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 406 : « Le opere […] sono inizialmente trascurate dalla critica, anche perché talora proposte da piccole case editrici, meno visibili ma allo stesso tempo più disposte ad

Le succès éditorial, médiatique, d'A. Camilleri va en effet provoquer comme un déclic qui, d'une part, va permettre de rapidement repenser le phénomène plurilingue et de constater, du côté de la critique, qu'il est encore très vivace en littérature, d'autre part, d'alimenter cette veine et de lancer d'autres carrières littéraires. Il s'agit de rendre compte de la renaissance d'une veine régionale et plurilingue qui semblait naguère, aux dires des critiques, complètement éteinte et qui d'un coup, revient au premier plan sous la forme d'un vrai phénomène éditorial, dans la mesure où, pour la première fois, plurilinguisme ne rime plus avec difficulté de lecture.

2) Caractériser ce nouveau plurilinguisme : une dénomination plurielle

Nous avons vu que différents termes peuvent servir à caractériser le plurilinguisme littéraire dans son ensemble. Examinons à présent la façon dont les écritures de notre corpus sont définies par la critique littéraire et les linguistes. Les diverses appellations que nous allons rencontrer nous donneront des indices sur la manière dont est envisagé ce phénomène qui s'inscrit dans une longue tradition, ce qui explique la persistance d'un certain lexique.

Outre le qualificatif général et générique de « prose plurilingue » qui peut s'appliquer à n'importe quelle période de l'histoire littéraire italienne, on trouve des expressions comme « prose mêlée », « écriture mêlée ». Ces dénominations se déclinent :

- sous forme d'adjectifs venant qualifier le type de prose, de langue, d'écriture qui résulte du plurilinguisme littéraire : « lingua mista », « lingua ibrida », « lingua mescidata », « sistema mistilingue » et venant spécifier en particulier la couleur que prend la langue italienne : ainsi d'« italiano screziato da dialettalismi », « italiano interferito »

- sous forme de substantifs « mescidazione », « mescidanza », « miscuglio », « misturo » « miscela » mais aussi « commistione », « impasto », « interferenza », « contaminazione », « ibridazione », « mistilinguismo »

Ces différentes formulations mettent toutes l'accent sur le mélange et l'hybridation à l'œuvre dans ce genre d'écriture. On trouvera aussi, pour certains de nos auteurs, le qualificatif de « pastiche » dans le sens qu'il a en français d'« assemblage », de « pot-pourri », c'est-à-dire dans l'acception italienne de pasticcio au sens d'un mélange complexe[325]. Les formulations empruntent donc à la fois au domaine culinaire (le pasticcio étant notamment un chausson principalement à base de farce ou de hachis de viande, mais désignant en même temps « imbroglio et mystère, pétrin et ennuis, pot-pourri et composition musical écrite à plusieurs

---

andare controcorrente rispetto alle regole del grande mercato, e quindi in grado di anticipare fenomeni di rinnovamento di lungo periodo. Il loro ruolo comincia a essere rivalutato solo di recente, in specie dopo l'esplodere di un fenomeno di massa quale quello della crime fiction regionale, spesso mistilingue; su tutti, si veda il successo del siciliano Andrea Camilleri, che, unendo un idioletto italo-siciliano a strutture narrative di facile leggibilità, ha messo in crisi l'associazione invalsa tra plurilinguismo, sperimentalismo ed elitismo ».

[325] On pense, sur ce modèle, au pasticcio et au pasticciaccio de Gadda, traduit (par Louis Bonalumi en 1963) par le français régional et argotique « pastis », qui signifie en provençal « pâté », « mélange » culinaire.

mains »[326]) et au domaine botanique (hybridisme). Ou bien l'on trouve le qualificatif de « prose expressionniste » mais, comme nous l'avons vu précédemment, il faut se méfier de cette expansion du terme d'expressionnisme et le réserver à une prose qui fait vraiment un usage spécifiquement « expressionniste » du plurilinguisme. En effet, « la prose plurilingue [est] souvent encore confondue avec la prose expressionniste tout court » [327], note G. Sulis. C'est ce que confirme de manière théorique I. Paccagnella lorsqu'il affirme que :

> Il convient de distinguer (et c'est une opération qu'il faut répéter chaque fois pour chaque texte et chaque auteur) le plurilinguisme d'avec certaines de ses formes spécifiques, comme par exemple le pastiche [en français dans le texte] ou la déformation (le cas de Gadda en est un exemple à outrance), fondamentalement expressionnistes. De même que l'expressionnisme n'est pas toujours nécessairement plurilingue […] de même le plurilinguisme n'est pas tant une catégorie […] qu'une manifestation seulement potentielle de l'expressionnisme.[328]

Cette dénomination plurielle, cette riche synonymie indiquent également, sans doute – et nous essaierons de le vérifier lors de l'analyse plus détaillée des œuvres de nos auteurs – que la caractérisation de cette prose par essence hybride et mélangée n'est pas définitive et univoque mais qu'au contraire, la définition du style et de la langue employés restent flous car chacun des textes, et chacun des auteurs, puise à différentes sources et produit différents degrés d'hybridation, de la simple interférence, en passant par la contamination, pour aller jusqu'au mélange véritable. La théorisation d'une telle langue n'est pas encore arrêtée et reste encore à faire. C'est d'ailleurs ce que note bien, de la même manière, Jana Vizmuller-Zocco lorsqu'elle s'attarde sur les différentes appellations qui ont été données par la critique à la langue camillérienne, en particulier celle de Il re di Girgenti, concluant que

> les différents termes tels que mistura, ibridazione, impasto et connubio démontrent qu'il n'existe pas de terme technique clair et spécifique par lequel on peut définir le langage camillérien de ce roman. Par ailleurs, l'incertitude terminologique se reflète également dans les travaux scientifiques et linguistiques qui traitent de la fusion de deux ou plusieurs langues.[329]

Et nous voudrions même ajouter : au langage de tous nos auteurs plurilingues.

Cela pose surtout la question de l'existence d'un ensemble homogène, d'un groupe : a-t-on affaire à une langue, à une ou à plusieurs écritures mêlées ? Comment les catégoriser ? Est-il alors envisageable de les étudier dans leur ensemble, même si ce dernier est hétérogène ? Et si oui, selon quels critères ? Sans ignorer la spécificité de chacun, il nous a semblé également

---

[326] Dominique Vittoz, Préface à La Saison de la chasse, A. Camilleri, Paris, Fayard, 2001, traduit par D. Vittoz, p. 209.

[327] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri », op. cit., p. 228 : « la prosa plurilingue (spesso ancora confusa con la prosa espressionistica tout court) ».

[328] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 167 : « Conviene distinguere (ed è operazione che bisogna ripetere di volta in vota per i singoli testi e i singoli autori) plurilinguismo e alcune sue forme specifiche, quali ad esempio il pastiche o la deformazione (il caso Gadda ne è un'esemplificazione oltranzistica), costitutivamente espressionistiche. Come l'espressionismo non è sempre di necessità plurilingue […] così il plurilinguismo è non tanto una categoria quanto una manifestazione solo potenziale dell'espressionismo ».

[329] Jana Vizmuller-Zocco, « La lingua de Il re di Girgenti », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, op. cit., p. 87-98, p. 87 : « I diversi termini quali mistura, ibridazione, impasto, connubio, dimostrano che non esiste un termine tecnico chiaro e specifico mediante cui ci si può riferire al linguaggio camilleriano di questo romanzo. L'incertezza terminologica, d'altro canto, si riflette anche nei lavori scientifici, linguistici, per quanto riguarda la fusione di due o più lingue ».

fécond d'avoir un regard panoptique sur la question et de considérer les points qui réunissent ces auteurs plurilingues que nous avons sélectionnés[330].

Ces auteurs se sont-ils, par exemple, pensés en tant que groupe ? Ou peut-être en tant que génération ? Qui sont-ils ? On distingue, à l'intérieur de cette nouvelle prose plurilingue, deux parcours séparables essentiellement du point de vue de la chronologie. Il y a d'une part les écrivains qui, comme Luigi Meneghello ou Vincenzo Consolo (tous deux décédés), ont commencé à écrire dans les années 60 et jusqu'aux années 2000 (au-delà pour V. Consolo qui publie jusqu'à sa mort (2012)). D'autre part, il y a ces

> nouvelles voix qui ont commencé à occuper le devant de la scène littéraire dans les années 80-90. Parmi celles-ci, on distingue des écrivains pour qui le dialecte et l'italien régional concourent, avec d'autres éléments, au rendu d'une patine d'oralité argotique, et d'autres qui utilisent l'altérité linguistique pour des raisons historico-anthropologiques, in primis la défense des particularités locales contre les tendances uniformisantes du monde contemporain.[331]

Notre étude porte sur le parcours de cette seconde vague d'écrivains, ceux qui commencent donc leur carrière littéraire dans les années 80 ou 90. Y a-t-il eu dans la critique une tentative de regroupement de ces profils qui n'appartiennent pas tous, il convient de le rappeler, à la même génération et ont eu des carrières très différentes (on pense à A. Camilleri qui, né en 1925, appartient de ce point de vue à la génération de L. Meneghello, et n'est pas loin non plus de celle de V. Consolo, mais qui ne commence à publier que dans les années 80 – et pour ce qui est de la série des Montalbano, dans les années 90 seulement – et que l'on a donc décidé d'étudier avec des auteurs plus jeunes, nés tous dans les années 50, qui écrivent et publient à partir des années 90) ? C'est V. Consolo lui-même qui, tentant de se définir, imagine une catégorie dans laquelle ranger de manière assez large – il ne parle pas que des auteurs italiens plurilingues – les écrivains qui ont choisi la voie du plurilinguisme pour des raisons historico-anthropologiques. Il les qualifie d'« écrivains verticaux » :

> Les écrivains verticaux, c'est nous, les Napolitains, les Sud-Américains, qui sommes marqués par une réalité trop forte pour ne pas y enraciner notre écriture. Plus le malheur social d'une

[330] Ce faisant, c'est-à-dire en tentant de donner une vision plus globale du phénomène, nous ne voulons cependant en aucun cas tomber dans une généralisation appauvrissante. Au contraire, une étude d'ensemble doit se faire et est tout à fait compatible, selon nous, avec une étude critique approfondie de chaque écrivain pris dans son individualité. L'étude de groupe permet de tirer une problématisation théorique nécessaire pour répondre aux questionnements traductologiques. De ce fait, loin d'être en désaccord avec les principes prônés par Maria Corti dans les années 60 concernant les écritures associées au dialecte, nous les rappelons ci-après. Selon elle, il faut éviter toute généralisation et « toute polémique au profit d'un vrai travail de distinction des différentes fonctions, qu'elles soient authentiques ou non, que le dialecte a récemment revêtues dans l'expression artistique en parallèle à la veine nationale, et surtout d'une étude sur les déformations que les écrivains inscrivent de manière plus ou moins voulue dans la matière dialectale » [« sostituire alla polemica un lavoro di discriminazione, di distinzione fra le diverse funzioni, autentiche o no, che il dialetto ha attuato di recente nella espressione artistica, a lato della via maestra nazionale, e soprattutto un'indagine delle deformazioni che gli scrittori più o meno volutamente apportano alla materia dialettale »], Maria Corti, « Dialetti in appello », Metodi e fantasmi, Milan, Feltrinelli, 1969, p. 109-117, ici p. 115-116.

[331] G.Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 406 : « le nuove voci che si sono affacciate alla ribalta letteraria negli anni Ottanta-Novanta. Tra queste, si distinguono scrittori per cui il dialetto e l'italiano regionale concorrono con altri elementi alla resa di una patina di oralità gergale, e altri che utilizzano l'alterità linguistica per ragioni storico-antropologiche, in primis la difesa delle peculiarità locali contro le tendenze omologanti della contemporaneità ».

> terre est grand, plus ses écrivains sont 'verticaux' étant donné le besoin qu'ils ont d'expliquer leur douleur, d'en comprendre la cause.[332]

Avant de répondre de manière spécifique à ces questionnements, en analysant les auteurs choisis pour cette étude, il convient d'arriver méthodiquement et progressivement à la spécificité de notre corpus. Pour ce faire, après avoir étudié la question du plurilinguisme littéraire du point de vue diachronique, en examinant le problème depuis les origines, nous porterons à présent un regard synchronique plus détaillé sur les usages du dialecte dans la littérature italienne contemporaine.

3) Les différentes facettes du plurilinguisme littéraire aujourd'hui en Italie : l'ultra-contemporanéité.

Quelles sont précisément les différentes voies qu'emprunte le plurilinguisme littéraire italien aujourd'hui ? Nous procéderons ici à un examen par la négative : pour davantage de clarté, nous insisterons sur les formes du plurilinguisme minimal littéraire que nous n'étudions pas mais qui existent néanmoins. Ce faisant, nous pourrons aboutir, dans un dernier point, à la spécificité des enjeux de notre corpus.

a) Plurilinguisme et genre littéraire

Le dialecte, du point de vue diachronique, a investi à des degrés divers un assez large éventail de genres littéraires. On l'a vu cependant, cette bidimensionnalité langue-dialecte(s), présente dès les origines, s'est majoritairement construite dans

> une relation… « à distance », car les deux formes d'expression ont évolué de façon parallèle, pour se rencontrer dans la parole de ces quelques locuteurs pouvant accéder aux deux codes. Et la littérature italienne s'est développée, par conséquent, selon deux axes assez distincts : l'expression littéraire en dialecte (surtout en poésie et au théâtre) et celle en italien.[333]

Qu'en est-il dans la période contemporaine ? À quelques exceptions près, cette distinction se répète également aujourd'hui (en particulier pour la poésie), peut-être même de manière encore plus tranchée ; la question, que nous ne ferons ici qu'aborder synthétiquement, est plus complexe au théâtre qui développe fortement chez certains auteurs l'hybridation, mais continue de maintenir chez d'autres la séparation. Surtout, ce qui saute aux yeux dans la

[332] Joseph Farrell, « Vincenzo Consolo. Metaphors and False History », The New Italian Novel, Zygmunt Baranski et Lino Pertile (éds.), Édimbourg, Edinburgh University Press, 1993, p. 59-74 (p. 59-60). La citation est elle-même citée par G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 406 : « Quelli verticali siamo noi, i napoletani, i sudamericani, connotati da una realtà troppo forte per non affondare la scrittura in quelle radici. Maggiore l'infelicità sociale di una terra, più i suoi scrittori sono 'verticali' per il bisogno di spiegare il proprio dolore, di capirne il perché ».

[333] Antonella Capra, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », in La Main de Thôt, n°2 (2014) - Traduction, plurilinguisme et langues en contact, mis en ligne le 4 novembre 2013. En ligne : http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Antonella_Capra-1187.

dramaturgie contemporaine plurilingue, c'est en général la nette tendance à s'ancrer du côté du dialectal[334] (le dialecte y est prépondérant et s'y lit comme une base, l'italien n'y ayant donc qu'une place réduite[335]. On le voit dès le titre, souvent en dialecte). Cela laisserait ainsi au roman et à la nouvelle tout l'espace nécessaire pour une véritable pluralité et hybridation.

Poésie contemporaine : hermétisme et rareté du mélange langue / vernaculaire

Dans la poésie, le dialecte envahit le plus souvent la quasi-entièreté de l'espace textuel, au point qu'on tend à distinguer une poésie dialectale d'une poésie entièrement en italien (on parle fréquemment d'anthologies de poètes italiens en dialecte). Le plurilinguisme au sens du mélange des deux codes y est rare et les exemples sont ceux, plus complexes, d'une Amelia Rosselli[336] ou d'une Patrizia Vicinelli qui pratiquaient une écriture intégrant le dialecte très différente de la simple poésie dialectale ou de la poésie comprenant des interférences italien / dialecte en cela qu'elles y introduisaient un troisième code linguistique, qui plus est une langue véhiculaire (le français ; l'anglais) – nous reviendrons aussi sur le mélange de langues véhiculaires.

Par ailleurs, comme l'a évoqué C. Marcato[337], le dialecte en poésie devient de plus en plus hermétique : il n'est pas utilisé à des fins communicatives, bien au contraire. On peut dire sans trop de risques que l'emploi du dialecte dans les genres poétiques contemporains entrave durablement et volontairement l'intelligibilité textuelle, demandant ainsi de grands efforts de compréhension au lecteur. Rareté du plurilinguisme « minimal » – au sens de l'hybridation italien / dialecte – et difficulté de lecture caractérisent donc le dialecte en poésie.

Théâtre contemporain : (du) penchant au dialectal

> Le dialogue de théâtre est une langue écrite qui se donne des airs d'oralité en accentuant certains des traits qu'elle emprunte à la langue orale […]. Le dialecte est essentiellement une langue de l'oral, aussi son introduction dans une pièce permet-elle, tout en répondant à un souci d'expressivité, de renforcer ce caractère d'oralité et donc d'authenticité tant sur le plan du lexique, de la syntaxe que de la phonétique.[338]

Cette analyse générale doit d'emblée être faite pour expliquer la spécificité de la question des langues lorsqu'on est dans le genre théâtral : le théâtre a cela de spécifique qu'étant une parole qui se donne à entendre sur scène, la langue qui y est employée doit se présenter au public de la manière la plus directe et la plus authentique possible ; d'où, dans les cultures qui

[334] Mais là aussi, la question est plus complexe qu'il n'y paraît, et il faut nuancer cette affirmation en indiquant par exemple que chez une dramaturge comme Emma Dante, cette tendance, bien visible dans plusieurs pièces (mPalermu, Vita mia) l'est beaucoup moins et opère même un renversement dans Carnezzeria. Il y a donc variation chez un même auteur – mais nous parlons ici de manière générale d'une tendance qui s'observe au théâtre.

[335] Ce qui est proprement l'inverse des œuvres narratives plurilingues contemporaines, où la base – même chez un Camilleri qui sature son texte de sicilianismes – est explicitement l'italien.

[336] Elle a d'ailleurs récemment été traduite par Marie Fabre : Variations de guerre, Paris, Ypsilon.éditeur, 2012.

[337] Cf. Chapitre 2, 3) Les formes, b) La littérature plurilingue, citation n° 230.

[338] Françoise Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », in La Traduction plurielle, Michel Ballard (éd.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 93-107, p. 94.

disposent de ce code, la propension à y réemployer le dialecte. Mais dans quelles combinaisons pour l'Italie, dont les cultures locales se sont italianisées et standardisées, et où par conséquent la compréhension d'un code linguistique mineur s'avère encore plus difficile ? Comment ces paradoxes se résolvent-ils à la scène, terrain de l'instantanéité, de la compréhension immédiate ?

Une première considération, sur laquelle nous revenons en fin de paragraphe, porte sur le point fondamental de la compréhension et de la potentielle entrave à cette dernière que poserait l'insertion du dialecte. Une constatation liminaire que nous pouvons faire est d'ordre comparatif. En effet si l'on compare le texte théâtral au texte narratif, puisque tel est aussi notre but ici, on peut a priori dire que là où le premier « est du théâtre : la communication compte sur la contribution de la gestuelle, des pauses, des décors [,] ici [au contraire] il s'agit de lecture : seul à seul avec son texte en sicilien, le lecteur turinois [pourtant] lit et rit »[339].

À l'échelle de notre recherche, qui porte spécifiquement sur la traduction du plurilinguisme dans les genres narratifs, on peut proposer un parallèle entre d'une part les genres narratifs (roman et nouvelles) et la langue théâtrale, et d'autre part entre la traduction de textes littéraires et le sous-titrage audiovisuel. Au théâtre intervient l'exigence d'une restitution fidèle de l'oralité, ce qui signifie, pour des textes insérant du dialecte, l'emploi cohérent d'un code proche de celui des personnages censés le parler : cette exigence est nécessaire au bon fonctionnement de la pièce. Dans les sous-titres et dans la langue filmique, elle sera également primordiale. C'est moins le cas dans le texte narratif, où la matière langagière est recomposée et n'obéit pas forcément à des motivations réalistes. Là où le texte théâtral exige une réalisation autre que textuelle, puisque dans son essence même, il est fait pour être joué, le texte romanesque s'épanouit dans la lecture (souvent intérieure), dans un temps plus long, et de ce fait l'immédiateté (par exemple de la compréhension dialectale) n'est pas une valeur fondamentale. Au théâtre au contraire, il doit y avoir immédiateté de la langue. Le théâtre comme le sous-titrage ont tous deux une base écrite, mais qui ne se réalise que dans une transposition à l'oral et sont donc dans un mouvement perpétuel d'ajustement entre l'écrit et l'oral. Comme l'écrit Mariagrazia De Meo, le sous-titrage est « le langage de "l'écrit qui doit être parlé comme s'il n'était pas écrit" »[340]. Le problème se posera différemment pour les genres narratifs, et surtout pour leurs traductions. Le texte narratif plurilingue, qui s'actualise par définition dans la lecture, propose des insertions vernaculaires de difficile compréhension parce qu'il sait que le lecteur peut y revenir. Intégrant cette évidence d'une compréhension qui n'a pas nécessairement à être instantanée, le traducteur ne devra pas forcément viser l'explicitation de l'insertion vernaculaire.

C'est sans doute au nom de cette authenticité ressentie comme primordiale a fortiori au théâtre (authenticité que serait à même d'apporter le dialecte) qu'actuellement, en Italie, on assiste au regain d'une langue théâtrale qui fait la part belle au dialecte et qui, malgré l'emploi

[339] Ornella Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, Rome, Editori Riuniti, 2005, p. 99 : « Ma è teatro: la comunicazione conta sul contributo della gestualità, delle pause, delle scenografie. Qui è lettura: da solo a solo con il suo testo in siciliano, il lettore torinese legge e ride ».

[340] Mariagrazia De Meo, « Subtitling dialects: Strategies of socio-cultural transfer from Italian into English », in Audiovisual Translation across Europe : « "the written to be spoken as if not written" language », Silvia Bruti et Elena Di Giovanni (éds.), Berne, Peter Lang, 2012, p. 79-96.

d'une langue locale à diffusion par conséquent restreinte, obtient un succès grandissant qui dépasse les frontières[341]. Il faut toutefois faire attention au concept d'« authenticité » qu'on utilise ici. Si en effet tel est bien l'objectif déclaré du théâtre contemporain, il faut comprendre cette dimension de l'authentique, que le dialecte va permettre de récupérer sur scène, comme « une vérité plus vraie que celle du quotidien »[342]. C'est pourquoi le dialecte, chez une partie de la nouvelle génération de dramaturges (en particulier siciliens), n'est pas un calque pur et simple de la réalité, mais est au contraire travaillé et transformé. Ces jeunes auteurs partent de l'idée qu'aujourd'hui, « c'est l'italien, l'italien correct et standardisé qui est devenu une parole usée et appauvrie, donc vieille, tandis que le dialecte, rendu à nouveau vierge par sa désuétude, possède, lui, une sorte de force archaïque qui le place au rang d'une parole nouvelle, porteuse de créativité »[343]. Le dialecte est donc récupéré pour la force d'innovation qu'il porte en lui-même, le but étant « précisément de dé-quotidianiser la langue, de la faire résonner d'une manière nouvelle et insolite, même pour des oreilles habituées au dialecte ». Il y a bel et bien une « recherche d'artificialité programmatique »[344] pour atteindre une nouvelle authenticité. Plusieurs auteurs, Emma Dante en tête, construisent leur langue théâtrale en se fondant sur leur koinè régionale « que l'on appellerait de manière impropre un "dialecte", car ils le mélangent, ils le colorent, le réinventent »[345] dont ils tirent la base de leur texte. Ils considèrent qu'ils créent tous une langue théâtrale personnelle, à partir de ce code linguistique, même s'ils affirment également écrire dans ce code linguistique, dans le dialecte de telle zone[346]. Certains (Davide Enia) cherchent à le « salir » – métaphore courante en italien qui n'a pas de réel équivalent en français : cette image n'est pas prise en mauvaise part, elle indique simplement une hybridation, une contamination – avec des ajouts et mélanges d'italien pour créer le « court-circuit » qu'ils recherchent.

---

[341] C'est là aussi un point – le succès auprès d'un très large lectorat qui dépasse systématiquement et très rapidement le public local – qui nous intéressera fortement dans l'étude des œuvres narratives.

[342] Luigi Allegri, « C'era una volta Pirandello… Il dialetto come lingua dell'innovazione nella nuova drammaturgia siciliana », in *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Dominique Budor et Maria Pia De Paulis-Dalembert (éds.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 182 : « La densità semantica e poetica della lingua è utilizzata come valore direttamente teatrale, come strumento per recuperare al teatro la dimensione dell'autentico, di una verità più vera di quella quotidiana ».

[343] Ibid., p. 176 : « È l'italiano, l'italiano corretto e standardizzato, ad essere oggi una parola consunta e impoverita, dunque vecchia, mentre il dialetto, reso di nuovo vergine dalla desuetudine, possiede una sorta di forza arcaica che lo promuove a parola nuova, portatrice di creatività ».

[344] Ibid., p. 178 : « una programmatica ricerca di artificialità ».

[345] Anna Barsotti, La lingua teatrale di Emma Dante, Pise, Edizioni ETS, 2009, p. 44 : « Dal luogo d'origine traggono anche succhi espressivi, come da una nativa Koinè regionale linguistica, che è improprio definire "dialetto", perché da essi mescolato, "sporcato", reinventato ».

[346] C'est le cas de dramaturges comme Franco Scaldati, Spiro Scimone, qui écrivent respectivement qu'ils « écri[vent] en dialecte palermitain, ma langue maternelle […]. Puis toute ce que j'écris est filtré selon la sensibilité de chacun […] Si quelqu'un entend mon dialecte, il est clair qu'il en saisit la sonorité, il en saisit l'essence, mais il se rend compte que ce n'est pas le dialecte qu'on parle communément » [« Io scrivo in dialetto palermitano, mia lingua madre […] Poi quello che scrivo è filtrato a seconda della propria sensibilità […] Se qualcuno sente il moi dialetto è chiaro che coglie la sonorità, coglie l'essenza, però si accorge che non è il dialetto parlato comunemente », F. Scaldati, interview par Celeste Bellofiore, Palerme, 27 mars 2007] ; « Oui, la langue que j'utilise est un dialecte, mais dans les textes en italien les mots changent. Les mots sont d'origine sicilienne, messinaise, car au fond on doit inventer ensuite un langue théâtrale » [« Sì, il mio è un dialetto, ma nei testi in italiano le parole cambiano. Le parole sono di origine siciliana, messinese, perché sostanzialmente si deve inventare poi una lingua teatrale », S. Scimone, interview par Celeste Bellofiore, Sesto Fiorentino, 9 mars 2007]. Cités par A. Barsotti, ibid., p. 44.

L'Italie, comme nous l'avons abordé dans les chapitres précédents, a une forte tradition théâtrale en dialecte, sur laquelle nous ne reviendrons pas ici mais qu'il est nécessaire d'avoir à l'esprit pour comprendre sa persistance dans le Sud et replacer des auteurs tel Dario Fo qui s'inspire pleinement de cette tradition.

Sans être exhaustif, de cette nouvelle scène dramaturgique on citera d'abord ceux qui choisissent de ne composer qu'en dialecte, en maintenant une séparation nette entre les deux filons, considérant que la voie d'une fusion de l'italien et de la langue régionale n'est pour eux pas entièrement viable au théâtre où l'exigence de vraisemblance ne saurait souffrir une langue vraiment mêlée[347]. Si le théâtre vernaculaire est loin d'être compréhensible par tous, il est, dans sa création même, spontané et fluide, et ressenti comme tel lorsqu'il est joué dans la zone géographique où se parle et se comprend ce dialecte, mais doit aussi se jouer de cette manière à l'extérieur, afin de ne rien perdre de son souffle vital. Parmi les dramaturges de la scène sicilienne contemporaine, on pense à Tino Caspanello[348] qui écrit dans le sicilien de la région de Messine, en particulier dans sa pièce 'Nta ll'aria (entièrement écrite en sicilien). Ce dernier explique d'ailleurs que le texte naît « naturellement » en dialecte, comme d'autres pourront naître en italien standard[349]. À la question « Pourquoi choisit-on d'écrire dans une langue et non dans une autre ? » que lui pose sa traductrice, il explique : « En général, je ne choisis pas une langue, mais la façon de "traiter" une langue : cela s'explique par le fait que lorsque je perçois une histoire, je perçois également le son de la langue dans laquelle cette histoire s'exprime. Elle ne pourrait pas naître dans une autre langue »[350]. Cette réponse, construite au singulier (« une langue », d'ailleurs opposée à « une autre langue ») montre bien qu'il n'est pas question pour lui de mêler deux codes. On voit que sont bien distincts textes en langue régionale d'une part, en italien d'autre part, au sein de la production d'un même auteur, sans qu'il soit jamais question d'une co-présence de deux langues. La langue dans son unité exclusive est vécue comme une nécessité qui s'impose au moment même où naît l'œuvre.

---

[347] Ce qui peut sembler paradoxal puisque le mélange langue / dialecte correspond à l'usage contemporain, et que la séparation des deux peut au contraire paraître artificielle.

[348] Auteur lui aussi joué en France, traduit en français par Julie Quénehen mais aussi par Christophe Mileschi.

[349] On peut réécouter sur le site de La Clé des Langues la conférence sur « Les enjeux de la dramaturgie sicilienne contemporaine » de J. Quénehen, traductrice de 'Nta ll'aria de Tino Caspanello, donnée dans le cadre d'une session de recherche sur la dramaturgie organisée par l'Institut des Arts de l'ENS de Lyon le 13 décembre 2011 et visionnable à : http://cle.ens-lyon.fr/italien/les-enjeux-de-la-traduction-dialectale-153596.kjsp?RH=CDL_ITA110700

[350] Interview de Tino Caspanello par J. Quénehen, que l'on peut lire en ligne à : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1887 : « JQ: Perché si sceglie di scrivere in una lingua e non in un'altra? TC: In genere non scelgo una lingua, ma scelgo il modo in cui "trattare" una lingua; questo perché quando percepisco una storia, percepisco anche il suono della sua lingua e non potrebbe nascere in un'altra ». Dans le cadre de la même conférence citée plus haut (« Les enjeux de la dramaturgie sicilienne contemporaine »), lors du débat sur l'emploi du dialecte provoqué par les questions des auditeurs à Tino Caspanello, le dramaturge répond en employant la comparaison topique de la création (l'accouchement) : « Il testo nasce in una lingua precisa, non puoi decidere di far nascere un testo [...]. È come un figlio. […] È il testo che sceglie da sé la lingua: alcuni miei testi sono nati in italiano, altri in dialetto » [« Le texte naît dans une langue précise, tu ne peux pas décider de faire naître un texte […]. C'est comme avoir un enfant. […] C'est le texte qui choisit lui-même sa langue : certains de mes textes sont en italien, d'autres en dialecte »].

Saverio La Ruina[351], représentant de l'actuel théâtre méridional, est originaire de la Calabre. Ses pièces sont montées en France[352], lues ou récitées, comme Déshonorée. Un crime *d'honneur en Calabre* et Arrange-toi[353]. Il est intéressant de noter que cette dernière a été écrite à l'origine en calabrais, et qu'il l'a réécrite en italien. La question lui est posée par Federica Martucci, qui en a fait et joué la version française :

> F. M. Tu as écrit et interprété La Borto en dialecte calabrais avant de décider de le traduire en italien, comment as-tu vécu cette transformation ?
>
> S. L. R. Je n'en ai pas encore pleinement conscience, puisque j'en suis à ma première expérience. Il n'y a pas non plus d'exemples auxquels se référer dans ma région et encore moins dans mon berceau d'origine. Il n'y a pas en Calabre de tradition en ce sens, à la différence de celle, napolitaine et de Campanie, ou encore sicilienne, qui offrent des exemples illustres. C'est pourquoi, j'ai avancé en faisant des essais et guidé par le sentiment d'être à mon aise. Mais je n'y suis pas toujours parvenu, comme cela a été notamment le cas lorsqu'il m'a été impossible de restituer l'efficacité de certaines expressions dialectales ou certaines progressions rythmiques et mélodiques. Mais je ne suis pas insatisfait des résultats. Je considère cela comme une phase expérimentale qui m'amène à réfléchir sur les rapports entre le dialecte et la langue italienne, réflexion qui j'espère me conduira à l'avenir vers une ultérieure évolution de mon écriture.[354]

Là aussi, dans cette réponse riche qui soulève d'innombrables questions telles que l'insertion du vernaculaire dans une tradition, la traduction du vernaculaire en italien, il est clairement dit que le passage s'est fait d'un premier code linguistique – le vernaculaire – à un second – l'italien – sans mention d'aucune contamination lors de la transposition (alors même que le dramaturge indique des pertes de nuance)[355] ni d'aucun projet d'hybridation.

Si au théâtre la problématique de la diglossie propre à l'Italie tend donc à privilégier le dialecte (y compris, on le verra, dans l'optique hybride), elle prend aussi chez certains la forme d'une alternance des deux codes linguistiques à l'intérieur d'une même pièce sans pour autant que cette alternance donne lieu à une contamination de l'un par l'autre. On peut donc parler, chez ces auteurs, d'une réelle distinction fonctionnelle à la pièce des deux codes qui sont présentés chacun dans leur singularité. C'est le cas dans la pièce d'Angela Dematté Avevo un bel pallone rosso (2009) où le dialecte de la région de Trente alterne avec l'italien, mais sans jamais créer de superpositions ou d'hybridations : au début du texte, le dialogue entre le père et sa fille advient en dialecte, sans ajout de l'italien ; à la fin du texte, l'échange sera inégal puisqu'au dialecte du père répondra l'italien de la fille ; enfin, les parties réservées à l'italien sont celles de l'écriture de lettres à caractère plus théorique. On voit bien que même

[351] On peut entendre sur France Culture, dans la rubrique des Fictions radiophoniques, et dans le cadre de la Soirée Chantiers d'Europe – Dramaturgies italiennes et grecques, du 22 Juin 2014, une lecture radiophonique de la pièce Dissonorata. *Delitto d'onore in Calabria* (2006) : http://fictions.franceculture.fr/emission-fictions-theatre-et-cie-soiree-chantiers-d-europe-dramaturgies-italiennes-et-grecques-2014-

[352] Notamment au TNP (Villeurbanne) en octobre 2014, où sa pièce Arrange-toi (titre original La Borto) y est mise en scène par Antonella Amirante, dans sa version française de Federica Martucci et Amandine Mélan, et jouée par Federica Martucci, avec au chant Solea Garcia-Fons.

[353] Les titres originaux sont respectivement Dissonorata. *Delitto d'onore in Calabria* (2006) et La Borto (2009).

[354] Interview que l'on retrouve dans le dossier édité par le TNP pour les représentations d'Arrange-toi du 14 au 25 octobre 2014.

[355] Et alors même que – chose intéressante à noter –, lors de la représentation en France au TNP, à laquelle nous avons pu assister, dans le texte prononcé en français sont introduites plusieurs insertions en italien et en calabrais.

si les deux codes linguistiques coexistent dans cette pièce de théâtre, ils ne se mélangent ni ne se fondent à aucun moment.

C'est dans cette seconde forme que l'on pourrait ranger[356] le seul texte qu'E. De Luca ait écrit entièrement en dialecte (napolitain), et l'un de ses rares textes de théâtre (il écrit principalement des récits ou des romans). Morso di luna nuova est un cas à part. Il ne s'agit tout d'abord pas véritablement d'une pièce de théâtre puisqu'elle est définie dès le sous-titre comme un « récit pour voix en trois stances »[357] et que le geste d'écriture y est largement présent et visible. Ensuite, il s'agit d'une pièce intégralement en dialecte mais accompagnée de sa traduction, selon un dispositif original : chaque réplique est en effet suivie de sa traduction italienne entre parenthèses. Aussi y a-t-il bien alternance des deux codes, mais dans deux espaces distincts, puisque la langue nationale apparaît uniquement à l'intérieur des parenthèses. Élise Montel-Hurlin décrit de manière précise l'évolution, au fil de la pièce, de cette auto-traduction contenue dans et par « les outils graphiques parenthétiques »[358] :

> Dans un premier temps, les parenthèses se situent à la fin des répliques des personnages et les traduisent entièrement, même si le discours est transparent, comme si l'auteur ne souhaitait pas déstabiliser le lecteur italien mais le faire entrer lentement, progressivement, dans un monde autre […]
>
> Puis, assez rapidement, comme si le lecteur s'était habitué aux sons, aux différences de formation grammaticale, syntaxique et phonétique du dialecte, comme si les premières traductions entre parenthèses créaient ensuite une forme de tic verbal, de déjà-vu, De Luca utilise de moins en moins la traduction entière a posteriori. Il segmente la réplique en apposant la traduction uniquement après le mot qui peut poser problème, jusqu'à n'en contenir qu'un seul. Le discours dialectal devient de plus en plus fragmenté, obligeant le lecteur non plus à une lecture différée dans le temps mais à une lecture simultanée des deux langues.[359]

Mais c'est surtout sur le statut complexe des parenthèses, là aussi analysé par É. Montel-Hurlin, que nous voudrions nous attarder : « L'entre-parenthèses, à savoir la traduction italienne des discours en napolitain, est un à-côté tout en étant visuellement mis en relief, il est en marge et pourtant relié à la phrase d'insertion »[360]. Même si ces insertions en italien se font de moins en moins complètes et de plus en plus ponctuelles, on ne peut nier qu'elles sont, par ce signe graphique très visible – et peu commun, voire difficile à utiliser à l'échelle de tout un livre – bien distinctes du code dialectal. Plus qu'une lecture simultanée (puisque la traduction italienne vient de toute façon, inévitablement, après la phrase en vernaculaire), l'effet est celui de deux langues juxtaposées, c'est-à-dire qui sont de plus en plus proches visuellement parlant, dans l'espace graphique du texte, mais qui restent en définitive

[356] Si tant est qu'il faille « ranger » des œuvres singulières dans des catégories schématiques, qui nous sont cependant bien utiles ici.
[357] Erri de Luca, Morso di luna nuova. Racconto per voci in tre stanze, Milan, Mondadori, 2005.
[358] Élise Montel-Hurlin, « Un dehors en-dedans, les parenthèses dans Morso di luna nova d'Erri de Luca », in La Main de Thôt, n°2 (2014) - Traduction, plurilinguisme et langues en contact, mis en ligne le 4 novembre 2013. URL:http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Elise_Montel_Hurlin-766.
[359] Ivi.
[360] Ivi.

distinctes et hachent le parcours du lecteur. Si certes il y a plurilinguisme à l'échelle de l'ensemble de la pièce, puisque napolitain et italien coexistent, cette co-présence n'est jamais totalement un mélange où les deux codes seraient sur le même plan : en témoigne l'avertissement graphique des parenthèses qui, à l'écrit, indique fortement une différence de traitement des deux codes, et, lorsque le texte sera récité, implique une pause avant que ne soit prononcé le contenu compris entre ces deux signes.

Il nous faut enfin parler des dramaturges qui pratiquent l'hybridation. C'est le cas dans le sud principalement où le théâtre dialectal et plurilingue est le plus présent[361] : Emma Dante[362] par exemple à qui il faut faire une place à part, et qui a composé une trilogie fondée sur le palermitain[363], d'ailleurs préfacée par un de nos auteurs, A. Camilleri :

> Ce qui frappe à première vue, dans le théâtre d'Emma Dante, ce sont les dialogues en parler palermitain pur. Attention, je ne suis pas en train de dire que ses œuvres sont en dialecte sicilien, je dis seulement qu'à partir du dialecte sicilien si varié, E. Dante choisit ce parler géographiquement circonscrit qu'elle estime être le plus fécond pour ses personnages.[364]

Emma Dante mêle clairement italien et dialecte (palermitain, en l'occurrence), en réservant une place de choix à ce dernier. Là encore, c'est le dialecte qui constitue le noyau dur, même si cela ne s'applique pas à la totalité des pièces. En effet si dans mPalermu, première pièce de cette trilogie, la présence du pur parler palermitain sature le texte face à quelques irruptions en langue italienne, dans la deuxième, Carnezzeria (qui donne son nom au recueil), cette équation se renverse au profit de la langue italienne :

> Du point de vue linguistique le rapport italien-dialecte est visiblement renversé par rapport à mPalermu : si dans la première comédie – et dans le spectacle également, par le rythme soutenu du jeu – des taches de langue italienne venaient, à des moments forts de sens, salir le palermitain, ici [Carnezzeria], au contraire, des taches dialectales viennent « salir » une langue très parlée mais réélaborée scéniquement.[365]

Il ne s'agit cependant pas stricto sensu d'œuvres en dialecte sicilien, mais d'œuvres théâtrales pratiquant l'hybridation. Notons qu'Emma Dante écrit également des romans où la langue principale est l'italien (Via Castellana Bandiera[366]), contenant des insertions dialectales surtout présentes dans les parties dialoguées. Ses pièces sont beaucoup jouées sur les scènes françaises, où celles qui comportent un usage important du dialecte sont surtitrées.

---

[361] La critique parle d'une actuelle « école » sicilienne à l'intérieur du panorama des nouvelles écritures dramaturgiques italiennes, riche par sa production et ses expériences, et subdivisée en deux grandes aires géographiques (auteurs de la région de Palerme et auteurs de la région de Messine).

[362] C'est sans doute l'une des plus connues, et qui a rencontré un énorme succès. Des essais lui ont été consacrés, en particulier à sa langue théâtrale : citons La lingua teatrale di Emma Dante, op. cit.

[363] Emma Dante, Carnezzeria: trilogia della famiglia siciliana, Rome, Fazi, 2007.

[364] Ivi, préface par A. Camilleri, p. 7 : « Di primo acchito ciò che più colpisce nel teatro di Emma Dante è il dialogo in pretta parlata palermitana. Attenzione, non sto dicendo che le sue opere sono in dialetto siciliano, dico che del variegato dialetto siciliano la Dante se ne ritaglia quel pezzo, geograficamente contornato, che ritiene più redditizio per i suoi personaggi ».

[365] A. Barsotti, ibid., p. 65 : « Dal punto di vista linguistico il rapporto italiano-dialetto appare rovesciato rispetto a mPalermu: se nella prima commedia – e nello spettacolo anche per il ritmo concitato della recitazione – macchie di lingua, in momenti pieni di senso, sporcavano il palermitano, qui, al contrario, macchie dialettali sporcano una lingua molto parlata ma rielaborata scenicamente ».

[366] Emma Dante, Via Castellana Bandiera, Milan, Rizzoli, 2008.

On peut encore citer, toujours pour « l'école » sicilienne, la figure de Spiro Scimone, auteur de théâtre né à Messine, lui aussi très représenté en France[367]. Ces auteurs qui pratiquent l'hybridation, au contraire d'autres dramaturges qui vont exclusivement employer le dialecte (tel un Franco Scaldati lui aussi Sicilien, mais non de la même génération), sont la partie la plus visible et sans doute la plus riche de la production théâtrale plurilingue actuelle, et représentent la tendance la plus répandue. C'est que les auteurs de la nouvelle génération « veulent se mesurer aux mondes qui sont géographiquement, culturellement et même anthropologiquement différents »[368], d'où l'alternance et le mélange dialecte-italien.

Concluons en disant que l'écriture théâtrale a d'autres exigences[369] : celle du jeu du comédien, du rythme, de la prononciation. Elle a d'autres possibilités pour rendre sensible et compréhensible le dialecte : les signes non verbaux à travers lesquels passe une grande partie du sens de la communication[370] – c'est ce que Roland Barthes désigne sous le nom de « polyphonie informationnelle »[371], qui facilite l'intelligibilité du théâtre, par excellence « du verbe en situation »[372]. Étant beaucoup plus pensée en vue de l'oralisation, nous l'avons écartée de notre champ d'investigation pour nous consacrer à l'étude du rapport, moins évident, entre utilisation du vernaculaire et parties narratives. Au dialogue de théâtre, où le

---

[367] Sa pièce La festa (1999) est jouée en 2007 à la Comédie-Française dans sa version traduite en français, dans une mise en scène de Galin Stoev et avec les acteurs Christine Fersen, Gérard Giroudon et Serge Bagdassarian.

[368] L. Allegri, « C'era una volta Pirandello… », op. cit., p. 179 : « gli autori della nuova generazione, che vogliono invece misurarsi coi mondi geograficamente, culturalmente e anche antropologicamente diversi ».

[369] Julie Quénehen, dans la conférence « Les enjeux de la dramaturgie sicilienne contemporaine », op. cit., explique clairement « l'influence du jeu [du comédien] sur la traduction », en particulier dans la traduction de pièces théâtrales en dialecte ; influence qu'il n'y a pas dans les œuvres en prose. Il faut considérer comme le fait F. Vreck que la traduction théâtrale a ses spécificités, et en particulier que « la fidélité au seul texte est a-théâtrale » dans le sens où la « richesse des moyens d'expression du théâtre permet au traducteur d'évacuer parfois tel ou tel aspect du linguistique s'il juge qu'une équivalence rigoureuse dessert le spectacle » (F. Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », op. cit., p. 105). En somme, le théâtre étant principalement pensé pour la scène et la mise en spectacle du texte, la traduction doit elle aussi prendre en compte cet élément-clé.

[370] La mimique, la gestuelle, l'intonation, en un mot la présence sur scène des partenaires de la communication, sont des outils expressifs qui peuvent dans une certaine mesure suppléer au manque de compréhension littérale des mots et de ce fait éclairer la situation d'énonciation et le message. Cela vaut a fortiori pour les insertions dialectales qui, en fin de compte, poseront moins de difficulté de compréhension au théâtre. Cf. ce qu'écrit A. Camilleri dans sa Préface à Carnezzeria, Emma Dante, op. cit., p. 8 : il cite L. Pirandello et ses déclarations sur l'emploi du dialecte en littérature : « Il affirmait par ailleurs qu'un auteur qui écrivait dans son dialecte était nécessairement destiné à un nombre restreint de spectacteurs, c'est-à-dire à ceux qui comprenaient parfaitement ce dialecte, et dans le même temps il expliquait le succès (y compris international) d'acteurs de l'époque comme Giovanni Grasso par l'emploi avisé d'une mimique qui rendait pour ainsi dire facultative la compréhension littérale des mots. Puis il se rétracta avec son propre théâtre dialectal interprété principalement par Musso, et ce furent les De Filippo, les Govi et les Baseggio qui arrivèrent pour lui prêter main-forte » [« affermava inoltre che un autore che scriveva nel proprio dialetto era destinato per forza di cose a un numero ristretto di spettatori, a coloro cioè che quel dialetto perfettamente capivano, e spiegava il contemporaneo successo (anche internazionale) di attori come Giovanni Grasso col fatto che la loro sapiente mimica rendeva, come dire, facoltativa la comprensione letterale delle parole. Poi si autosmentì col suo stesso teatro dialettale interpretato soprattutto da Musco e a dargli man forte arrivarono di corsa i De Filippo, i Govi, i Baseggio. Quindi l'ostacolo della ristretta area di comprensibilità si rivelò un falso ostacolo »]. On peut ajouter toutefois qu'A. Camilleri parle d'une période révolue du point de vue linguistique, puisqu'alors, comme il l'évoque lui-même, « les dialectes étaient encore verts et parmi les dialectophones, la compréhension de ce code, qui était directe et ne passait pas par la langue italienne, était peut-être intuitivement plus immédiate » [« Allora in Italia, malgrado il tentativo di eliminazione fattone dal fascismo, i dialetti erano ancora vivi e vegeti e fra i parlanti i diversi dialetti la comprensione, non mediata dalla lingua italiana, era forse intuitivamente più immediata », ivi].

[371] Roland Barthes, « Littérature et signification », in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, p. 258.

[372] F. Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », op. cit., p. 100.

dialecte, langue essentiellement orale, peut se justifier pleinement et s'insérer comme naturellement, nous avons préféré nous pencher sur la complexité que crée une telle insertion dans la narration, au sein des œuvres en prose. La question étant : là où le théâtre permet de faire vivre sur scène un langage par définition oral, comment penser l'insertion de ce même langage dans le figement de la forme-livre et dans l'économie d'un récit ?

On le voit, une dialectalité exacerbée caractérise le langage théâtral contemporain en dépit de son extrême diversité. Qu'en est-il dans le roman ?

Le roman, genre fétiche de l'hybridation linguistique

Du point de vue diachronique, on observe un renforcement du phénomène de l'interpénétration de la langue et du dialecte en littérature à partir de l'Unité où les deux filons jusqu'alors nettement séparés se pensent de plus en plus de manière entremêlée[373]. C'est surtout dans la prose que ce phénomène gagne en étendue, et en particulier dans les genres narratifs. Pourquoi ?

À l'origine de l'enracinement du plurilinguisme dans la prose se trouve l'essence même du roman, véritable terreau pour la langue mêlée. C'est ainsi que M. Bakhtine fait du roman

> l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et surtout sociaux, susceptibles de devenir aussi bien « langages de vérité » que langages relatifs, objectaux, limités : ceux des groupes sociaux, des professions, des usages courants. Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique, et se trouve, parmi les langages sociaux, à l'intérieur d'une seule culture (hellénistique, chrétienne, protestante), d'un seul monde politico-culturel (royaumes hellénistiques, Empire romain, etc.).[374]

Par ses caractéristiques, le roman présente, comme le souligne R. Grutman, « une plus grande capacité d'absorption linguistique. Cela est lié à [son] manque de prestige en comparaison avec la poésie, nettement plus réticente à mêler les styles et encore moins les langues »[375]. Ainsi donc, le roman serait le lieu privilégié du plurilinguisme textuel, et de même, le plurilinguisme[376] serait quasiment inhérent aux genres narratifs, en particulier au genre romanesque.

---

[373] Le tournant historique que représente l'Unité d'Italie a clairement des échos dans les « revendications » et les nouveautés littéraires de l'époque. Pour la Sicile seulement, voici ce que constate de manière très juste A. Camilleri : « Verga, Capuana, De Roberto perché nascono dopo l'Unità ? Perché è in quel momento che si sentono siciliani e pongono dunque la questione meridionale » (in G. Bonina, Tutto Camilleri, Palerme, Sellerio, 2012, p. 46. Il s'agit de la réédition enrichie de Il carico da undici, op. cit.). Paradoxalement, mais logiquement tout de même, c'est au moment de l'unification du pays que commence à se mettre en place une langue autre, en littérature.

[374] Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, traduit du russe par Daria Olivier, p. 183.

[375] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 330.

[376] Comme nous aurons l'occasion de l'évoquer un peu plus loin, lorsque nous parlerons des liens entre plurilinguisme et norme.

Cette thèse est en effet, pour l'Italie, confirmée d'un côté par la longue tradition dont nous avons précédemment parlé, de l'autre par les nouvelles formes d'hybridation de la prose des dernières décennies. Nous pouvons sans difficulté reprendre à notre compte l'affirmation de R. Grutman indiquant qu'« en plus de varier selon les mouvements esthétiques, le plurilinguisme textuel a été fonction du genre »[377]. C'est dans ce genre que s'exprime majoritairement aujourd'hui le plurilinguisme littéraire, sous la plume d'auteurs tels que Milena Agus, Gianni Biondillo, Andrea Camilleri, Giancarlo De Cataldo, Erri De Luca, Giuseppe Ferrandino, Marcello Fois, Silvana Grasso, Andrej Longo, Marco Malvaldi, Michele Mari, Salvatore Niffoi, Laura Pariani, Antonio Pennacchi, Walter Siti, Domenico Starnone, Giuseppina Torregrossa. Difficile d'ailleurs d'en donner une liste exhaustive puisque certains auteurs n'ont employé cette langue mêlée que pour un seul de leurs romans, le plurilinguisme n'étant pas vraiment leur marque de fabrique (Umberto Eco), d'autres sont décédés et ne font plus, à ce titre, partie de l'ultra-contemporanéité (Sergio Atzeni, Vincenzo Consolo), d'autres encore échappent à la catégorie du plurilinguisme « minimal » puisque le deuxième code linguistique qu'ils emploient en le mêlant à la prose italienne n'est pas un dialecte italien : c'est le cas de Carmine Abate qui emploie l'arbëreshë – appartenant, du point de vue linguistique, au groupe de la langue albanaise mais certes présent dans des zones géographiques circonscrites d'Italie – ou d'écrivains ayant des origines somaliennes, éthiopiennes et réemployant par conséquent la langue de leur pays d'origine à l'intérieur d'une prose italienne : Igiaba Scego, Cristina Ali Farah et d'autres encore.

Il s'agit donc de réaffirmer l'étendue du concept de plurilinguisme littéraire au sein même du seul genre narratif en Italie, ainsi que des différents résultats auxquels il a donné lieu. Si nous avons concentré notre analyse sur la prose et en particulier sur le roman, c'est que, comme l'indique Franca Pellegrini,

> alors que pendant des siècles la littérature italienne a été caractérisée par la grandeur de ses voix poétiques, le roman, la forme la plus populaire, la moins élitaire et la moins formatrice au sens moderne du terme, a peiné à trouver une pleine réalisation capable d'impliquer le peuple et de le fasciner par l'art du récit, et de lui permettre de s'identifier. S'il est peut-être encore trop tôt pour décréter aujourd'hui la valeur littéraire de ces textes, il n'en reste pas moins qu'émerge en ce début de millénaire une grande vitalité et une effervescence du panorama culturel italien qui tend tout entier à la recherche d'une nouvelle forme de narration […]. Ainsi le roman italien semble-t-il avoir atteint « la forme d'une mûre virilité » pour reprendre une célèbre expression de Lukacs.[378]

Restreignant notre angle de vue, pour la cohérence du propos, au plurilinguisme « minimal » dans les genres narratifs de l'ultra-contemporanéité, nous devrons constater qu'à l'intérieur de cette catégorie, des distinctions supplémentaires doivent être établies en fonction de l'usage

[377] R. Grutman, ivi.

[378] Franca Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 99 : « Se per secoli la letteratura italiana è stata contraddistinta dalla grandezza delle sue voci poetiche, il romanzo, la forma più popolare, meno elitaria, formativa in senso moderno, ha stentato a trovare una piena realizzazione in grado di restituire al popolo la forma di sé, affinché fosse coinvolto e affascinato dall'arte del narrare e potesse identificarsi nelle pagine narrate. E se in questa fase è impervio, forse prematuro, decretare il valore letterario di questi testi, resta il fatto che dal panorama culturale italiano di questo inizio millennio emergono una grande vitalità e un fermento volto alla ricerca di una nuova forma di narrazione, che suscita il dibattito e accende controversie critiche. Così il romanzo italiano, mutuando una celebre espressione di Lukacs, sembra aver raggiunto "la forma della matura virilità" ».

du dialecte qui est fait par les auteurs. Ces différences nous permettront d'arriver au cœur de notre groupe d'auteurs et d'en analyser la spécificité, qui justifie aussi le traitement que nous en faisons. Si en effet nous les étudions ensemble, c'est que, malgré l'évidente diversité de leur style, se dessine chez eux dans l'acte de plurilinguisme une catégorie plus homogène, plus visible, plus révolutionnaire (car, selon nous, poussée à son paroxysme – et nous verrons comment). Pour la cerner, nous expliquerons dans un premier temps les points communs à tous les auteurs classifiables sous l'étiquette du plurilinguisme minimal narratif contemporain, pour parvenir dans un second temps au critère de distinction notable, qui aura toute son importance dans l'optique de traduction des textes, bien plus radicaux dans leur écriture mêlée. Nous voudrions ainsi montrer comment « dans la première décennie du XXIe siècle la voie du roman en Italie semble avoir trouvé une ligne originale […] en vertu d'une spécificité toute italienne et de causes historiques et culturelles qui ont freiné le développement de notre prose par rapport à celui d'autres pays européens »[379].

b) Une ou des écritures mêlées dans la prose ultra-contemporaine ? Les différents enjeux de la prose plurilingue minimale aujourd'hui

Le contexte

Si l'on en croit A. Stussi, il est nécessaire de « replacer les réalisations individuelles (celles de chaque écrivain) dans le contexte historico-politique, mais aussi régional de la culture » [380]. Pour distinguer l'emploi du dialecte qui a été fait dans les œuvres narratives jusqu'à la fin des années 80, de celles qui, postérieures à cette date, vont nous intéresser – mieux, pour comprendre le renouveau qu'apporte le dialecte dans la littérature italienne, et en quoi cet emploi se différencie de la manière dont on écrit dans les années immédiatement précédentes – il faudrait en effet évoquer le contexte dans lequel chacune d'elles s'est épanouie.

Reprenant appui sur les données statistiques qui rendent compte des usages linguistiques au sein de la société italienne, on constate que la fin des années 80 et surtout le passage à la décennie suivante marquent une césure quant à la destinée du dialecte. Le progressif abandon des dialectes qui avait été la donne des années 70 et 80 prend fin au début des années 1990. Ce changement, aux allures d'une inversion, va nettement influencer la prose plurilingue de l'époque contemporaine. C'est bien dans ce contexte linguistique-là, qu'il faut donc avoir présent à l'esprit, que la prose italienne se renouvelle, en particulier avec l'apport du dialecte. C'est d'ailleurs ce sur quoi prend appui, à juste titre, le volume dirigé par Elisabetta Mondello sur La narrativa italiana degli anni Novanta[381] dont

> le point central est l'analyse de la mutation linguistique à laquelle on assiste pendant ces années-là. La plus grande attention est en effet portée au lien forme-langue, ou même vaudrait-il mieux

[379] Ibid., p. 98 : « Nel primo decennio del XXI secolo, la via del romanzo in Italia sembra aver trovato una linea originale e tangente a quella europea, in virtù di una peculiarità tutta italiana e di ragioni storiche e culturali, che hanno limitato lo sviluppo della narrativa nostrana rispetto a quello di altri paesi europei ».

[380] A. Stussi, « Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia », op. cit. : « collocare le esecuzioni individuali (di singoli scrittori) in rapporto con lo sfondo storico-politico, ma anche con la complessa articolazione regionale (o subregionale) della cultura ».

[381] Elisabetta Mondello, La narrativa italiana degli anni Novanta, Rome, Meltemi, 2004.

> dire au lien langue-forme du roman. Ainsi l'essai de Valeria Della Valle [sur] les « tendances linguistiques de la prose de fin de siècle » enregistre-t-il que « si d'une part l'italien tend à une medietas, on assiste d'autre part à une renaissance, à une nouvelle vitalité du dialecte ». Il devient donc évident que la langue de la prose italienne, dans cette phase-là, a un réel besoin de se renouveler, de trouver des solutions inédites qui puissent mieux s'adapter aux besoins expressifs des jeunes auteurs.[382]

On se trouve dès lors, dès les années 90, dans une situation marquée par un double mouvement qui peut a priori sembler contradictoire[383], et dont les forces vont toutes deux s'exprimer dans ce miroir de la société qu'est la littérature et a fortiori la prose : d'une part un regain d'intérêt pour le dialecte, d'autre part une société et une culture massivement italianisées.

En 1993, H. W. Haller note que les écrivains contemporains de l'époque de la rédaction de son article « écrivent à un moment où l'italien moyen a atteint un niveau extrêmement élevé de diffusion à travers toutes les couches sociales, au détriment des dialectes qui, par conséquent, s'uniformisent de plus en plus et se trouvent relégués au cercle domestique »[384]. Il continue en expliquant que, dans ces écritures, « la composante dialectale, encore visible bien que de moins en moins répandue, apparaît désormais rarement employée à des fins mimétiques, mais au contraire dans un but poétique, plus proche d'un idiolecte, et sous une forme italianisée, qui va de pair avec les nouvelles réalités linguistiques »[385]. Jusque-là, à quelques nuances près[386], on pourrait dire que ce tableau d'ensemble ressemble beaucoup à celui que nous dresserons bientôt pour les écritures ultra-contemporaines. C'est cependant la conclusion à laquelle H. W. Haller aboutit qui nous permet de comprendre la différence entre la prose de la fin des années 80 et celle qui va suivre. En effet, il indique que, « en tant que telle, [cette composante dialectale] **ne constitue plus une composante prioritaire sur la page des nouveaux prosateurs**[387], mais qu'elle s'y trouve presque toujours associée à d'autres marques linguistiques qui vont d'un lexique anglo-américain et argotique à une morphosyntaxe parlée et populaire »[388]. Or cette considération, valable pour la majorité des expériences narratives des années 80, s'avérera de moins en moins pertinent si on l'applique à

---

[382] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 79 : « Punto centrale allo studio del volume curato dalla Mondello [La narrativa italiana degli anni Novanta, op. cit.] è l'analisi della mutazione linguistica a cui si assiste in questi anni. L'attenzione infatti è volta in prevalenza a rendere stringente il legame forma-lingua o forse sarebbe meglio dire lingua-forma del romanzo. Così il saggio di Valeria Della Valle, presentando un quadro delle Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo, registra come « oltre all'italiano che tende alla medietà, assistiamo a un rinascere, a una nuova vitalità del dialetto » [p. 43]. Si rende così evidente che la lingua della narrativa italiana ha necessità in questa fase di rinnovarsi, di trovare soluzioni inedite che possano meglio adattarsi ai bisogni espressivi dei giovani autori ».

[383] Mais il n'est finalement pas étonnant que le regain d'intérêt pour le dialecte se produise au moment où le processus d'italianisation de la société est achevé.

[384] H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », op. cit., p. 603 : « autori i quali scrivono in un momento in cui l'italiano medio ha raggiunto un altissimo grado di diffusione in tutti gli strati sociali, a scapito delle parlate dialettali sempre più omologate e sempre più relegate all'ambito domestico ».

[385] Ibid., p. 604 : « La componente dialettale, ancora visibile benché sempre meno diffusa, appare ormai raramente con fine mimetico, bensì in senso idiolettico e poetico, e con una fisionomia italianizzata, in consonanza anche con le nuove realtà linguistiche dell'« Italia delle Italie ».

[386] Puisqu'on a vu que le dialecte n'est pas du tout « de moins en moins répandu » dans la prose récente.

[387] C'est nous qui soulignons.

[388] H. W. Haller, ivi : « Come tale, non costituisce più una componente prioritaria sulla pagina dei nuovi narratori, dove occorre quasi sempre in combinazioni con altre spie linguistiche, dal lessico anglo-americano e gergale alla morfosintassi parlata e popolare ».

la littérature des décennies suivantes. Car la plus récente production, en tout cas celle que nous étudierons – et qui sera un des filons majeurs de la période contemporaine – réintroduit le dialecte de manière visible sur la page, où il acquiert une très grande importance et vitalité. Par ailleurs, l'emprunt à l'anglais massif jusqu'aux années 90 décline ou disparaît dans ces nouvelles écritures[389].

Un point de raccord peut toutefois être fait entre ces deux périodes et ces deux veines que tout semble opposer, qui est le rapport de l'ensemble de ces prosateurs à la langue littéraire italienne. Cette problématique est en effet ressentie de manière particulièrement aiguë chez les écrivains des dernières décennies du siècle passé qui, chacun à leur manière, vont précisément en rendre compte à travers une nouvelle langue, qu'il s'agisse du plurilinguisme empruntant à l'anglais et aux « parlers jeunes », ou d'un plurilinguisme minimal tel qu'il se réaffirme dans les années 90. En effet, et l'on doit à nouveau cette réflexion à H. W. Haller, la littérature de la fin des années 80 et du début des années 90 est marquée majoritairement par le fait que « les jeunes auteurs s'attaquent au tabou de la langue littéraire, la norme de la règle grammaticale et syntaxique n'a plus lieu d'être »[390].

Nouveauté et groupe compact ?

Certains critiques, Marco Noce par exemple, lient dans leurs analyses le modèle camillérien à l'hybridation sarde / italien qui commence avec S. Atzeni, indiquant que fait son apparition en littérature « le mélange sarde / italien [...] analogue à la langue siculo-italienne d'A. Camilleri, autre grand modèle (extérieur, cette fois-ci, mais insulaire lui aussi) : c'est le père du commissaire Montalbano qui a de manière très significative signé la préface à Sempre caro de Marcello Fois »[391]. Par ailleurs, pour en rester à la littérature sarde, la génération des écrivains contemporains a été vue par une large part de la critique comme une « nouvelle vague »[392], une « renaissance sarde »[393], une « nouvelle école romanesque lancée par l'édition sarde »[394],

[389] On pense bien sûr à Pier Vittorio Tondelli, qui écrit en plein cœur des années 80 et à Silvia Ballestra, qui certes commence à écrire dans les années 90, mais qui est fortement liée à la prose des années 80 et au modèle de P. V. Tondelli. Chez eux, les dialectalismes sont toujours mélangés au langage des jeunes marginaux qui évoluent dans le monde de la drogue, à dominante argotique et anglophone, (slang) ; le tout pour exprimer des contextes diaphasiques et générationnels précis. Chez nos auteurs en revanche, en particulier chez A. Camilleri, les anglicismes sont quasiment absents. C'est d'ailleurs le propre de la langue italienne employée couramment de contenir un pourcentage très faible d'emprunts étrangers (envrion 2%), comme l'a bien remarqué T. De Mauro en 2001.

[390] H. W. Haller, ivi : « gli autori più giovani rompono il tabù della lingua letteraria, cade la prescrizione della regola grammaticale e sintattica ».

[391] Marco Noce, « Non chiamamola nouvelle vague. Dessì, Mannuzzu, Ledda, Atzeni: chi sono gli "zii" del boom narrativo in Sardegna », in *L'unione sarda*, 20 août 2007 : « Insieme alla lingua sarda, mescolata all'italiano in un misturo analogo a quello siculo-italiano di Andrea Camilleri, altro grande modello (esterno, stavolta, ma pur sempre isolano): significativamente, fu proprio il papà del commissario Montalbano a firmare la prefazione di Sempre caro di Marcello Fois ». Lien : http://www.cuec.eu/2007/08/20/non-chiamiamola-nouvelle-vague/.

[392] Expression que l'on retrouve, en français, dans les titres d'articles de Goffredo Fofi (« Sardegna, che Nouvelle Vague », in Panorama, 13 novembre 2003) et Alfredo Franchini (« Chiamatela pure nouvelle vague mediterranea », in Specchio, 14 mai 2005).

[393] A. Franchini, ivi : « rinascimento sardo ».

un groupe assez compact, relié par des préoccupations et des motivations littéraires proches, par un travail sur la langue les réunissant[395], et plus seulement, comme dans les décennies précédentes, comme des écrivains isolés[396]. Pour parler à nouveau de dénomination, qui donne souvent de très bons indices de la manière dont est appréhendé un phénomène littéraire, des éditeurs ont pu parler de « nouveau roman sarde », d'une « heureuse saison narrative »[397]. L'accent a donc été mis sur l'originalité, sur la nouveauté, on a parlé d'« une saison plus que prometteuse y compris en littérature »[398].

Pour en rester aux propositions littéraires contemporaines hybrides, on peut dire que ce qui se passe en Sardaigne peut être relié à ce qui se passe en Sicile, qui peut être relié à son tour à ce qui se passe en Lombardie chez L. Pariani, et ainsi de suite, comme l'indique justement S. Vitulli, montrant que l'époque se fonde sur un multiculturalisme et donc un plurilinguisme :

> La recherche sur la langue, qui n'est ni du sarde italianisé, ni de l'italien "sardisé", mais « expression de la liberté d'un bilingue qui refuse l'autorité absolue des deux langues et qui a le courage de désobéir à chacune d'entre elles », comme l'a écrit Milan Kundera à propos de Patrick Chamoiseau, cet écrivain créole qu'Atzeni a justement traduit en premier en Italie, s'est révélée être l'un des points de rapprochement entre la Sardaigne et l'Europe et entre l'Europe et les nouvelles réalités culturelles internationales. Tant et si bien qu'à Turin, alors qu'on l'interrogeait sur sa véritable appartenance linguistique, le Martiniquais Chamoiseau n'a pas hésité à se définir « sarde ».[399]

Les motivations du plurilinguisme en littérature aujourd'hui

Reprenant pour notre compte le titre d'un fameux article de R. Grutman portant sur les « motivations » de l'hétérolinguisme, nous nous demanderons ici pourquoi et comment utiliser aujourd'hui, de manière mêlée, le vernaculaire en littérature, en Italie. Ces deux

---

[394] Giancarlo Porcu cité par Stefania Vitulli dans « La narrativa sarda sbarca in continente », in Il Giornale, 6 juin 2005 : « questa nuova scuola di narrativa nata e cresciuta editorialmente in Sardegna ». Consultable à : http://www.ilgiornale.it/news/narrativa-sarda-sbarca-continente.html

[395] S. Vitulli, ivi : « La référence à des personnages ayant réellement existé ou aux héros quotidiens de leur terre, la veine policière, le filon du noir et l'attention portée à la langue : voilà certaines des caractéristiques propres à la nouvelle génération des romanciers sardes. C'est surtout la recherche sur la langue et sur la puissance expressive, née du multiculturalisme sarde, qui confère toute leur originalité à ces nouvelles productions ».
« L'ispirazione a personaggi realmente esistiti o a eroi quotidiani della propria terra, la vena gialla o noir, l'attenzione alla lingua: sono alcune delle caratteristiche che distinguono i narratori sardi di nuova generazione. Soprattutto la ricerca sulla lingua e sulla potenzialità espressiva che scaturisce dalla multiculturalità sarda conferisce originalità alle nuove produzioni ».

[396] Notons toutefois que cette vision a été remise en question par d'autres critiques et qu'elle met effectivement un peu trop l'accent sur la rupture.

[397] G. Porcu cité par S. Vitulli, « La narrativa sarda sbarca in continente », op. cit. : « la nuova narrativa sarda » et « fortunata stagione narrativa ».

[398] G. Fofi, « Sardegna, che Nouvelle Vague », op. cit. : « una stagione assai promettente anche per le lettere ».

[399] S. Vitulli, « La narrativa sarda sbarca in continente », op. cit. : « E ancora la ricerca sulla lingua, né sardo italianizzato, né italiano sardizzato, ma "espressione della libertà di un bilingue che nega l'autorità assoluta delle due lingue e ha il coraggio di disobbedire a entrambe", come scrisse Milan Kundera a proposito di Patrick Chamoiseau, il creolo che proprio Atzeni tradusse per primo in Italia, si è rivelata uno degli elementi che accomuna la Sardegna all'Europa e l'Europa alle nuove mappe culturali internazionali. Tanto che a Torino, interrogato sulla sua vera appartenenza linguistica, il martinicano Chamoiseau non ha esitato a definirsi "sardo" ».

questions, au vu du contexte italien que nous venons d'évoquer, ne vont pas de soi et méritent que l'on s'y arrête. C'est l'apparente contradiction à la base de cette problématique qu'a bien cernée A. Capra lorsqu'elle écrit : « Même si le choix de l'expression littéraire n'appartient qu'à l'auteur qui en fait usage, on est curieux de savoir, justement dans une époque où tous parlent italien, pourquoi on a ressenti la nécessité d'introduire une autre langue »[400]. C'est ce qu'un des principaux intéressés, A. Camilleri lui-même, dit d'une autre manière, perçant (et devançant) ainsi la potentielle contradiction à l'œuvre dans son processus d'écriture : « Ce fut avec une grande réticence que j'écrivis quelques pages dans un mélange de dialecte et de langue. Réticence, car il ne me semblait pas possible qu'un langage employé dans la sphère privée, en famille, pût avoir une valeur en-dehors de ce cercle restreint »[401]. Étudions de plus près cette nécessité de faire appel à un vernaculaire aujourd'hui.

Référons-nous, pour caractériser l'emploi mêlé du dialecte dans la littérature italienne actuelle, à un cadre théorique plus vaste dans lequel inscrire cette prose. Dans une typologie qui fait date sur le plurilinguisme, et qui porte sur la fonction des écritures mêlées en général, Andras Horn dénombre huit fonctions du mélange linguistique, à savoir : caractériser la parole d'un personnage, produire un effet de réel, produire un effet d'autorité, contribuer à unifier la diversité, produire un effet comique, fournir un vocabulaire technique, produire un effet esthétique et indiquer la présence d'une citation[402]. Lesquelles de ces fonctions sont-elles aujourd'hui présentes et repérables dans la prose hybride italienne ?

L'examen des textes révèle que la prose hybride contemporaine italienne puise dans le dialecte à des fins variées qui souvent coexistent au sein d'une même œuvre. Détaillons ci-dessous ces pratiques littéraires et ces différentes fonctions que les auteurs attribent au dialecte dans l'opération d'hybridation linguistique.

• Plusieurs emplois :

- L'expressivité / L'effet esthétique

Les auteurs insistent sur l'expressivité (le terme revient chez nombre d'auteurs) que cet emploi mêlé permet. Avant d'être transposée dans la prose, cette fonction est à la base de toute communication plurilingue (alternance de codes) telle qu'elle est pratiquée en Italie. Les linguistes C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon remarquent à juste titre :

> Nous savons en effet […] que l'emploi alterné […] dans une même phrase de variétés « standard » et de variétés non « standard » […] est un outil dont le locuteur, quand il en ressent le besoin, se sert pour accroître la puissance communicative de son message, en s'appuyant sur les deux compétences spécifiques dont il dispose : la compétence performative, c'est-à-dire « la

[400] A. Capra, « La nouvelle littérature italienne : métissage de langues », in Radici, Toulouse, ÉDITALIE, n°61/62, été 2012, p. 40-41, p. 41.

[401] A. Camilleri, « Mani avanti », in Il corso delle cose, Palerme, Sellerio, 1998 (1978), p. 141-142 : « fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia ».

[402] Andras Horn, « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literature », in Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Berlin, W. de Gruyter, n° 16, 1981, p. 225-241. Cette étude est citée par M. Suchet dans Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 4, note en bas de page n° 9.

> capacité d'agir au moyen de la langue, en obtenant des résultats en adéquation avec le but que l'on s'était fixé » et la compétence pragmatique, c'est-à-dire « la capacité d'adapter le message à la situation ».[403]

C'est bien la production d'un effet, d'un redoublement de la puissance communicative par le moyen d'une langue nouvelle, que les auteurs recherchent dans les insertions en vernaculaire : c'est le cas avant tout de nos auteurs, pour qui le code dialectal, à la différence de l'italien, ressenti comme standard, possède ce supplément qu'ils rangent sous le nom, plutôt large et donc ici à définir, d'« expressivité ». Si l'on analyse un peu mieux ce terme fondamental dans la prose plurilingue italienne, on comprend en effet qu'il recoupe différentes notions, puisqu'il est lié d'abord à une fonction esthétisante : la sonorité originale, inhabituelle, décalée que l'alternance d'un code vernaculaire au code italien permet, est un des effets recherchés par des auteurs dont l'écriture est très étudiée. Le caractère charnel que produit le son particulier du dialecte dans le mot intéresse par exemple énormément l'écrivaine L. Pariani : « J'aime beaucoup [le rythme] du dialecte : la sonorité inhabituelle, très belle, que revêt le mot. J'aime prêter attention aux sons des mots, me laisser porter par eux, justement parce que les mots sont des sons »[404]. Cette attention a beaucoup joué dans l'adoption du dialecte :

> L'emploi d'expressions et de termes dialectaux (ou en langue espagnole) me permet de noircir la page, parce que ces langues contiennent des sonorités sombres, aspirées et nasales, que l'italien ne possède pas. Comme je te l'ai déjà dit, c'est le mot en tant que son qui compte pour moi, si bien que je ne considère jamais une page comme terminée si, comme pour une partition, mon oreille ne se trouve pas entièrement satisfaite lors de la lecture à haute voix.[405]

S. Niffoi pourrait sans doute souscrire à ce propos, lui qui parsème ses textes de nombreuses onomatopées d'origine sarde lesquelles enrichissent l'œuvre de sonorités évocatrices. Créer une atmosphère, c'est exactement l'enjeu des insertions sardes dans sa prose, comme l'a bien montré Laura Nieddu : « Il nous semble que le sarde, qui se fait à nouveau très présent dans La vedova scalza, contribue à créer des atmosphères puissantes et fortement évocatrices »[406].

---

[403] C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon, Fondamenti di dialettologia italiana, op. cit., p. 30 : « Sappiamo infatti […] che l'uso alternato o commutato nella stessa frase in varietà 'standard' di elementi appartenenti a diverse varietà 'substandard', e viceversa, è uno strumento di cui, all'occasione, il parlante si serve per accrescere la potenza comunicativa del proprio messaggio, valendosi delle due competenze specifiche di cui dispone: la competenza performativa, ovvero "la capacità di agire mediante la lingua, ottenendo risultati corrispondenti ai fini" e la competenza pragmatica, cioè "la capacità di adeguare i messaggi ad ogni singola situazione" (vedi Berruto 1995 : 81) ».

[404] L. Pariani interviewée par Fulvio Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », in Senza rete, Conversazioni *sulla "nuova" nar*rativa italiana, Ancône, peQuod, 1999, p. 235-242, p. 240 : « Mi piace molto [il ritmo] del dialetto: il suono inusuale, bellissimo, di cui si carica la parola. A me piace stare attenta ai suoni delle parole, divagare, proprio perché le parole sono suoni ».

[405] Ibid., p. 242 : « L'uso di termini e di espressioni dialettali (come pure di lingua spagnola) mi permette di scurire la pagina, dato che queste lingue contengono suoni cupi, aspirati e nasali, che l'italiano non possiede. Come ti ho già detto per me è importante la parola come suono, tanto che non considero una pagina conclusa se, come in una partitura musicale, alla lettura ad alta voce il mio orecchio non ne resta soddisfatto ».

[406] Laura Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*. Entre langue italienne et « limba ». Les formes et *les raisons d'une caractérisation régionale*, thèse de doctorat, sous la direction de Silvia Contarini, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012, p. 317 : « Ci sembra che il sardo, che torna a farsi invasivo ne La vedova scalza, contribuisca a creare atmosfere potenti e fortemente evocative ».

Intimité et spontanéité du vernaculaire

Mais si le dialecte porte en soi cette grande force expressive, c'est parce qu'il contient, selon certains auteurs, une charge émotionnelle originelle. Au-delà voire même à l'opposé du côté artificiel que peut représenter l'insertion dialectale à des fins purement esthétisantes, cet autre type d'expressivité puise au contraire dans l'intimité et, notion adjacente mais non identique, dans la spontanéité qui semble être le propre du vernaculaire. L'expressivité a donc deux visées diamétralement opposées, mais qui peuvent cependant coexister chez un même auteur. Il s'agit là d'un leitmotiv chez la majorité des auteurs. En témoignent de manière récurrente les interventions des écrivains qui expliquent ainsi la genèse de leur œuvre plurilingue, tel un A. Pennacchi qui dit avoir « utilisé des dialectes parce que cela m'est venu comme ça. J'ai écrit Canale Mussolini entièrement en vénète, parce que c'est comme ça qu'on me l'a raconté, parce que mes morts parlaient ainsi »[407].

Le « mot juste ». Adéquation de la matière narrative et de la forme expressive

On voit bien ici que, de l'idée de spontanéité, on glisse assez naturellement vers une autre notion, celle de l'adéquation de la langue au propos, de la recherche de la meilleure correspondance entre l'idée à communiquer et le code linguistique qui va l'exprimer ; c'est toute la question du « mot juste », qui n'est pas nouvelle dans l'histoire du plurilinguisme littéraire mais qui est reprise avec force par les écrivains contemporains. Chez M. Fois, spontanéité du mot sarde rime précisément avec nécessité[408] de garder ces mots en sarde, à l'intérieur d'une prose italienne : « Il y a des choses que l'on ne peut exprimer autrement, dans les langues régionales : mieux vaut ne pas les expliquer, plutôt que de mal les expliquer. […] Pourquoi devrais-je toujours, moi, renoncer au mot juste ? »[409]. Le « mot juste », c'est également ce à quoi fait référence L. Pariani pour justifier l'emploi du vernaculaire lombard dans sa prose : « J'ai expérimenté les autres mélanges possibles, en cherchant le mot juste pour ce qu'à un moment précis il m'importait de dire »[410] écrit-elle, et elle dit encore du dialecte : « c'est l'une des nombreuses langues possibles à laquelle je demande ce que je cherche lorsque je parle ou que j'écris »[411]. C'est exactement ce que déclare aussi A. Longo à propos du choix, dans son écriture, d'emprunter au napolitain certaines tournures : « Il y a des choses que je ne saurais exprimer en italien, par exemple l'ironie »[412]. Il considère par là, dans

---

[407] Antonio Pennacchi interviewé par Giovanna Pedrazzini, « L'écriture est ma mission », in Radici, Toulouse, ÉDITALIE, n°61/62, été 2012, p. 53-55, p. 55.

[408] Le terme de « nécessité » lié à l'insertion dialectale est très important pour notre étude car, chez les auteurs plurilingues, il est lié à une idée que nous développerons plus tard de l'« intraduisibilité », dans le texte source, de certaines expressions en vernaculaire.

[409] Interview entre A. Camilleri et M. Fois publiée sur le journal La Stampa, 18 juin 2006, que l'on peut également lire sur le site Internet consacré à l'œuvre de Camilleri : « Ci sono cose inesprimibili altrimenti nelle lingue dei posti: meglio non spiegarle, piuttosto che spiegarle male. […] Perché sempre io devo rinunciare alla parola giusta? ». Consultable à l'adresse : www.vigata.org/rassegna_stampa/2006/giu06.shtml

[410] Domenica Perrone, « Intervista a Laura Pariani », 16 avril 2003 : « Ho sperimentato le altre mescolanze possibili, cercando la parola giusta per la cosa che in quel momento mi premeva dire ». Consultable à l'adresse : http://www.lospecchiodicarta.it/en/autori/indiceautori/12/179-intervista-a-laura-pariani.html

[411] Ivi : « è una delle tante lingue possibili a cui io chiedo quello che cerco quando parlo o scrivo ».

[412] Andrej Longo, dans l'interview de Maria Serena Palieri, « Andrej nella Napoli in guerra senza pace », in *L'Unità*, 9 novembre 2007, p. 24 : « Ci sono cose poi che non saprei dire in italiano, l'ironia per esempio ».

le bagage linguistique qu'il a à disposition et au sein duquel il peut puiser en fonction de ce qu'il a à raconter, que le dialecte napolitain est plus propice à exprimer l'ironie. Et de la problématique du « mot juste », on glisse facilement vers l'idée, très présente aussi chez nos auteurs, d'une intraduisibilité du dialecte en italien. Emma Dante écrit :

> Je suis à la recherche d'une langue. [...] Ce dialecte me déconcerte, me surprend, car c'est une langue très ouverte aux contaminations et aux impuretés, elle est élastique et vivante, au point que certains de ses termes sont intraduisibles en italien [...]. C'est dans ce sens-là que je dis que je ne connais pas mon dialecte, dans le sens où je ne le connais pas dans sa traduction en italien.[413]

Il s'agit d'une idée fondamentale pour notre étude, car si ce concept est déjà à l'œuvre dans les textes sources, on peut se demander quelles en seront les conséquences dans une traduction d'une langue véhiculaire à une autre, d'un pays à un autre.

C'est parce qu'il s'agit de la langue ressentie comme première que le vernaculaire apparaît, sur la page, comme un besoin primaire. C'est encore l'avis d'A. Camilleri qui raconte la genèse de son style de cette manière. Après avoir essayé d'écrire en italien, il se rend compte qu'il n'y parvient pas et conclut : « les mots que j'employais ne m'appartenaient pas véritablement. […] Lorsque je cherchais une phrase ou un mot qui se rapprochât le plus de ce que je voulais écrire, je le trouvais immédiatement, mais dans mon dialecte, mieux, dans le "parler" quotidien de chez moi »[414].

Le vernaculaire possède une plus grande expressivité au sens d'une plus grande spontanéité parce qu'il représente le code par excellence des sentiments, de l'intime, des émotions. L. Pariani s'est exprimée plusieurs fois sur ce sujet et met l'accent sur le fait que le dialecte représente avant tout une langue plus intime car c'est une langue « maternelle » : « Le dialecte est la langue maternelle : parce que c'est avec cette langue que nous avons été élevés »[415] ; « j'emploie le dialecte et l'espagnol dans mes histoires parce que ce sont des langues maternelles et qu'elles ont une puissante expressivité, précisément parce qu'à travers elles m'ont été transmises les expériences fortes, celles des passions, de la douleur et de la colère »[416]. Le dialecte est donc une langue qui transmet davantage d'émotions, liée à des expériences primordiales : « Il y a une chose assez étrange : lorsque nous étions enfants, dans

---

Article disponible en ligne : http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2007_11.pdf/09CUL24A.PDF&query=c.s.

[413] Emma Dante interviewée par Andrea Porcheddu et Patrizia Bologna, « La strada scomoda del teatro », in Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante, A. Porcheddu (éd.), Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Zona, 2006, p. 66-67 : « Sto cercando una lingua. […] Questo dialetto mi spiazza, mi sorprende, perché è una lingua molto aperta alle contaminazioni e alle impurità, elastica e viva, tanto che alcune parole sono intraducibili in italiano […]. In questo senso dico che non conosco il mio dialetto; cioè non lo conosco nella traduzione in italiano ».

[414] A. Camilleri, « Mani avanti », op. cit., p. 141-142 : « le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. […] Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel "parlato" quotidiano di casa mia ».

[415] L. Pariani, interviewée par Sergio Buonadonna, « Non piangere Argentina », in Il secolo XIX, Gênes, 25 mars 2002 : « Il dialetto è la lingua madre. Materna perché con essa siamo stati allevati ». L'article est consultable à l'adresse : http://www.ilportoritrovato.net/html/laurapariani1.html

[416] L. Pariani interviewée par F. Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », op. cit., p. 238 : « uso il dialetto e lo spagnolo, nelle mie storie, perché sono lingue materne e hanno una espressione talmente forte perché proprio attraverso queste lingue mi sono state trasmesse le esperienze forti, quelle dell'affetto, del dolore e della rabbia ».

les années 50, on nous interdisait de parler en dialecte. Pourtant nous le sentions, même si ce n'était pas la nôtre, c'était la langue des expériences importantes »[417].

Sur cette même lancée, le vernaculaire, précisément parce qu'il est la langue de l'intimité et de la spontanéité, est pensé par de nombreux auteurs comme ce qui peut – les auteurs étant tous très conscients de l'énorme force expressive de leurs dialectes – injecter de la vitalité dans la prose italienne, désormais standardisée à l'excès. « Injecter de la vitalité », « nourrir » la langue italienne, « l'enrichir », sont là des métaphores qui reviennent souvent chez nos auteurs[418]. S. Niffoi définit précisément le sarde comme une « langue "nitroglycérinée", explosive, qui ne peut qu'insuffler de la vitalité à l'italien »[419]. Qui dit redoublement de la puissance communicative dit richesse. M. Fois, à qui l'on pose la question suivante : « Le sarde peut-il être une limite ou bien conférer à ses romans une valeur supplémentaire ? », répond de la sorte : « Moi, qui parle le sarde, j'affirme qu'il confère une valeur supplémentaire. Si, en tant qu'écrivain, vous disposez de deux, voire trois façons de dire la même chose, c'est toujours mieux que si vous ne disposez que d'une seule »[420]. C'est réciproquement pour revitaliser le dialecte que ce dernier est employé de manière diffuse aux côtés de l'italien. C'est à nouveau L. Pariani qui saisit bien cette duplicité lorsqu'elle tente d'expliquer la fonction profonde des insertions dialectales dans son écriture. L'usage qu'elle en fait est on ne peut plus sérieux, « tragique » : « Je vis le dialecte comme une langue profondément tragique, dans le sens où elle est désormais minoritaire et destinée à mourir, condamnée par l'italien normalisé de la télévision »[421]. Il s'agit de redonner vie et vitalité à ce système linguistique, et par là même ressusciter le souvenir des petites gens[422]. Ou, comme l'écrirait C. Marcato, de « s'exprimer dans la langue que l'on a apprise en premier, surtout à une époque où l'âpre concurrence avec l'italien met en péril la vitalité du dialecte »[423].

Toutefois, comme nous le verrons plus tard dans notre analyse, cette friction entre vernaculaire et langue italienne ne prend que très rarement l'allure d'un conflit qui opposerait ces idiomes l'un à l'autre, mais au contraire – et c'est sans doute la grande nouveauté

---

[417] Ibid., p. 239 : « C'è una strana cosa: a noi bambini, negli anni '50, era proibito parlare in dialetto. Noi però lo sentivamo, era la lingua, anche se non nostra, delle esperienze importanti ».

[418] Un exemple de ces images nous est donné par M. Fois à propos de l'écriture de S. Niffoi. Il dit en effet de son ami et collègue qu'il « désacralise la langue **en nourrissant** l'idiome national de sarde » [« dissacratore linguistico che nutre di sardo l'idioma nazionale »], in *L'isola che sorprende*, Amalia Maria Amendola, Cagliari, CUEC, 2006. C'est nous qui soulignons.

[419] Francesco Pintore, « Niffoi batte anche le stroncature », in *L'Unione Sarda*, 12 septembre 2006 : « lingua nitroglicerinica, esplosiva, che non può che dare un'iniezione di vitalità all'italiano ».

[420] A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit. : « D: Il sardo può essere un limite o un valore aggiunto per i suoi romanzi? / R: Io, da sardo parlante, dico che è un valore aggiunto. Se hai due, tre modi per dire la stessa cosa, da scrittore, è meglio che se ne hai uno solo ».

[421] L. Pariani, interviewée par F. Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », op. cit., p. 240 : « Vivo il dialetto come una lingua profondamente tragica, in quanto **ormai minoritaria e destinata a morire**, sepolta dall'italiano standardizzato della televisione ». C'est nous qui soulignons.

[422] L. Pariani déclare aussi : « faire parler les personnages qu'on entend le moins, les femmes précisément : tel est fondamentalement mon objectif narratif » [« questo è fondamentalmente il mio intento narrativo, dar voce ai personaggi più inascoltati, le donne appunto »]. Où l'on comprend, dans ce même but, l'utilisation du dialecte. In D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit.

[423] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 131 : « vi è poi la volontà di esprimersi nella lingua di primo apprendimento, specie di questi tempi nei quali la forte concorrenza con l'italiano mette in pericolo la vitalità del dialetto ».

qu'apporte cette prose plurilingue à l'ère de la globalisation[424] – se résout en une fusion : une hybridation précisément. C. Marcato est d'ailleurs bien consciente de cet aspect-là, puisqu'elle résume la complexité de la situation en ces termes :

> En somme, c'est une situation assez complexe : d'un côté une nouvelle forme de dialectalisation apparaît, dans un nouveau rapport entre langue et dialecte ; de l'autre, autour de la fonctionnalité du code dialectal se greffent des jugements d'ordre extralinguistique : le dialecte associé à une image négative, à des situations socioculturelles inférieures, ou au contraire associé à une image positive qui n'entretient pas de relation conflictuelle avec l'italien.[425]

C'est cette dernière tendance, d'une revalorisation et d'une récupération positive du vernaculaire qui s'exprime de manière – quelque paradoxale que cette situation puisse sembler – non conflictuelle dans une prose mêlée, qui est la plus évidente de nos jours.

- Le réalisme / L'effet mimétique

Contrairement à ce qui se passe dans les années 80 qu'évoquait H. W. Haller, l'effet réaliste – ou effet mimétique – et l'effet esthétique – ou poétique, par définition artificiel – ne semblent plus nécessairement s'exclure dans la période contemporaine, mais peuvent souvent cohabiter dans l'emploi actuel du vernaculaire mêlé à l'italien, et se recoupent même dans la fonction qui leur est attribuée par l'auteur. Car produire un effet de réel, y compris chez les écrivains les plus expressionnistes, pour qui l'insertion dialectale doit permettre d'accéder à un idiolecte, de donner une forte expressivité à l'écriture, reste un des maîtres-mots des écrivains plurilingues. Le réalisme reste également – ou est redevenu, plutôt, après la période postmoderne – dans la période contemporaine, une des tendances fortes de la narration :

> Le réalisme, à comprendre non comme une pure et simple imitation de la réalité, mais comme une manière de revisiter le réel, se présente comme la technique la plus à même de raconter le vécu et de mettre l'accent sur l'existence d'une identité plurielle qui s'insurge contre une unité neutre des sensations, réclamant au contraire des particularités bien identifiables à travers la reproduction de la vie dans les villes, dans les provinces et dans la campagne italiennes.[426]

C'est dans ce sens que doivent aussi être comprises l'adéquation du mot à la matière racontée, de la langue à la trame, et l'adaptation de la langue au sujet. L'expressivité se situe exactement à la croisée de ces deux effets, poétique et mimétique. Si l'on prend pour exemple A. Camilleri, l'un des écrivains plurilingues italiens qui donne le plus dans l'expérimentation linguistique et l'outrance esthétique et créatrice, force est de constater que même chez lui, à

---

[424] Un prochain chapitre tout entier sera consacré, dans notre deuxième partie, à cette question du plurilinguisme comme pensée de l'écart en tant que réponse à la standardisation / globalisation.

[425] C. Marcato, ibid., p. 18 : « Insomma è una situazione assai complessa: da una parte si forma una nuova dialettizzazione, in un nuovo rapporto tra lingua e dialetto; dall'altra parte la funzionalità del codice dialetto si incrocia con giudizi di natura extralinguistica: il dialetto associato a un'immagine negativa, a condizioni socio-culturali inferiori, o al contrario associato a un'immagine positiva, che dipende da una situazione non conflittuale con l'italiano ».

[426] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 98 : « il realismo, inteso non come pura mimesi della realtà, ma come rivisitazione del dato reale, si presenta la tecnica che meglio si adatta a raccontare il vissuto e a ribadire l'esistenza di un'identità plurale che con forza insorge contro una neutra unità di sentire, reclamando peculiarità ben identificabili attraverso la riproduzione della vita nelle città, nelle province e nella campagna italiana ».

l'origine de chacun de ses textes se trouve cette préoccupation première : que, « si je dois raconter un paysan sicilien du XVIIIe siècle, j'ai besoin de comprendre comment il parlait à son époque », car « les dialectes sont la véritable essence du personnage »[427].

C'est principalement pour cette raison que, si l'on dressait une géographie du texte littéraire plurilingue, on pourrait dire que les œuvres contemporaines reprennent dans une grande majorité la traditionnelle polarisation textuelle du dialecte et de la langue littéraire : le vernaculaire, bien que plus abondant en termes quantitatifs que par le passé, reste cantonné au plan du discours, alors que la diégèse est quasiment entièrement confiée à l'italien. S'il y a certes plurilinguisme à l'échelle du texte dans sa totalité, il n'y a pas d'hybridation immédiate mais plutôt une séparation des deux codes linguistiques en fonction des espaces textuels qui sont réservés à chacun d'eux. Cette différenciation entre le « texte des personnages » d'une part, le « texte du narrateur » d'autre part – analysée par E. Testa dans la perspective de son étude de l'italien parlé en littérature – demeure en effet fréquente y compris dans l'ultra-contemporanéité. Ce sont les parties dialogiques de l'œuvre narrative qui sont encore aujourd'hui le vivier principal des formes vernaculaires.

Associer, dans un souci de réalisme, le dialectal au discours direct, est une stratégie confirmée explicitement par les auteurs. Ainsi du susmentionné A. Pennacchi qui déclare avoir écrit Canale Mussolini d'abord entièrement en dialecte, puis « l'a[voir] traduit en italien en laissant les dialogues en dialecte »[428]. Chez des écrivains comme G. De Cataldo, M. Agus, G. Torregrossa, le vernaculaire a presque uniquement pour fonction de créer une « couleur locale » : l'élément dialectal est disséminé dans les discours des personnages ainsi que dans les nombreux noms propres (noms de lieux, de personnages, appellatifs particuliers relatifs à des liens de parenté ou à des professions relevant d'une culture locale circonscrite[429]) pour donner à voir la diatopie, pour inscrire le texte dans une région particulière. Ils sont de simples marqueurs de réalisme géographique nécessaires à la bonne conduite du roman : c'est particulièrement vrai des romans historiques tel I traditori de G. De Cataldo[430] dont les parties dialogiques sont parsemées d'expressions dialectes des différentes aires géographiques italiennes en fonction de l'origine du locuteur, puisque l'histoire (au temps du Risorgimento) se déroule dans divers endroits de la Péninsule (Sicile, Turin…) et fait intervenir une foule de personnages aux origines variées. Il s'agit donc, dans ce type de plurilinguisme, de s'ancrer par touches sommaires dans un espace géographiquement bien défini et d'en donner les indices les plus patents. Le code dialectal y est très aisément compréhensible et se décline dans des phrases simples, à des dosages infimes.

L'insertion d'un code vernaculaire différent de celui du narrateur, et visant à caractériser la parole du personnage, est un procédé récurrent également dans la prose contemporaine. On le

[427] A. Camilleri dans une interview à Marcello Sorgi, La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri, Palerme, Sellerio, 2000, p. 120-121 : « Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti, sono l'essenza vera del personaggio… se devo raccontare un contadino siciliano del '700, ho bisogno di capire come parlava ai suoi tempi ».
[428] A. Pennacchi, dans l'interview « L'écriture est ma mission », op. cit., p. 55.
[429] On pense par exemple au titre Accabadora de Michela Murgia (Turin, Einaudi, 2009), indiquant en sarde le métier de « donneur de mort » qui était confié à certaines personnes.
[430] G. De Cataldo, I traditori, Turin, Einaudi, 2010.

perçoit clairement dans Verderame de M. Mari[431] où la seule présence du lombard se limite, graphiquement parlant, à la parole du personnage de Felice, vieux et analphabète, énoncée au discours direct. Le vernaculaire permet ainsi de marquer socialement et géographiquement ce personnage et de le différencier du second, le jeune et cultivé Michelino. Dans La briscola in cinque, de M. Malvaldi[432], c'est tout un groupe, celui des retraités et clients fidèles du café le BarLume, qui est marqué géographiquement par le parler typique de la zone de Livourne, et plus largement par un parler toscan, rendu dans les parties dialoguées par des expressions telles que « la mi' mamma »… Là où s'opère toutefois le glissement et, par la même, l'originalité linguistique qui reste pourtant chez M. Malvaldi à ses prémices, c'est que le narrateur, qui se trouve être également le protagoniste de La briscola in cinque, le barman Massimo, est lui aussi géographiquement marqué, puisqu'il appartient à la même aire linguistique. Étant narrateur, il ne fait pas que parler en toscan, il pense aussi de manière régionale. Le livournais n'est donc plus cantonné au seul discours direct : il s'insinue dans le discours indirect libre, assurant la jonction entre mimesis et diégèse[433].

C'est précisément lorsqu'advient ce glissement – chez M. Malvaldi encore selon un dosage infime – vers le discours indirect libre puis vers les parties narratives pures, c'est-à-dire lorsque le dialectal vient envahir progressivement le texte dans des espaces qui ne lui sont pas traditionnellement réservés, que le plurilinguisme littéraire acquiert toute sa force et son originalité. Dès lors qu'est gommée la distinction linguistique entre le plan dialogique de l'œuvre et l'espace textuel du narrateur (et ce, non dans le sens d'un italien moyen, d'une medietas pour le dire avec E. Testa, mais dans une direction tout autre, celle d'une dialectalisation du discours écrit), et quand, par conséquent, se crée une interférence entre les deux qui, chez certains auteurs, est poussée à son paroxysme, cela pose de réels problèmes de traduction. Face à la structure plus traditionnelle du plurilinguisme telle que nous venons de l'évoquer, il existe ainsi dans l'ultra-contemporanéité un certain nombre d'auteurs qui ne tiennent plus compte de cette répartition textuelle rigide mais en bousculent les codes, jusqu'à les inverser. On pense ici à cette analyse que propose G. Bonina à propos de la forme linguistique de la narration chez A. Camilleri : « Camilleri au contraire s'exprime en dialecte et fait parler en italien ses personnages »[434]. Ce faisant – et c'est là que le problème devient intéressant – ils donnent une dimension particulièrement originale au plurilinguisme et confèrent surtout une place de choix à l'élément dialectal qui n'est plus cantonné au « plan subalterne du discours »[435] et ne revêt plus la fonction secondaire qu'il avait dans le passé par rapport à l'énonciation globale du texte. Se retrouvant non seulement dans le discours indirect libre des personnages et / ou des narrateurs, mais également dans la narration elle-même, le vernaculaire est désormais sur le même plan que la langue ; les deux codes s'y côtoient de manière rapprochée en formant une vraie langue mêlée : l'hybridation y est poussée à son

[431] M. Mari, Verderame, Turin, Einaudi, 2007.
[432] M. Malvaldi, La briscola in cinque, Palerme, Sellerio, 2007.
[433] Jonction qui n'est plus celle de l'italien à tendance monolingue (telle qu'on l'avait chez A. Manzoni), du « style simple » pour le dire avec E. Testa, mais bien d'une langue mêlée.
[434] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 21 : « Camilleri al contrario si esprime in dialetto e fa parlare in italiano i suoi personaggi ».
[435] Giovanni Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato » (1976, p. 126-179), in Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici, Bologne, Zanichelli, 1983, p. 168, cité par Enrico Testa, Lo stile semplice, Turin, Einaudi, 1997, p. 14.

comble. On peut d'ailleurs se demander si ces auteurs, au lieu d'employer le plurilinguisme pour caractériser les personnages, n'accomplissent pas (involontairement pour certains au départ) une caractérisation linguistique du narrateur, mieux, de la narration.

- Le localisme ou caractérisation régionale

Qui dit souci de réalisme dit, on l'a vu, caractérisation linguistique du personnage. Cette dernière est un des outils principaux qui doit contribuer, pour l'auteur, à produire un effet réaliste. Mais ce n'est pas seulement le personnage qui est caractérisé linguistiquement, c'est la narration dans son ensemble qui devient géographiquement identifiable, profondément enracinée dans une région.

L'enracinement géo-ethnographique

Le métissage linguistique est un des éléments clés – mais non le seul – de la caractérisation régionale des romans contemporains. Cette caractérisation est une nouvelle tendance de la prose de la toute fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle : c'est à partir des années 90, et en particulier de 1993, date de la fin de la formation du Groupe 93, qu'« apparaissent sur la scène éditoriale des romans que l'on peut étiqueter de nationalo-régionaux »[436]. Comme l'écrit F. Pellegrini :

> Après l'exacerbation de la forme mondiale des non-lieux, la littérature revient vers une réalité locale et se consacre de plus en plus à expérimenter de nouvelles formes d'engagement, au travers d'une narration qui puisse interpréter l'identité italienne, en réhabilitant et en revalorisant les traditions et les langues locales. […] L'expérimentation et la recherche linguistique deviennent des caractéristiques communes à la nouvelle génération d'écrivains qui […] réintroduit sur un mode tout à fait naturel des formes dialectales et régionales qui représentent la part vivante de la langue, même littéraire, et de l'identité italienne.[437]

Il y a ainsi dans le roman contemporain italien une « tendance partagée du Nord au Sud du pays : la volonté tenace d'écrire en collant de près à la terre de provenance de l'auteur, ce qui a produit une ligne littéraire fortement caractérisée par le régional »[438]. L'importance du régional, de la « territorialité au sens d'[un] enracinement dans un territoire donné »[439] et réaliste dans la littérature contemporaine italienne indiquent que le rôle qu'on attribue à cette dernière à l'ère de la globalisation est d'être « l'interprète de l'identité d'un peuple », de

[436] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 103 : « È dunque a partire da quell'anno che si affacciano con successo sulla scena editoriale romanzi che possono essere identificati come nazional-regionali ».

[437] Ibid., p. 87 : « dall'estremizzazione della forma globale dei non-luoghi, la letteratura torna a volgersi verso una realtà locale, ed è sempre più diretta a sperimentare nuove forme di impegno, attraverso una narrazione che interpreti l'identità italiana, nel recupero di valori, tradizioni e lingue locali. […] La sperimentazione e la ricerca linguistica divengono tratto comune alla nuova generazione di scrittori, che […] reintroducono con fare del tutto naturale forme dialettali e regionali come parte viva della lingua, anche letteraria, e dell'identità italiana ».

[438] Ibid., p. 9 : « Nella contemporaneità il romanzo italiano mostra una tendenza condivisa dal Nord al Sud del paese : la ferma volontà di narrare in modo assai aderente alla terra di provenienza dell'autore, generando una linea letteraria fortemente caratterizzata dalla regionalità ».

[439] Serge Quadruppani, « Le roman noir de la maison Métailié. Les collections italiennes : un certain visage de la littérature et de l'Italie », in *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Maria Pia De Paulis-Dalembert (éd.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 195.

raconter les « nombreuses Italies »[440]. En effet le roman contemporain italien nous donne à voir

> la coexistence de nombreuses « Italies » dans un même territoire et un même espace culturel. Il n'existe pas un seul visage de l'Italie, mais autant de facettes anthropologiques et sociales témoignant de la diversité ancrée dans son histoire et, pour ce qui est de la littérature contemporaine, de l'enracinement de la création dans son territoire régional, local.[441]

C'est donc avant tout le lieu qui va revêtir une importance fondamentale, ce qui explique la diatopie très présente dans la prose contemporaine. L'écriture s'exerce sur un lieu particulier, comme l'écrit M. Dardano qui parle de mise en scène de « 'localismes' particuliers »[442] : des « localismes au sens où ces […] romans représentent […] des façons […] d'aborder des réalités de notre époque qui soient locales et non globales »[443]. Le lieu devient même l'élément central de la narration, comme le souligne F. Pellegrini :

> En dernière analyse, c'est l'expérience du lieu raconté qui devient le personnage principal de la narration, apportant ainsi une forte touche de réalisme historique et social. La voix du narrateur devient chorale, crédible et vivante et s'étend jusqu'à dominer celle de l'auteur. C'est le paysage géographique, historique, anthropologique et social qui construit le texte, et son auteur est là pour en attester la véridicité. Le roman contemporain se nourrit alors de faits de chronique et d'invention, du vrai et de l'histoire, dans une sorte d'équilibre entre tradition manzonienne et vériste, déterminant par la même une gradation de réalisme narratif.[444]

C'est aussi ce qu'écrit E. Conti, qui parle de « ri-localizzazione » mais aussi et même d'« iper-localizzazione » :

> L'attention qui est portée aux lieux, à la géographie régionale, et même aux traditions et au folklore, à une langue souvent empreinte de dialectes locaux – comme un moyen de caractériser les personnages et un milieu qui ne soit pas contaminé par la nouveauté en marche – a fait depuis quelques années un retour en force sur le devant de la scène romanesque italienne.[445]

---

[440] Les deux expressions sont de F. Pellegrini, ibid., p. 29 : « Con la metà degli anni Novanta, in letteratura si registra una spinta caratterizzata da una tendenza e un interesse sempre crescente dell'Italia per le molte Italie che la costituiscono. In chiusura di secolo, la letteratura si riappropria della funzione di interprete dell'identità di un popolo, in netta tendenza con l'ultima metà del XX secolo ».

[441] Serge Quadruppani, « Le roman noir de la maison Métailié... », op. cit., p. 198.

[442] M. Dardano, Stili provvisori. *La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Rome, Carocci, 2010, p. 118 : « La scrittura si esercita su […] luoghi ». M. Dardano parle (à propos, en particulier, de deux auteurs qu'il analyse dans son essai, Soriga et Siti) de « particolari 'localismi' », p. 119.

[443] Ivi, « localismi nel senso che i due romanzi rappresentano […] modi […] di avvicinare realtà particolari, non 'globali' della nostra epoca. ».

[444] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 101 : « Protagonista della narrazione diviene in ultima analisi l'esperienza del luogo raccontato, con il suo portato di realismo storico e sociale. La voce narrante si fa corale, credibile, viva e partecipata, e si espande fino a sovrastare quella dell'autore. È il paesaggio geografico, storico, antropologico e sociale a costruire il testo narrato, che non può fare a meno della mano dell'autore a certificarne la veridicità. Il romanzo contemporaneo allora si nutre di cronaca e di invenzione, di vero e di storia, in una sorta di mediazione fra tradizione manzoniana e verista, determinando una gradazione di realismo narrativo ».

[445] E. Conti, « Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila », op. cit., p. 166 : « L'attenzione ai luoghi, alla geografia regionale, addirittura alle tradizioni e al folklore, a una lingua spesso impastata di dialetti locali – come mezzo per tratteggiare i personaggi e un ambiente non contaminato dal nuovo che avanza – è tornata da qualche anno prepotentemente alla ribalta della nuova narrativa italiana ». Article consultable en ligne en version électronique http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Italogramma_Sul%20fil_165-175_Conti.pdf.

C'est une donnée patente qu'une large part des romans classifiés dans la catégorie du plurilinguisme minimal appartient au genre policier. Sans qu'il soit le seul genre représenté (et il est bon de noter ici que la tendance actuelle, depuis les années 90, est plutôt caractérisée par la « difficulté essentielle à attribuer des étiquettes de genre pour le roman contemporain »[446]), on peut se demander pourquoi ce genre s'illustre tant dans la veine plurilingue. Quels sont les rapports entre plurilinguisme et genre policier et en quoi ce questionnement peut, peut-être, nous éclairer sur les caractéristiques du plurilinguisme ? Il est important d'indiquer en préambule que la présence massive du genre policier, tant giallo que noir, dans les romans d'expression plurilingue est directement liée au succès de ce genre au niveau péninsulaire mais également mondial. En se limitant à l'Italie, rappelons que « le giallo et le noir sont devenus chez nous les genres les plus lus et les plus répandus, au point de constituer une sorte de dictature littéraire : de 1994 à 2003, les titres ont augmenté de 450% et les titres italiens sont passés de 7 à 24% »[447]. C'est donc logiquement qu'on le retrouve aussi à un large niveau dans la prose qui nous intéresse.

On observe en effet que le genre du giallo explose en littérature à partir des années 90 :

> Le policier devient davantage un outil pour une représentation réaliste de la société, qui mène indirectement à une nouvelle forme d'engagement. Le roman se fonde sur le récit de l'expérience personnelle du protagoniste-enquêteur-auteur, il se déroule dans les lieux de vie quotidienne, bien connus et reconnaissables dans leur géographie historique et sociale, culturelle et linguistique. La vie de la ville ou de la province italienne y est décrite dans ses aspects non pas tant folkloriques, mais surtout sociaux. Une nouvelle forme de roman de style réaliste se dessine peu à peu qui, parce qu'il ne restreint pas le spectre de référence au genre, pourrait se classer sous l'étiquette plus large « nationalo-régionale ».[448]

C'est parce que le genre policier a en soi toutes les potentialités pour garantir une approche réaliste et un récit ancré régionalement[449], que le plurilinguisme, tendant à se renouveler à

---

[446] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 145 : « sostanziale difficoltà nell'attribuzione di etichette di genere per il romanzo contemporaneo ».

[447] Filippo La Porta, « Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale? », in Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda, Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta et Alfonso Berardinelli (éds.), Rome, Donzelli Editore, 2006, p. 58-59 : « giallo e noir sono diventati da noi i generi più letti e diffusi, quasi da configurare una specie di dittatura letteraria: dal 1994 al 2003 i titoli sono aumentati del 450% e quelli italiani dal 7 al 24% ».

[448] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 41 : « Il poliziesco diviene piuttosto strumento per una rappresentazione realistica della società, che conduce di riflesso a una nuova forma di impegno. Il romanzo si basa sul racconto dell'esperienza personale del protagonista-investigatore-autore, è ambientato nei luoghi di vita quotidiana, ben conosciuti e riconoscibili nella sua geografia storico-sociale, culturale e linguistica. Vi si descrive la vita della città o della provincia italiana negli aspetti, non solo folkloristici, ma soprattutto sociali. Si delinea sotto copertura una nuova forma di romanzo di stampo realistico che, non limitando lo spettro di riferimento al genere, potrebbe andare sotto la dicitura di nazional-regionale. Un esempio su tutti è quello di Andrea Camilleri ».

[449] Le roman policier dans l'Italie contemporaine s'ancre régionalement mais aussi, devrions-nous ajouter, urbainement. Pour ne produire qu'un exemple, pensons à la Trilogie de Palerme de Santo Piazzese où la réalité palermitaine, absolument centrale, est observée à travers le filtre du genre noir, en l'occurrence la forme la plus à même de comprendre et d'analyser la civilisation urbaine. C'est là une des caractéristiques d'écriture du giallo des années 2000, celle d'une « prise en compte d'une réalité régionale qui s'exprime à travers une langue qui adhère très fortement aux codes oraux dialectaux », Élisabeth Kertesz-Vial, « La forme et le fond… : écritures du roman policier italien », in *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Maria Pia De Paulis-Dalembert (éd.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 124.

partir de la même époque (puisqu'il est un outil de l'ancrage régional), va exploiter l'efficacité de ce genre sensible au réel[450] et s'y asseoir durablement. Toutefois, comme nous y faisions allusion en introduction, et comme F. Pellegrini le confirme en conclusion du passage ci-dessus, le plurilinguisme minimal comme forme et la caractérisation nationalo-régionale comme forme et contenu sont plus vastes que le genre policier et englobent un ensemble de genres dans la période contemporaine, certaines œuvres allant même jusqu'à croiser les genres : c'est pourquoi nous n'avons pas voulu restreindre notre échantillon d'œuvres et d'auteurs au seul genre policier. Cette constatation générale fait d'ailleurs dire à F. Pellegrini que face à l'attachement identitaire à un territoire, « la structure du giallo demeure, alors, uniquement une toile de fond narrative terne, très imparfaite pour définir le roman »[451].

- Produire un effet comique ?

Contrairement à l'usage qui en a été fait par le passé, l'emploi du dialecte n'est plus exclusivement cantonné aujourd'hui au registre comique. Certes, ce ressort traditionnel est encore largement exploité, notamment par l'auteur phare du plurilinguisme contemporain, A. Camilleri, comme le souligne O. Palumbo[452]. Toutefois, le recours au dialecte est loin de se réduire chez lui à cette seule dimension comique.

Si la prose peine encore à évacuer le côté trop visiblement burlesque, et par conséquent bas, du vernaculaire (d'où les nombreuses caractérisations dialectales de personnages grotesques), c'est que le poids des hiérarchies, comme le souligne R. Grutman, n'a pas non plus tout à fait disparu. En effet, comme on l'a indiqué précédemment, c'est le manque de prestige qu'avaient autrefois les genres en prose qui expliquerait la forte présence du plurilinguisme dans ces derniers. Et R. Grutman de conclure : cela « explique également pourquoi les langues étrangères ont si souvent fait leur entrée en littérature par la porte de service, dans des œuvres comico-satiriques »[453]. Cette perception est également liée à l'équation pourtant illusoire (en particulier pour l'Italie) faisant correspondre, dans un contexte hybride, au premier code linguistique, celui de la langue commune italienne, l'image de la langue correcte et standard alors que le dialecte représenterait obligatoirement la langue populaire, donc familière et argotique. Taxé de bas et de populaire, ce qu'il n'est pas nécessairement, comme il convient de le rappeler, le dialecte a logiquement été souvent considéré comme le code par excellence

[450] Et vice versa, bien sûr.

[451] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 149 : « La struttura del giallo rimane, allora, solo uno sbiadito sfondo narrativo, del tutto imperfetto per definire il romanzo ».

[452] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 42 : « de nombreuses personnes sont reconnaissantes envers A. Camilleri qui a consacré sa science et son énergie à les faire rire jusqu'à un point de non retour, inconditionnellement » [« Io credo che molta gente sia grata a Camilleri per aver dedicato sapienza ed energie a farla ridere fino a un punto di non ritorno, incondizionatamente »]. Il sait gérer, note-t-elle également, « de façon très habile la libération du rire » au travers d'une narration ascendante. [« Camilleri è un accorto gestore della liberazione della risata. La sua conduzione narrativa è ascendente »].

[453] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 330. Sur ce point, on pourra également consulter avec profit les pages écrites par G. Folena : « Les langues de la comédie et la comédie des langues », in *Le Théâtre italien et l'Europe, XV*e-XVIIe siècles, Christian Bec et Irène Mamczarz (éds.), Paris, PUF, 1983, p. 23-51.

de la comédie[454]. C'est oublier que la promotion du dialecte au rang de langue littéraire s'inscrit dans une longue tradition. Cette identification du dialecte avec la langue populaire s'est imposée dans l'historiographie littéraire – a fortiori quand il s'agit de rendre compte du plurilinguisme dialecte / langue nationale – que l'on tend à considérer exclusivement du point de vue de son exploitation dans le cadre des genres mineurs et bas :

> Il existe certes un plurilinguisme « sérieux », qui ne donne pas dans la caricature. Mais la théorie et l'histoire littéraires ont été beaucoup moins promptes à en prendre acte, sans doute parce que la co-présence des langues cadre mal avec l'un de leurs axiomes de base : « un texte, une langue ».[455]

C'est ce qu'observe une des écrivaines de notre corpus, L. Pariani :

> L'emploi que je fais du dialecte a un peu étonné mes lecteurs, peut-être parce qu'en prose, l'usage de cette langue a toujours été relié à des thématiques mineures, burlesques et comiques. Je ressens cette problématique de manière vitale et très vive. Je vis le dialecte comme une langue profondément tragique, car elle est aujourd'hui minoritaire et vouée à la mort, étouffée par l'italien standardisé de la télévision.[456]

On le voit dans cette dernière citation, quelque chose est en train de changer, même si la dissociation du dialecte et du comique n'est pas complètement acquise et que cette évolution peut perturber certains lecteurs. Ce traitement « grave » se fraye de plus en plus un chemin, qui s'est probablement dessiné au fur et à mesure que « le dialecte a acquis un prestige "sérieux" », selon l'expression de M. Dardano[457].

Si l'on a donc toujours en parallèle un emploi visant à faire rire (il n'est pas étonnant que le théâtre comique regorge d'emprunts au dialecte, car il est également bien connu que le dialecte d'autrui suscite le rire)[458], on observe toutefois que l'insertion vernaculaire n'est plus systématiquement synonyme de comique, qu'elle permet de traiter au contraire aussi de sujets graves. Cela est lié au fait que ce code linguistique a cessé d'être synonyme d'infériorité : « il faut dire que tous ne le considèrent pas comme une variante basse […], certaines classes

---

[454] Souvenons-nous évidemment ici du sens de « comédie » tel qu'il était perçu aux temps de Dante. R. Grutman nous rappelle qu'« Erich Auerbach (in Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1977 (1946), p. 194-197) a décrit les difficultés qu'éprouvait quelqu'un comme Dante à se défaire de la théorie médiévale des trois styles (humilis, mediocris, gravis). À cause de la grande variété stylistique de son poème, il le qualifiait de Comédie, par opposition à l'"alta […] tragedia" (Enfer, 20.113) que représentait à ses yeux *L'Énéide* ».

[455] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 331.

[456] L. Pariani interviewée par Fulvio Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », op. cit., p. 240 : « Il mio uso del dialetto ha però un po' stupito i lettori, forse perché nella prosa l'utilizzo di questa lingua è stata sempre legata a tematiche minori, burlesche e ridanciane. Questa questione io la sento in modo vivo, vitale. Vivo il dialetto come une lingua profondamente tragica, in quanto ormai minoritaria e destinata a morire, sepolta dall'italiano standardizzato della televisione ».

[457] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 53 : « Negli ultimi anni il dialetto ha acquistato un prestigio "serio" ».

[458] Cf. à ce propos ce qu'écrit C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 131 : « Des fois, ce sont des exercices sur le dialecte que mènent des personnes cultivées, par distraction et par amusement, voire pour faire rire [...]. Ce type d'intentions se reflètent souvent dans les écrits pour le théâtre comique (le dialecte, en particulier celui d'autrui, suscite l'hilarité), mais les traductions que l'on faisait souvent autrefois ont aujourd'hui au contraire pour but de valoriser le dialecte » [« Talvolta sono esercizi sul dialetto di persone colte, per svago e divertimento, anche per far ridere [...]. Riflettono spesso questo genere di intenti gli scritti per il teatro comico (il dialetto, specie quello degli altri, suscita ilarità) ma anche le traduzioni, che di frequente si facevano un tempo, oggi, invece, avrebbero lo scopo di valorizzare il dialetto »].

supérieures tendent même à se réapproprier ou à conserver l'emploi du dialecte pour se distinguer de classes plus basses italianisées »[459].

Dans le panorama narratif italien, qui connaît évidemment d'autres veines, beaucoup plus « monolingues », celle du plurilinguisme minimal a connu des changements significatifs dans l'ultra-contemporanéité. Ainsi, s'il nous faut résumer la nouveauté, ou plutôt l'originalité de ce plurilinguisme actuel, voici les quelques points qu'il faudrait retenir pour bien le cerner : un contexte récent d'italophonie généralisée ; face à cela, une présence du dialecte fortement accrue, à une échelle assez vaste : dans un grand nombre de romans, qui balayent un large éventail de sous-genres, on trouve des insertions vernaculaires, il est vrai souvent limitées aux parties dialoguées, mais qui tendent progressivement à s'affranchir de ce cantonnement par le biais du discours indirect libre. Le dialecte, qui n'est plus aujourd'hui synonyme d'infériorité, se répand rapidement dans une littérature où il côtoie la langue sur un plan d'égalité. Cette prose plurilingue se veut accessible et s'adresse à un large public. C'est là sa principale nouveauté : dans le contexte d'une italianisation désormais achevée de la société suscitant de manière réactive un retour aux dialectes, la littérature contemporaine plurilingue se met à la portée de tous les lecteurs.

Il faudrait toutefois s'interroger sur cette principale caractéristique, celle d'une tendance à la compréhensibilité, dès lors que la présence du vernaculaire s'accroît de manière massive. Car c'est là la principale et l'ultime distinction qu'il nous faut encore faire à l'intérieur du plurilinguisme narratif minimal, à savoir entre un usage cantonné aux parties dialoguées, qu'on a relevé et analysé jusque-là, et un usage « à la Camilleri », c'est-à-dire aussi et surtout (puisque c'est ce qui va sauter aux yeux des lecteurs et critiques) dans d'autres parties textuelles, à savoir la narration elle-même. Nous examinerons, à la lumière de cette distinction, comment le mécanisme d'une « familière étrangeté », dont nous décrirons le dispositif en détail et que nous définirons ci-après, peut encore fonctionner lorsqu'il n'y a plus aucune différence (de nombre, de place, de rang) entre les deux codes linguistiques, lorsque la contamination et l'hybridation est portée au plus haut point.

Par ailleurs, nous arrivons, au terme de cette description générale du plurilinguisme littéraire contemporain, à la conclusion que l'insertion en vernaculaire répond aujourd'hui au mot d'ordre – et certes mot passe-partout, mais bien efficace – de l'« expressivité ». C'est G.

[459] Ibid., p. 18 : « Bisogna dire che non tutti lo considerano variante bassa, segno di inferiorità, anzi vi è la tendenza di alcune classi alte a recuperare o conservare l'uso del dialetto per distinguersi da classi più basse italianizzanti ». Elle poursuit en se référant notamment à la musique contemporaine, qui ne traite en rien des sujets portant à rire : « Il existe également des formes spécifiques de réappropriation du dialecte ; en particulier, la tendance qu'on repère chez certains représentants de la chanson italienne moderne à réemployer le dialcte : on pense à l'expérience de Fabrizio De André qui a employé le ligurien et d'autres dialectes, ou bien à Pino Daniele qui a écrit des textes où le napolitain se mélange à l'italien et à l'anglais comme dans le morceau Femmena de 1991. […] Le dialecte est employé aussi par divers groupes comme les Vénitiens Pitura freska, les Émiliens Modena City Ramblers, les Piémontais Mau Mau ou les Napolitains Almamegretta » [« Vi sono poi alcune particolari forme di recupero del dialetto; tra queste vi è la tendenza di alcuni esponenti della canzone italiana moderna all'uso del dialetto : si può richiamare l'esperienza di Fabrizio De Andrè che ha usato il ligure e altri dialetti, oppure quella di Pino Daniele che ha scritto testi in cui il napoletano è mescolato con l'italiano e l'inglese come nel brano Femmena del 1991. […] Il dialetto è usato anche da vari gruppi come i veneziani Pitura freska, gli emiliani Modena City Ramblers, i piemontesi Mau Mau, o i napoletani Almamegretta »].

Antonelli qui, reliant contexte sociolinguistique et pratique littéraire de l'ère contemporaine, cerne bien la spécificité de cette « néodialectalité » narrative et écrit :

> La diffusion de l'italophonie mène cependant à la récupération des dialectes dans une perspective expressive : ils ne sont plus la marque d'une infériorité socioculturelle mais le signe d'une familiarité, d'une affectivité ou d'une ironie dans l'emploi qu'en font des personnes qui maîtrisent déjà bien la norme de l'italien.[460]

Enfin, nous avons vu – et nous continuerons à observer cette tendance y compris chez nos auteurs – que les insertions vernaculaires répondent fréquemment à plusieurs motivations chez un même auteur, et parfois dans une même œuvre. Nous pouvons donc parler d'une « plurifonctionnalité »[461] de cette hybridation. Là encore, dans des jeux de mots qui fonctionnent plutôt bien, G. Antonelli résume l'emploi du dialecte en littérature contemporaine en listant les catégories du dialetto per dispetto lorsque l'insertion dialectale est conçue comme une manière de donner une nouvelle vitalité à un italien perçu comme anémié et aseptisé par un emploi de plus en plus standardisé ; celle du dialetto per difetto dès lors que le dialecte est associé à des personnages et un milieu dégradés et défavorisés ; du dialetto per idioletto quand l'hybridation qui en résulte est la langue de tout le roman ou que l'insertion vernaculaire est « adoptée comme l'ingrédient d'un mélange linguistique tout à fait personnel »[462] ; et enfin du dialetto per diletto si le dialecte est employé à des fins comiques. Cette catégorisation comporte cependant des défauts dus sans doute à son caractère sommaire : là où G. Antonelli classe L. Pariani dans la seconde catégorie, considérant ses insertions lombardes comme une réappropriation folklorique du dialecte qui ne serait perçue par son auteure que comme un reliquat, une trace du passé, nous pensons au contraire – et le montrerons dans les paragraphes qui vont suivre – que, s'il y a bien une volonté chez L. Pariani d'évoquer le passé, le dialecte, même s'il provient bien de ce passé, est un trait d'union avec le présent, car il doit justement perdurer grâce à la littérature, et il vient précisément revivifier l'italien standard en le renouvelant. À ce titre, si l'on veut réutiliser les catégories de G. Antonelli, on voit bien – comme preuve de la plurifonctionnalité que l'on évoquait – que ces catégories de l'expressivité dialectale sont ô combien perméables. Enfin, comme nous le préciserons ci-après, si le dialetto per dispetto semble être, tel quel du moins (c'est-à-dire dans son intitulé), une catégorie particulièrement restrictive, car les auteurs de la période contemporaine écrivent rarement pour transgresser la langue nationale (donc dans une position d'affrontement), et davantage en réalité pour la revitaliser, dans une position de

---

[460] Giuseppe Antonelli, « Il dialetto non è più un delitto » : « La diffusione dell'italofonia sta però portando verso un recupero dei dialetti in funzione **espressiva**: non più marca d'inferiorità socioculturale, ma segnale di familiarità, affettività, ironia nell'uso di persone che dominano bene la norma dell'italiano ». C'est nous qui soulignons. Article mis en ligne sur le site de la Treccani à l'adresse suivante : http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/italiano_narrativa/antonelli.html

[461] Comme le fait L. Nieddu à propos de la littérature contemporaine sarde dans Une nouvelle génération *d'écrivains sardes*, op. cit., p. 350 : « nous pouvons parler de plurifonctionnalité de la langue, précisément parce qu'elle s'acquitte de plusieurs fonctions, aussi bien sur le plan des contenus que sur celui de la forme » [« possiamo parlare di plurifunzionalità della lingua, proprio perché assolve a diverse funzioni, sia sul piano dei contenuti che su quello della forma »].

[462] G. Antonelli, « Il dialetto non è più un delitto », op. cit. : « nel caso in cui il dialetto sia adottato come ingrediente di un personale (e più marcatamente artificiale) impasto linguistico ».

collaboration[463] ; si, donc, cette catégorie ne pourrait s'adapter qu'à quelques écritures en forte opposition avec la langue[464], et ne pourrait en tout cas constituer, là non plus, la seule motivation du plurilinguisme littéraire, celle du dialetto per idioletto semble à l'opposé très large et nous verrons qu'elle peut contenir tous nos auteurs, au vu de l'usage très personnel que ces derniers font du vernaculaire.

c) Enjeux et spécificités de nos auteurs plurilingues

Comment se peut-il qu'un semi-dialecte devienne communication de masse, nationale et internationale ?[465]

On l'a vu, l'emploi des dialectes à des fins artistiques dans des textes en langue remonte aux origines de la littérature italienne. Comme l'affirme H. W. Haller à la fin des années 90 : « L'emploi conscient de la composante dialectale dans le texte littéraire en langue, oscillant entre expressivité et expressionnisme, entre coloration stylistique et "langue obscène"[466], traverse l'arc entier de la civilisation littéraire »[467]. Dès lors, en quoi consiste la nouveauté d'une telle pratique dans la période ultra-contemporaine ?

Aux caractéristiques communes à la majorité sinon à la totalité des œuvres appartenant au filon plurilingue, s'ajoutent certaines particularités dans la poétique des auteurs que nous avons retenus pour notre étude. Nous développerons également dans cette partie des points qui n'ont été que brièvement évoqués dans la partie précédente. Nous considérons en effet que ces caractéristiques s'expriment à leur degré maximal chez nos auteurs et que leur analyse doit être approfondie dans le cadre de l'étude de leurs œuvres.

La première tâche du traducteur et du traductologue s'intéressant au plurilinguisme minimal en littérature consiste à dégager le rôle que joue le dialecte chez chacun de ces auteurs et dans la totalité de leur œuvre. C'est ce que nous nous emploierons à faire en ce lieu.

Afin de donner un aperçu clair et de contribuer à l'analyse panoptique qui est celle que nous avons privilégiée pour ce travail, nous dresserons ici un tableau succinct des auteurs choisis représentatifs de ce métissage linguistique. Il ne s'agit pas d'un relevé exhaustif des auteurs pratiquant cette écriture mais d'une sélection capable de donner une vision d'ensemble de

---

[463] Nous aurons l'occasion de revenir pleinement à cette idée de l'effacement, chez nos auteurs contemporains, du conflit dialecte / langue nationale, dans le Chapitre 5 sur la norme.

[464] Et on pense alors plutôt à des écritures complètement dialectales ; ou bien à des écritures ne faisant pas seulement appel au vernaculaire, mais aussi à la langue des jeunes et à des langues spécialisées (par exemple Walter Siti) qui contibueraient, ensemble, à décomposer effectivement l'italien standard. C'est d'ailleurs en partie les exemples que donne, à raison, G. Antonelli, qui parle pour cette catégorie notamment de Silvia Ballestra.

[465] O. Palumbo, *L'incantesi*mo di Camilleri, op. cit., p. 99 : « Come mai un semi-dialetto si fa comunicazione di massa, nazionale e internazionale? ».

[466] Cette expression est empruntée à Gabriella Alfieri, La lingua « sconciata », Napoli, Liguori, 1990, dans une analyse sur la prose de Vittorio Imbriani.

[467] H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », op. cit., p. 601 : « L'uso consapevole della componente dialettale nel testo letterario in lingua, con fini tra espressivi ed espressionistici, tra colorito stilistico e « lingua sconciata » attraversa l'intero arco della civiltà letteraria ».

cette littérature. Plusieurs critères nous ont guidée et ont joué également comme des contraintes bénéfiques dans la limitation obligée du choix du corpus. Nous avons sélectionné des œuvres en prose (romans et nouvelles) d'auteurs contemporains[468] pratiquant une écriture plurilingue minimale visible dans les parties narratives, et dont les aires géographiques et linguistiques d'appartenance[469] couvrent à peu près l'ensemble de la Péninsule. À cela s'ajoutait la contrainte maximale : de ne retenir de cette littérature source foisonnante que celle qui avait vu également le jour dans la langue cible prise en considération, le français. Il s'agissait d'une restriction fonctionnelle et essentielle à notre propos. Ainsi les œuvres choisies ont-elles toutes comme point commun d'exister en traduction française. La majorité des auteurs retenus possède également la caractéristique d'avoir plusieurs traducteurs français, ce qui renforce l'intérêt de notre étude traductologique.

Revenons à la notion de plurilinguisme minimal poussé à l'extrême, qui constitue la ligne de division entre nos auteurs et ceux, comme un G. De Cataldo ou une M. Agus, vus précédemment. Nous avons rangé dans la première catégorie les auteurs qui, selon nous, accomplissent un véritable travail linguistique, qui se rend visible sur la page et ne s'en tient pas au seul mimétisme et réalisme mais va au-delà. Par ailleurs, ces auteurs ont été choisis parce qu'ils ont obtenu une large visibilité sur le plan du marché éditorial[470]. Nous avons exclu ceux qui n'emploient le vernaculaire que dans les parties dialogiques, sans renouveler son usage en littérature, se situant du côté du calque, du simple rendu du culturème servant à caractériser le texte régionalement et non à créer un système linguistique original. La distinction à l'intérieur du plurilinguisme littéraire actuel serait, en somme, entre un cloisonnement encore fort du dialecte (limité à la mimésis) et au contraire un métissage à foison des deux codes ; si dans un cas le plurilinguisme est visible au niveau macrotextuel (il y a bel et bien plurilinguisme puisque plusieurs codes linguistiques sont présents, schématiquement, le vernaculaire dans les dialogues, l'italien dans les parties narratives ; mais ces codes ne se mélangent pas entre eux, il n'y a pas hybridation), dans le second il s'étend non seulement à l'ensemble de l'œuvre, mais est aussi et surtout repérable à l'échelle microtextuelle (vernaculaire et italien se côtoient et se mêlent dans une même unité syntaxique – c'est pourquoi l'on parle d'un véritable phénomène d'hybridation). Pour ce faire, nous avons évidemment pris appui sur les travaux critiques, principalement des articles qui petit à petit émergent dans la recherche encore à ses débuts sur ce sujet, et qui font état d'un ensemble d'auteurs[471] dont font partie ceux que nous examinons. Toutefois, la frontière entre l'une et l'autre catégorie est parfois labile. Il y a ainsi des auteurs qui se situent à mi-chemin entre un plurilinguisme traditionnel et une contamination linguistique systématique, comme

[468] Donc vivants : ont été exclus des auteurs tels que Luigi Meneghello, décédé en 2007 et dont le début de production remonte, de toute façon, bien avant la période considérée (1963 pour Libera nos a Malo), Stefano D'Arrigo, mort en 1992 et dont le fameux Horcynus Orca date de 1975, Sergio Atzeni décédé en 1995, Vincenzo Consolo, disparu en 2012 et dont les premiers romans furent publiés à la fin des années 60.

[469] Entendues au sens large, pour permettre aussi la faisabilité du projet : par exemple, nous n'avons plus sélectionné d'auteur calabrais ou des Pouilles étant donné que nous avions déjà un auteur de l'Italie du Sud (Sicilien) et du Centre-Sud (Napolitain). Les critères ensuite énoncés (traduction française déjà parue au moment de notre étude) ont contribué à confirmer ces choix.

[470] Comme on le verra peu après, le succès éditorial a aussi été un critère naturel de sélection : il s'est imposé comme une des caractéristiques directrices de ces ouvrages, parce que ce succès pose des questions fondamentales dans son rapport à une langue hybride.

[471] Ce sont les mêmes noms qui reviennent à propos de cette pratique linguistico-littéraire spécifique.

M. Malvaldi (en tout cas au stade actuel de son écriture) : il n'est plus tout à fait dans l'un mais pas encore vraiment dans l'autre. Certains auteurs – on pense à Marcello Fois en particulier –, bien que relevant du plurilinguisme narratif, n'ont pas été retenus pour une analyse détaillée[472] car leur région d'appartenance était la même qu'un autre auteur – ici S. Niffoi[473] – qui a été privilégié.

Tableau 1 – Corpus : les auteurs et textes sources sélectionnés

AUTEUR ET ANNÉE DE NAISSANCE	DÉBUT DE SA PRODUCTION	RÉGION D'APPAR-TENANCE	DIALECTE EMPLOYÉ	ŒUVRES CHOISIES	FORME ET GENRE LITTÉ-RAIRES
Andrea CAMILLERI (1925)	**1978** [le succès arrive cepen-dant en **1992**] **1994** pour le 1er roman de la série policière des Montalbano	Sicile (Porto Empedocle, Province d'Agrigente)	Sicilien, en particulier agrigentin	- La strage dimenticata (Sellerio, 1984) - Il birraio di Preston (Sellerio, 1995) - La concessione del telefono (Sellerio, 1998) - La scomparsa di Patò (Mondadori, 2000) - Gocce di Sicilia (Edizioni dell'Altana, 2001) - La presa di Macallè (Sellerio, 2003) - Privo di titolo (Sellerio, 2005) - Il campo del vasaio (Sellerio, 2008)	- Prose : romans, nouvelles, essais - Genre : historique, policier
Salvatore NIFFOI (1950)	**1997**	Sardaigne (Orani, Province de Nuoro)	Sarde, en particulier la variété de Nuoro (nuorese)	- Il postino di Piracherfa (Il Maestrale, 2000) - La leggenda di Redenta Tiria (Adelphi, 2005)	- Prose : romans - Genre : réalisme magique / « tragique »
Laura PARIANI (1951)	**1993**	Lombardie (Busto Arsizio et Magnago, Province de Varese)	Lombard, en particulier le lombard occidental (bustocco)	- Il paese delle vocali (Casagrande, 2000) - Quando Dio ballava il tango (Rizzoli, 2002)	- Prose : roman
Andrej LONGO (1959)	**2002** [avec un premier récit, toutefois, publié en **1992**]	Ischia, Naples	Napolitain	- Dieci (Adelphi, 2007)	- Prose : nouvelles

[472] Nous l'évoquerons bien sûr malgré tout à différentes reprises.

[473] Tous les deux sont sardes, et qui plus est originaires de la même province : Nuoro. Il en a été de même pour le choix d'un auteur napolitain. Nous avons préféré la prose d'A. Longo à celle de D. Starnone pour plusieurs motifs : d'abord parce que cette dernière nous semblait moins correspondre au plurilinguisme narratif tel que nous l'avons énoncé, ensuite parce que, étant né en 1943, l'auteur était plus éloigné de la génération des S. Niffoi, L. Pariani et A. Longo (à cet égard, A. Camilleri, né au milieu des années 20, constitue la seule exception de notre corpus). Enfin parce qu'il nous a semblé également plus cohérent et homogène d'étudier un auteur (A. Longo) traduit par la même traductrice que celle d'A. Camilleri, S. Niffoi et L. Pariani : Dominique Vittoz.

Quelles sont donc les caractéristiques communes à ces auteurs que nous considérons comme représentatifs d'un certain type, le plus exigeant, de plurilinguisme littéraire ? Après avoir analysé les traits distinctifs que partagent ces œuvres et ces écrivains, et qui justifient qu'on les étudie ensemble, nous traiterons dans une deuxième phase des singularités de chacun, en fournissant un descriptif de leur parcours d'écriture et des motivations littéraires qui les ont guidés.

Les caractéristiques communes

• Des proses véritablement composites où le dialecte se coule dans le récit :

- Une hybridation à foison

Les Italiens ont aujourd'hui à disposition un bagage plurilingue, mais dont ils n'ont pas nécessairement conscience. C'est l'écrivain qui, par sa force de création, est à même de le réactiver. C'est de cette constatation, partagée par T. De Mauro : « L'Italie est multilingue mais elle ne le sait pas et c'est le souffle de la créativité artistique qui vivifie une langue »[474] , qu'il nous faut partir pour comprendre nos auteurs.

D'abord, l'aspect qui saute aux yeux de tout lecteur est celui d'un métissage à foison : l'ouvrage présente, et ce de manière visible, une matière plurilingue qui peut aller jusqu'à saturer la page, c'est-à-dire que l'hybridation se fait à l'échelle de la phrase et, graphiquement, de la ligne. Le texte est marqué d'emblée par cette contamination que provoque l'insertion vernaculaire sur l'italien de base, qui peut prendre l'aspect d'une présence hyperbolique : on lit bien deux codes quasiment en même temps. On lit même clairement les deux codes (la langue et le vernaculaire) en même temps dans certains lexèmes soit résultant de l'hybridation idiolectale de tel ou tel auteur, soit appartenant à cette catégorie de la transition, de l'interlangue, du code linguistique intermédiaire que représentent les italiens régionaux[475]. Il suffit de prendre la première page d'un roman d'A. Camilleri, exemple le plus flagrant de cette hypertrophie linguistique[476], pour tout de suite se rendre compte de la teneur plurilingue du texte :

> Venne arrisbigliato, a notti funna, da un gran catunio di vociate e di chianti che veniva dalla càmmara di mangiari. Ma era cosa stramma assà pirchì tanto le vociate quanto i chianti erano assufficati, squasiché chi stava facendo catunio non vulisse fari sintiri il catunio che stava facendo.

---

[474] T. De Mauro cité par Piero Melati dans son article « Ho scritto un libro in dialetto, anzi in cinque o sei », in Il Venerdì di Repubblica, 10 juin 2011 : « L'Italia è multilingue e non lo sa. Ed è il respiro della creatività artistica che vivifica una lingua ». Article disponible en ligne : http://www.adelphi.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMThwL1NPNjlkZTFib1l0Z1RvVDMrMk9OWjM3WXU0Y2MyZz0=

[475] Nous reviendrons sur ce point plus en détail et en fournissant des exemples lors de l'analyse de chaque auteur.

[476] Et a fortiori dans un incipit, souvent travaillé dans ce sens, pour plonger le lecteur directement dans le métissage linguistique. Les incipit d'A. Camilleri sont très reconnaissables et constituent à ce titre une sorte de « marque de fabrique » ou bien, si l'on veut changer de métaphore, une « carte de visite » de l'univers langagier de l'auteur.

> Michilino, che era un picciliddro vicino a se' anni ma sperto, di subito, dal lettino dove stava corcato, taliò nel letto granni indovi dormivano sò patre e sò matre.[477]

L. Nieddu commente le plurilinguisme camillérien de manière très juste en écrivant : « Dans la plupart des cas, les pages sont tellement imprégnées de sicilianismes qu'elle ne peuvent pas être considérées comme italiennes seulement »[478]. La langue de base, de la norme, c'est-à-dire l'italien de la narration, « s'imprègne » de vernaculaire (s'en « imbibe » – images là aussi intéressantes par lesquelles on cherche à décrire ce phénomène de transformation que subit un code sous l'effet d'un autre, puisque le verbe « imprégner » suggère à la fois, au départ, l'idée d'une fécondation mais aussi, tout comme son synonyme « imbiber », celui d'une liquidité des codes qui seraient comme des flux se nourrissant l'un l'autre[479]) au point de ne plus être reconnaissable comme telle, comme une seule langue, mais d'apparaître comme un mélange (le vernaculaire d'aire sicilienne n'est pas non plus reconnu comme un code autonome, dans cette prose) : c'est le principe de l'hybridation et de la contamination. C'est pourquoi la critique a souvent parlé d'une voie médiane, d'une troisième option et même d'une troisième langue forgée par leur auteur (on est là dans la discussion de l'idiolecte). Ainsi de Stefano Salis qui plaide clairement pour la reconnaissance d'une langue nouvelle naissant de ce croisement : « Les deux codes se croisent à différents plans et niveaux, donnant vie à un troisième code tout neuf »[480].

« Être imprégné » de vernaculaire comme le sont les textes que nous analyserons, cela signifie bien que le code linguistique nouveau, résultant de ces insertions, se répand, se déploie, en une profusion, en un débordement (image également empruntée par la critique), qui ont d'ailleurs régulièrement été décrits comme excessifs (c'est le cas des détracteurs d'A. Camilleri, ou bien des critiques sévères contre S. Niffoi[481]). Cette abondance dialectale donne son identité visuelle et sonore au texte. C'est là premièrement, dans une différence de proportions, que réside l'écart qu'il peut y avoir par rapport aux auteurs classiques (G. Verga, F. De Roberto) chez qui le plurilinguisme narratif était de l'ordre de la greffe dialectale très modérée.

- Plurilinguisme non didactique – non marqué graphiquement

Si l'on a dit auparavant que deux codes linguistiques mêlés sont repérables, parce qu'il y a rapprochement dans une même phrase et sur une même ligne du vernaculaire et de l'italien, il

---

[477] A. Camilleri, La presa di Macallè, Milan, Mondadori, 2004 (2003), p. 1435.

[478] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 111 : « Nella maggior parte dei casi, le pagine sono così intrise di sicilianismi da non poter essere riconosciute come italiane tout court ».

[479] Et enfin si l'on pense à l'autre manière dont peut être traduit, dans certains cas (il est vrai figurés, la plupart du temps), le participe « intriso » - « pétri », on en revient à la métaphore 'boulangère' qui est déjà celle de l'« impasto », ce mélange linguistique vu comme deux matières qui sont pétries et doivent former, au final, une seule et unique pâte.

[480] Stefano Salis, « In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri », in La grotta della vipera, Cagliari, CUEC, n° 79-80, automne / hiver 1997 : « I due codici si intersecano su più piani e livelli, dando vita ad un terzo nuovissimo codice ». Article disponible à l'adresse : http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1997/Archivio/Art06_Lett_set1997_Altri.htm

[481] Comme nous aurons l'occasion d'en citer un peu plus loin.

faut préciser que l'hybridation n'est rendue visible par aucun dispositif graphique[482]. C'est là toute la nuance – mais une nuance, nous allons le voir, primordiale – car chez un G. Verga ou un F. De Roberto les sicilianismes (lexicaux mais aussi en partie syntaxiques et sémantiques) étaient signalés par le biais des italiques. De la même manière chez les contemporains passés en revue précédemment, prenons l'exemple des sardismes chez une M. Agus qui sont systématiquement mis en relief par le procédé graphique de l'italique : dans Mal di pietre et Ali di babbo, les phrases en sarde apparaissent en italiques et sont suivies d'une note explicative en bas de page ; dans La contessa di ricotta, les expressions sardes, toujours en italiques, sont immédiatement glosées en italien, directement dans le texte. On pourrait multiplier les exemples de cette pratique courante de la mise en relief par l'italique dans la prose contemporaine, chez les auteurs que nous avons rangés dans la catégorie du plurilinguisme dialogique et principalement mimétique. En effet, cette solution graphique a une visée principalement didactique, puisqu'elle met l'accent sur une expression et l'isole, pour mieux dire sa spécificité et marquer son étrangeté. Il s'agit en général de culturèmes, d'indications sur la réalité régionale, ou d'appellatifs propres à la région, qui ne trouvent pas d'équivalent exact sur le plan national (le tiu sarde[483]), qui fournissent une couleur régionale, locale, au texte – chez M. Agus nombreuses sont les références culinaires (papassine, candelaus[484]) – et qui, du fait de ce traitement graphique particulier, ont un autre statut par rapport au code linguistique de base, raison pour laquelle ils sont directement traduits, pour en faciliter la compréhension. Un autre marquage graphique tout aussi significatif, et bien plus évident dans les textes faisant intervenir plus d'un code linguistique, est celui des guillemets. S'ils sont certes avant tout un marquage énonciatif, puisqu'ils servent en général à introduire au dialogue, ils représentent nécessairement aussi un isolement du code linguistique vernaculaire – ce sont les parties dialectales qui sont contenues à l'intérieur des guillemets puisque le dialecte est d'ordinaire réservé aux parties dialogiques, le contraire étant exceptionnel[485] – dans les limites graphiques des guillemets et ne déborde jamais sur le récit, l'insertion dialectale servant uniquement à rapporter la parole directe des personnages. C'est le cas chez A. Pennacchi par exemple, où le dialecte, fréquent, n'est présent qu'encadré par des guillemets : cela dit clairement l'intention de A. Pennacchi de délimiter de manière rigide les zones textuelles et confère logiquement une fonction purement réaliste et mimétique à l'insertion vernaculaire.

Or cette présence du signe graphique visible, et vice versa son absence, ont une signification fondamentale pour notre propos, quant à l'idée que les auteurs contemporains se font du vernaculaire en littérature et à la fonction que ces derniers veulent lui faire revêtir. Ce sera un

[482] Cela corrobore à nouveau l'idée soutenue par certains critiques d'un nouveau code hybride résultant du mélange d'italien et de vernaculaire.

[483] Appellatif que l'on retrouve le plus souvent en italique, par exemple chez Giuseppe Fiori (Sonetàula, Turin, Einaudi, 2000) où le terme est d'ailleurs la seule marque régionale de tout le texte, avec le surnom qui donne son titre au roman, surnom lui-même en italique et explicité en italien. En revanche, dans l'opera omnia de S. Niffoi, cet appellatif, tant au masculin (forme tziu) qu'au féminin (tzia), très fréquent, n'est jamais mis en relief graphiquement.

[484] Dans le texte Mentre dorme il pescecane, Rome, Nottetempo, 2005, p. 125.

[485] Mais on pense bien sûr au texte précédemment évoqué Morso di luna nuova (op. cit.) d'Erri De Luca où c'est l'italien qui est contenu entre des parenthèses.

point à ne pas négliger dans la « critique de traductions »[486] que nous allons mener. L'absence de différenciation graphique du vernaculaire qui caractérise nos auteurs et d'un quelconque glossaire explicatif montre que sur une page d'écriture, il n'y a plus de distinction de position entre les deux codes linguistiques. Chez L. Pariani, chez S. Niffoi, chez A. Camilleri, chez A. Longo, l'emploi du dialecte n'est jamais mis en relief, il se fond dans le texte italien et se trouve volontairement placé sur le même plan ; de la même manière, le lecteur italien ne dispose d'aucune explication supplémentaire[487]. Nous verrons, lorsque nous traiterons du problème de la réception et de la compréhensibilité de ces interactions langue-dialecte, que selon les auteurs et les situations décrites dans chaque œuvre, cette absence de traitement spécifique peut être interprétée de différentes façons. Si chez tous, ce traitement à égalité veut asseoir clairement la dignité littéraire du vernaculaire en littérature, des nuances assez importantes se profilent en fonction du but visé par les auteurs. Ainsi peut-on déjà anticiper que chez L. Pariani, en particulier dans la saga familiale de l'émigration italienne en Argentine qu'est Quando Dio ballava il tango[488], le plurilinguisme exprime la volonté de donner une voix aux personnages de l'entre-deux sans pour autant rendre leur langue entièrement compréhensible par le lecteur. Aucun des deux codes (des trois, dans le cas de L. Pariani, puisque nous verrons qu'elle mélange italien et dialecte mais aussi castillan) ne l'emporte sur l'autre. Chez A. Camilleri en revanche, cette équipollence ne fait pas obstacle à la compréhension et ne nuit pas à la fluidité du récit. En somme, ce plurilinguisme « non corsivato », pour le dire à l'italienne, est une caractéristique essentielle commune aux auteurs de notre corpus, qui pose un problème spécifique de traduction.

- Plurilinguisme diégétique

L'intégration sur le mode d'une fusion et d'une équivalence de traitement graphique se décline sous une autre forme, que revêt ici cette prose mêlée : le dialecte envahit les parties narratives, il contamine le récit, et de ce fait la langue hybride informe toute la narration[489]. Cette « option plurilingue entre italien et dialecte », dont A. Camilleri est le premier exemple criant à l'époque contemporaine, résulte d'un « choix stylistique totalisant »[490]. Il est vrai qu'on pourrait citer comme précédent G. Verga, dont la syntaxe présente une forte empreinte dialectale y compris et surtout dans les parties réservées au narrateur (ce fut là la grande nouveauté expérimentale introduite par le chef de file du vérisme, et ce fut d'ailleurs l'un des seuls à la mettre en œuvre de manière systématique). Mais là où chez G. Verga c'est la syntaxe qui est calquée sur le sicilien, syntaxe sur laquelle vient se caler un lexique presque entièrement italien, les parties narratives de la prose camillérienne, qui font appel aussi bien à une syntaxe italienne qu'à une syntaxe de l'italien régional[491] de Sicile[492], sont, elles, saturées

[486] Le terme est bien sûr à comprendre dans le sens renouvelé qu'A. Berman lui donne dans Pour une critique des traductions : John Donne, Paris, Gallimard, 1995, voir tout particulièrement les pages 38 sqq.
[487] Si ce n'est les gloses intratextuelles sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir en détail plus loin.
[488] L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, Milan, Rizzoli, 2002, 303 p.
[489] Manuela Bisconcin, dans son mémoire *L'ombra del dialetto nei romanzi di And*rea Camilleri écrit que « il dialetto mescidato alla lingua è sparso ovunque nei romanzi, non esistono confini o ruoli », p. 38.
[490] Ermanno Paccagnini, « La scrittura di Camilleri si intreccia con tre fili », in Il Sole 24 Ore, 3 août 1997, p. 26.
[491] Et donc nécessairement aussi du dialecte, l'italien régional de Sicile étant la preuve linguistique d'une forte influence du dialecte sur l'italien, comme le soulignent Cortelazzo et Paccagnella lorsqu'il définit l'italien

de dialecte aussi sur le plan lexical. L'effet qui en découle est celui d'une forte marque dialectale à tous les niveaux.

Le procédé de mise en scène du plurilinguisme change de ce fait considérablement dans les textes que nous étudions : là où (par exemple chez les auteurs considérés précédemment) la coprésence des deux codes linguistiques était rigoureusement hiérarchisée du point de vue énonciatif, au sens où la langue italienne, qui y était langue de l'instance narratrice, accueillait le dialecte uniquement dans le discours (dans les paroles rapportées), cette distinction ici s'annule dans la mesure où se produit un court-circuit qui fait sauter toute hiérarchisation. Le cloisonnement traditionnel entre le récit en langue et le dialogue ou parties discursives en dialecte ne tient plus. C'est la différence principale entre ces écrivains et le reste des auteurs plurilingues contemporains, qui ne franchissent pas ce pas. Quant au modèle que constitue G. Verga, on a vu que s'il y a certes reprise de la tradition vériste quant à la dialectalité structurelle, nos auteurs la renouvellent cependant en profondeur[493] – ne serait-ce qu'en établissant un narrateur qui est tout sauf impersonnel[494].

C'est que l'auteur et le narrateur « apprennent le langage du coin, le même que celui de leurs personnages, lesquels parlent cependant une langue qui est plus proche de l'italien que ne l'est la leur : comme si c'étaient les personnages de roman, et non les auteurs, qui comprenaient la nécessité de se rendre compréhensibles »[495]. C'est ce paradoxe et ce renversement qu'a bien compris et analysé G. Bonina qui écrit encore, décrivant ainsi ce qu'il nomme un « renversement phonique »[496] : « Le parler dialectal […] n'est jamais confié aux personnages,

---

régional comme un « sottoinsieme coerente di italiano fortemente influito, a tutti i livelli, dal dialetto » [« Il Veneto », de Michele Cortelazzo et I. Paccagnella in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità* regionali, F. Bruni [éd.], Turin, UTET, 1992, p. 269].

[492] Malgré ce qu'a pu en dire la critique [Franco Lo Piparo : « Camilleri compie un'operazione di tipo lessicale, non di sintassi. Nei suoi romanzi ci sono dei termini dialettali ma l'impianto resta italiano. Diciamo che Camilleri parte dall'italiano per arrivare al siciliano. È una scelta sicuramente importante ma diversa da quella di Verga » (Camilleri 1999c: 95).], A. Camilleri affirme bien qu'il compose en partant d'une syntaxe sicilienne pour arriver ensuite à son mélange de langue et de dialecte. Pour ce qui est de la morphosyntaxe caractéristique de l'italien régional de Sicile, on pense par exemple à l'emploi du passé simple pour une action récente, là où l'italien standard exigerait le passé composé ; à la construction calquée sur le latin « vado ac dico » (ex. : « **Veniva a dire** che non era cosa » [La gita a Tindari, p. 10]) et très présente dans les dialectes de l'aire sicilienne ; à la postposition du verbe qui est repoussé en fin de phrase (un exemple entre tous est la célèbre phrase prononcée par le commissaire « Montalbano **sono** ») ; à l'emploi de l'accusatif régi par une préposition : « Hanno ammazzato **a uno** qua davanti » [La gita a Tindari, p. 21]

[493] G. Bonina lui-même, qui pourtant inscrit A. Camilleri – et à juste titre – dans une longue tradition sicilienne, indique que « Camilleri nasce in letteratura nel segno della **novità** » [in Tutto Camilleri, op. cit., p. 17]. C'est nous qui soulignons.

[494] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 19, parle pour Camilleri d'une « compartecipazione alla diegesi (la propria presenza nel ruolo di regia) confezionata in un abito letterario che è tutto il contrario dell'impersonalità verista ».

[495] G. Bonina, ibid., p. 18 : « E questo fanno Verga e Camilleri – e con loro il solo D'Arrigo: imparano il linguaggio del luogo, lo stesso dei loro personaggi, i quali però parlano una lingua che è più vicina all'italiano che non la loro : come se a capire di doversi rendere comprensibili fossero le figure di romanzo e non gli autori ».

[496] Notons que G. Bonina applique ce jugement à A. Camilleri, mais aussi à G. Verga et à S. D'Arrigo. À nouveau, s'il est vrai qu'un même procédé structurel est présente chez G. Verga et, bien plus tard, chez A. Camilleri, il reste que la 'visibilité' dialectale de l'opération est bien moindre chez G. Verga, dont le texte donne à voir une surface entièrement italienne, et que la nouveauté d'A. Camilleri est précisément celle de 'dialectaliser' l'œuvre à tous les niveaux (en s'appuyant en particulier sur le lexique). G. Verga reste donc une

qui parlent toujours un italien varié, il apparaît au contraire dans la partie diégétique, c'est-à-dire dans la voix des auteurs »[497]. Chez A. Camilleri, pour faire un exemple probant, le narrateur, qui se confond régulièrement avec la voix de l'auteur, est celui qui emploie la variété mêlée d'italien et de sicilien : est plurilingue l'instance narrative. Ce plurilinguisme prend tout son sens, et le texte Il birraio di Preston[498] en donne une preuve évidente. L'histoire y est en effet racontée de trois points de vue différents : le premier est le narrateur externe, le deuxième un des personnages, le préfet Bortuzzi, et enfin le troisième un autre personnage, Gerd Hoffer, poète et écrivain. Les variétés linguistiques spécifiques à chacune de ces trois voix narratives sont respectivement le mélange d'italien et de dialecte typique de Camilleri pour le premier, l'italien administratif, langue technique de la bureaucratie pour le préfet, et la variété haute et littéraire de l'italien pour le personnage-poète. Comme l'a montré Antonina Longo, un tel procédé vise, chez A. Camilleri, à expliciter et confirmer que la langue mêlée d'italien et de dialecte est la seule capable de raconter la vérité. En effet,

> Hoffer et Bortuzzi déclarent vouloir reconstruire la vérité, mais le lecteur ne considère digne de foi que la version de l'auteur / narrateur. [...] Son compte-rendu est crédible parce qu'il se sert du code linguistique nécessaire pour comprendre la Sicile et les Siciliens. Le langage sert à mettre en évidence la différence entre le vrai et le faux, entre vérité effective et vérité officielle.[499]

C'est effectivement un nouveau système narratif – son but étant de raconter de manière différente –, très personnel, qu'A. Camilleri va forger au moyen d'une langue caractéristique qui est sa « marque de fabrique ». La langue du narrateur camillérien est bien celle, mêlée, de l'italien et du sicilien. Dans la série des Montalbano, c'est-à-dire des romans policiers, la langue du narrateur et celle du commissaire Montalbano, langue toujours mêlée, coïncident.

On a donc affaire, chez A. Camilleri d'abord, mais aussi chez S. Niffoi, chez L. Pariani et même chez A. Longo, à une stratégie linguistique savamment construite qui englobe récit et dialogues, qui en est le tissu unificateur, et cela parce que la langue mêlée, et elle seule, est pensée par ces auteurs comme l'outil ultime qui permet le déroulement logique du récit. Ce procédé du plurilinguisme diégétique, comme nous l'avons appelé, est fortement souligné par la critique : ainsi M. Dardano pour la prose d'A. Longo dans Dieci écrit-il que « la polyphonie […] se retrouve dans les dialogues comme dans la narration »[500]. C'est ce mécanisme à la base de l'écriture camillérienne, et repris ensuite par d'autres écrivains plurilingues

---

référence mais, de cette tradition, A. Camilleri reprend certains aspects pour en développer d'autres et donner une 'couleur' (et, par conséquent, un effet de lecture) bien différente à sa prose.

[497] Il faut nuancer quelque peu ces propos, ce que ne manque pas de faire G. Bonina lui-même lors de la réédition de son ouvrage Il carico da undici, op. cit. G. Bonina, Tutto Camilleri, op. cit. : « la parlata dialettale […] **non è solo** dei personaggi, che parlano quasi sempre in un italiano rivariato, ma ricorre **anche** nella parte diegetica, cioè nella voce degli autori », p. 21. C'est nous qui soulignons.

[498] A. Camilleri, Il birraio di Preston, Palerme, Sellerio, 1995, 234 p.

[499] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, mémoire de Laurea, sous la direction d'Emanuela Piemontese, Université de Rome La Sapienza, 2003, p. 102 : « Hoffer e Bortuzzi dichiarano di voler ricostruire la verità, ma il lettore considera attendibile soltanto la versione dell'autore / narratore. […] Il suo resoconto è credibile perché egli si serve del codice linguistico necessario a comprendere la Sicilia ed i siciliani. Il linguaggio serve a mettere in evidenza la differenza tra il vero ed il falso, tra verità effettiva e verità ufficiale ».

[500] M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, op. cit., 1er chapitre « La misura breve » sur A. Longo, p. 13 : « la polifonia […] si ritrova nei dialoghi come nella narrazione ».

contemporains, qu'a bien analysé S. Salis. Il voit dans cette hybridation appliquée au texte dans son entier, sans distinction d'ordre énonciatif, un choix délibéré visant à produire un effet bien précis :

> Si le dialecte se limitait aux mots et aux pensées, il pourrait être compris par le lecteur de manière erronée comme une simple recherche mimétique de réalisme et de vraisemblance. Son décloisonnement et sa propagation dans la sphère de l'histoire a donc une autre valeur : celle de fournir une vision précise du monde sans autre médiation, de donner une description et une image des faits narrés qui soient les plus objectives possible, précisément parce qu'ils sont pris dans une perspective (et donc dans une langue) qui participe à l'élaboration de ce monde. Une langue qui est non seulement fonctionnelle au récit mais capable également de fournir un schéma interprétatif. C'est aussi grâce à cette langue que Montalbano sera en capacité de résoudre ses enquêtes.[501]

Bien qu'il s'agisse d'un mélange qui peut sembler étrange, qui peut de prime abord entraver la lecture, c'est pourtant ce mélange qui, pour son auteur, est le seul capable de transmettre la totalité du message de la manière la plus appropriée. Si l'on reprend les images utilisées par S. Salis, il s'agit bien d'un mouvement d'empiètement et de propagation, d'envahissement d'une zone textuelle par un code linguistique qui, normalement, ne devrait pas s'y trouver : la géographie – car il s'agit à proprement parler de métaphores qui empruntent à la géographie – de l'œuvre en est bousculée.

Chez L. Pariani, c'est principalement par le biais d'un discours indirect libre employé de manière très souple, qui retranscrit certes le flux de conscience des personnages, narrativise leurs propos et confère une fluidité au récit, mais brouille assez fréquemment l'identification précise du parlant, que le substrat dialectal vient « contaminer » jusqu'à la narration (en italien standard). L'emploi du discours indirect libre dans son roman Il paese delle vocali[502] est si libre qu'il se confond avec l'instance narrative, comme s'il y avait un va-et-vient entre récit et discours empêchant de déterminer si l'expression dialectale fait partie de celui-là ou bien si elle est encore une émanation, un écho lointain de celui-ci. C'est d'ailleurs le propre de ce type de discours rapporté d'estomper les frontières entre discours et récit, de susciter la confusion entre voix du narrateur et des personnages, d'où ce glissement que nous avons noté en début de paragraphe et ce « débordement » par le vernaculaire dans des zones textuelles qui ne lui sont normalement pas réservées. On ne sait plus, à diverses reprises, de qui émanent les paroles rapportées, voire si ce sont encore des paroles rapportées. Ainsi dans un passage où se rencontrent le facteur-homme à tout faire d'un village de la campagne du Haut-Milanais et la jeune institutrice fraîchement arrivée de la ville, on peut lire ce genre de phrases :

> « Non ci posso stare qui », dice secca secca la signorina maestra. « Manca la serratura alla porta ».

[501] S. Salis, « In attesa della mosca », op. cit. : « Se il dialetto fosse confinato alle parole e ai pensieri potrebbe essere frainteso dai lettori semplicemente come intento mimetico di realismo e verosimiglianza; il suo sconfinamento e il dilagare nel referto dell'historicus avrà quindi altra valenza. Quella di fornire una precisa visione del mondo senza mediazioni ulteriori, di dare una descrizione e una immagine il più possibile oggettiva dei fatti narrati, proprio perché colti da una prospettiva (e quindi da una lingua) che quel mondo compartecipa. Una lingua, dunque, non solo funzionale al racconto ma capace di fornire uno schema interpretativo. Anche grazie a questa lingua Montalbano sarà in grado di risolvere i suoi casi ».

[502] L. Pariani, Il paese delle vocali, Bellinzone, Casagrande, 2000, 116 p.

> « Non c'è mai stata », ribatte il procaccia stupito. A che servono le serrature? E cosa c'è da fare la scazzùsa? Qui non c'è nagotta da rubare. Il procaccia non riesce a capacitarsi. Pagamentu, poi, il Comune non ci ha mica soldi da buttar via per la scuola. Ma 'sta maestra nuova l'é testarda 'me una mula e s'impunta: « Finché non provvederete a mettere una serratura, in questo posto io non ci sto: è troppo isolato ». Inutile che **il Cirìl Fartâ** le spieghi che questa è una contrada tranquilla, che può star sicura che nessuno le torcerà un capello. La signorina è irremovibile, **propri imbisiâ**. […]
>
> « Ecco qua, signorina maestra », dice **ul** Fartâ, accendendo una **candìra**. […]
>
> Il locale dove il procaccia l'ha portata sta al pianterreno del municipio e serve normalmente come ambulatorio **al** venerdì, giorno destinato dal medico condotto ai malati di Malnisciola; Spedalino lo chiama la gente del paese. […]
>
> « Io veramente… » le parole di sconforto le muoiono in **gura**, quando, giratasi, si accorge che l'uomo se n'è andato silenziosamente. […]
>
> Fuori, il cielo di Malnisciola mostra le sue stelle come il lupo **i so denci**.[503]

Il nous faut faire plusieurs observations sur cet extrait : il s'y dessine un glissement progressif du discours direct au discours indirect libre, nettement marqué par la disparition graphique des guillemets (repérable dans l'énonciation du personnage du facteur) et par le passage d'une énonciation à la première personne du singulier à une troisième personne (« Il procaccia non riesce a capacitarsi… ») : peu à peu se confondent donc instance du narrateur et instance du personnage. Dans la deuxième partie de la citation, cette confusion est poussée à son comble, car dans la phrase « Inutile che il Cirìl Fartâ le spieghi… », est-ce le narrateur extradiégétique qui reprend à son compte le nom-surnom du facteur, est-ce le point de vue de l'institutrice qui est exprimé à travers un discours indirect libre qui changerait de point de vue (jusque-là focalisé sur le personnage du facteur), comme pourrait nous pousser à le croire le passage à la troisième personne pour le facteur, qui marque une mise à distance ; ou enfin, comme semble se conclure le passage (« propri imbisiâ » : est-ce le jugement de Cirìl Fartâ, ou bien du narrateur ?), s'agit-il encore des paroles du facteur rapportées au discours indirect libre ? La frontière n'est plus nette entre le discours indirect libre et le récit (par exemple dans la dernière phrase de notre extrait, où l'on peut entendre les pensées de l'institutrice, comme la voix de l'instance narratrice).

Si l'on poursuit la lecture et l'analyse, les deux propositions incises méritent également une attention particulière : par leur nature même, elles mettent à distance la parole du personnage car elles la rapportent. Or on voit qu'il y a soit glissement de la parole du personnage à celle du narrateur s'exprimant dans l'incise, soit identité de code linguistique (également par contamination) entre personnage et narrateur. Là aussi, les frontières sont brouillées et l'hybridation est présente dans des zones textuelles où on ne l'attendrait pas, sans motivation particulière (pourquoi a-t-on la préposition articulée dialectale dans l'expression « al venerdì » ? Est-on encore dans le discours rapporté, ou bien dans le récit ?).

Le brouillage des voix, le flou entre récit et discours, et par là même la propagation de la langue mêlée à tout le texte, sans distinction aucune, que permet d'établir le discours indirect

[503] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 22-25. C'est nous qui soulignons dans un but didactique (ces mises en relief, comme on vient de le voir, étant bien sûr absentes du texte original).

libre, sont des effets que l'on retrouve chez S. Niffoi et A. Longo, mais qui résultent chez ces deux auteurs non pas de l'emploi du discours indirect libre, mais de l'exploitation d'un narrateur intra-diégétique et de la première personne du singulier. En effet, le procédé du narrateur-personnage dont on épouse la langue (la langue du roman entier chez S. Niffoi, puisque c'est le « je » du personnage qui va raconter toute l'histoire, de son point de vue, dans La leggenda di Redenta Tiria[504]) est largement utilisé par ces deux auteurs plurilingues dans la mesure où il fait se combiner (et non plus s'opposer) discours et récit. Le « je » du narrateur-personnage crée précisément un brouillage entre récit et discours, lequel à son tour permet d'instaurer une polyphonie et une hybridation.

Prenons ici l'exemple du roman de S. Niffoi La leggenda di Redenta Tiria[505] : la première page indique d'emblée la présence de ce narrateur-personnage qui va nous guider pendant toute l'histoire et qui s'exprime à la première personne du singulier : « Abaca, abaco, Abacuc… Abacrasta, il nome del **mio** paese, non lo troverete in nessuna enciclopedia… »[506]. Cette présence est fortement réaffirmée en toute fin d'ouvrage, lors du dernier chapitre qui s'intitule clairement « Dell'incontro dell'autore con Redenta Tiria », où le narrateur est d'ailleurs appelé « autore », car auteur de ce qui s'est présenté, tout au long du récit, comme un témoignage[507]. C'est ce qui est souligné de manière on ne peut plus explicite dans les premières phrases du chapitre de clôture, qui vient, avec le premier, encadrer l'histoire racontée :

[504] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, Milan, Adelphi, 2005, 161 p.

[505] Dans l'autre roman de S. Niffoi que nous analyserons, Il postino di Piracherfa, la narration est en revanche à la troisième personne du singulier. On retrouve toutefois régulièrement dans la production niffoienne cette figure du narrateur-personnage : dans La vedova scalza (2006), une narration à la troisième personne relatant le récit de la vie d'Itriedda, alterne avec les pages du journal intime que Mintonia Savucco envoie à sa petite-fille Itriedda. Les chapitres sont scandés par ce « je » et en portent même trace dans les titres qui comportent tantôt un pronom personnel de première personne du singulier (Chapitre I : « Me lo portarono a casa un mattino di giugno »), tantôt un verbe conjugué à cette même personne (Chapitre III : « Sono nata il ventuno di luglio del novecentoquindici »). Dans Il lago dei sogni (2011), nous trouvons aussi un narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier dans le prologue et l'épilogue, ainsi que dans quelques incises présentes dans les autres chapitres (par exemple au Chapitre 25, p. 139 : « Quello che posso dire di sicuro, invece, è che… »). Il est celui qui va raconter l'histoire des habitants de son village de Melagravida qui s'est déroulée à une époque où il était petit : il ne prendra donc quasiment pas part à l'histoire en tant que personnage. Il est présenté comme celui qui entraîne le lecteur dans les aventures narrées : ce « je » du narrateur apostrophe ainsi directement, en ouverture du livre, le lecteur : « I sogni, quindi, li ho visti volare via quando ero piccolo. Se così è successo anche a voi, per motivi diversi che non mi riguardano, ma volete ancora sognare, seguitemi fino alla fine. Male che vada sognerete a credito ».

[506] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 15. C'est nous qui soulignons. Cette insistance sur une communauté restreinte dont le narrateur fait partie revient fréquemment sous la plume de S. Niffoi. Ainsi dans Il lago dei sogni le narrateur dit-il, selon la même formule : « Al mio paese… ».

[507] Le narrateur-personnage se présente comme un écrivain (du dimanche) dans les deux chapitres d'encadrement du roman (Chapitre 1 et Chapitre 19) : « Ho iniziato a scrivere, prima per passare il tempo […], poi per curiosità […], e infine per piacere, da quando ad Abacrasta è arrivata Redenta la cieca » [Chapitre 1, p. 17-18] ; « Mi sedevo di fronte al computer, mi chiamavo con cento nomi […], morivo e rinascevo sopra i registri, nelle storie che avevo iniziato a scrivere per seppellire il tempo morto. Avevo una casa di proprietà […], ambizioni letterarie che non cagava nessuno » et « ho scritto con ancor più convinzione, disposto a diventare famoso anche dopo morto, unica consolazione terrena dei grandi scrittori » [Chapitre 19, p. 155].

> Se coltivate qualche dubbio, fidatevi almeno di quello che il narratore ha vissuto in prima persona, visto con i suoi occhi, toccato con le sue mani. Io a Redenta la cieca l'ho incontrata il giorno che sono andato in pensione.[508]

Du point de vue linguistique, cela signifie que la langue du récit et celle du discours, qui eux-mêmes se confondent, n'en sont qu'une et qu'est employé pour la narration le code linguistique maîtrisé par ce « je » qui est intérieur à l'histoire, partage vie quotidienne, région d'appartenance et de résidence des personnages qu'il nous dépeint. Cela donne donc des phrases de la sorte :

> Nelle tanche di Abacrasta non c'è albero che non sia diventato una croce. Questa maledizione, che fa **pazziare** gli abitanti di Abacrasta…
>
> Una volta, nel secolo scorso, ci provò un ufficiale dei carabinieri, mandato da queste parti per catturare due **balentes** che si erano dati alla banditanza[509].
>
> Non faceva mai in tempo a spogliarsi, perché prima trillava la sveglia, **carcariando** come un gallo stonato.[510]

On observe ainsi dans ces extraits que la narration a pour base un italien standard, ponctué d'insertions en italien régional de Sardaigne (pazziare), en sarde sans aucune adaptation (balentes : où l'on observe le pluriel sarde) et en sarde avec adaptation à la morphologie italienne (carcariando : où l'on note le gérondif italien).

Dans les dix nouvelles qui composent Dieci d'A. Longo, on retrouve ce même procédé du narrateur-personnage conduisant le récit à la première personne. Chacune des nouvelles met en scène un « je » différent qui raconte l'histoire de son point de vue, mais qui en est aussi systématiquement le protagoniste, il est donc bien interne à l'histoire et y prend part, ne servant pas seulement d'encadrement énonciatif et narratif[511]. Les marques de cette énonciation saturent le texte, le pronom personnel io faisant très fréquemment son apparition sur la page[512], selon un schéma d'écriture qui se répète d'une nouvelle à l'autre, et les verbes conjugués à la première personne du singulier, insérés dans des phrases à la syntaxe simple et élémentaire, étant légion. Quelques exemples tirés des premières pages de plusieurs nouvelles suffiront à le montrer :

> Io ce lo dico sempre […] Sì, è overo, so' geloso. […] Io, considerati i tempi, mi sento un tipo responsabile, e la fine di mio padre che sta a Poggioreale tre mesi sì e uno no, ho deciso che non la voglio fare.[513]
>
> Mi sono alzata che più o meno erano le sei e mezza. […] Ho messo a fare il caffè. […] Ho preso il latte…[514]

---

[508] Ibid., p. 154.
[509] Ibid., p. 16. C'est nous qui soulignons.
[510] Ibid., p. 157. C'est nous qui soulignons.
[511] Comme cela peut être le cas chez S. Niffoi. M. Dardano écrit à propos de cette énonciation dans Dieci : « Toutes les nouvelles sont en prise directe, toujours racontées à la première personne » [« Tutti i racconti sono in presa diretta, sempre narrati in prima persona », Stili provvisori, op. cit., p. 13-14].
[512] La dixième et dernière nouvelle débute même par ce pronom personnel mis en relief en attaque de phrase : « Io, Panzarotto e Rolèx » (p. 129).
[513] A. Longo, Dieci, Milan, Adelphi, 2007, p. 13-14.
[514] Ibid., p. 43.

> Ho aspettato che mio padre usciva di casa. Ho controllato dalla finestra per essere sicura che non tornava indietro. Dopo ho preso da sotto al materasso la busta di plastica e ho tirato fuori i panni che mi ero comprata. Li ho sistemati sopra al letto.[515]

> Me ne vado sul ponte sopra al vallone, un poco prima del tramonto. Mi siedo sul muretto, mi appiccio una sigaretta. […] Sono tre giorni che vengo qua, sempre alla stessa ora. Mi siedo sul muretto. Mi guardo le macchine, i palazzi, il sole, mi fumo una sigaretta appresso all'altra. E non so con chi parlarne.[516]

Là aussi, une observation linguistique s'impose, qui met en avant une forte oralité imprimée par le narrateur-personnage à l'ensemble de l'énoncé (notons les apocopes du verbe essere, typiques du parlé, ainsi que le pronom clitique ci redondant, les inversions et mises en relief du COD avec pronom de reprise (dislocazione) « la fine di mio padre […] non la voglio fare », le che causal ou consécutif (« Mi sono alzata che […] erano le sei e mezza »), l'absence du subjonctif là où on l'attendrait (« Ho aspettato che mio padre usciva di casa ») etc.) et, de façon logique, l'emploi du code linguistique de l'italien régional parlé à Naples. Le « je » est un habitant de cette ville et son discours intérieur, qui est à la fois récit, par le brouillage que nous avons relevé précédemment, est prononcé et écrit dans la langue la plus employée sur ce territoire urbain, l'italien régional de Naples (appicciare). On trouvera également, dans une analyse plus poussée et dans d'autres extraits, du dialecte napolitain. Le récit de sa vie quotidienne relatée sur plusieurs années, est ainsi mené dans une langue mêlée, à la fois italien oralisé, italien régional de Naples et napolitain, utilisés sans guillemets[517], par le narrateur-protagoniste. De ce fait, l'hybridation linguistique est présente à l'échelle de l'ensemble du recueil.

• Une situation paradoxale apparente : un choix local pour un succès global

- Une littérature non dialectale : une littérature pour tous (les italophones)

La première chose à dire du plurilinguisme littéraire contemporain que nous étudions ici, qui constitue en soi le paradoxe fondamental de cette prose dont on a vu qu'elle est saturée de vernaculaire, est qu'il ne s'agit pas d'une littérature régionale destinée à un lectorat dialectophone, mais au contraire à un public large et italophone, semblant ainsi reprendre à son compte l'idée de Cesare Pavese :

> Ma littérature n'est pas dialectale – j'ai tant combattu par l'instinct et par la raison contre le dialecte –, elle ne veut pas être un recueil de nouvelle – j'en ai fait l'expérience –, elle cherche à se nourrir de toute la meilleure substance nationale et traditionnelle, elle tente de garder les yeux ouverts sur le monde entier et elle a été particulièrement sensible aux tentatives et aux résultats nord-américains, où je crois découvrir un travail analogue de formation.[518]

---

[515] Ibid., p. 81.
[516] Ibid., p. 93.
[517] Les guillemets servant uniquement à introduire un dialogue, forme énonciative très présente aussi chez A. Longo.
[518] C. Pavese, Il mestiere di vivere, Turin, Einaudi, 1968, p. 16 : « non è letteratura dialettale la mia – tanto lottai d'istinto e di ragione contro il dialettismo – ; non vuole essere bozzettistica – e pagai d'esperienza – ; cerca di nutrirsi di tutto il miglior succo nazionale e tradizionale ; tenta di tenere gli occhi aperti su tutto il mondo ed è stata particolarmente sensibile ai tentativi e ai risultati nordamericani, dove mi parve di scoprire un tempo un

Cette précision, fondée donc sur un paradoxe apparent, contenu dans la citation mise en exergue à ce chapitre, celui d'une prose à l'ancrage linguistique largement vernaculaire mais qui s'adresserait à un public national maîtrisant un code véhiculaire (l'italien), est primordiale pour comprendre encore mieux comment fonctionnent ces écritures.

Si l'on reprend la citation de la dialectologue C. Marcato à propos des motivations du plurilinguisme (« il y a cette volonté de s'exprimer dans la langue que l'on a apprise en premier, surtout à une époque où l'âpre concurrence avec l'italien met en péril la vitalité du dialecte ; il s'agit de démontrer que si l'on peut écrire en italien, on peut aussi le faire en dialecte »[519]), il faut préciser qu'elle parle spécifiquement dans ce passage de l'écriture en dialecte, et non de l'écriture plurilingue faisant intervenir, pour partie, le dialecte et le faisant s'alterner et se mêler à l'italien. Et la différence est patente : l'écriture dialectale veut montrer qu'elle peut se passer de l'italien, alors que le plurilinguisme minimal prend tout son sens dans la coexistence des deux. De ce fait, les écrivains plurilingues entendent s'insérer dans le patrimoine national et bénéficier d'une large diffusion. L'utilisation du plurilinguisme à des fins commerciales est d'ailleurs ce qui a été imputé par la critique à ces auteurs : ainsi de Massimo Onofri condamnant sans appel aussi bien S. Niffoi qu'A. Camilleri pour leur trop grand succès. Il méprise S. Niffoi pour « l'opération que, littéralement (et littérairement) [il] accomplit, avili par la très courue maison d'édition Adelphi, sur les étagères du grand supermarché du livre »[520] et dit aussi d'A. Camilleri qu'il a créé « [un] sicilien de sa propre invention rendu comestible pour les palais des grand fast-foods nationaux[521] »[522]. Comment une prose faisant intervenir plusieurs codes linguistiques en son sein, maîtrisés, pour ce qui est du vernaculaire, par un groupe très restreint de lecteurs, peut-il s'adresser au contraire à tout le lectorat péninsulaire et a-t-il pu connaître un tel succès ? C'est là un point fondamental, que nous développerons ici et dans les chapitres à venir.

Rappelons d'emblée que la base linguistique de toutes ces œuvres est et reste la langue véhiculaire et nationale qu'est l'italien, et plus particulièrement la variété « néo-standard », telle que l'a définie G. Berruto[523], appelée aussi « italiano tendenziale »[524] ou « italiano

---

analogo travaglio di formazione ». C. Pavese qui, lui, voyait dans l'œuvre purement dialectale un risque de provincialisme.

[519] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 131: « vi è poi la volontà di esprimersi nella lingua di primo apprendimento, specie di questi tempi nei quali la forte concorrenza con l'italiano mette in pericolo la vitalità del dialetto; si tratta di dimostrare che se si può scrivere in italiano lo si può fare anche in dialetto » (Cf. Chapitre 3, b) Une ou des écritures mêlées dans la prose ultra-contemporaine ?, Les motivations du plurilinguisme aujourd'hui, L'expressivité / l'effet esthétique, Le « mot juste »).

[520] Massimo Onofri, « La retorica del sublime basso. Salvatore Niffoi, Erri De Luca, Isabella Santacroce », in Sul banco dei cattivi, op. cit., p. 33-54, p. 34-35 : « l'operazione che, letteralmente (e letterariamente) [egli] compie, avallato dalla pregiata griffe adelphiana, sugli scaffali del grande supermercato librario ».

[521] Qui reste toutefois, pour Camilleri, « au niveau d'une plaisante littérature de consommation » [« al livello di una piacevole letteratura di consumo »]. M. Onofri est moins critique envers A. Camilleri car ce dernier, à ses yeux, « est un homme trop ironique pour se prendre au sérieux, au contraire de Niffoi » [« è uomo troppo ironico per prendersi sul serio, come invece fa Niffoi »] et sa prose demeure, selon le critique, « complètement et heureusement hermétique à la rhétorique du sublime » [« del tutto refrattaria, fortunatamente, alla retorica del sublime »], grande erreur au contraire, selon lui, de l'écriture niffoienne. (M. Onofri, « La retorica del sublime basso », op. cit., p. 42).

[522] Ivi.

[523] En 1987 dans *Sociolinguistica dell'italiano conte*mporaneo, Rome, La Nuova Italia Scientifica.

dell'uso medio »[525], à savoir l'italien, variété standard principalement sous sa forme écrite, qui a connu dernièrement de profondes transformations sous l'effet de formes considérées auparavant comme grammaticalement incorrectes (et sous-standard) mais qui sont peu à peu entrées dans l'usage, provoquant également un rapprochement entre écrit et parler. La frontière, chez nos auteurs, entre italien néo-standard et italien régional n'est pas toujours si nette : par exemple, on discute encore, parmi la critique, pour savoir si la base linguistique chez A. Camilleri est de l'italien néo-standard ou de l'italien régional. Tout dépend du point de vue adopté, mais il semblerait que cela dépende surtout de la quantité de régionalismes employés, et de l'analyse que l'on fait des insertions dialectales. C'est ce qu'indique Antonina Longo qui croit « que la fréquence d'interférences dialectales est trop élevée pour pouvoir faire référence à l'italien néo-standard. Cela n'exclut pas que la langue des romans de Camilleri ait des traits communs avec *l'italiano dell'uso medio* »[526]. Il nous semble au contraire, malgré l'hybridation extraordinaire à l'œuvre chez cet auteur, que la base reste l'italien, qui en ressort certes coloré mais dont les structures principales sont bien celles de la langue nationale. C'est en tout cas la langue qui, en termes d'espace, a la plus forte présence. Nous voudrions ici reprendre cette annotation simple mais très intéressante, et qui résume bien le propos, de L. Nieddu qui écrit à propos de la littérature mêlée sarde-italien :

> Tout texte peut être plurilingue, du moment où il est écrit dans un italien qui se mêle à du sarde à différents niveaux et de manière plus ou moins évidente. **Il est difficile de trouver le cas inverse, à savoir un texte écrit en sarde ponctué de termes ou d'expressions en italien**.[527]

Comment le local devient-il donc national ? Comment penser une littérature pour l'ensemble du public italophone en y insérant quantité de termes dialectaux ? La problématique centrale ici est l'articulation entre identité régionale, identité auctoriale et construction littéraire. C'est un de ces auteurs plurilingues, M. Fois, qui a saisi l'enjeu et la complexité du propos et lance de manière provocatrice mais tout à fait réfléchie cette phrase : « On peut faire une littérature nationale sans employer une langue nationale »[528]. Dans une Italie unifiée mais aux identités multiples, de nombreux écrivains ont en effet voulu s'exprimer dans un mélange de codes qui rende compte de cette pluri-appartenance et de cette diversité constitutive de la Péninsule et de leur identité, littéraire, culturelle, linguistique. Ainsi, « la nouvelle langue littéraire [composite] arrive parfois – c'est le cas du sicilien d'Andrea Camilleri –, à franchir les frontières du parler local pour devenir expression nationale »[529]. C'est que la mise en relief de

---

[524] A. M. Mioni, « Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione », in Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini, AA. VV., Pise, Pacini, 1983, vol. I, p. 495-517.

[525] Francesco Sabatini, « L'"Italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane », in Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart, G. Holtus, E. Radtke (éds.), Tübingen, Gunter Narr, 1985, p. 154-184.

[526] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 71 : « che la frequenza di interferenze dialettali sia troppo alta per poter fare riferimento all'italiano neo-standard. Ciò non esclude che la lingua dei romanzi di Camilleri abbia dei tratti in comune con l'italiano dell'uso medio ».

[527] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 106 : « Plurilingue può essere un singolo testo, nel momento in cui questo sia redatto in italiano, ma si presenti intersecato col sardo, a vari livelli e in maniera più o meno evidente. **Difficile trovare il caso inverso, ovvero un testo scritto in sardo, intercalato da termini o espressioni in italiano** ». C'est nous qui soulignons.

[528] M. Fois dans un entretien fait à Milan le 24 février 2001 : « Si può fare una letteratura nazionale, senza usare una lingua nazionale ». Consultable à l'adresse : http://www.ilportoritrovato.net/HTML/biblio824b.html

[529] A. Capra, « La nouvelle littérature italienne : métissage des langues », op. cit., p.41.

l'appartenance régionale loin d'exprimer la tendance à se renfermer sur soi est au contraire le moyen pour ces auteurs d'accéder à l'universel. On retrouve cet aspect dans les déclarations des écrivains : A. Camilleri aime à se définir « un écrivain italien né en Sicile »[530], et nous sommes convaincue qu'il le fait bien davantage pour indiquer la portée nationale de sa prose mêlée, que pour diminuer son appartenance à une identité locale qui peut certes fréquemment apparaître[531] comme une valeur limitative[532]. On ne peut en effet absolument pas dire qu'A. Camilleri renierait, ou sous-estimerait, ses attaches littéraires et linguistiques régionales, puisqu'il est le premier à clamer haut et fort l'appartenance à l'illustre tradition sicilienne. Il indique plutôt que sa prose fait à plein titre partie de la littérature nationale, quitte à bouleverser les canons suivis par les anthologies. M. Fois montre, quant à lui, son attachement à sa terre d'origine, au point qu'il considère la sardità, cette « appartenance identitaire comme un laissez-passer indispensable à son intégration (« Ma "sardité" est ce qui me permet de me sentir citoyen du monde »[533]) »[534]. En outre,

> pour Fois […] la sardità devient dans ses œuvres le témoignage clair de combien les petites réalités, au même titre que les grandes, peuvent enrichir un projet littéraire, en faisant « corps avec le monde »[535], comme le soulignent les théoriciens antillais dans *l'*Éloge de la créolité. C'est là tout le sens (lié à une dynamique littéraire et identitaire) du savoir « subsister dans la diversité »[536] qui implique, pour l'écrivain, une reconnaissance et une structuration de sa propre identité culturelle pour ensuite se poser « en situation d'irruption »[537], c'est-à-dire en condition de renouveler les modèles culturels de la tradition en les intégrant aux temps modernes.[538]

---

[530] M. Sorgi, La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri, op. cit. : « Alle volte mi chiedono: lei si sente uno scrittore siciliano? Io rispondo che sono uno scrittore italiano nato in Sicilia. Poi mi guardo, e mi accorgo che un giro di parole più siciliano di questo, è difficile trovarlo ».

[531] Et qui est sûrement également prise en compte par ces auteurs, cette considération allant sans doute de pair.

[532] C'est ce que montre Margherita Marras qui tend à considérer que, chez de nombreux auteurs, s'exprime un refus systématique d'une connotation en termes de dérivation locale, car elle ferait d'eux des écrivains régionalistes : « L'absence de cette base dans l'évaluation du régionalisme peut être, pour certains aspects, considérée comme responsable de la valeur limitée, voire mineure, que lui attribue de nombreux auteurs qui, appartenant à des zones à forte spécificité locale, expriment très fréquemment un refus systématique d'une quelconque connotation locale. Il est courant que bon nombre d'entre eux ressentent le besoin de s'en expliquer et de mettre en avant une forte volonté de s'en distancier » [« L'assenza di questa base nella valutazione del regionalismo può essere, per certi versi, considerata responsabile del valore limitativo, se non addiritura sminuente, attribuitogli da molti autori, appartenenti a zone a forte specificità, che esprimono, assai frequentemente, un rifiuto sistematico ad una loro connotazione in chiave di derivazione locale. È fatto ricorrente che tanti di questi scrittori sentano il bisogno di spiegarsi in merito ed ostentino la volontà di prendere le distanze »], M. Marras, Marcello Fois, Fiesole, Cadmo, 2009, p. 39.

[533] Comme il le déclare dans un entretien en septembre 1999 avec Tram'éditions (la maison d'édition (Paris) qui vient alors de publier Sempre caro dans la traduction française de Serge Quadruppani) cité par M. Marras, ibid., p. 40.

[534] Ivi : « considerando la sua appartenenza identitaria come indispensabile lasciapassare per l'integrazione (« Ma "sardité"est ce qui me permet de me sentir citoyen du monde ») ».

[535] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Éloge de la créolité, Paris, Gallimard, 1993 (1989), p. 121.

[536] Ibid., p. 53.

[537] Ibid., p. 36.

[538] M. Marras, Marcello Fois, op. cit., p. 49 : « per Fois […] la sardità diventa nelle sue opere la chiara testimonianza di quanto le piccole realtà, al pari delle grandi, possano arricchire un progetto letterario, facendo "corps avec le monde", come sottolineano i teorici antillani nell'Éloge de la créolité. E questo è il significato (legato ad una dinamica, letteraria e identitaria) del sapere "Subsister dans la diversité" che implica, per lo scrittore, un riconoscersi ed uno strutturarsi nella propria identità culturale per, in seguito, porsi "en situation d'irruption", e cioè in condizioni di rinnovare i modelli culturali della tradizione integrandoli ai tempi moderni ».

La connotation régionale ne devient jamais régionaliste car l'élément régional n'est jamais folklorique. En témoigne l'insistance sur ce point de nos auteurs : L. Pariani affirmant que « le côté folklorique du dialecte ne m'intéresse pas du tout : pour moi, c'est sa dimension la moins significative »[539] ; S. Niffoi dont la quatrième de couverture de La leggenda di Redenta Tiria dit que l'originalité tient dans sa capacité à « inventer une langue à la fois soutenue, primitive et sensuelle, mêlée de dialecte jamais de manière futile, mécanique ou folklorique, mais toujours nécessaire, précise et forte »[540]. C'est dire qu'en Italie le fait linguistique, et particulièrement lorsqu'à la langue nationale se mêlent des codes vernaculaires, est à dissocier fortement du régionalisme et du provincialisme, qui peuvent au contraire, presque paradoxalement, être le propre d'œuvres écrites uniquement en italien[541]. Le plurilinguisme d'aujourd'hui semble même se frayer une voie royale vers la diffusion nationale, comme l'indique Antonina Longo pour A. Camilleri :

> Le langage quotidien, dans lequel italien et dialecte fusionnent, n'a pas restreint l'œuvre de Camilleri à un cadre régional mais a plutôt contribué à son expansion sur le territoire national, grâce aussi à un considérable phénomène sociolinguistique, à savoir l'actuelle approche positive des dialectes, qui ne les discrimine plus et ne les considère plus comme l'expression d'une ignorance et d'un retard social.[542]

Elle en indique deux causes principales : le langage qu'elle qualifie de « quotidien », et dans lequel il faut voir cet italien néo-standard, plus proche du parler, que nous avons précédemment évoqué, auquel s'ajoute le principe de la « fusion », du mélange italien / dialecte, et d'autre part le contexte sociolinguistique en vigueur dans l'Italie d'aujourd'hui, qu'il est indispensable, comme nous l'avons montré, de prendre en compte.

L'ensemble de la critique – et pas seulement les auteurs, donc – insiste sur une classification qui se définit d'abord par la négative : non dialectale, non régionale, pour s'élever (car cela est une consécration) au rang de littérature nationale. O. Palumbo écrit que « Camilleri, finalement, loin d'être un écrivain dialectal, fait montre d'une immense et accomplie sagesse linguistique »[543].

C'est aussi ce qu'explique, en le contextualisant à nouveau, F. Pellegrini :

> C'est à partir du phénomène éditorial Montalbano qu'est née chez les écrivains et les éditeurs la certitude que l'on peut raconter l'Italie et les Italiens au travers d'histoires de communautés

---

[539] L. Pariani interviewée par F. Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », op. cit. : « Non mi interessa per niente il lato folcloristico del dialetto: è per me la sua dimensione meno pregnante ».

[540] 4e de couverture de La leggenda di Redenta Tiria, op. cit. : « inventare una lingua insieme alta, primigenia e sensuale, ibridata di dialetto in un modo che non è mai futile o meccanico o folkloristico, ma sempre necessario, preciso, forte ».

[541] On pense au Napolitain Ermanno Rea, par exemple, qui, ayant écrit en italien, mais du fait de la forte thématisation locale de ses œuvres, est considéré à bien des égards comme un écrivain régional, voire régionaliste.

[542] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 130 : « Il linguaggio quotidiano, nel quale si fondono italiano e dialetto, non ha confinato l'opera camilleriana in ambito regionale, ma ha anzi contribuito alla sua espansione sul territorio nazionale, anche grazie ad un rilevante fenomeno sociolinguistico, cioè l'ormai diffuso atteggiamento positivo nei confronti dei dialetti, non più discriminati o ritenuti espressione di ignoranza e di arretratezza sociale ».

[543] O. Palumbo, *L'incantesimo* di Camilleri, op. cit., p. 111 : « Camilleri insomma, lungi dall'essere uno scrittore dialettale, dimostra vasta e consumata sapienza linguistica ».

> locales sans risquer d'être relégués à l'espace de la littérature régionale. Les lecteurs se prennent d'affection et se passionnent pour des cultures régionales traditionnellement et linguistiquement différentes de la leur et auxquelles ils prennent une part active.[544]

Mais la chercheuse y voit, plutôt qu'une opposition entre régional et national, une fusion réussie entre les deux, comme l'indiquait ci-dessus M. Fois. Car pour F. Pellegrini, A. Camilleri est « l'écrivain qui le premier fait tomber la barrière entre roman régional et roman national »[545] ; et encore : « Enraciné dans sa Sicile, Camilleri est pourtant pleinement considéré comme un écrivain national ; il se vend dans les librairies de l'Italie tout entière et est apprécié du Nord au Sud de la péninsule. C'est un écrivain à la fois national et régional »[546].

En somme, plus qu'un conflit entre les deux appartenances, cette nouvelle vague de plurilinguisme littéraire mettrait en avant une double appartenance : un multiculturalisme à vocation nationale, voire universelle, qui définirait l'identité italienne actuelle. C'est ce que l'éditeur et traducteur Serge Quadruppani rend par une image convaincante : « Andrea Camilleri, vaisseau amiral de notre flottille [id est les éditions Métailié], a mis sous les yeux du monde les mille bannières des parlers de l'Italie, ces langues si diverses et si vivantes, mais qui ne sont jamais séparées du pavillon national »[547]. Par cette double – et même multiple, dans certains cas – appartenance linguistique, le récit contemporain italien plurilingue peut prétendre de plein droit à une visibilité nationale et à un lectorat italophone. L'ancrage régional, territorial et linguistique circonscrit ne présume en rien de l'inscription de l'œuvre dans le régionalisme.

C'est enfin aussi ce que croit fermement A. Longo, à qui l'on demande en interview s'il n'a pas peur d'être étiqueté comme un écrivain napolitain, local :

> [Q] On a insisté sur la napoletanità de votre écriture, alors que selon nous vos travaux ont une respiration plus large et universelle. Qu'en pensez-vous ? L'étiquette d'écrivain napolitain a-t-elle un sens ?
>
> [R] Je suis d'accord, ce risque existe. Mais les histoires ne puisent leur force que dans les lieux que l'on connaît le mieux. Les couleurs, les odeurs, la langue et les gestes sont fondamentaux. Et pourtant, l'étiquette d'écrivain napolitain n'a pas de sens dans mon cas, même si la langue peut être un fil conducteur. Je crois qu'on utilise cette étiquette juste pour faire vendre.[548]

---

[544] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 98 : « Dal caso editoriale Montalbano deriva per scrittori ed editori la certezza della possibilità di raccontare l'Italia e gli italiani attraverso storie di comunità locali senza il rischio di essere confinati nello spazio della letteratura regionale. I lettori si affezionano e si appassionano, divenendo parte attiva di culture regionali differenti dalla propria per tradizione e lingua ».

[545] Ibid., p. 134 : « lo scrittore che per primo scardina la barriera fra romanzo regionale e romanzo nazionale ».

[546] Ivi : « Sicilianamente radicato, Camilleri è considerato però a tutti gli effetti uno scrittore nazionale, vende nelle librerie di tutta Italia ed è apprezzato dal Sud al Nord della penisola. È scrittore insieme nazionale e regionale ».

[547] S. Quadruppani, « Le roman noir de la maison Métailié. Les collections italiennes : un certain visage de la littérature et de l'Italie », in *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Maria Pia De Paulis-Dalembert (éd.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 198.

[548] A. Longo interviewé dans « Un crescendo editoriale », op. cit., p. 21 : « Si è insistito sulla napoletanità della sua scrittura, mentre secondo noi i suoi lavori hanno un respiro più ampio e universale. Cosa ne pensa? Ha senso l'etichetta di scrittore napoletano? » | « Sono d'accordo, questo rischio esiste. Però le storie prendono forza solo

En fait, comme pour A. Camilleri et nos deux autres auteurs, il y a ce localisme de base, à la fois dans la langue et dans l'horizon, mais qui fonctionne comme un tremplin pour atteindre l'universalité. A. Longo affirme ici clairement la portée universelle de ses écrits : ceux-ci appartiennent linguistiquement et géographiquement à Naples, mais cet ancrage et cette provenance sont dépassés au profit d'une universalité thématique.

Pour répondre au paradoxe introductif, le choix local se justifie car il y a chez ces auteurs un fort enracinement qui permet de s'élever vers l'universel. A. Longo, dont on vient de lire les propos sur l'universalité de la prose, est aussi celui qui, à propos des racines, dit : « L'arresajuto est un parvenu qui a renié ses racines. Moi je ne pourrais pas écrire sans ces racines »[549]. L'articulation des racines locales et de l'universalité n'est point contradictoire, mais relève au contraire d'une collaboration fructueuse.

Ce tableau d'une littérature régionale devenant nationale peut être aisément représenté par la trajectoire qu'a décrite l'œuvre de S. Niffoi, dans son passage de la maison d'édition sarde Il Maestrale à la prestigieuse et raffinée milanaise Adelphi, qui a bien sûr permis, comme le souligne un journaliste, l'accès de S. Niffoi « au grand public »[550]. C'est d'ailleurs le propre de la littérature sarde de la « nouvelle vague » d'avoir connu ce destin d'un passage à la reconnaissance nationale[551].

Il s'est agi d'un succès foudroyant et considéré à ce titre comme exceptionnel, au point que certains ont employé des adjectifs tels que « magique », « extraordinaire » pour caractériser ce phénomène, notamment pour la littérature sarde qui jusqu'alors restait majoritairement circonscrite au lectorat insulaire : « L'année qui vient de s'écouler a été extraordinaire pour les écrivains insulaires. Leurs livres sont entrés dans les classements nationaux des plus grosses ventes »[552].

---

nei luoghi che si conoscono meglio. I colori, gli odori, la lingua, i gesti : sono fondamentali. E tuttavia l'etichetta di scrittore napoletano nel mio caso non ha senso. Anche se la lingua può essere un filo di unione. Credo si usi questa etichetta solo per vendere ».

[549] A. Longo interrogé par Antonio Gnoli pour son portrait « Andrej Longo », in La Repubblica, 13 octobre 2007 : « L'arresajuto è un parvenu che ha rinnegato le sue radici. Io non potrei scrivere senza quelle ». Disponible en ligne : http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/13/andrej-longo.html

[550] Giovanni Pacchiano, « I ricordi corrono scalzi », in Il Sole 24 Ore, 9 juillet 2006 : « il primo dei suoi romanzi a essere pubblicato da Adelphi (e dunque ad avere accesso al grande pubblico) », à propos de La leggenda di Redenta Tiria. L'article est consultable dans une revue de presse consacrée à La vedova scalza à l'adresse : http://www.oblique.it/images/rassegna/2007/VedovaScalza_mono.pdf.

[551] A. Franchini, « Chiamatela pure nouvelle vague mediterranea », op. cit. : « La nouveauté c'est que la culture sarde a traversé les frontières de l'île avec ses écrivains phare : Salvatore Niffoi, le premier auteur après Satta à être publié chez Adelphi, l'ancien magistrat Salvatore Mannuzzu, vainqueur du prix Viareggio [dans la catégorie roman en 1989] pour Procedura, ou encore Marcello Fois, Giorgio Todde » [« il fatto nuovo è che la cultura sarda ha varcato i confini dell'isola con i suoi scrittori di punta: Salvatore Niffoi, il primo autore dopo Satta a pubblicare per Adelphi, l'ex magistrato Salvatore Mannuzzu, vincitore di un premio Viareggio con Procedura, e ancora Marcello Fois, Giorgio Todde »].

[552] Giovanni Mameli, « Una stagione magica per gli scrittori sardi nella ribalta nazionale », in Il Messaggero Sardo, janvier-février 2008, p. 18 : « Quello appena trascorso è stato un anno straordinario per gli scrittori isolani. I loro libri sono entrati nelle classifiche nazionali dei più venduti ». Notons le titre de son article, où il emploi l'adjectif « magique », pour signifier aussi, peut-être, l'incrédulité face à ce succès de masse. Disponible à l'adresse : http://www.regione.sardegna.it/messaggero/2008__18.pdf.

- Le succès éditorial à son comble

C'est là sans doute la nouveauté de cette littérature plurilingue contemporaine, et l'une des explications les plus plausibles au fait qu'elle ne soit pas restée marginale et de seule diffusion régionale. Que s'est-il passé ? A. Capra cible parfaitement ce point de haute importance, à savoir le succès d'édition de l'ensemble de ces auteurs :

> Le phénomène actuel, s'il n'est pas nouveau, est en revanche original et intéressant dans la mesure où les auteurs actuels sont exposés dans les vitrines des librairies, lauréats de prix littéraires et édités par les maisons d'éditions les plus importantes et, surtout, lus par le grand public.[553]

C'est donc du point de vue du marché éditorial qu'a lieu le grand changement. L'avis du Président de l'Association des Éditeurs Sardes est à ce sujet éclairant et non seulement valable pour les auteurs sardes mais également transposable à l'ensemble de nos auteurs :

> C'est un moment très favorable dans le sens où ces écrivains écrivent, publient et sont lus : c'est dans l'absolu cela la grande nouveauté. [...] Ce qui se passe, c'est que nous, éditeurs sardes, nous lançons un nouvel auteur qui pourra peut-être ensuite, si tout va bien, commencer à publier chez des éditeurs nationaux.[554]

Nos auteurs sont ce que le monde de l'édition appelle des phénomènes éditoriaux : c'est bien le terme qu'a employé la maison d'édition Mondadori à propos du « fenomeno Camilleri ». A. Camilleri est en effet celui qui le premier a su ne plus faire rimer plurilinguisme avec élitisme, et captiver un large public. Les livres de l'écrivain sicilien sont en tête des ventes et sont des « best-sellers », terme éditorial figurant sur les couvertures de ces livres et se justifiant par des dizaines de millions d'exemplaires vendus[555]. L'anglicisme « best-seller » revient aussi fréquemment sous la plume des critiques, souvent pris en mauvaise part. Ainsi du journaliste M. Noce qui évoque le « best-seller Niffoi immatriculé chez Adelphi »[556].

Le terme de succès revient dans de nombreuses recensions concernant la littérature sarde : « Les écrivains sardes se sont taillé un franc succès en Italie en se coulant dans le moule du genre très porteur du noir »[557]. Et à propos de S. Niffoi : « l'un des écrivains sardes les plus acclamés du moment : Salvatore Niffoi, tout juste auréolé de son retentissant succès auprès du

---

[553] A. Capra, « La nouvelle littérature italienne : métissage des langues », op. cit., p. 41.

[554] Mario Argiolas interrogé par A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit. : « È un momento molto favorevole nel senso che questi scrittori scrivono, pubblicano e vengono letti: questo è il fatto nuovo in assoluto. [...] Sta avvenendo che noi editori sardi lanciamo un nuovo autore, che poi magari, se tutto va bene, incomincia a pubblicare per editori nazionali ».

[555] Victime de ce succès fulgurant, A. Camilleri a vu ses livres faire l'objet de contrefaçons : des copies pirates de ses œuvres se sont même vendues au marché noir.

[556] M. Noce, « Non chiamiamola nouvelle vague », op. cit. : « Niffoi best seller targato Adelphi ».

[557] Robert Maggiori et Jean-Baptiste Marongiu, « Italie Roman noir et pensée éclairée », in Libération, 16 juin 2007. En ligne : http://next.liberation.fr/culture-next/2007/06/16/italie-roman-noir-et-pensee-eclairee_95904. Ou encore, à propos du succès : E. Conti, « Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila », op. cit., p. 171 : « On assiste ces dernières années à une vague d'écrivains sardes couronnées de succès qui ont réinterprété la sardità à la lumière de la tradition et du dialecte » [« Negli ultimi anni si assiste ad una ondata di scrittori sardi di grande successo di pubblico che hanno reinterpretato la sardità alla luce della tradizione e del dialetto »].

public avec sa Vedova scalza et protagoniste de l'affaire littéraire de l'année »[558]. La presse et la critique parlent aussi pour l'écrivain A. Longo d'un « coup éditorial heureux »[559] puisque, presque[560] à l'instar de S. Niffoi, il est parti d'une petite maison d'édition régionale (napolitaine dans son cas), Guida Editore, pour son premier récit (Prima o poi tornerò, 1992), il est passé par une petite maison d'édition indépendante (Meridiano Zero, née à Padoue en 1997) à Rizzoli pour parvenir enfin chez Adelphi et à la consécration (avec Dieci), décrivant en cela une trajectoire de « crescendo éditorial »[561].

Notre corpus réunit donc les éléments suivants : publications par de grandes maisons d'édition nationales, succès commercial, littérature destinée au « grand public »[562]. Il faut ajouter que l'attribution de prix a contribué à imposer sur la scène littéraire et éditoriale nationale ces auteurs dont la langue pouvait pourtant paraître difficile[563].

L. Pariani a plusieurs fois été sélectionnée comme finaliste pour l'attribution du Premio Campiello (en 2003 pour *L'uovo di Gertrudina* et en 2010 pour Milano è una selva oscura) et la critique en a largement souligné l'importance : « Évidemment les reconnaissances n'ont pas manqué à l'appel et ses livres ont été plusieurs fois primés »[564]. L. Pariani (en 1994 pour Di *corno o d'oro* et en 2003 pour *L'uovo di Gertrudina*), A. Longo (en 2008 pour Dieci) et A. Camilleri (en 2010 pour l'ensemble de sa carrière) ont tous trois gagné le Premio Chiara. Sans compter, par exemple pour A. Longo, les différents prix littéraires remportés en 2008 pour Dieci : le Premio Bagutta, le Premio Cala di Volpe, le Premio Bergamo, le Premio Vittorini ou encore le Premio Carlo Cocito. La presse ainsi que la critique ont évidemment largement relayé ces succès, accroissant de ce fait les ventes et la diffusion des œuvres.

Enfin, ce n'est pas seulement sur la scène nationale que ces écrivains plurilingues se sont illustrés, puisque leur popularité a dépassé définitivement les frontières nationales : ils jouissent d'un succès indéniable à l'étranger, ce que démontre la multiplication des traductions dont leurs ouvrages font l'objet. C'est précisément cet aspect-là qui nous intéressera :

---

[558] M. Onofri, « La retorica del sublime basso », op. cit., p. 33 : « uno degli scrittori sardi in questo momento più acclamati: Salvatore Niffoi, fresco reduce da un clamoroso successo di pubblico con la sua Vedova scalza e protagonista del caso letterario dell'anno ».

[559] M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 5 : « fortunato caso editoriale ».

[560] Nous disons « presque » car Il Maestrale, où a d'abord publié S. Niffoi, est un éditeur affirmé et important, qui a d'ailleurs aujourd'hui dépassé les limites de la seule Sardaigne. Il est vrai que S. Niffoi a publié son premier roman (Collodoro, 1997) d'abord à compte d'auteur, aux éditions et imprimeries Solinas (à Nuoro), avant d'être, mais bien plus tard, republié par Adelphi en 2008.

[561] M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 1 : comme l'indique le titre de l'article de presse lui-même.

[562] Précisions que Sellerio est devenu un grand éditeur grâce à A. Camilleri.

[563] Voici ce qu'écrivent les journalistes R. Maggiori et J.-B. Marongiu à propos de S. Niffoi, dans leur article « Italie Roman noir et pensée éclairée », op. cit. : « L'écrivain sarde vient de réussir deux coups de maître depuis qu'il est passé chez Adelphi : gagner le très important prix littéraire Campiello en 2006 pour [La vedova scalza], qui s'est hissée au pinacle des ventes locales. Tout comme Ritorno a Baraule, le roman que Niffoi a publié depuis dans la même maison » (l'article original dit : « pour La leggenda di Redenta Tiria » : c'est nous qui corrigeons).

[564] Domenica Perrone, « L'ossessione di raccontare. La narrativa di Laura Pariani » in La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità, Giovanna Caltagirone (éd.), Cagliari, AM&D, 2005, p. 809 : « E non le sono mancati certo i riconoscimenti, i suoi libri sono stati pluripremiati ».

> Beaucoup d'écrivains sardes, bien qu'ils écrivent en italien, se sont affirmés et s'affirment dans un contexte toujours plus étendu, italien mais aussi mondial. À un point tel que leurs très nombreuses traductions se retrouvent dans de multiples langues, y compris celles qui sont moins diffusés, comme le catalan.[565]

Si l'on se borne à la France, nos quatre auteurs sont tous publiés par des éditions de grande renommée, à savoir A. Camilleri chez Fayard, Fleuve Noir, Métailié, Gallimard ; L. Pariani en partie chez Flammarion, tout comme A. Longo et S. Niffoi, ce dernier ayant aussi été édité par Zulma. On compte pour A. Camilleri plus de « cent-vingt traductions, et même en coréen et en japonais, [il] est l'un des auteurs les plus lus au monde »[566].

C'est sur le paradoxe de ce succès de masse vécu par tous les acteurs du livre comme un événement inattendu que nous devons nous interroger, car l'une des caractéristiques principales du phénomène tourne bien autour de la problématique d'une contradiction apparente du choix local pour un succès global. C'est la question que se pose d'entrée de jeu O. Palumbo, que nous avons citée en exergue de ce chapitre et dont on pourrait rapporter aussi le développement, développement qui reprend l'étonnement de nombreuses personnes (critiques, éditeurs, lecteurs) quant au succès inattendu de cette langue perçue de prime abord comme difficile :

> Comment se peut-il qu'une popularité aussi grande et tenace aille récompenser une langue littéraire qui, étant basée en proportion substantielle sur le dialecte sicilien, devrait être incompréhensible à la plupart des lecteurs ? [...] Il est vrai qu'il y a toujours eu en littérature des textes en dialecte ou en langue mêlée : pour rester en Sicile, il suffit de rappeler Meli, Verga, Bonaviri, D'Arrigo. Mais ils n'ont pas suscité de **passions de masse**.[567]

L'auteur lui-même, dans sa préface à une autre écrivaine sicilienne déjà mentionnée, Emma Dante, souligne le même paradoxe apparent en questionnant cette littérature : « Mais pourquoi en l'an 2000, une jeune femme cultivée, ayant eu des expériences scéniques à l'international, qui a appris le métier de comédienne et l'a pratiqué, choisit-elle, pour se lancer avec un grand succès dans une carrière de dramaturge, justement un parler local ? »[568]. Bien qu'il parle ici de théâtre, son propos peut s'appliquer aussi au plurilinguisme des genres narratifs. Tout ce qui relève du « local » et du « dialecte » semble par définition s'opposer à l'idée de diffusion nationale. C'est aussi ce qui est souligné dans les propos de Lise Bossi :

---

[565] Diego Corraine, « Autori sardi, scrivete in lingua madre e anche voi conquisterete il mondo », in La Nuova Sardegna, 6 janvier 2008, p. 21 : « Molti scrittori sardi, pur scrivendo in italiano, si sono affermati o si vanno affermando in un contesto sempre più vasto, italiano e anche mondiale. Al punto che sono ormai numerosssime le loro traduzioni in tantissime lingue, comprese quelle meno diffuse come il catalano ». Article consultable en ligne : http://www.regione.sardegna.it/rassegnastampa/1_52_20080107122848.pdf. C'est aussi ce sur quoi insiste G. Mameli, Una stagione magica per gli scrittori sardi nella ribalta nazionale, op. cit. : « Bon nombre de leurs romans sont traduits dans différentes langues » [« Molti dei loro romanzi sono tradotti in diverse lingue ».]

[566] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 12 : « centoventi traduzioni, persino in coreano e giapponese, Camilleri è uno degli autori più letti nel mondo ».

[567] Ibid., p. 99 : « Come mai una popolarità così vasta e tenace va a premiare una lingua letteraria che, essendo basata in sostanziosa proporzione sul dialetto siciliano, dovrebbe essere incomprensibile ai più? […] È vero che ci sono sempre stati anche in letteratura testi dialettali o in lingua mista: per rimanere in Sicilia, basti ricordare Meli, Verga, Bonaviri, D'Arrigo. Ma non hanno suscitato **passioni di massa** ». C'est nous qui soulignons.

[568] A. Camilleri dans la Préface à Carnezzeria d'Emma Dante, op. cit., p. 7 : « Ma perché nell'anno 2000 una giovane colta, a conoscenza delle esperienze sceniche mondiali, che ha studiato da attrice e lo è stata, sceglie, per cimentarsi con grande successo come autrice drammatica, proprio una parlata locale? ».

> Camilleri […] résiste à toutes nos tentatives de classification, dans la mesure où il correspond à toutes les catégories à la fois, et parce qu'il est devenu un véritable phénomène éditorial malgré l'usage constant d'un idiolecte que Sciascia aurait sans doute jugé impropre à l'analyse rationnelle, aussi bien dans le roman policier que dans le roman historique.[569]

Le lien logique établi dans la phrase par la préposition concessive (« malgré ») insiste sur ce paradoxe. Une comparaison avec le passé révèle qu'il s'agit d'une situation vraiment inédite. Le plurilinguisme en littérature a longtemps été synonyme de difficulté et, du point de vue éditorial, de telles formes composites, perçues comme expérimentales, étaient réservées à des éditeurs spécialisés et à un public restreint. L'explosion de nos auteurs sur le marché éditorial a donc constitué un bouleversement sans précédent, tant au plan de l'histoire littéraire italienne qu'au plan de la réception, modifiant sans doute durablement l'idée reçue d'un plurilinguisme synonyme d'élitisme :

> Ce succès, pourtant, était loin d'être prévu dans un pays qui a fait de l'unité linguistique un des points forts de son unification territoriale et culturelle. […] Andrea Camilleri, un des auteurs les plus reconnus de la décennie, a peiné à faire éditer ses romans, depuis les années 1970, à cause de cette même langue italo-sicilienne, qui, vingt ans après, sera encensée.[570]

A. Capra indique la différence entre le plurilinguisme contemporain et celui des décennies précédentes en ajoutant :

> Au XXe siècle, ce sont des écrivains considérés comme des auteurs « difficiles » qui ont pratiqué le métissage linguistique : Pier Paolo Pasolini avec le « romanesco » de ses Ragazzi di vita, Carlo Emilio Gadda et le puzzle dialectal de son Pastiche de la rue des Merles, Vincenzo Consolo et la langue sicilienne, Luigi Meneghello et son dialectale vénitien, Giovanni Testori et le milanais… Mais il s'agissait là d'expérimentation littéraire, parfois dans un souci de réalisme, souvent dans un souci d'innovation qui n'était certainement pas à la portée de tout le monde.[571]

C'est également ce que pointe G. Sulis, en insistant sur le renversement de situation qui trouve son origine dans le phénomène Camilleri :

> À l'époque, le roman italien avait déjà produit des chefs-d'œuvre plurilingues, tels que le Pasticciaccio de Gadda (édité en volume en 1957), Ragazzi di vita de Pasolini (1955), Libera nos a malo de Meneghello et *La ferita dell'ap*rile de Consolo (1963), les romans d'avant-garde, Il partigiano Johnny de Fenoglio (1968, posthume), mais il semblait alors que l'option plurilingue ne pouvait sortir des zones protégées de l'expérimentation littéraire ni avoir accès au roman « de genre », destiné au grand public. Ce n'est qu'à partir de la fin des années quatre-vingt-dix que le succès de Camilleri a vigoureusement contredit cette thèse.[572]

---

[569] Lise Bossi « De Verga à Camilleri : entre sicilitude et sicilianité, les écrivains siciliens font-ils du genre ? » in Identité, langage(s) et modes de pensée, études réunies et présentées par Agnès Morini, CERCLI (Centre d'Etudes et de Recherches sur la Civilisation et la Littérature Italiennes), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 131- 145, ici p. 142.

[570] A. Capra, « La nouvelle littérature italienne : métissage des langues », op. cit., p. 41.

[571] Ivi.

[572] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti de Il corso delle cose (1978, 1998) », in Letterature Straniere, vol. 12, Il reale e il fantastico, Maurizio Trifone (éd.), Rome, Carocci, 2010, p. 249-278, p. 251 : « All'epoca, il romanzo italiano aveva già prodotto capolavori plurilingui quali il Pasticciaccio di Gadda (pubblicato in volume nel 1957), i Ragazzi di vita di Pasolini (1955), Libera nos a malo di Meneghello e La *ferita dell'aprile* di Consolo (1963), i romanzi dell'avanguardia, Il partigiano Johnny di Fenoglio (1968, postumo), ma pareva che l'opzione plurilingue non potesse uscire dalle aree protette dello sperimentalismo

- Un double mécanisme : entre homogénéisation et écart, un entre-deux cultivé

Si le plurilinguisme caractérise désormais des œuvres destinées à un vaste public, cela implique de nouvelles stratégies littéraires. Qu'advient-il dans la prose plurilingue contemporaine ? Là où l'on pourrait penser a priori que l'élément dialectal est filtré et simplifié, la lecture des textes vient démentir cette hypothèse. Tout se passe en fait comme s'il y avait un double mouvement, l'un tendant à l'homogénéisation, l'autre au maintien de la complexité. C'est ce que H. W. Haller a lui aussi constaté :

> Sa présence [du dialecte dans le roman] est profondément transformée. Non seulement la prédominance de formes dialectales italianisées est évidente, surtout dans le vocabulaire, également pour aller au-devant du lecteur toujours plus monolingue, toujours plus « unifié » linguistiquement parlant,[573]

mais on recherche aussi un effet de distanciation : « l'élément dialectal participe alors [...] à la fracture et à la transgression linguistique, à l'atténuation du gris monolinguisme »[574]. L'homogénéisation tend à une certaine simplification, elle fait en sorte que les deux codes se fondent, car il ne s'agit plus de littérature en dialecte, ou en langue, mais dans les deux ou dans l'entre-deux, ce qui, du reste, peut aussi signifier une certaine difficulté de lecture (on l'a vu pour L. Pariani). D'autre part, les insertions dialectales, parce qu'elles introduisent un second code, jouent nécessairement sur l'étrangeté. Ces deux mouvements opposés vont de pair dans la prose contemporaine, où ils sont largement repérables, mais à des dosages différents : l'un ou l'autre est plus ou moins accentué chez tel ou tel auteur.

Notre but étant, dans ce chapitre, de lister les caractéristiques spécifiques à nos récits plurilingues contemporains, nous ne faisons qu'évoquer ici ce mécanisme particulier d'une familière étrangeté, qui sera en revanche l'objet d'une analyse détaillée dans un chapitre à part entière, lorsque nous traiterons, dans notre IIe partie, de la pensée de l'écart et des problématiques de la réception.

• Raconter avant tout, raconter des histoires :

- Nécessité du récit dans l'après-postmoderne

Les auteurs de notre corpus ont en commun d'être avant tout des conteurs, et cet aspect est fondamental pour comprendre le traitement spécifique qu'ils réservent au plurilinguisme. Au XXIe siècle, le désir de raconter est tout sauf anodin et a une signification primordiale quant au sens que ces écrivains donnent à l'écriture, et en particulier à l'écriture en langue mêlée. Il définit notre période littéraire et la prose de nos auteurs que, précisément à cause de ce regain

---

letterario e avere accesso alla narrativa "di genere", destinata al grande pubblico. Solo a partire dai tardi anni Novanta il successo di Camilleri ha smentito con forza questo assunto ».

[573] H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », op. cit., p. 609 : « la sua presenza [del dialetto nel romanzo] è profondamente trasformata. Non solo è evidente la prevalenza di forme dialettali italianizzate, soprattutto nel lessico, anche per venire incontro al lettore sempre più monolingue, linguisticamente sempre più "unificato" ».

[574] Ivi : « l'elemento dialettale concorre allora […] alla frattura e trasgressione linguistica, all'attenuazione del monolinguismo grigio ».

d'intérêt pour la narration, nous situons en-dehors du postmoderne, dans l'après-postmoderne. C'est ce qu'explique aussi F. Pellegrini lorsqu'elle écrit que

> la plume de l'écrivain libérée de la sacralité attribuée à la forme littéraire se réapproprie la possibilité de se raconter, au travers de coordonnées spatio-temporelles précises puisées dans son propre vécu. La langue écrite peut dès lors se nourrir, sans gêne, de registres hauts et bas, de virtuosités littéraires qui alternent avec le dialecte, et insérer des tournures expressives venues de la télévision ou du cinéma[,][575]

et qu'elle décrit les procédés linguistiques employés pour faire une large place au récit :

> La langue de la narration rend le destinataire du texte complice à travers le choix d'un italien qui est tout sauf neutre, caractérisé par des éléments tirés de l'usage parlé, qu'il soit régional ou argotique. L'italien littéraire devient une langue malléable, comme jamais il ne l'a été, dans la bouche de sujets parlants provenant de régions diverses [...]. La langue de la narration se présente crédible à l'oreille de son locuteur qui en perçoit l'écho du son et de l'accent sur le papier. Les nombreux cas de réappropriation des traits dialectaux, qui soulignent le caractère émotionnel et la participation active au récit, couronnent un tel procédé en faisant vibrer la narration.[576]

De ce fait, elle montre bien que la langue hybride – en particulier le plurilinguisme à base de vernaculaire – et la revalorisation du récit sont fortement liés, et participent au renouveau des genres narratifs à l'ère de l'après-postmoderne. Ils replacent sur la scène littéraire la figure du conteur :

> Dans les romans italiens des vingt dernières années [...] l'auteur redevient un affabulateur [...]. Son récit attire un cercle de lecteurs autour de lui et il raconte de courtes et longues histoires ancrées dans une quotidienneté ordinaire ou dans l'Histoire commune, qu'il mêle parfois entre elles et dont il se sert comme fondations pour son roman.[577]

Autrement dit, le roman moderne se « réapproprie la narration »[578], il « se reconstitue en se nourrissant à la fois de réalisme et de modernisme et en donnant naissance à une nouvelle forme narrative »[579]. S'il s'agit certes en partie d'un retour à une tradition passée et d'une réactualisation des préceptes du naturalisme et du vérisme, F. Pellegrini – et nous la suivons

---

[575] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 83 : « la penna dello scrittore liberata dalla sacralità attribuita alla forma letteraria si riappropria della possibilità di raccontare di sé, attraverso precise coordinate spazio-temporali derivanti dal proprio vissuto. La lingua scritta ora può nutrirsi, senza imbarazzi, di registri alti e bassi, di virtuosismi letterari alternati al dialetto, e inglobare moduli espressivi di derivazione televisiva e cinematografica ».

[576] Ibid., p. 92 : « La lingua della narrazione rende complice il destinatario del testo attraverso la scelta di un italiano tutt'altro che neutro, altresì connotato da elementi tratti dall'uso del parlato, sia esso regionale sia esso gergale. L'italiano letterario diviene una lingua malleabile, come mai lo è stata, sulla bocca di parlanti provenienti dalle diverse regioni […]. La lingua della narrazione si presenta credibile all'orecchio dell'utente che ne percepisce dalla pagina scritta l'eco del suono e dell'accento. I molti casi di riappropriazione di tratti dialettali, a segnare il carattere emozionale e la partecipazione attiva al racconto, coronano tale modo di procedere, rendendo pulsante la narrazione ».

[577] Ibid., p. 91 : « Nei romanzi italiani degli ultimi vent'anni […]l'autore torna a essere un affabulatore […]. Il suo racconto attrae un circolo di lettori intorno a sé ed egli narra storie piccole e grandi di ordinaria quotidianità o di Storia condivisa, talvolta miscelandole e ponendole a cardine del romanzo ».

[578] Ibid., p. 92 : « [il] romanzo moderno che in questa fase riappropria della narrazione ».

[579] Ivi : « Il romanzo decomposto, scollato dal reale, si ricompone, nutrendosi al contempo di realismo e modernismo e dando vita a una nuova forma narrativa ».

dans cette voie – insiste sur le fait qu'une telle façon de procéder est « nouvelle » et qu'elle « amplifie les implications [de cette tradition] dans une direction moderne »[580].

Ce « désir retrouvé de narrer de grandes et de petites histoires qui vaut comme un principe actif pour une Histoire partagée »[581], c'est également ce que le traducteur S. Quadruppani considère comme une des caractéristiques majeures du roman moderne à l'heure de l'après-postmoderne :

> la création littéraire italienne [s'attache à] une narration fondée moins sur les gratuités et les pastiches postmodernes que sur la nécessité du récit, d'une histoire à raconter. Tout n'ayant pas été dit, ces auteurs ont voulu rompre avec le désenchantement postmoderne. Ils ont voulu remettre au centre de leurs préoccupations le récit.[582]

La critique parle d'A. Longo en insistant sur sa qualité de « raconteur » : « Il y a chez lui quelque chose du narrateur oral, que Walter Benjamin considérait comme disparu »[583]. La structure même de son recueil Dieci fait dire cette phrase lapidaire, mais on ne peut plus claire, au critique et linguiste M. Dardano : « Longo raconte (ses histoires ont un début, un développement et une conclusion) »[584]. Le qualificatif (« conteur », « narrateur ») revient pour chacun de nos auteurs : ainsi du style de S. Niffoi défini par Giovanna Giorgio dans une recension de La vedova scalza comme « celui du cantastorie, les aventures de Mintonia ne sont qu'un expédient pour en raconter cent autres »[585], qualificatif que réemploie L. Nieddu : « Niffoi est un cantastorie, et en tant que tel il cherche à impressionner son public soit avec des histoires, parfois invraisemblables tant elles sont violentes , soit avec une langue colorée et fortement évocatrice »[586]. C'est dans ces termes que les auteurs se définissent eux-mêmes. Ainsi, A. Camilleri, figure du conteur par excellence, se nomme lui-même un cantastorie ou contastorie[587]. Le romancier se plaît à évoquer dans quelles circonstances il aurait découvert son talent de conteur[588] :

> Un jour je racontai à mon père une chose très drôle qui était arrivée dans un studio de télévision et mon père rit beaucoup. Revint ensuite ma mère et mon père lui dit : « Andrea m'a raconté

---

[580] Ivi : « Questo nuovo modo di procedere se da un lato recupera parte della tradizione legata al naturalismo e al verismo, dall'altro ne amplifica le implicazioni in senso moderno ».

[581] Ibid., p. 112 : « riacquisito gusto di narrare piccole e grandi storie che funzionano come principio attivo per una Storia condivisa ».

[582] S. Quadruppani, « Le roman noir de la maison Métailié. », op. cit., p. 194.

[583] Marco Belpoliti, « Mondo Napoli », in *L'Espresso*, 16 décembre 2007 : « C'è qualcosa in lui del narratore orale, quello che Walter Benjamin diceva scomparso ». Recension datée du 30 novembre 2007 consultable en ligne : http://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/9430/mondo-napoli/.

[584] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 16 : « Longo racconta (le sue storie hanno un inizio, uno sviluppo e una conclusione) ».

[585] Giovanna Giorgio, « Recensione a La vedova scalza », in Oblique : « Lo stile di Niffoi è quello del cantastorie, le vicende di Mintonia sono solo un espediente per raccontarne cento altre ». Article consultable en ligne : http://www.oblique.it/images/rassegna/2007/VedovaScalza_mono.pdf.

[586] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 337-338 : « Niffoi è un cantastorie e come tale cerca di impressionare il suo pubblico sia con storie, a volte inverosimili tanta è la violenza narrata, sia con una lingua colorita e fortemente evocativa ».

[587] On distingue les termes de cantastorie qui désigne la personne qui, lors de fêtes ou sur les marchés, récite ou chante en public des histoires parfois versifiées dont il peut être l'auteur ou le simple interprète (une sorte de chanteur ambulant, en français) et de contastorie qui intègre la nuance que les histoires sont inventées voire parfois mensongères (une sorte d'affabulateur, en français).

[588] Cette anecdote fondatrice de l'écrivain qu'il est s'insère dans une mise en scène de soi très construite.

> quelque chose, écoute voir, qui s'est passé aujourd'hui au studio » et il commença à lui raconter. Puis il s'arrêta et dit : « Raconte-la lui toi, tu sauras mieux la lui raconter que moi » ; et alors je lui demandai : « Comment ça je la lui raconterai mieux ? ». Ainsi je découvris que pour raconter j'employais sans le savoir des mots en italien et en dialecte, et que quand j'avais besoin d'un niveau supérieur d'expressivité j'avais recours au dialecte. Toute mon écriture qui est venue après est une élaboration de cette élémentaire découverte que j'ai alors faite.[589]

S. Niffoi lui-même, interrogé lors du lancement à Milan de son roman Il pane Abele[590] sur sa fidélité, en tant qu'auteur, à la thématique de la Sardaigne présente dans chacun de ses nouveaux romans, affirme que raconter est avant tout un devoir éthique :

> Tout fils a le devoir éthique de chanter sa terre, il n'y a d'ailleurs rien de mieux que ce qu'on connaît. Je raconte à la Tchekhov ce que j'ai en moi. Mes racines sont faites de chair, de tête, de couilles. L'amour, l'amitié et la vengeance sont des sentiments forts qui existent et moi je travaille pour les raconter, surtout aux jeunes, pour en garder en vie la mémoire et fuir toute forme d'uniformisation évoquée par Pasolini.[591]

Chez L. Pariani, les histoires, les récits, et l'action même de raconter sont fortement thématisés[592].

> Toute la production narrative de Laura Pariani consiste à raconter des histoires : des histoires d'un passé lointain devenu presque fabuleux, des campagnes lombardes du XVIe siècle aux derniers Incas du Pérou, de l'épopée des différentes générations italiennes, indiennes et métisses

---

[589] « Un giorno raccontai a mio padre una cosa molto buffa che era accaduta in uno studio televisivo e mio padre rise molto. Poi tornò mia madre e mio padre le disse: "Andrea ha raccontato una cosa, guarda, che è successa oggi nello studio" e cominciò a raccontarla. Poi si fermò e disse: "Raccontagliela tu, perché tu gliela racconti meglio di me"; e allora io gli chiesi: "In che senso gliela racconto meglio?". Così scoprii che per raccontare adoperavo senza saperlo parole italiane e parole in dialetto, e quando avevo bisogno di un grado superiore di espressività ricorrevo al dialetto. Tutta la mia scrittura che è venuta dopo è una elaborazione di questa elementare scoperta avvenuta allora ». Anecdote mise en ligne sur le site officiel de l'auteur : http://www.andreacamilleri.net/camilleri/linguaggio.html.

[590] S. Niffoi, Il pane di Abele, Milano, Adelphi, 2009, 168 p.

[591] Propos rapportés par Paola Santoro, « Salvatore Niffoi, sardità e balentìa », in Milano cultura, 18 mars 2009 : « Ogni figlio della propria terra ha il dovere etico di cantarla e poi non c'è cosa migliore del conosciuto; racconto cechovianamente quello che ho dentro. Le mie sono radici di carne, di testa, di palle. L'amore, l'amicizia, la vendetta sono sentimenti forti che esistono e io lavoro per raccontarli, soprattutto ai giovani, per tenerne in vita la memoria e rifuggire da una pasoliniana omologazione ». Consultable en ligne: http://www.milanocultura.com/public/letteratura/narrativa/205-salvatore-niffoi-sardita-e-balentia.asp.

[592] G. Sulis montre que cette thématisation apparaît fortement dans le cadre contemporain fréquemment mis en place chez L. Pariani pour englober ces histoires du passé. Dans cet encadrement, « la protagoniste est la figure de l'Écrivaine, qui s'interroge sur les modalités et sur le sens du récit » [G. Sulis, « Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani » in *Cahiers d'études italiennes*, 16, 2013, p. 313 : « le storie sono spesso inserite in una cornice contemporanea, la cui protagonista è la figura della Scrittrice, che si interroga sulle modalità e sul senso del raccontare »]. C'est particulièrement vrai dans Quando Dio ballava il tango qui met en scène le personnage-narrateur de Corazón dont l'activité est bel et bien d'enregistrer, de conserver, de retranscrire les récits des femmes de sa famille. Elle est celle qui collecte ses récits car elle en a compris l'importance et veut en garder trace. Brigitte Urbani relève elle aussi que chez L. Pariani, « le personnage qu'est la narratrice réitère qu'elle ne sait rien faire d'autre que raconter des histoires. Vice versa, les personnages qu'elle met en scène aiment les histoires et sont tout illuminés quand on leur en raconte » [B. Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego. Les personnages des récits de Laura Pariani », in Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours, Denis Ferraris (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 77-96, p. 95].

> du XIXe et du XXe siècles, jusqu'aux mystères des couvents du XVe siècle à aujourd'hui – le « temps qu'il était une fois et qui jadis n'était pas » (La signora dei porci, p. 6).[593]

L'histoire de Quando Dio ballava il tango se construit explicitement autour du personnage-clé de Corazón qui joue le rôle narratif de déclencheur des récits de vie de chacune des figures féminines de cette grande famille (seize portraits féminins sur plusieurs générations, en partant de Venturina Majna (1892-1981) jusqu'à ce personnage-narrateur qu'est Corazón Bellati, née en 1952 et arrière-petite-fille de Venturina). Le livre va mimer le voyage de Corazón, née en Argentine et partie au début de l'ouvrage à la recherche de ses racines au village italien, restée ensuite en Italie et choisissant, à la fin, de retourner en Argentine. Ce voyage dans le passé doit réveiller les souvenirs enfouis en chacune des femmes et permettre de reconstruire une mémoire féminine familiale. L'ouvrage se clôt sur le personnage de Corazón venue à « la recherche de matériau filmique en vue d'un documentaire sur la situation des Italo-Argentins »[594] avant que les mémoires individuelles ne disparaissent. Il va être explicitement question de faire mémoire de tout, tant pour la narratrice que pour les personnages. En témoignent, du point de vue linguistique, les comptines dialectales qui ponctuent le texte ; en témoigne aussi la langue hybride dont il faut faire mémoire, il s'agit de redonner vie et vitalité à ce système linguistique tout en l'enrichissant de différents apports, d'où l'importance de l'oralité, des voix de chacun qui s'y font entendre. Car au final, l'essentiel est de faire parler ces personnages et d'en faire un récit collectif. L'importance du récit – on devrait même dire, « l'obsession du récit »[595] – chez les personnages de L. Pariani est à comprendre dans le sens politique qu'il revêt pour l'écrivaine. Comme le montre G. Sulis, cette omniprésence du récit entre femmes et de la transmission des mémoires d'une génération à l'autre, depuis les personnages des sorcières dans La signora dei porci[596] jusqu'à la vieille Fenisia de La valle delle donne lupo[597] qui confie ses souvenirs à une anthropologue qui les enregistre reflète l'idée que, pour ces personnages à la marge du fait de leur condition féminine,

> le récit – familial, intergénérationnel, de groupe, et qui revêt souvent des valeurs mythiques voire magiques, devant l'âtre ou devant un magnétophone – est une ancre de salut dans une réalité impossible à changer. Le partage des histoires, des tranches de vie, même s'il est une consolation illusoire, reste la seule vraie richesse à leur disposition.[598]

---

[593] Brigitte Urbani, « Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani », in Narrativa, 30, Maschile / femminile nella letteratura italiani degli anni 2000, 2008, p. 121 : « Tutta la narrativa di Laura Pariani consiste nel narrare delle storie: storie di un passato remoto diventato quasi fiabesco, dalle campagne lombarde del '500 agli ultimi Inca del Perù, dall'epopea delle varie generazioni italiane, indie e meticce dell'Ottocento e del Novecento, fino ai misteri dei conventi dal Seicento ad oggi – il « tempo che c'era una volta e una volta non c'era » (La signora dei porci, p. 6) ».

[594] L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, Paris, Flammarion, 2004, traduit par D. Vittoz, p. 316 [« il motivo dichiarato è stato quello di raccogliere materiale filmato per ricavarne un documentario sulla situazione degli italoargentini », L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, Milan, Rizzoli, 2007 (2002), p. 286].

[595] Domenica Perrone a intitulé un de ses articles sur L. Pariani : « L'ossessione di raccontare. La narrativa di Laura Pariani », op. cit.

[596] L. Pariani, La signora dei porci, Milan, Rizzoli, 1999, 252 p.

[597] L. Pariani, La valle delle donne lupo, Turin, Einaudi, 2011, 246 p.

[598] G. Sulis, « Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani », op. cit., p. 313 : « Per le donne dalla Pariani il racconto - familiare, intergenerazionale, o di gruppo, spesso con valenze mitiche e perfino magiche, al focolare o davanti a un registratore - è un'ancora di salvezza in una realtà che non si riesce a

Car « rien n'a de sens s'il n'est pas raconté », comme le dit le personnage de la Scrittrice dans La straduzione[599].

- Le récit policier ?

Le choix du genre peut aussi se présenter comme un point commun si ce n'est entre les œuvres de notre corpus, du moins entre nos auteurs : A. Camilleri excelle dans le genre policier, et le succès de sa série ayant pour protagoniste le commissaire Montalbano n'est plus à démontrer. En s'éloignant quelque peu du genre tel qu'on l'entend classiquement, et tel qu'il est pratiqué par A. Camilleri (où l'on a bien tous les ingrédients typiques, à savoir un crime, un commissaire, une enquête), on retrouve chez nos autres auteurs des éléments qui rappellent l'atmosphère du policier. Chez S. Niffoi par exemple, le roman Il postino di Piracherfa[600] relève, par sa structure mais aussi par son contenu, du policier, comme le souligne l'éditeur et philologue G. Porcu, qui ne manque pas de souligner que S. Niffoi subvertit le statut classique du genre :

> Il postino di Piracherfa se rapproche d'une tendance répandue et formidablement actuelle : celle du giallo. Et il s'agirait d'un roman policier tout compte fait peu réussi, si ce n'est que l'auteur a su justement jouer avec le statut de ce genre, en minant les liens de causalité grâce notamment à l'introduction d'une dimension magique et superstitieuse. Les faits criminels, bien qu'ils conservent une certaine plausibilité narrative, ne sont guère plus que des occasions pour mettre en scène l'existence contrariée d'un vaincu [...] : le protagoniste Melampu Camundu.[601]

Par ailleurs, la sérialité présente dans l'œuvre de S. Niffoi (notamment au travers du cycle des malefadados, c'est-à-dire des malfatati, malchanceux, titre des cinq romans de S. Niffoi publiés au Maestrale), tout comme la récurrence de ces personnages qui sont des laissés-pour-compte, et de la communauté villageoise dans laquelle se passent régulièrement des faits étranges, histoires de morts, meurtres, suicides, vengeances, rapprochent aussi les récits niffoiens du policier.

Certaines caractéristiques typiques du policier se retrouvent chez L. Pariani qui, soulignons-le, est l'auteure d'un giallo : Dio non ama i bambini[602]. L'atmosphère de plusieurs de ses romans est empreinte de mystère (on le sait, ingrédient primordial du genre policier) : histoires de couvent, mais également de procès pour sorcellerie au temps de l'Inquisition (dans La Signora dei porci) et il est souvent question de meurtres et de disparitions : à commencer par Quando Dio ballava il tango et les récits de la dictature militaire des années

---

modificare. La condivisione delle storie di vita, anche se consolazione illusoria, rimane l'unica vera ricchezza a loro disposizione ».

[599] L. Pariani, La straduzione, Milan, Rizzoli, 2004, p. 46 : « niente ha significato se non viene raccontato ».

[600] S. Niffoi, Il postino di Piracherfa, Nuoro, Il Maestrale, 2000, 240 p.

[601] G. Porcu, « Verità scabrose e cene di gala », in La grotta della vipera, n° 92, 1er novembre 2000, p. 58 : « Il postino di Piracherfa risulta in rapporto a una moda più estesa e clamorosamente attuale: quella del "giallo". E si tratterebbe di un giallo tutto sommato poco riuscito, se appunto non fosse che l'autore ha inteso giocare con lo statuto del genere, minando i nessi causali anche attraverso l'intersezione con un livello magico-superstizioso. I fatti delittuosi, pur conservando una loro plausibilità narrativa, non sono molto di più che occasioni per mettere in scena la travagliata esistenza di un vinto […]: il protagonista Melampu Camundu ». Article consultable en ligne : http://www.edizionimaestrale.com/news/46/64/Verita-scabrose-e-cene-di-gala/d,Maestrale_recensioni/.

[602] L. Pariani, Dio non ama i bambini, Turin, Einaudi, 2007, 306 p.

70 en Argentine (avec ses desaparecidos). La technique narrative du suspense est aussi largement utilisée. En témoigne le fait que le lecteur (tout comme les personnages) des livres de L. Pariani est tellement accroché à l'histoire, à travers le suspense, que « la lecture [...] fait de nous autant d'auditeurs fascinés qui suivent des histoires d'antan avec un authentique souci de savoir "comment ça va finir" (*L'uovo di Gertrudina*, p. 85) »[603], à l'instar d'un lecteur de policiers. Cela étant dit, cette soif d'arriver au terme du récit pour en connaître l'issue peut également être rapprochée du récit fabuleux, donc du conte[604]. En effet, L. Pariani situe la plupart de ses romans dans un passé souvent lointain et qui revêt, de ce fait, un aspect mythique. L'incipit – qui joue le rôle de cornice – du deuxième roman que nous analyserons, Il paese delle vocali, prend des allures de conte car l'histoire qui va être narrée par la grand-mère italo-argentine de deux petites-filles argentines nous « plonge […] dans des destinées d'autant plus fabuleuses qu'elles sont véridiques »[605]. En témoigne l'extrait correspondant, relatant la conversation introductive entre cette grand-mère qui va faire le récit d'une institutrice, et ses petites-filles à qui elle s'adresse :

> « La quieres verdadera o inventada? »
> « Hay tanta diferencia » La voce di Antonia, entrando nella discussione, ha un tono leggermente canzonatorio, come spesso fanno gli adolescenti quando ribattono alle osservazioni delle persone anziane.
> « No tanta », risponde pacatamente la nonna, « pero las verdaderas resultan mas misteriosas ».
> « Pues una verdadera »[606].

Revêtant des allures de fable moderne, mais cette fois-ci morale, puisque les dix nouvelles reprennent les dix mythiques commandements bibliques, Dieci d'A. Longo a, dans son contenu et sa narration, davantage de points communs avec l'atmosphère du roman policier : la conduite de chaque nouvelle, pleine de suspense jusqu'à l'acmé, tient le lecteur en haleine, de même que la brièveté de sa forme, des phrases, la concision et précision des dialogues, qui font avancer l'histoire, ainsi que la situation géographico-sociale décrite dans l'ensemble des nouvelles (l'univers urbain napolitain entièrement dégradé). La dixième nouvelle (« Non desiderare la roba d'altri ») nous plonge littéralement dans un scénario digne d'un policier, puisqu'y est mêlé un boss de la mafia napolitaine, de jeunes désœuvrés qui vont devenir les victimes de ce dernier, et que l'histoire se conclura sur le meurtre d'un de ces jeunes par son camarade et ami désormais au service du boss pour pouvoir réparer son erreur. Il ne s'agit donc pas d'un policier au sens classique du terme, mais on a bien des emprunts à ce genre. Rappelons également qu'A. Longo est l'auteur d'un roman noir : Chi ha ucciso Sarah?[607]

---

[603] B. Urbani, « Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani », op. cit., p. 122 : « la lettura dei libri di Laura Pariani fa di noi altrettanti ascoltatori affascinati che seguono storie di un tempo con l'ansia genuina di sapere "come va a finire" (*L'uovo di Gertrudina*, p. 85) ».

[604] À cet égard, certains romans de S. Niffoi entrent pleinement dans cette catégorie du fabuleux-magique-mythique, d'abord parce que la plupart des récits sont situés dans une Sardaigne archaïque ; ensuite parce que les histoires racontées, par exemple dans Il lago dei sogni, ont tout d'un conte : l'incipit décrit une communauté villageoise sur laquelle s'abat, comme un châtiment, un événement apocalyptique qui bouleverse leur vie, un tremblement de terre qui les a privés de rêves. C'est de ce besoin de raconter une histoire archaïque que se rapproche aussi le dernier roman d'A. Longo, Lu campo di girasoli (2011), qui évoque un Sud archaïque.

[605] B. Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego », op. cit., p. 95.

[606] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 11.

[607] A. Longo, Chi ha ucciso Sarah?, Milan, Adelphi, 2009, 177 p.

Enfin, nous aimerions évoquer le style de nos auteurs. Si chacun d'eux cultive un style bien particulier, nous avons vu qu'ils ont en commun le métissage linguistique et la polyphonie[608]. Au fil de nos lectures et de nos analyses, nous avons toutefois cru repérer une autre caractéristique commune à nos auteurs, intrinsèquement liée à l'hybridation linguistique et à la polyphonie : la poéticité. C'est sans doute moins vrai pour A. Longo, dont le style – dans Dieci –, sec et rapide, ne laisse aucune place au lyrisme. Pour les trois autres en revanche, il faut souligner le style à mi-chemin entre le sublime et le poétique d'une part, le trivial et le prosaïque d'autre part. C'est le « sublime bas »[609], à savoir la coexistence du haut et du bas, dont on a parlé pour S. Niffoi, qui aime à décrire crûment l'être humain dans ce qu'il a de matériel[610] et les attitudes presque animales des personnages (« il dilatait les narines en émettant d'étranges mugissements »[611]), en employant des sons durs et en empruntant souvent, pour cela, à la limba. Ces éléments prosaïques alternent cependant avec un lyrisme magique, dans des métaphores d'une grande force et poésie, métaphores et comparaisons qui elles-mêmes se construisent par l'union du concret et de l'abstrait qui les rendent très originales du fait d'un rapprochement inédit entre des champs lexicaux très éloignés (« C'était un quatre août et le soleil broyait l'ombre des rues entre ses dents d'or »[612] ; « Ses yeux étaient gonflés, brûlés comme des pommes de terre sous la cendre »[613]). On est souvent à mi-chemin entre le concret, rendu par exemple par les onomatopées qui confèrent une vraie matérialité au texte, et l'abstrait. On retrouve un travail d'écriture semblable chez A. Camilleri qui joue du mélange des registres et des niveaux de langue, faisant alterner un style raffiné avec un langage grossier, parfois enfantin et concret (Michilino de La presa di

[608] Et avec elle, quasi synonymique, l'élément choral, présent chez chacun de nos auteurs. Il est d'ailleurs très intéressant, dans le catalogue de points communs que nous dressons ici, d'évoquer un parallèle (ils sont d'ailleurs nombreux parmi la critique, et nous ne pouvons ici tous les citer) proposé par le critique et linguiste M. Dardano entre A. Longo et S. Niffoi. Analysant la prose d'A. Longo, et en particulier la présence, dans la nouvelle UNO (p. 17), de couplets en napolitain qui viennent s'intercaler dans la narration, M. Dardano écrit : « Ces "intermèdes" rappellent les vers en dialecte de Nuoro, commentaire choral des faits narrés, présents à la fin des chapitres dans La vedova scalza (2006) de Salvatore Niffoi. C'est un autre exemple de transposition au niveau textuel de cette polyphonie » [« Questi "intermezzi" ricordano i versi in dialetto nuorese, commento corale ai fatti narrati, presenti alla fine dei capitoli nella Vedova scalza (2006) di Salvatore Niffoi. È un altro esempio di trasposizione al livello testuale di quella polifonia », Stili provvisori, op. cit., p. 13-14]. On pourrait alors rapprocher les deux textes des deux romans de L. Pariani, où les comptines font fréquemment leur apparition sur la page et où « la multiplicité des voix et de points de vue a pour effet un récit choral, en syntonie avec la choralité de la vie en communauté […] des villageois d'autrefois, en Italie comme en Argentine. Une choralité que l'on peut rapprocher de celle observée chez un Verga vériste » [B. Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego », op. cit., p. 81].

[609] C'est l'intitulé que le critique littéraire M. Onofri a choisi pour parler – de manière négative – de l'écriture de S. Niffoi entre autres, mais aussi d'Erri De Luca et d'Isabella Santacroce [M. Onofri, « La retorica del sublime basso., op. cit.].

[610] S. Niffoi, Il postino di Piracherfa, op. cit., p. 12 : « Si liberò delle doppie calze da notte, e con l'indice asportò dalle dita i grumetti maleodoranti che ogni giorno vi si depositavano. Ogni tanto si avvicinava il dito al naso e inspirava avidamente quel profumo che gli sembrava avesse l'acido amarognolo del pesco in fiore » [« Il se débarrassa de ses bas de nuits et de l'index ôta de ses orteils les petits grumeaux malodorants qui chaque s'y déposaient. De temps en temps il se mettait le doigt sous le nez et respirait avidement ce parfum qui avait pour lui l'acidité un peu amère du pêcher en fleurs », traduction française de Claude Schmitt, Le Facteur de Pirakerfa, Paris, Zulma, 2004, p. 10. Toutes les traductions de ce texte sont de C. Schmitt].

[611] S. Niffoi, La Légende de Redenta Tiria, Paris, Flammarion, 2008, p. 21, traduit par D. Vittoz. Toutes les traductions de ce texte sont de la même traductrice. [S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 22 : « dilatava le nari emettendo strani muggiti »].

[612] Ibid., p. 29 [« Era un quattro agosto che il sole masticava con denti d'oro le ombre delle strade », p. 28].

[613] Ibid., p. 65-66 [« Gli occhi erano gonfi, bruciati come patate sotto la cenere », p. 60].

Macallè qui parle notamment de besoins primaires, de *l'acidruzzu*), à la limite de l'analphabétisme (on pense au code linguistique savoureux de Catarella dans la série des Montalbano) de certains personnages, mais faisant dialoguer aussi des personnages de rang social différent, qui manient donc un langage différent (on pense au poète dans Il birraio di Preston). On pense également aux synesthésies très fréquentes chez A. Camilleri, qui sont la preuve rhétorique de cette présence simultanée du matériel et de l'abstrait. Enfin, ce constant va-et-vient d'un registre sublime à un registre bas se rencontre aussi dans la prose de L. Pariani chez qui

> il s'agit toujours d'une langue fortement travaillée où lyrisme et prosaïsme se côtoient, où l'on savoure de véritables réussites stylistiques mais où, inversement, les éléments de la vie la plus concrète sont nommés par leur nom, sans que jamais toutefois le discours ne bascule vers la scatologie, le voyeurisme ou le sadisme malsain.[614]

C'est que, par exemple dans Il paese delle vocali, l'institutrice est plongée dans le monde des humbles, d'une communauté rurale extrêmement dénuée dans le Haut-Milanais, qui semble à première vue répondre à la seule loi des besoins matériels telle qu'elle est contenue dans une légende racontée par une élève, celle de la création par Dieu du Riche et du Pauvre : « À la bouche du Riche j'donne le Parler [...]. À la bouche du Pauvre j'donne au contraire le Manger, vu qu'le seul souci de sa vie sera de remplir son assiette »[615].

Aussi, il nous faudrait insister sur le fait qu'on a là – et c'est sans doute la raison d'un succès si éclatant – un emploi tout à fait personnel du mélange vernaculaire-italien. En ce sens, on peut conclure avec G. Antonelli que nos auteurs sont unis par le fait que leur solution plurilingue élabore un idiolecte et qu'ils entrent pleinement dans sa catégorie du « dialetto per idioletto », si l'on entend l'« idiolecte » dans le sens large que lui confère le linguiste[616], à savoir dès lors que « la langue à base régionale ou dialectale devient l'unique langue dans laquelle le roman est écrit [...]. Et même dans le cas où le dialecte est adopté comme ingrédient d'un mélange linguistique personnel (et ostensiblement plus artificiel) »[617]. C'est justement sur ces solutions très personnelles (mais dont on a vu aussi, ici, les points de raccord) que nous nous pencherons maintenant, afin d'explorer l'« atmosphère linguistique particulière dans laquelle le dialecte – imité, évoqué ou recréé – devient la voix d'un monde à part, celui du récit »[618]. Nous verrons ainsi que l'enjeu de la construction de l'idiolecte consiste, chez nos auteurs, à conférer une dignité littéraire à une langue composite qui elle-même rend compte soit d'une identité multiple (personnages d'A. Camilleri, de S. Niffoi,

---

[614] B. Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego », op. cit., p. 88-89.

[615] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 63 : « Alla bocca del Ricco ci darò il Parlare […]. Alla bocca del Puarâsciu ci darò invece il Mangiare e riempire il piatto sarà l'unico pensiero della sua vita ». Traduction française de Monique Baccelli, Le Village des voyelles, Essertines-sur-Rolle, Demoures, 2002 p. 55.

[616] Et non dans le sens d'une pure invention.

[617] G. Antonelli, « Il dialetto non è più un delitto », op. cit. : « la lingua a base regionale o dialettale diventi l'unica in cui è scritto il romanzo […]. Ma anche nel caso in cui il dialetto sia adottato come ingrediente di un personale (e più marcatamente artificiale) impasto linguistico ».

[618] Ivi : « atmosfera linguistica nella quale il dialetto – imitato, evocato o ricreato – diventa la voce di un mondo a parte, quello del racconto ».

d'A. Longo ayant à la fois à disposition le réservoir dialectal et le réservoir linguistique national) soit d'une identité divisée (les personnages de l'entre-deux de L. Pariani).

Singularité de chaque auteur

Prendre pour objet d'étude les œuvres d'écrivains différents, c'est à la fois chercher à déceler des caractéristiques communes mais aussi les traits spécifiques de chaque auteur, le but étant de ne pas « sacrifier les motifs de poétique individuelle »[619] en les insérant de force à l'intérieur de telle ou telle tradition ou modèle. Nous suivons en ce sens la chercheuse G. Sulis qui insiste sur l'importance d'un questionnement actuel des macro-catégories traditionnelles et d'un positionnement précis de chaque individualité artistique dans l'époque où elle compose :

> Il est opportun de se demander si vérisme et expressionisme sont encore valables en tant que macrocatégories où ranger toute la variété des écritures de langues mêlées : Verga et Gadda peuvent encore être des points de références pour les écrivains contemporains, mais selon des modalités à définir au cas par cas.[620]

Ce sont ces modalités (dosages et emplois différents du plurilinguisme, insertion dans une tradition vernaculaire plus ou moins illustre de pratiques qui doivent être envisagées, comme le préconise G. Sulis, dans leur « dimension idéologique, considérée comme une réponse individuelle aux facteurs socioculturels d'un moment historique donné »[621]) que nous aimerions maintenant analyser, pour chacun des auteurs étudiés.

En effet, tout en abordant le sujet d'un angle de vue panoptique comme nous avons souhaité le faire, il nous est nécessaire de nous attarder sur la singularité de chaque auteur et sur sa relation au plurilinguisme, car « tout romancier a sa manière particulière d'utiliser le mélange linguistique, et […] ce dernier mène à des résultats différents »[622].

• Andrea Camilleri *: du dialecte à l'idiolecte, vers la virtuosité linguistique. Le chef de file du* nouveau plurilinguisme littéraire

Pour une courte biobibliographie. Andrea Camilleri et les huit œuvres étudiées : La strage dimenticata, Il birraio di Preston, La concessione del telefono, La scomparsa di Patò, Gocce di Sicilia, La presa di Macallè, Privo di titolo, Il campo del vasaio.

Ce paragraphe pourrait commencer de la sorte : « On ne présente plus Andrea Camilleri… », tant le succès qu'il a rencontré depuis les vingt-cinq dernières années a fait de lui une figure aimée et connue par-delà les frontières italiennes. Rappelons tout de même brièvement les

[619] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 417 : « sacrifica le ragioni di poetica individuale ».
[620] Ibid., p. 417-418 : « È opportuno domandarsi se verismo ed espressionismo siano ancora utilizzabili come macro-categorie entro le quali chiudere tutta la varietà delle scritture mistilingui: Verga e Gadda possono essere ancora punti di riferimento per gli scrittori contemporanei, ma secondo modalità da discernere caso per caso ».
[621] Ivi : « la dimensione ideologica, letta come risposta individuale agli stimoli socioculturali di un determinato momento storico ».
[622] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 345 : « ogni romanziere ha un proprio modo di utilizzare la mescidanza linguistica e […] questa ha condotto a risultati differenti ».

étapes qui ont jalonné sa vie et sa carrière littéraire. A. Camilleri est né en 1925 en Sicile, à Porto Empedocle, en province d'Agrigente. À ce titre, comme on l'a indiqué précédemment, il est le plus âgé de nos auteurs et appartient à une autre génération. Il est d'ailleurs considéré – et nous le considérerons de la sorte – comme l'initiateur de ce renouvellement du plurilinguisme minimal littéraire. Toutefois, bien qu'étant né dans la première moitié du siècle dernier, A. Camilleri ne publie son premier livre qu'en 1978 (Il corso delle cose, pourtant rédigé dix ans auparavant) et il faudra vraiment attendre 1992 avec La stagione della caccia et surtout 1994 avec le premier policier de la série des Montalbano (*La forma dell'acqua*) pour que l'auteur devienne célèbre et démarre véritablement sa carrière. A. Camilleri n'a donc revêtu l'habit d'écrivain à part entière que tardivement. O. Palumbo parle d'une « longue léthargie du Camilleri écrivain »[623] et de son « éveil à l'écriture »[624]. Il convient tout de même de rappeler que le jeune Camilleri écrit de la poésie[625], des nouvelles (publiées sur des quotidiens), ainsi qu'une comédie en 1948. Puis ses activités de réalisateur, de producteur, d'enseignant et de théoricien d'art dramatique, mais aussi, surtout, de metteur en scène et de scénariste pour le théâtre, la télévision et la radio, vont longtemps l'occuper à Rome. Ce n'est donc qu'à partir des années 80 qu'il va se consacrer presque exclusivement à sa carrière d'écrivain.

Auteur prolifique, il publie plusieurs livres par an, des romans et des essais[626]. Les deux grandes directions suivies par A. Camilleri sont d'une part la veine « historique et civile » (comprenant des romans historiques se déroulant, d'abord dans les premières décennies de sa carrière presque exclusivement dans la Sicile de la période post-unitaire, puis, dès 2001, avec Il re di Girgenti, balayant plusieurs époques[627]), d'autre part celle des histoires policières, et plus spécifiquement de la série d'histoires dont le protagoniste est le commissaire Montalbano et qui se situent de nos jours dans le village imaginaire de Sicile nommé Vigàta.

- La strage dimenticata (Sellerio, 1984)

Troisième livre d'un Andrea Camilleri encore inconnu du grand public et des grandes maisons d'édition, premier publié par Sellerio, ce « massacre oublié » relate un événement réel survenu dans la Sicile du XIXe siècle. Partant d'une documentation de première main, A. Camilleri conteste la version des faits que propose un certain Marullo, spécialiste de

[623] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 115 : « lungo letargo del Camilleri scrittore ».
[624] Ivi : « risveglio alla scrittura ».
[625] L'une d'entre elles, écrite en 1943, a d'ailleurs été publiée dans la revue mensuelle « Mercurio », n° 9, mai 1945, p. 77 sous le titre Solo per noi. Consultable en ligne : http://www.vigata.org/bibliografia/solopernoi.shtml.
[626] En plus de sa veine de romancier, A. Camilleri s'est essayé à des genres plus variés comme la biographie (Biografia del figlio cambiato sur la vie de Pirandello, Milan, Rizzoli, 2000), des livres à la limite de l'essai sur l'art (Il cielo rubato. Dossier Renoir, Genève-Milan, Skira), des mémoires etc., et bien sûr aussi des entretiens, des analyses sur le genre théâtral et sa propre carrière au théâtre.
[627] Ici avec une histoire située entre le XVIIe et le XVIIIe siècles, époque que l'on retrouve en 2013 dans La rivoluzione della luna, là avec tout un pan de sa production consacré au fascisme, notamment les trois romans se déroulant aux temps du Ventennio fasciste La concessione del telefono, Privo di titolo et La pensione Eva (2006), sans oublier Il nipote del negus, plus récemment (2010) telle qu'elle a été intitulée par l'éditeur Mondadori pour la publication des deux volumes dans leur collection prestigieuse des Meridiani.

l'histoire locale, et il reconstruit de manière romancée les événements, sous forme d'essai-roman[628], en livrant une nouvelle hypothèse interprétative.

L'histoire relatée se déroule en 1848, au moment où la révolution antibourbonienne qui bat son plein dans le Royaume des Deux Siciles arrive également à Porto Empedocle. Là, la foule prend d'assaut la Tour du village, devenue un bagne, afin d'en libérer tous les prisonniers. Ces derniers, voulant profiter du désordre ambiant, cherchent à se révolter mais se retrouvent enfermés par les gardes de la police royale dans une fosse de la Tour privée d'aération et 114 d'entre eux y meurent asphyxiés. Ce massacre est resté impuni, car si son responsable, le commandant Sarzana, est arrêté par les mêmes forces qu'il représente (l'armée bourbonienne), A. Camilleri révèle que cette arrestation n'est qu'une une mise en scène qui vise à apaiser la population.

- Il birraio di Preston (Sellerio, 1995)

Roman de la veine dite « historique », Il birraio di Preston tire son origine, comme pour plusieurs autres romans historiques camillériens, et suivant en cela un procédé narratif cher à l'auteur (partir d'un document d'archive pour élaborer un roman), de l'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876), document historique qui relate notamment – et c'est de ce point-là en particulier que s'inspire Camilleri – des faits survenus à Caltanissetta sous le mandat d'un préfet nommé Fortuzzi, originaire de la ville de Florence et peu enclin à entrer en contact avec la population de l'île et de la ville, qui ne l'apprécie guère en retour. Le comble des hostilités est atteint lorsque, le préfet décidant d'inaugurer le nouveau théâtre de la ville en imposant, sans explication aucune, la représentation d'un opéra tout à fait inconnu, Il birraio di Preston, il se retrouve en proie à la colère des notables qui sifflent l'opéra à pleins poumons.

Le roman d'A. Camilleri reprend ces quelques observations contenues dans l'enquête parlementaire et les transpose dans le village imaginaire de Vigàta et dans la cité non moins imaginaire de Montelusa, dont Bortuzzi, florentin, est le préfet. Il y brode la suite catastrophique des événements survenus en 1874, l'histoire débutant lors de l'incendie dudit théâtre, à la suite de la représentation chaotique de l'opéra. En effet, pour l'inauguration du théâtre flambant neuf, des gardes à cheval ont été placés à l'intérieur, sur ordre du préfet, pour éviter que la soirée ne dégénère. Comme prévu, la représentation est sifflée par le public qui fait tout pour la déranger. Le mafieux don Memé, en charge de l'organisation, donne alors l'ordre qu'aucun des spectacteurs ne puisse sortir durant l'entracte. C'est cette disposition supplémentaire qui va provoquer la protestation du public, accrue qui plus est, et poussée au paroxysme de la panique, par un coup de mousqueton tiré involontairement dans son sommeil par un des gardes. Le commissaire de police Puglisi va avoir la charge d'enquêter sur le violent incendie survenu deux heures après ces faits.

[628] Des données y sont reportées, provenant notamment du document d'où part Camilleri pour ce récit, avec le souci du détail historique : liste des noms de tous les morts lors de ces faits, chiffres exacts : 114 morts.

L'originalité de ce roman, souvent considérée par les lecteurs et la critique comme un sommet de l'art narratif d'A. Camilleri, repose sur la construction non chronologique du récit et sur de « fréquentes analepses, suivis de retours à la scène fondamentale qui est la représentation, au théâtre, d'un opéra, Il birraio di Preston »[629]. Constitué de vingt-trois chapitres non numérotés (mais dont chacun des titres reprennent, en dialecte, des citations tirées d'œuvres), à l'exception du dernier qui s'intitule « Chapitre premier » et qui présente, à quarante ans de distance de l'incendie, la reconstruction des faits par un des personnages, Gerd Hoffer, qui était enfant à l'époque, le roman narre en effet les événements selon une succession des chapitres apparemment arbitraire mais que le lecteur peut modifier à tout moment, car chacun est un moment autonome de l'histoire. À ces continuels va-et-vient chronologiques fait pendant la variation des points de vue, les différents personnages racontant chacun à leur manière leur hypothèse de lecture de l'incendie.

- La concessione del telefono (Sellerio, 1998)

Situé à Vigàta également, ce roman historique relate des faits survenus en 1891 et propose un dispositif narratif des plus inventifs. En effet, l'auteur y sépare explicitement et visiblement les « choses écrites » des « choses dites », comme l'indique invariablement l'intitulé des parties qui viennent subdiviser l'ouvrage et qui alternent donc entre documents écrits d'une part (composés de lettres, fausses bien sûr, de télégrammes, d'articles de journaux, de dépêches) et oralité (dialogues). La tâche de recomposer la trame, de rétablir le déroulement logique du fil narratif est confiée au lecteur à partir du matériau (les documents) qu'il a à disposition. Il s'agit d'une histoire absurde de soupçons née de l'innocente requête d'un négociant en bois, Filippo Genuardi, qui voudrait obtenir une ligne téléphonique pour son usage privé. Cette demande, envoyée au préfet napolitain Marascianno, homme susceptible, va être à l'origine d'une série de quiproquos qui vont éveiller les soupçons dudit préfet, persuadé désormais que Genuardi est un socialiste révolutionnaire voulant semer le désordre et se moquer de lui. Or le but du protagoniste, que le lecteur n'apprend d'ailleurs qu'en fin de roman, n'est autre que de communiquer avec sa maîtresse Lillina, jeune épouse du beau-père de Genuardi. Naissent ainsi une série de rebondissements et de malentendus qui impliqueront l'administration, mais aussi la mafia locale, et mèneront au meurtre de Genuardi par son beau-père, enfin au fait de l'intrigue amoureuse. Ce dernier se donnera ensuite la mort. Toutefois, et il en sera de même pour notre roman suivant, la vérité officielle et rendue publique par les représentants de l'État sur cette double mort est bien différente de la réalité, c'est donc une version faussée et une vraie mise en scène à laquelle se livrent les gendarme.

- La scomparsa di Patò (Mondadori, 2000)

Le point commun entre ce roman historique et le précédent, outre, bien sûr, ses coordonnées géographiques et temporelles (Vigàta, 1890), est représentée par l'effacement du narrateur

[629] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 486 : « gli avvenimenti […] compiono ripetute analessi per poi tornare alla scena cardine che è la rappresentazione a teatro di un'opera, Il birraio di Preston ».

derrière les documents[630] : lettres manuscrites ou dactylographiées, articles de quotidiens locaux, rapports officiels, arrêtés, inscriptions retrouvées sur les murs, offrent la matière narrative. Il appartient au lecteur de donner sens à ces différents documents (puisque ne sont présents dans ce récit ni dialogues ni discours indirect libre), sorte de patchwork documentaire. Comme dans Il birraio di Preston, chacun des personnages nous livre son point de vue sur les événements, point de vue chaque fois représenté non par des dialogues, mais par des documents écrits.

L'histoire tourne autour de la représentation annuelle, lors du Vendredi Saint, du Mortorio, c'est-à-dire de la Passion du Christ, œuvre théâtrale du Chevalier D'Orioles. Le comptable de la banque de Vigàta, Antonio Patò, y joue comme chaque année le rôle peu apprécié de Judas qui lui vaut – conséquence de l'empathie du public – insultes et menaces et, comme chaque année, ce rôle veut que, lors de la représentation sacrée, il tombe en enfer à travers une trappe aménagée sur scène et s'ouvrant sous ses pieds par activation du mécanisme. Or à la suite de cette descente littérale en enfer du personnage de Judas-Patò, le comptable Antonio Patò semble bel et bien avoir disparu et personne ne le retrouve. C'est à partir de cette disparition pour le moins curieuse – volontaire, involontaire ? – que l'enquête va être menée pour pouvoir retrouver le comptable. Il s'avère qu'il s'agissait bien d'une disparition montée de toutes pièces par Patò lui-même qui, après être tombé par la trappe, a quitté Vigàta avant la fin de la représentation sans que personne ne l'aperçoive. Il a ainsi pu mettre son plan à exécution, qui consistait à se volatiliser pour pouvoir enfin rejoindre sa maîtresse, Rachele Infantino, la femme de son directeur, elle-même volontairement disparue depuis plusieurs mois après être allée rendre visite à sa sœur à Palerme. Cette vérité scandaleuse à laquelle aboutissent le commissaire de police Ernesto Bellavia et le maresciallo dei carabinieri Paolo Giummàro déplaît aux autorités qui décident de rendre publique une autre version des faits : on fera ainsi savoir, comme l'a toujours cru et soutenu la femme du comptable, que Patò, après être tombé sous la scène par la trappe, aurait perdu la mémoire et aurait erré, sans plus pouvoir retrouver son chemin, jusqu'à l'épuisement de ses forces physiques et à la mort.

- Gocce di Sicilia (Edizioni dell'Altana, 2001, puis Mondadori, 2009)

Sous le titre Gocce di Sicilia sont réunis six récits qui ont paru sur l'*Almanacco dell'Altana* de 1995 à 2000 ainsi qu'un septième et dernier texte, Il cappello e la coppola, qui avait déjà été publié en 2000 dans le recueil intitulé Favole del tramonto, toujours aux Edizioni dell'Altana. Loin d'être ce qu'A. Camilleri a écrit de plus connu, ces « gouttes de Sicile » nous ont intéressée non seulement à cause de leur forme brève mais aussi et surtout parce qu'elles ont été traduites en français par un autre nom que ceux qui ont été rencontrés jusque-là, Madeleine Rossi, ce qui nous a permis d'enrichir notre travail de comparaison des traductions.

Résumons brièvement et par ordre chacun des sept textes courts qui doivent former comme de fines gouttes distillées du grand alambic que constitue l'île sicilienne :

[630] A. Camilleri a lui-même parlé, pour ce roman, d'un « dossier », p. 255 de l'œuvre.

*Vicenda d'un lun*ario : y sont racontées les vicissitudes de la revue littéraire intitulée Il lunario siciliano et fondée en 1927 par deux écrivains et amis, Francesco Lanza et Nino Savarese.

Zù Cola, « pirsona pulita » : ce « faux monologue », comme l'a défini Camilleri lui-même, et qui donne son titre au recueil traduit en langue française (Zù Cola et autres nouvelles) est celui d'un chef mafieux agrigentin, Nick Gentile. Il y conte l'histoire, réellement avenue, de sa rencontre fortuite en 1950 avec le jeune A. Camilleri auquel il raconte sa vie et notamment son assignation à résidence forcée à Conegliano Veneto. Bien que l'histoire soit inspirée de la réalité et comprenne une large part autobiographique, comme dans la majorité de ces sept textes, A. Camilleri ne renonce pas à géographie imaginaire, où Montelusa représente évidemment Agrigente. Nicola « Nick » Gentile, aussi appelé dans le milieu « Zù Cola » (qui donne son titre à la nouvelle), a été un ami d'enfance du père d'A. Camilleri. Une morale conclut l'histoire, montrant que « Zù Cola » avait tout de même des principes respectables, comme celui de ne pas chercher à imposer ses idées par la force mais au contraire par la persuasion.

Chi è che trasì nello studio? : toujours d'inspiration autobiographique, ce troisième récit évoque « u zz'Arfredu », le grand-oncle d'A. Camilleri, celui qui a fait naître en lui la passion pour la lecture et les livres. Le jeune Andrea fréquente la villa du grand-oncle tant aimé et parvient à pénétrer dans la pièce qui lui sert à la fois de bureau et de bibliothèque. L'oncle l'a flairé et, lors d'un repas, demande aux présents « Chi è che trasì nello studio? », question à laquelle le petit Nené répond en lui avouant la vérité : cette franchise lui vaudra d'avoir accès aussi souvent qu'il le voudra à cette pièce tant désirée.

Piace il vino a San Calò : c'est l'histoire de la procession de 1946 en l'honneur de saint Calogero de Porto Empedocle qui est ici racontée – tout comme dans Il corso delle cose. Cette fête sacrée, jugée trop païenne par l'évêque de l'époque, doit selon lui être réformée : il interdit ainsi pour la fête de l'année suivante que, lors de la procession, du vin soit offert au saint, ou que du pain soit jeté depuis les balcons. Finalement, on arrivera à un compromis entre cette rigueur et le spectacle auquel sont attachés les fidèles : à la suite de la procession, le saint étant relégué au rang de simple mortel, les fidèles pourront disposer de lui comme bon leur semblera. La reconstitution de ces événements est bien sûr truffée d'ironie.

Il primo voto : on vote pour les premières élections régionales en Sicile, en 1947 : à Porto Empedocle, l'atmosphère est électrique entre les différentes appartenances politiques. Camilleri nous la fait revivre telle qu'il l'a réellement connue, péripéties incluses, y ayant lui-même pris part à l'époque. Sur ordre des autorités, communistes et socialistes doivent se réunir au bar Empedocle, les democristiani au bar Castiglione et les monarchistes et séparatistes au café Purpura. Or un problème anime tous ces partis et échauffe les esprits : chacun veut désormais hisser haut les couleurs de son drapeau, car un communiste, Pepé Contrera, a eu l'idée, lors de la célébration de la Résurrection du Christ qui doit bientôt avoir lieu, et au cours de laquelle la statue du Christ apparaît drapée de rouge, d'entonner l'Internationale afin de faire comprendre aux fidèles (et aux votants !) que Dieu est du côté des communistes. C'est à qui changera la bannière rouge : les « democristiani » proposent un

drap blanc avec une croix en son milieu, tandis que les partisans de la Monarchie voudraient voir le Christ enveloppé du drapeau de la Trinacria. Mais le dimanche de Pâques, la statue du Christ ressuscité s'élève sans aucune bannière ; seul émerge son poing droit levé, et l'Internationale est donc quand même entonnée.

Ipotesi sulla scomparsa di Antonio Patò : l'auteur y discute les différentes théories qui ont été proposées pour expliquer l'étrange disparition du comptable Antonio Patò survenue en 1919, dont il est question, on l'a vu, dans le roman qui reprend plus amplement l'histoire. Il les reprend une par une, notamment les explications pseudo-scientifiques de l'anglais Sir Alistair O'Rodd et du hollandais M. C. Escher, ainsi que celle, toute autre, d'un prêtre persuadé que Patò aurait été puni par Dieu du fait de son excellente interprétation du rôle de Judas. Il termine par les résultats de l'enquête menée par le gendarme Santoro, celle qui indique que la disparition de Patò était volontaire et à relier à celle de la femme de son directeur, avec qui il entretenait une liaison.

Il cappello e la coppola : c'est l'histoire de la rencontre d'un chapeau et d'une coppola, casquette typiquement sicilienne (mais aussi calabraise et sarde), dotés tous deux dans ce récit de la parole. Le couvre-chef sicilien, cherchant à voler le chapeau, pointe son pistolet mais lui demande auparavant à quelle tête il appartient ; ayant appris qu'un riche banquier en est le propriétaire, il range son arme tout en s'excusant : « Mi scusi, capo. Non l'avevo riconosciuta ».

- La presa di Macallè (Sellerio, 2003)

Voici un autre roman de la veine historique, où l'on change cependant de siècle : les faits qui y sont racontés ont lieu à l'époque fasciste, en 1935, en pleine guerre d'Éthiopie. Le personnage principal est un enfant âgé de six ans, Michelino Sterlini, et le roman se veut le roman de formation (intellectuelle, sexuelle, sentimentale) de ce petit, élevé dans la foi fasciste (son père est secrétaire politique du régime et lui inculque la haine des communistes ainsi que des Noirs, en particulier des Abyssins) et catholique (sa mère s'entretient souvent avec le prêtre, et pas seulement pour se confesser). Michelino, si fier de servir le Duce à son modeste niveau, et tellement endoctriné, en vient à appliquer les principes paternels à la lettre : recruté pour jouer le rôle d'un soldat fasciste dans la représentation de la « Prise de Macallè », moment fort de la guerre d'Éthiopie, il se retrouve face à face avec son camarade de classe communiste, Alfio Maraventano, qui interprète un Abyssin et qui va le dominer physiquement. C'est parce qu'il a été plus fort que lui lors de ce combat que Michelino a pris la décision de tuer son camarade ; lorsqu'il entend dire son père que ce n'est point commettre un péché que de tuer un communiste, il mène son entreprise à terme et, à l'aide du mousqueton que lui avait offert son père, tue le jeune garçon, qui meurt quelques jours plus tard. Pendant ce temps, les relations entre sa mère et son père tournent mal, le père découvre l'infidélité de sa femme avec le prêtre, Michelino est envoyé vivre une période chez son oncle et sa tante où il retrouve sa cousine Marietta qui avait eu l'occasion au début du récit, de découvrir que Michelino était exceptionnellement doté. Marietta en profite et ils font l'amour ensemble. Cependant, Marietta, qui est venue habiter chez le père de Michelino afin de

s'occuper du petit, commence à fréquenter le père du protagoniste. Convaincu que Marietta est l'incarnation du diable (il remarque cette liaison, il pense qu'elle ment à propos de sa mère dont elle affirme qu'elle a eu une relation avec le prêtre – ce que Michelino ignore), Michelino, en proie à des visions, obsédé par l'idée du péché commis par son père et sa cousine, se met en tête de les punir et, une nuit, les transperce à l'aide de son mousqueton, puis met le feu à la chambre et se jette lui-même au milieu des flammes.

- Privo di titolo (Sellerio, 2005)

Comme l'ouvrage précédent, Privo di titolo évoque le fascisme mais, à « un sentiment de violence individuelle » présenté dans La presa di Macallè, il avance ici l'idée d'« un sentiment collectif de violence où il n'y a plus de place pour l'exercice de la raison »[631]. Le roman historique débute avant l'arrivée au pouvoir de Mussolini, précisément en 1921, dans cette période politique trouble d'affrontements entre socialistes et squadristes, et revient sur un fait réellement advenu. Un groupe de jeunes squadristes, auquel appartient un jeune activiste de Caltanissetta, Gigino Gattuso, entend flanquer une rossée à un bolcheviste Michele Lopardo mais l'opération tourne mal et Gattuso reçoit deux coups de feu apparemment accidentesl dont il décède. Si les faits remontent à 1921, ils sont évoqués par A. Camilleri au moyen d'une analepse, procédé qui, on l'a vu, lui est cher, et qu'il va exploiter à nouveau de manière régulière dans ce récit : car l'histoire sur laquelle se concentre le narrateur se déroule en 1941, lors de la commémoration par le régime fasciste à Caltanissetta du vingtième anniversaire de la mort de Lillino Grattuso (nom du personnage chez A. Camilleri). L'important pour l'auteur et le narrateur, dans cette histoire caractéristique du Ventennio, c'est de mettre à nu l'instrumentalisation propagandiste d'un mort pour l'ériger en martyr : bien que, plusieurs années plus tard, après que l'enquête a été menée, Lopardo soit déclaré innocent, il n'en reste pas moins qu'il incarne le coupable idéal et qu'il continuera, au fil des rassemblements et des célébrations de la mort de Grattuso, à être considéré comme un assassin par les fascistes. Grattuso, quant à lui, continuera à être considéré comme un martyr de la violence des communistes, il aura même une rue à son nom mais, après 1943, la précision de « martyr fasciste » s'effacera au profit d'un « martyr » générique, sans qualificatif, et donc « privé de titre », comme l'indique l'intitulé du roman lui-même. Selon G. Bonina, c'est ce destin d'un martyr devenu générique, et par conséquent « une victime de toutes les haines et presque un symbole de réconciliation », « privé[e] de titre qualificatif [et] donc martyr déconstruit dont on a effacé le souvenir, individu privé de sa nature et de la vérité »[632] qui a plu à A. Camilleri.

[631] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 178 : « Se La presa di Macallè integra un sentimento di violenza individuale alimentato da un corribantico priapismo sessuale e Privo di titolo che gli fa da guaina adduce un senso collettivo di violenza dove non c'è più posto per l'esercizio della ragione… ».

[632] Ibid., p. 175 : « Questa maniera siciliana di biffare la lastra […] è piaciuta ad Andrea Camilleri, che nel destino assegnato a Gattuso di diventare nel suo Privo di titolo un « martire generico » - una vittima di tutti gli odi e quasi un simbolo di riconciliazione […] ha inteso trovare un'antitesi all'esperienza antitetica di Aldo Piscitello… » ; « Privo di titolo qualificativo è dunque il martire decostruito cui è stata cancellata la memoria, l'individuo spogliato della sua natura, deprivato della verità ».

Car là aussi, c'est l'imposture et la duperie dont font preuve non seulement les forces de l'ordre (la police, en particulier, qui va mettre en place et imposer, contre toute vraisemblance, une version volontairement politique des faits, en accusant à tort ce même Lopardo (Michele Ferrara dans la vraie vie), mais aussi les représentants du régime (le fascisme et sa propagande) qui, au final, sont le moteur du récit camillérien : « la vérité qui devient mystification et se réduit à une imposture »[633].

Comme dans La concessione del telefono et La scomparsa di Patò, l'auteur a recours au procédé narratif de l'utilisation de documents variés : lettres, articles de journaux, procès-verbaux d'interrogatoires, qui ont le mérite de « transf[érer] la focalisation du narrateur au document en rendant le récit immédiat et efficace »[634]. De plus, Camilleri reprend ici un épisode dont il a été témoin en 1941.

- Il campo del vasaio (Sellerio, 2008)

Voici un roman de la série policière des Montalbano. Le commissaire devra tenter d'élucider un meurtre qui a toutes les apparences d'un crime mafieux. Dans un terrain argileux non loin de Vigàta, ce « champ du potier » évoqué dans les Évangiles – c'est là qu'on enterra Judas – est découvert le corps d'un homme qu'on a d'abord atteint à la nuque par un coup de pistolet – symbole de trahison dans le code d'honneur mafieux –, puis découpé en trente morceaux, jetés ensuite dans un sac poubelle. Il est impossible d'identifier la victime. Peu après, voici qu'une femme du village, Dolorès Alfano, vient signaler la disparition de son mari, un Colombien d'origine sicilienne, officier de marine de son état et parent de la famille mafieuse de Balduccio Sinagra.

- L'état de la critique

Tout, et son contraire, a été dit à propos d'A. Camilleri, de manière souvent passionnée, rarement objective. Un des plus grands spécialistes de l'auteur, Nino Borsellino, écrit à ce propos :

> Con Camilleri il critico rischia sempre di pronunciare giudizi e poi di confutarli. Anche il corso dei suoi pensieri come il corso delle cose è spesso tortuoso. Se dice, con l'avallo dello stesso autore, che in lui prevale il contastorie, cioè la spontaneità incontrollata del narratore, contraddice il primato dello sperimentatore, cioè dell'artista da laboratorio.[635]

Il ne faut pas oublier qu'A. Camilleri est l'initiateur du filon plurilingue de genre, destiné à un large public. Pour cette raison, cet auteur a souvent été considéré comme un écrivassier car le

[633] Ibid., p. 178 : « la verità che diventa mistificazione e si riduce a impostura ».
[634] Ibid., p. 176 : « trasferiscono la focalizzazione dal narratore al documento rendendo il racconto immediato ed efficace ».
[635] Nino Borsellino, « Camilleri gran tragediatore », in Storie di Montalbano, Milan, Mondadori, 2002, p. XXXII : « Con Camilleri il critico rischia sempre di pronunciare giudizi e poi di confutarli. Anche il corso dei suoi pensieri come il corso delle cose è spesso tortuoso. Se dice, con l'avallo dello stesso autore, che in lui prevale il contastorie, cioè la spontaneità incontrollata del narratore, contraddice il primato dello sperimentatore, cioè dell'artista da laboratorio ».

succès commercial éveille fréquemment l'animosité de la critique. C'est en effet grâce à lui et au succès éditorial phénoménal qu'il obtient dans les années 90 que renaît le plurilinguisme, mais d'un genre nouveau. Ajoutons à cela que la méthode et les stratégies narratives efficaces d'A. Camilleri l'ont rendu inclassable, d'où la difficulté que rencontre la critique à appréhender cet auteur.

- Modèles et insertion dans la tradition

Bien qu'il puisse paraître inclassable, A. Camilleri a tiré son inspiration de nombreuses sources, notamment des auteurs de la tradition sicilienne. Ces influences, clairement revendiquées[636], sont essentielles pour comprendre à la fois le parcours de notre auteur, mais aussi son originalité par rapport à ses prédécesseurs. C'est à l'aune de cette inscription dans une tradition littéraire illustre, à la fois dans sa veine italophone et dans sa veine vernaculaire, que nous pourrons évaluer au plus juste le plurilinguisme camillérien.

Car A. Camilleri, de même qu'il insiste sur le fait que, pour construire ses histoires, il a besoin d'un matériau préexistant que lui fournit le réel[637], de même, souligne l'importance des modèles dans la constitution de son identité d'écrivain[638].

L'empreinte de la tradition sicilienne dont se réclame A. Camilleri – G. Antonelli parle de la « noble lignée des narrateurs siciliens »[639] – apparaît clairement lorsqu'on analyse son œuvre littéraire. A. Camilleri ne manque pas de le souligner quand on lui parle de ses modèles[640]. Sur le plan des résultats littéraires dans la prose camillérienne, ces influences se ressentent notamment dans le choix du dialecte agrigentin qui renvoie clairement à L. Pirandello :

---

[636] Dans des déclarations de poétique, on trouve des phrases d'A. Camilleri comme celles-ci : « J'introduis beaucoup de choses du langage paysan à l'intérieur de mon langage, de mon écriture. C'est une leçon que j'ai apprise de Pirandello » [« Tante cose del linguaggio contadino io le immetto all'interno del mio linguaggio, della mia scrittura. E questa è una lezione che ho appreso da Pirandello »]. Consultable en ligne à l'adresse : http://www.andreacamilleri.net/camilleri/linguaggio.html.

[637] M. Sorgi, La testa ci fa dire, op. cit., p. 80 : « Disons une chose vraiment fondamentale pour moi : je n'ai pas la possibilité d'inventer sans avoir de référence réelle. C'est-à-dire que je ne sais rien m'inventer qui ne parte de rien. Il m'est nécessaire de toujours partir de quelque chose qui est arrivé, que j'ai lu ou entendu dire. J'ai toujours besoin d'un point de départ, même minime, d'un fait qui se soit produit... » [« Diciamo una cosa veramente per me fondamentale : che io non ho una possibilità d'invenzione che non abbia riferimento reale. Cioè io non so inventarmi nulla dal nulla. Proprio ho una necessità di partire sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire. Io ho sempre bisogno di un punto di partenza, minimo se vuoi, del fatto accaduto… »].

[638] « Je ne crois pas qu'il puisse exister un écrivain qui n'ait pas eu de modèles » [« Io non credo che possa esistere uno scrittore che non abbia avuto dei modelli »]. Interview télévisée (Rai Cultura) d'A. Camilleri, « Il Manierismo secondo Andrea Camilleri », consultable en ligne à : http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/il-manierismo-secondo-andrea-camilleri/21044/default.aspx. L'extrait se trouve entre les secondes 36 et 42.

[639] G. Antonelli, « Il dialetto non è più un delitto », op. cit. : « blasonata linea dei narratori siciliani ».

[640] G. Bonina, Tutto Camilleri, op. cit., p. 44. Voici pour preuve ce qu'il répond à la question de G. Bonina : « Dans votre première œuvre (Il corso della cose), regardiez-vous plus du côté de Sciascia ou de Pirandello, vu qu'ils sont tous deux présents ? » | « Peut-être plus vers Sciascia. Mais, croyez-moi, j'ai dû beaucoup travailler pour ne pas me retrouver complètement happé par ces deux grands monsieurs » [« In questa sua prima prova (Il corso delle cose) lei guardava più a Sciascia o a Pirandello, visto che ci sono entrambi? » | « Forse c'è più Sciascia. Ma, mi creda, per non essere interamente risucchiato da questi due signori ho dovuto faticare molto »].

> À tel point que le dialecte devient le signe distinctif de Camilleri, ce dialecte d'Agrigente que Pirandello considère un instrument littéraire parfait, le plus proche phonétiquement de la langue italienne, et qui le pousse à écrire Liolà dans son parler, après en avoir, tout comme Verga, rejeté l'usage quelques années auparavant.[641]

A. Camilleri reprend également à L. Pirandello la distinction entre langue et dialecte comme expression respectivement du concept et du sentiment, de même que la conception existentielle de l'umorismo. L'évidente dette qu'A. Camilleri a envers L. Pirandello apparaît tout au long de son œuvre, aussi bien à travers les citations en exergue à La concessione del telefono d'un passage de l'œuvre I vecchi e i giovani de L. Pirandello, que par l'hommage qu'il lui rend dans un livre entièrement consacré à l'écrivain (Biografia del figlio cambiato) ; c'est aussi l'influence de L. Sciascia qui se manifeste, à nouveau dans les exergues, par exemple dans La scomparsa di Patò qui commence par une citation tirée d'un bref passage d'A ciascuno il suo, point de départ de l'histoire d'A. Camilleri qui développe les quelques lignes sciasciennes reportant l'épisode de la disparition du comptable Antonio Patò. G. Bonina, qui intitule d'ailleurs son introduction à l'œuvre d'A. Camilleri « Tra Pirandello e Verga, Brancati e Sciascia », indique bien l'importance de la filiation littéraire sur une terre comme la Sicile, et chez un auteur comme A. Camilleri qui puise aussi chez un autre écrivain, Vitaliano Brancati[642].

A. Camilleri a toujours affirmé que C. E. Gadda n'a jamais constitué un modèle pour lui, tout au plus un exemple qui lui a servi d'aiguillon, l'encourageant à suivre la voie d'un plurilinguisme expressif :

> Gadda m'a donné le courage d'écrire comme j'écris, le courage attention, qui est tout autre chose que l'exemple qu'aurait pu me donner Gadda. [...] L'utilisation que fait Gadda de ses mélanges de dialecte a un sens et une fonction totalement différents des miens, mais vraiment totalement. Le but de Gadda, disons-le sans euphémisme, est bien plus élevé que ma tentative de narration directe ; je ne sais pas si je m'explique bien. Disons que je lui suis redevable de beaucoup de choses, et principalement du courage, mais pas forcément d'autre chose, voilà tout.[643]

---

[641] Ibid., p. 92 : « Tanto che diventa proprio il dialetto il segno distintivo di Camilleri, quel dialetto agrigentino che Pirandello ritiene uno strumento letterario perfetto, il più foneticamente vicino alla lingua italiana, ciò che lo spinge a scrivere Liolà nella sua parlata, dopo averne anni prima, come Verga, ripudiato l'uso ».

[642] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 19. Ces influences aux quatre polarités sont efficacement résumées ainsi par G. Bonina : « Mais de tout le patrimoine culturel de Verga, une partie seulement se retrouve chez Camilleri à qui Sciascia a fait entre-temps connaître Brancati. Ce dernier l'arme de son moralisme, de son sens de l'humour, d'une débordante cérébralité allégorique à la Pirandello, d'un concept du sexe renouvelé et surtout d'un style expressif qui est aussi celui de Sciascia : la participation à la diégèse [...] incarnée dans une tournure littéraire qui est tout le contraire de l'impersonnalité vériste et qui forme au contraire le cœur de l'humeur décadente qu'on retrouve aussi chez Pirandello. [...] Et Pirandello ? Pirandello est l'étoile fixe qui indique une polarité » [« Ma dell'intero patrimonio culturale verghiano non arriva a Camilleri che una parte perché Sciascia gli fa conoscere nel frattempo Brancati. Il quale lo arma del suo moralismo, del senso del comico, della piena di un cerebralismo psicomachico di marca pirandelliana, di un rimodellato concetto di sesso e soprattutto di uno stile espressivo che è anche quello di Sciascia: la compartecipazione alla diegesi [...] confezionata in un abito letterario che è tutto il contrario dell'impersonalità verista e che forma invece il cuore dell'umore decadentista di tipo anche pirandelliano. […] E Pirandello? Pirandello è la stella fissa che indica una polarità »].

[643] A. Camilleri, « Identità e linguaggio », in Identità alterità doppio nella letteratura moderna, A. Dolfi (éd.), Rome, Bulzoni, 2001, p. 45 : « Gadda mi ha dato il coraggio di scrivere come scrivo, il coraggio attenzione, che è tutt'altra cosa della lezione che avrebbe potuto darmi Gadda. […] L'uso che Gadda fa delle commistioni di dialetto ha un senso e una destinazione totalmente diverse dalle mie, proprio totalmente. Lo scopo di Gadda,

- La langue : nouveauté de l'écriture et fonctions du plurilinguisme camillérien. La recherche d'une manière personnelle de s'exprimer

Si A. Camilleri prend ses distances par rapport à un auteur qui, au XXe siècle, a porté le plurilinguisme à son plus haut degré d'expressionnisme, on est également en droit de se demander en quoi il prend ses distances, vis-à-vis de la tradition sicilienne, en quoi il la dépasse, plutôt. A. Camilleri, on l'a vu, reconnaît surtout sa dette vis-à-vis de L. Sciascia et de L. Pirandello, et souligne avec humour à la fois la difficulté de s'affranchir de ces modèles et la nécessité vitale de le faire. S'il existe de nombreuses différences de contenu entre l'auteur contemporain et ses prédécesseurs, il nous semble que c'est principalement dans le mouvement qu'accomplit l'œuvre, c'est-à-dire dans la direction que prend l'ensemble de ses récits, que se trouve la clé de compréhension de notre auteur, et son trait distinctif. En cela, nous suivons G. Bonina dans son analyse et reprenons sa formule efficace, qui rend bien compte de la différence nous semble-t-il primordiale entre les auteurs siciliens dont s'inspire A. Camilleri et A. Camilleri lui-même : « Sciascia apporte le monde en Sicile, tandis que Camilleri apporte la Sicile dans le monde »[644]. Ce mouvement opposé, A. Camilleri le fait accomplir à ses textes et à sa prose principalement au moyen d'une langue toute particulière, qu'il convient maintenant de décrire. Si A. Camilleri est en partie redevable pour le choix de l'agrigentin à L. Pirandello, ce dernier n'a jamais employé le dialecte en le mêlant à l'italien comme le fait A. Camilleri. Celui-ci dépasse en cela ses modèles (en surmontant par exemple aussi les perplexités de L. Sciascia quant à la teneur rationnelle du dialecte pour une œuvre entière), en adoptant une manière idiosyncratique, individuelle, de parler : il se forge un véritable idiolecte.

En quoi consiste cette opération linguistique ? Là aussi, nombreuses – et divergentes – sont les analyses et interprétations de la langue camillérienne : pour certains elle comprend une large part d'invention, alors que d'autres y voient une langue qui puise essentiellement aux sources du dialecte agrigentin. En réalité, la langue d'A. Camilleri se nourrit à la fois d'emprunts vernaculaires et d'inventions, ce que V. Coletti a bien montré, parlant d'un « dialecte réel et réinventé »[645]. C'est bien dans cet entre-deux qu'elle se situe.

Avant d'entrer dans le vif du débat, disons d'abord que le plurilinguisme ne fait son apparition sous la plume camillérienne que dans les années 70, comme l'a bien montré G. Sulis[646], et pas du tout dans ses œuvres de jeunesse, qui sont au contraire totalement monolingues. Il s'agit donc d'une langue qui, en dépit de son apparente spontanéité, n'allait pas de soi, qu'il a forgée et adoptée parce que ses premiers écrits en langue le laissaient insatisfaits. C'est l'insatisfaction qu'il éprouvait face à l'italien qui l'a mené sur une voie ardue, celle du plurilinguisme et de l'expérimentation linguistique qu'il pousse à l'extrême[647],

---

diciamolo fuori dai denti, è assai più alto del tentativo di diretta narrazione mia, non so se mi spiego. Ecco, io gli sono debitore di tante cose, soprattutto del coraggio, di altro non mi sento di essergli debitore, tutto qua ».

[644] G. Bonina, ibid., p. 14 : « Sciascia porta il mondo in Sicilia, mentre Camilleri porta la Sicilia nel mondo ».

[645] V. Coletti, « Arrigalannu un sognu », in *L'Indice dei libri del mese*, XVIII, n° 12, décembre 2001 : « dialetto reale e reinventato ».

[646] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit.

[647] G. Bonina insiste à plusieurs reprises sur la sorte d'hybris et l'unicité que constitue la langue camillérienne : « sa vocation la plus authentique et la plus spontanée, celle exprérimentale, d'une expérimentation qui ne se refuse aucune outrance » [« la sua più autentica e sorgiva vocazione, quella sperimentale, di uno

s'aventurant sur des terres nouvelles : c'est en cela, c'est-à-dire dans sa langue, dans ce qu'il nomme lui-même la dialettitudine, qu'A. Camilleri réussit à se forger une identité et à innover. G. Sulis note à ce propos que « l'écrivain [a] revendiqué le choix du plurilinguisme comme un élément constitutif de son écriture »[648]. Et G. Bonina indique bien que c'est sous ce signe qu' A. Camilleri peut s'ériger au rang des novateurs et dépasser l'héritage sicilien : « nous pouvons constater que c'est Camilleri qui entre tous s'est hasardé le plus loin sur le terrain du risque linguistique, au point de s'être retrouvé, comme un Ulysse des temps modernes, tout seul aux frontières du monde littéraire, dans une contrée éloignée qui parle sa langue »[649].

A. Camilleri rapporte en effet, dans une sorte de mythologie fondatrice de son écriture plurilingue, que lorsqu'il commence à écrire de cette manière (dans Il corso delle cose), ce n'est pas pour être original (ce n'est pas son but), mais bien parce qu'il ne peut pas écrire autrement, selon ses propres propos : « Quand j'écrivais en italien, j'étais gauche [...] En mélangeant le dialecte et la langue, je réussissais par contre à dire presque tout ce que je voulais dire »[650]. La même idée revient dans nombre de ses déclarations, notamment dans une interview : « De deux choses l'une : ou j'écrivais de cette manière ou je n'écrivais rien »[651].

Que comprend, alors, ce plurilinguisme ? La base vernaculaire de l'idiolecte camillérien est le parler agrigentin ; l'autre composante est l'italien. L'entremêlement des deux obéit à une règle complexe, mais le rendu est fluide puisqu'intervient ce dont on a parlé plus haut, à savoir le continuum linguistique du répertoire italo-roman, celui des Italiens, en l'occurrence du Sicilien A. Camilleri. Pour résumer de manière succincte[652] les variétés linguistiques employées par A. Camilleri, nous nous reporterons en partie à la classification établie par J. Vizmuller-Zocco[653] puis expliquerons la fonction de cet emploi. Ce sont au total environ quatre variétés linguistiques principales qu'A. Camilleri utilise dans sa prose, à commencer par le dialecte sicilien local (l'agrigentin, précisément, et en particulier celui qui est parlé à Porto Empedocle et bien connu de l'auteur). La chercheuse dénombre trois situations

---

sperimentalismo che non si nega alcuna outrance », Il carico da undici, op. cit., p. 6] ; « Il a fait de l'expérimentation – linguistique, mais pas seulement – son credo » [« Della sperimentazione – linguistica ma non solo – ha fatto un credo personale », Tutto Camilleri, op. cit., p. 17] ; « un auteur fortement expérimentateur tel que l'est Camilleri » [« un autore fortemente sperimentalista qual è Camilleri », Ibid., p. 14].

[648] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit., p. 251 : « lo scrittore [ha] rivendicato la scelta plurilingue come elemento fondante della sua scrittura ».

[649] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 18 : « possiamo constatare come fra tutti sia stato Camilleri quello che si è inoltrato maggiormente nel terreno dell'azzardo linguistico, tanto da essere rimasto da solo ai confini del mondo letterario, ulisside in una regione remota che parla la sua lingua ».

[650] A. Camilleri interviewé par G. Antonelli pour l'émission radiophonique La lingua batte diffusée sur RadioTre le 11 mai 2013, intitulée « Andrea Camilleri e il dialetto per diletto » et consacrée aux dialectes : « Se scrivevo in italiano, ero goffo… […] Mischiando insieme dialetto e lingua, invece riuscivo a dire quasi tutto quello che volevo dire ». Disponible à l'écoute en baladodiffusion à l'adresse : http://www.radio.rai.it/podcast/A42619376.mp3.

[651] « Camilleri: come nasce una nuova lingua », G. Bonina (éd.), entretien réalisé pour Rai Cultura : « Il mio problema si poneva nei modi di un aut aut: o scrivevo in quel modo o niente ». Mis en ligne à l'adresse suivante : http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/bcamillerib-come-nasce-una-nuova-lingua/1420/default.aspx.

[652] Pour des études plus approfondies sur la langue d'A. Camilleri, nous renvoyons d'une part à l'article de G. Sulis « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit., d'autre part à la référence ci-dessous de J. Vizmuller-Zocco ainsi qu'au mémoire de Laurea d'Antonina Longo Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit.

[653] J. Vizmuller-Zocco, « Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri », op. cit.

d'emploi de cette variété réservée à la communication informelle : on l'y retrouve parfois dans des phrases entières, non adapté, dans les discours directs, mais aussi dans les reprises de proverbes et / ou formules magiques, ainsi que dans des accumulations de synonymes. Dans le continuum italo-roman, suivent chez A. Camilleri l'italien populaire, puis l'italien régional de Sicile, qui correspond à un dialecte italianisé et à une variété mêlée dialecte / italien (le dialecte et l'italien sont à tous points de vue entremêlés et se fondent l'un dans l'autre), où l'influence est tantôt du sicilien sur l'italien, tantôt de l'italien sur le sicilien. Il est employé dans le discours direct de personnages de la bourgeoisie sicilienne (il s'agit à ce moment-là de formes qui mélangent le dialecte local et la langue italienne), mais aussi et surtout dans le discours indirect du narrateur. C'est principalement cette variété qui nous intéresse, et qui est d'ailleurs une technique langagière et narrative étendue à l'ensemble du roman. Elle est représentée dans le texte par la commutation de code et l'énonciation mistilingue, largement attestées dans le contexte sociolinguistique actuel en Sicile. Enfin, au bout de cette chaîne linguistique, se trouvent aussi des passages en italien standard ou néo-standard : tous les personnages non siciliens, en particulier Livia, la compagne de Montalbano, parlent cet italien standard, que l'on retrouve dans des passages plus descriptifs de la situation sociale, par exemple, de présentation du personnage par le narrateur, ou de description d'émissions télévisées.

L'opération qu'accomplit A. Camilleri est en large partie de type lexical (c'est en tout cas l'aspect le plus visible de sa langue mêlée), mais il y a aussi une construction syntaxique particulière, notamment avec les anacoluthes, certaines interjections, l'emploi du « che » particulier. Il n'en reste pas moins que la technique la plus utilisée par Camilleri pour donner une coloration dialectale et plurilingue à ses textes consiste dans les emprunts dialectaux adaptés à la langue et à la syntaxe italiennes, à savoir donc des éléments du lexique sicilien qu'A. Camilleri adapte au système linguistique italien : c'est en cela qu'il crée une variété mêlée, du vocabulaire sicilien mais italianisé. Les exemples de ce lexique dialectal italianisé sont nombreux et sont probants, puisque ce sont ceux qui reviennent le plus souvent sous la plume de l'auteur et qui sont sa « marque de fabrique » : ainsi de verbes récurrents comme taliare pour guardare, de trasire pour entrare, formes donc typiques de la variété de l'italien régional de Sicile.

Ajoutons à ce répertoire de l'aire sicilienne, la présence d'autres dialectes et même d'autres langues véhiculaires (allemand, espagnol) à l'intérieur des romans d'A. Camilleri. N'oublions pas non plus le code linguistique spécifique au personnage de Catarella, sorte d'homme à tout faire du commissariat où travaille Montalbano, qui est à proprement parler le seul vrai code entièrement inventé, une langue macaronique composée d'un mélange d'italien burocratique et formel, d'italien populaire et de dialecte agrigentin. Il s'agit d'une langue qui définit le personnage dans une direction comique. C'est, à y voir de plus près dans cet inventaire des différentes variétés employées par l'auteur, que le plurilinguisme est véritablement cultivé chez A. Camilleri dans toutes ses options, dans le sens où, même si une sérialité et une véritable méthode d'écriture, voire une recette émergent de ses œuvres – G. Sulis parle d'une « narration sérielle qui acquiert son trait distinctif précisément dans la répétition structurale,

thématique et lexicale »[654] – on observe aussi un besoin de toujours s'amender et de se réécrire, une réélaboration continuelle comme il le souligne lui-même en interview : « sinon, j'en serais resté à un stéréotype d'écriture, je serais tombé dans le maniérisme »[655]. Dans cette même optique, on vient de voir que l'auteur ne s'en tient pas au seul mélange agrigentin / italien, c'est-à-dire à une seule insertion dialectale. Au contraire, l'agrigentin, toujours présent[656], côtoie des régionalismes qui varient selon les œuvres, en fonction de la provenance des personnages que l'auteur met en scène. A. Camilleri aime à recréer des cadences, des accents, et joue avec cette « diversité idiomatique des personnages »[657] typique de ses romans. En effet, de même qu'on observe une « irrépressible tendance multidirectionnelle »[658] de l'œuvre d'A. Camilleri, de même le plurilinguisme camillérien se décline au pluriel, dans une joyeuse variété renouvelée, souvent source pour les personnages de quiproquos et d'incompréhensions langagières. Ainsi dans Il birraio di Preston qui ne met pas en scène que le code linguistique dialectal de Sicile, mais aussi, à travers la galerie de portraits variée, le florentin du préfet Bortuzzi et de sa femme, le romanesco du révolutionnaire Traquandi, le milanais du préfet de police Colombo et de sa femme, le piémontais du général Casanova et du colonel Aymone Vidusso. Il en va de même, par exemple, dans La concessione del telefono, où plusieurs régions, et donc plusieurs codes dialectaux, sont représentés : Bergame, Naples et évidemment la Sicile[659].

N'oublions pas, outre les dialectes, les nombreuses utilisations des sous-codes internes à la langue et de langages de secteur, spécialisés (par exemple le lexique du monde marin dans une scène de Il birraio di Preston) : en particulier dans ce même roman, la variété d'italien littéraire du XIXe siècle[660], mais on peut aussi évoquer à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre camillérienne, des variétés telles que le langage ecclésiastique, mais aussi l'italien bureaucratique des autorités, des forces de l'ordre, des fonctionnaires, extrêmement exploité

---

[654] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit., p. 249 : « narrazione seriale che trova il suo tratto distintivo proprio nella ripetizione strutturale, tematica e lessicale ».

[655] « altrimenti sarei rimasto ad uno stereotipo di scrittura, sarei caduto nel manierismo », in « Il Manierismo secondo Andrea Camilleri » [http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/il-manierismo-secondo-andrea-camilleri/21044/default.aspx]. La citation commence à 2 min. et clôt l'extrait vidéo déjà cité.

[656] La région et le village étant toujours présents puisque tel est le propre de la cette littérature néorégionaliste et en particulier en Sicile (on verra qu'il en va de même pour la Sardaigne) : « En Sicile, ce témoignage compulsif de son temps prend forme dans un goût néorégionaliste qui saisit les aspects les plus géorgiques et ranime une sensibilité propre au Strapaese*[1], lequel **remet le village natal au centre du monde littéraire** et y fait entrer la culture et la civilisation paysannes. **Andrea Camilleri** (de même que Sciascia et tous les autres) **ne détache jamais ses yeux du village dont il s'est fait l'oikistés***[2] pour fonder [...] son analogon du monde » [« In Sicilia questa coazione a testimoniare il proprio tempo si precisa in un gusto neoregionalista che coglie gli aspetti più georgici e rinverdisce una sensibilità strapaesana che **rimette al centro del mondo letterario il paese natìo** con dentro per intere la sua cultura e la sua civiltà. **Andrea Camilleri** (come Sciascia e tutti gli altri) **non alza mai lo sguardo dal paese di cui si è fatto ecista** per fondare […] il suo analogon del mondo », G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 16]. C'est nous qui soulignons.

*[1] Le Strapaese est un courant littéraire de la première moitié du XXe siècle caractérisé par un esprit de clocher et un patriotisme qui se fonde sur les traditions paysannes et s'oppose à toute forme de multiculturalisme.

*[2] Dans la Grèce antique, l'oikistés (οἰκιστής) est le chef d'une expédition coloniale et fondateur de la colonie.

[657] Ibid., p. 26 : « diversità idiomatica dei personaggi ».

[658] Ibid., p. 10 : « irrefrenabile multidirezionalità ».

[659] On pourrait citer à l'appui encore quelques titres : La mossa del cavallo (1999) où apparaît le génois ; Il re di Girgenti (2001) où est représentée une autre langue véhiculaire, l'espagnol.

[660] Elle est employée par le préfet, en particulier p. 204.

par A. Camilleri. Rappelons qu'A. Camilleri fait aussi appel à des variantes savantes, ou désuètes, de certains termes dialectaux.

- Fonction de ce plurilinguisme et évolution de la langue mêlée camillérienne

On repère différentes fonctions, qui sont : une fonction pour ainsi dire descriptive, à différents niveaux, c'est-à-dire que le plurilinguisme doit permettre une plus forte prise sur la réalité, en ancrant ainsi davantage les actions dans des lieux précis, en définissant donc les limites géographiques de la trame (même si ce sont des lieux imaginaires). Dans cette même optique, les codes linguistiques utilisés doivent permettre de définir le personnage (à Montalbano ne correspond pas la même variété linguistique qu'à Livia, ou à Catarella). Le plurilinguisme camillérien se distingue aussi par son côté comique et ludique, voire ironique : la langue mêlée n'y est point tragique ni ne vise à donner un aspect déformant de la réalité. L'idée du dialecte comme ressort du divertissement y est centrale, aspect qui n'est pas nouveau dans l'histoire du plurilinguisme littéraire. Selon la formule de G. Antonelli, on a donc bel et bien un « dialetto per diletto » conformément à une certaine tradition : « c'est un retour au comique de scène de genre régionale, à la caractérisation locale comme ressort du rire ».[661] Par ailleurs, A. Camilleri réactive un lexique vernaculaire tombé en désuétude. Il cherche ainsi à forger une langue qui « s'éloigne le plus possible de la normalisation, de la banalisation et du nivellement culturel pour donner libre cours aux innombrables aspects et significations de la communication humaine »[662]. C'est pour cette raison qu'A. Camilleri puise dans le dialecte, qu'il considère comme

> un langage prismatique à travers lequel brillent des tonalités, des variations, des sens, des significations, des onomatopées, des échos personnels liés aux racines les plus profondes de celui qui l'emploie de sorte à en faire un outil unique et irremplaçable pour modifier, colorer et brillanter le signe normalisant, abstrait et rationnel de la langue.[663]

A. Camilleri puise dans le dialecte une expressivité qu'il ne peut trouver dans l'italien, mais dans le mélange des deux codes, il crée ainsi un langage qui « va fièrement emprunter a[u dialecte agrigentin] quand le terme régional, en l'absence d'équivalent sémantique dans la langue nationale, se trouve être plus expressif »[664]. C'est donc l'expressivité qui prime parmi les intentions stylistiques de l'auteur sicilien, et l'on doit bien la différencier de l'expressionnisme :

> Le plurilinguisme dans les œuvres narratives de Camilleri ne peut pas être entièrement relié à

[661] G. Antonelli, « Il dialetto non è più un delitto », op. cit. : « è un ritorno alla comicità del bozzetto regionale, alla caratterizzazione locale come molla del riso ».

[662] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 26 : « si allontani il più possibile dall'omologazione, dalla banalizzazione e dal livellamento culturale, per dare spazio agli innumerevoli aspetti e significati della comunicazione umana ».

[663] A. Camilleri, « L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda », in Il concetto di popolare tra scritture, musica e immagine, in *Bollettino dell'Istituto De Martino*, n° 9, 1999, p. 93-95, p. 95 : « Il dialetto insomma come linguaggio prismaticamente rilucente di toni, variazioni, sensi, significati, onomatopee, richiami propri e legati alle più profonde radici del sangue di chi l'usa sì da farne un unico insostituibile per modificare, colorire, sfaccettare il segno omologante, astratto e razionale della lingua ».

[664] Ivi : « a[l dialetto agrigentino] va fieramente in prestito quando il termine provinciale, non trovando nella lingua nazionale un pari corrispettivo semantico, risulta più espressivo ».

> l'expressionnisme ni à une intention populiste ou anthropologique. L'expressionnisme, pour résumer, est caractérisé par la rupture du rapport avec la nature, le refus des valeurs bourgeoises, la déformation tragique de la réalité, l'obsession de la douleur et de la mort, la curiosité pour la culture populaire et la recherche de nouveaux langages qui bouleversent la syntaxe, le lexique et les structures narratives traditionnelles et qui soient l'"expression" de désirs, de mal-être et d'inquiétudes.[665]

Chez A. Camilleri, l'expressionnisme au sens gaddien du terme est absent, mais l'essence de sa prose et de sa création langagière peut aisément se résumer dans le terme d'expressivité. Étant donné le caractère multidirectionnel de son œuvre, viennent se greffer à cette expressivité et la compléter quelques autres motifs, à savoir que

> le plurilinguisme des romans d'Andrea Camilleri naît du désir de raconter de la seule façon capable de décrire les multiples visages de la réalité et de l'exigence d'un récit fait "de vive voix", construit avec una langue écrite qui ait des caractères communs avec la langue parlée. Le plurilinguisme est en outre une conséquence de la nécessité de lutter contre la normalisation linguistique à travers la recherche d'un niveau expressif qui mette en lumière les nuances de sens que le dialecte conserve.[666]

Pour ce qui est de l'évolution de son plurilinguisme, G. Bonina note que dès son premier roman, « il y a tous les éléments essentiels du planisphère camillérien naissant : non seulement un langage [...] mais aussi une méthode narrative »[667]. G. Sulis, analysant dans le détail ce même roman et comparant ses deux différentes éditions, souligne pour sa part que « sous l'aspect qualitatif, la première édition d'Il corso delle cose présente déjà sans équivoque les constantes de la langue de Camilleri »[668]. Elle sous-entend par là que si le plurilingue est présent dès l'origine, il va s'enrichir et s'étoffer en acquérant une couleur régionale et vernaculaire toujours plus marquée par la suite. C'est ce que révèle la deuxième édition (1998) d' Il corso delle cose :

> Le passage à la seconde édition montre comment l'écrivain a continué à travailler au fil des ans pour obtenir un effet de régionalité toujours plus marqué, grâce à la diminution du niveau littéraire, à l'augmentation du nombre d'emprunts dialectaux adaptés et de leur fréquence ainsi qu'à la limitation de l'alternance entre des formes italiennes standard et des formes italiennes proches des formes dialectales, au profit des secondes.[669]

---

[665] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 24-25 : « Il plurilinguismo delle opere narrative di Camilleri non può essere interamente ricondotto all'espressionismo, ma neppure ad un intento populistico o antropologico-documentario. L'espressionismo è caratterizzato, in sintesi, dalla rottura di un rapporto diretto con la natura, dal rifiuto dei valori borghesi, dalla deformazione tragica della realtà, dall'ossessione del dolore e della morte, dalla curiosità per la cultura popolare e dalla ricerca di nuovi linguaggi che stravolgano la sintassi, il lessico e le strutture narrative tradizionali e che siano l'«espressione» di desideri, malesseri e inquietudini ».

[666] Ibid., p. 27-28 : « il plurilinguismo dei romanzi di Andrea Camilleri nasce dal desiderio di narrare nell'unico modo ritenuto adatto a descrivere i molteplici volti della realtà e dall'esigenza di un racconto "a viva voce", costruito con una lingua scritta che abbia caratteristiche in comune con quella parlata. Il plurilinguismo è, inoltre, una conseguenza della necessità di contrastare l'omologazione linguistica attraverso la ricerca di un livello espressivo che evidenzi le sfumature di significato conservate dal dialetto ».

[667] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 39 : « ci sono tutti gli elementi costitutivi del nascente planisfero camilleriano: non solo un linguaggio […] ma anche un metodo narrativo ».

[668] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit., p. 253 : « sotto il profilo qualitativo, la prima edizione del Corso delle cose presenta già in maniera inequivocabile i punti fissi della lingua di Camilleri ».

[669] Ibid., p. 254 : « Il passaggio alla seconda edizione dimostra come lo scrittore abbia continuato a lavorare negli anni per ottenere un effetto di regionalità sempre più marcato, tramite la diminuzione del tasso di letterarietà,

Si, d'une part, A. Camilleri enrichit son lexique dans l'optique d'une dialectalisation plus marquée, d'autre part, on observe une tendance presque contradictoire à la

> diminution totale de la variété synonymique. Avec une préférence constante pour quelques formes au détriment d'autres, Camilleri réduit de manière drastique la richesse qui pourrait dériver de la superposition des deux systèmes lexicaux de l'italien et du sicilien, et par la répétition de quelques mots seulement, il vise au contraire à un effet normalisant.[670]

Ainsi, le fait que les emprunts lexicaux dialectaux soient plus fréquents n'empêche pas un phénomène quasiment inverse : l'italianisation presque systématique de ces termes. On est en sorte passé, au fil de la carrière de l'auteur, à quelques exceptions près, d'un lexique italien standard coexistant avec des termes dialectaux non adaptés, à une situation où le lexique est nettement plus régional mais bien plus italianisé.

Le travail langagier d'A. Camilleri se constitue donc d'une pluralité de variétés entremêlées, à la base dialectale incontestable mais transfigurée voire réinventée sous l'effet de l'italianisation. Si d'un côté elle semble obéir aux mécanismes de l'énonciation mistilingue (italianisation du dialecte et, inversement, influence de ce dernier sur la langue italienne), conformément à une situation sociolinguistique bien ancrée aujourd'hui en Sicile, la forme que prend le plurilinguisme camillérien n'est pas un simple reflet de la réalité linguistique insulaire. L'amalgame est personnel et fonde un authentique idiolecte caractérisé par son idiolecte.

• Salvatore Niffoi *ou l'expressivité archaïque et explosive du matériau sarde dans le récit*

Pour une courte biobibliographie. Salvatore Niffoi et les deux œuvres étudiées : Il postino di Piracherfa et La leggenda di Redenta Tiria.

Salvatore Niffoi, né en 1950 à Orani dans la province de Nuoro, en Sardaigne, où il vit et où il a enseigné jusqu'en 2006, s'est consacré sur le tard à l'écriture. Il a débuté en 1999 avec Il viaggio degli inganni publié aux éditions sardes Il Maestrale. Treize autres romans ont suivi, publiés, pour certains, chez Adelphi et, plus récemment, chez Feltrinelli. La vedova scalza, sorti en 2006, lui a fait remporter le prestigieux Premio Campiello[671]. L'ensemble de son œuvre raconte une Sardaigne rurale et conservatrice. Les personnages qui y évoluent ont pour point commun d'être nés sous une mauvaise étoile et de devoir lutter, souvent en vain, contre leur destin. Au fil des textes, S. Niffoi a su élaborer un univers bien particulier, à mi-chemin entre le magique, le poétique, et quelque chose de beaucoup plus concret et matériel. Il a surtout réussi à s'imposer comme l'une des voix les plus expressives de la littérature sarde

---

l'aumento del numero di prestiti dialettali adattati e della loro frequenza, e la limitazione dell'alternanza tra forme italiane standard e forme italiane vicine a quelle regionali, a vantaggio delle seconde ».

[670] Ibid., p. 256 : « diminuzione complessiva della varietà sinonimica. Con la preferenza costante per poche forme a scapito di altre, Camilleri riduce drasticamente la ricchezza che potrebbe derivare dalla sovrapposizione dei due sistemi lessicali dell'italiano e del siciliano, e grazie alla ripetizione di poche parole punta invece a un effetto omologante ».

[671] Trois de ses romans ont déjà été traduits en français (Le Facteur de Pirakerfa, Zulma, 2004, traduit par Claude Schmitt ; La Légende de Redenta Tiria, 2008, Flammarion et La Veuve aux pieds nus, 2012, Flammarion, traduits par Dominique Vittoz).

contemporaine, se forgeant un idiome personnel d'une grande efficacité. Il mêle à une narration principalement en italien standard des mots, voire des phrases entières, en sarde, créant une langue hybride et un effet de décalage à la lecture, qui donne ce ton si original à sa prose. Cette langue hybride, « marque de fabrique » de l'auteur puisqu'on la retrouve de manière constante dans toutes ses œuvres, affecte des formes variées, selon les époques d'écriture, qui vont de l'insertion d'un simple terme ou de phrases entières en sarde, à des calques lexicaux et à l'adoption d'une syntaxe régionale.

- Il postino di Piracherfa (Il Maestrale, 2000)

Deuxième ouvrage de S. Niffoi, Il postino di Piracherfa appartient aux débuts (tardifs, on l'a vu) de l'auteur, et aux œuvres éditées par une maison d'éditions sarde, ce qui a aussi son importance. S. Niffoi n'est alors que peu connu. On trouve déjà dans ce roman l'atmosphère sombre et les personnages malchanceux qui caractériseront les œuvres suivantes du cycle des malefadados. Le roman raconte l'histoire de Melampu, quinquagénaire, unique facteur du village de Piracherfa, dont la vie à l'écart de la communauté est placée sous le signe d'un quotidien gris dominé par sombres pensées liées à un passé familial tragique. Cette mélancolie, qu'il essaie en vain de noyer dans l'alcool, va soudain être balayée par une série de meurtres dans lesquels il se retrouve, bien malgré lui, impliqué. À ce premier bouleversement qui lui parvient du monde extérieur, s'en ajoute un, peut-être plus important encore dans son existence, qui est en revanche le fruit de sa volonté : Melampu va en effet entamer un échange épistolaire en se faisant passer pour un ami mort qui continuait à recevoir des lettres de ses connaissances (notamment de sa compagne). Il s'invente de la sorte une autre vie, une autre identité, qui doit venir combler le vide de la sienne. Dans ce jeu des existences parallèles, l'auteur construit aussi un entremêlement des plans narratifs, celui de la vie réelle de facteur de Melampu auquel viennent s'entrelacer d'assez longs passages marqués graphiquement par l'italique qui constituent l'échange de lettres repris par Melampu sous une fausse identité.

- La leggenda di Redenta Tiria (Adelphi, 2005)

Il s'agit du cinquième roman publié de S. Niffoi, mais surtout du premier à être édité par la maison d'édition « continentale » Adelphi, prestigieuse édition milanaise. En cela, cette œuvre marque un tournant dans la carrière littéraire de l'auteur, puisqu'elle lui permet d'accéder à une diffusion nationale, et au succès. Par ailleurs, le passage à une maison d'édition nationale, et en particulier à Adelphi, aura ses conséquences sur l'évolution du plurilinguisme niffoien. Le roman se concentre sur l'histoire du village d'Abacrasta dont les habitants sont enclins depuis des temps semble-t-il immémoriaux à mettre fin à leurs jours par pendaison :

> À Abracasta, personne ne meurt jamais de vieillonge, ses habitants font la nique à l'agonie. Tous les hommes, d'un certain âge, flairant la fin imminente, débouclent leur ceinture comme pour aller poser culotte, ils l'enlèvent et la passent à leur cou. Les femmes utilisent une corde.[672]

Les habitants d'Abacrasta y sont donc présentés comme des personnages résignés qui répondent à l'appel de la mort, « la Voix »[673] qui, le moment venu, leur glisse un « "Hé toi ! Prepare-toi, tu as fait ton temps !" »[674], mais d'une mort non naturelle (le passage cité dit clairement que ce n'est pas de mort naturelle qu'ils décèdent). Face à une situation qui apparaît comme immuable, le personnage de Redenta Tiria, figure énigmatique qui arrive à Abacrasta et s'y présente comme la fille du soleil, va changer la donne en redonnant espoir et joie de vivre aux villageois. On passe alors d'une première partie intitulée « Il paese delle cinghie » rendant compte de l'avant-Redenta et de la série de suicides, à une seconde partie beaucoup plus optimiste, celle « Della vita ritrovata e di altre storie ». En cela, le texte opère un mouvement du négatif vers le positif, et le roman de S. Niffoi peut à ce titre être considéré comme l'un de ses plus optimistes.

- Modèles et insertion dans la tradition

Le contexte actuel

Il nous faut dire quelques mots sur le contexte linguistico-littéraire actuel en Sardaigne. La Sardaigne, en effet, est un territoire à bien des égards spécifique, non seulement par rapport à l'Italie continentale, mais aussi par rapport à sa voisine insulaire qu'est la Sicile. Dotée comme cette dernière d'un statut spécial qui en fait une Région autonome, elle possède une situation linguistique particulière : le sarde est classifié comme une langue et il est reconnu, sur l'île, comme la deuxième langue officielle à côté de l'italien. Il existe donc un bilinguisme actuel fort, fruit de la coexistence de deux systèmes linguistiques de même statut sur un même territoire (et même, dans le passé, de plusieurs systèmes linguistiques différents sur le territoire régional sarde), l'île de la Sardaigne. Cela se traduit par l'existence aujourd'hui d'une production littéraire double (en italien d'une part, en sarde de l'autre), voire, comme l'affirme L. Nieddu, d'un système littéraire tripartite si l'on considère aussi de manière autonome cette « condition médiane, [c'est-à-dire] la production dans une variété que l'on peut considérer mixte, qui, sur une base italienne, greffe le sarde soit sous la forme de termes isolés, soit par un mélange plus profond au niveau des structures morphosyntaxiques »[675] : la langue mêlée italien / sarde qui, nous le verrons, a une place à part dans la production artistique de l'île à côté des deux autres branches parallèles. Une autre particularité de la littérature sarde est que la Sardaigne y est et y demeure, à de très rares exceptions près, une

[672] S. Niffoi, La Légende de Redenta Tiria, op. cit., p. 13 [« Ad Abacrasta, di vecchiaia non muore mai nessuni, l'agonia non ha fottuto mai un cristiano. Tutti gli uomini, arrivati a una certa età, fiutando la fine imminente, si slegano i calzoni come per andare a fare i bisogni, si slacciano la cinghia e se la legano al collo. Le donne usano la fune », p. 15].
[673] S. Niffoi, ibid., p. 18 [« La Voce l'ha chiamato e lui ha ubbidito! », p. 21].
[674] S. Niffoi, ibid., p. 19 [« "Ajò! Preparati, che il tuo tempo è scaduto!" », p. 21].
[675] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 74 : « condizione mediana, [cioè] la produzione in una varietà che possiamo considerare mista, che, su una base italiana, innesta il sardo, sia sotto forma di termini isolati, sia di commistione più profonda a livello di strutture morfosintattiche ».

des thématiques principales[676]. Face à « la tendance générale de la production sarde actuelle, toute, ou presque, tournée vers le mélange avec le sarde »[677], toutefois, « on débat encore sur la valeur littéraire d'un mélange linguistique qui peut assumer, en fonction des auteurs, des fonctions diverses »[678]. Car c'est bien là toute la question, que nous allons nous poser ici : comment s'insère, par rapport à la condition de plurilinguisme inhérente à toute la Sardaigne, cette littérature de l'entre-deux, d'une langue mêlée italien / sarde, face aux deux autres veines parallèles que sont l'écriture en sarde d'une part[679] et l'écriture strictement en italien[680], sans aucune couleur régionale, de l'autre ?

Tradition du plurilinguisme

Le plurilinguisme a toujours été une constante sur le territoire sarde, y compris dans le domaine de l'écriture : en effet la situation linguistique qu'a connue de manière spécifique la Sardaigne a nécessairement eu des répercussions sur la production littéraire de l'île. C'est en tout cas ce que soutient Dino Manca, qui, paraphrasé par L. Nieddu, prend l'exemple de G. Deledda pour montrer que

> l'auteure, en cherchant à concilier la réalité observée, sarde et sardophone, et la réalité observante, essentiellement italophone, a opté pour une solution médiane, parce qu'une complète étrangeté linguistique et culturelle aurait rendu inauthentique et surtout incompréhensible son travail littéraire. Pour accroître la vraisemblance du rendu mimétique de l'environnement, G. Deledda a choisi de se servir du riche patrimoine ethnologique sarde, en s'engageant dans la voie, risquée à son époque, du plurilinguisme.[681]

La notion de plurilinguisme est ici à entendre à plusieurs niveaux : d'abord au sens où plusieurs langues ont été parlées sur le territoire et dans la société, en fonction des différentes dominations qui ont marqué l'île. Prenons l'exemple de Cagliari où, au XVIe siècle, le catalan s'était développé dans le domaine juridique, alors que l'emploi du castillan était beaucoup plus large, et que le sarde était parlé dans les villages alentour, et l'italien présent de manière très circonscrite. On voit bien que plusieurs langues cohabitent depuis des siècles sur un même territoire, et que chaque période a donc développé des écritures dans telle ou telle langue : on a ainsi pu dénombrer dans le passé des textes en cinq langues (latin, espagnol, catalan, italien, sarde) et, à l'époque contemporaine, il existe, on l'a déjà mentionné, des écritures en sarde, des écritures en italien, et des auteurs actuels qui à l'intérieur de leur propre

[676] Certains auteurs contemporains, tel Nicola Lecca, font exception, situant leur narration en-dehors du territoire sarde et, pour cette raison, ne prennent pas le territoire de la Sardaigne comme objet d'étude.
[677] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 89 : « l'andamento generale della produzione sarda attuale, tutta, o quasi, tesa verso la mescidanza col sardo ».
[678] Ibid., p. 100 : « ancora si discute sul valore letterario di una mescolanza linguistica che può assumere, a seconda degli autori, funzioni diverse ».
[679] Pour une étude approfondie sur la richesse de la littérature narrative actuelle en sarde, Cf. Giuseppe Tirotto, La narrativa in lingua sarda. Antologia critica dagli albori ad oggi, mémoire de Laurea, Università degli Studi di Cagliari, 2001.
[680] Mise en œuvre par des auteurs actuels tels que Salvatore Mannuzzu, Giorgio Todde, Alessandro De Roma, Alberto Capitta…
[681] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 107.

production écrivent un livre en sarde, puis l'autre en italien[682], et enfin des écrivains qui dans une même œuvre, mélangent les différents codes.

Le plurilinguisme est en outre à entendre dans cette acception qui est d'ailleurs l'objet de notre étude. La Sardaigne présente une tradition spécifique dans ce domaine. En 1597, un exemple de texte plurilingue nous est donné, en poésie, dans les Rimas diversas spirituales, mélange d'italien, d'espagnol et de sarde, œuvre de Gerolamo Araolla. D'autres, comme l'œuvre pastorale Los diez libros de la Fortuna de Amore (1573) d'Antonio Lo Frasso, écrite principalement en castillan, présentent aussi des insertions de sarde et de catalan et constituent donc les premiers exemples d'un plurilinguisme littéraire in nuce. À la fin du XVIIe siècle, Vincenzo Sulis est l'auteur d'une autobiographie où « se rencontrent et se confrontent avec une grande expressivité le sarde et l'espagnol, le latin et le français »[683].

Quelle est la place du sarde dans l'histoire littéraire, et quels sont les liens entre les trois différentes branches linguistico-littéraires listées précédemment ? La langue vulgaire sarde est consacrée au genre de la poésie : les deux premiers documents véritablement littéraires, qu'on date du XVe siècle, sont d'une part un laudario, recueil de laudes (donc un document religieux), d'autre part un petit poème en sarde relatant le martyre de trois saints et attribué à l'évêque Antonio Cano Sa vita et sa morte et passione de sanctu Gavinu, Prothu e Januario. À l'exception de la poésie donc, le peuple sarde étant d'une culture principalement orale, le vulgaire sarde est souvent réservé à la production orale, et non écrite, à laquelle est réservé en revanche l'italien (ou bien le latin, ou le castillan). Les genres narratifs en langue sarde ne font donc leur apparition que très tardivement, contrairement à une tradition poétique beaucoup plus ancienne. C'est un point essentiel à prendre en compte pour la réflexion comparative que nous menons ici entre nos auteurs, en particulier sur le statut de certains codes régionaux par rapport à d'autres : si A. Camilleri, par exemple, a derrière lui des siècles d'une tradition sicilienne illustre et foisonnante, on ne peut pas en dire de même de S. Niffoi ; l'emploi d'une langue mêlée chez lui aura donc un sens et une place différents. En outre, à l'exception de quelque noms (G. Deledda, Emilio Lussu et Salvatore Satta) les auteurs sardes d'expression italienne n'occupent pas une place considérable dans les anthologies littéraires nationales. Les raisons de cette position marginale seraient à rechercher dans le bilinguisme des auteurs, et en particulier dans les

> difficultés que rencontrent les écrivains insulaires quand ils transposent leur vécu, qui s'est construit en langue sarde, dans une langue souvent apprise, non sans résistance, à l'école et dans les livres. À cause de ce décalage linguistique et culturel, les auteurs sardes éprouvent une inadéquation stylistique par rapport aux grandes figures nationales qui les empêche de traverser la mer et de s'imposer sur une scène plus vaste.[684]

---

[682] On pense notamment à Ignazio Delogu et à G. Tirotto.

[683] Giuseppe Marci, «Lingue, letteratura, identità», in Limba lingua language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione, Mario Argiolas, Roberto Serra, Cagliari, CUEC, 2001, p. 101-124, p. 116 : « si incontrano e si scontrano con effetti di grande espressività il sardo e lo spagnolo, il latino e il francese ».

[684] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 91. Elle évoque les conclusions qu'en ont tirées Giuseppe Dessì et Nicolas Tanda dans leur compilation en 1965 d'une anthologie de la littérature de l'île : « difficoltà che gli scrittori isolani incontravano nel trasporre il proprio vissuto, che si era costituito in lingua sarda, in una lingua spesso appresa, non senza resistenze, in maniera scolastica e libresca. A

Ce n'est donc qu'à la fin du XIXe siècle que de grands auteurs sardes (G. Deledda et Sebastiano Satta) réussissent à amener la Sardaigne sur le continent, à faire connaître cette terre en-dehors des frontières de l'île. Chez eux s'exprime la volonté d'insérer la réalité sarde dans un cadre plus large, qui dépasse la seule Sardaigne. Selon la chercheuse A. M. Amendola, qui prend appui sur les travaux de Paola Pittalis[685], il faut attendre l'Unité pour que se développe en Sardaigne une production en langue italienne significative : pour elles, c'est seulement à cette époque que naît la littérature sarde en italien.

Face à cette relative diffusion sur le continent, commence à émerger, très discrètement et sporadiquement, une troisième voie. On en trouve peut-être les premiers signes dans le neorealismo sardo représenté par des auteurs comme Giuseppe Fiori et Maria Giacobbe qui, dans les années 60, écrivent une prose italienne à l'intérieur de laquelle sont présents des termes sardes, mais qui subissent systématiquement un traitement graphique : italiques, guillemets, ainsi qu'une glose et / ou une note explicative en bas de page. C'est en 1975, avec l'inclassable Padre padrone de Gavino Ledda, que l'on peut parler d'un roman au plurilinguisme exacerbé. Mais c'est surtout au tournant des années 80-90, selon L. Nieddu, que font leur apparition en Sardaigne les « premières vraies expériences dans une langue différente du sarde et de l'italien, une variété qui relève de l'italien régional sarde ou de l'italien contaminé »[686]. G. Marci affirme également que l'on assiste à cette époque de « développement tumultueux » de la production littéraire, à un emploi encore plus savant de l'italien, du sarde, et aussi d'une variété spécifique à l'usage quotidien, à savoir l'italien régional de Sardaigne[687]. Cette tendance à une élaboration particulière de la matière expressive, par le biais d'un mélange linguistique, devient

> plus concr[ète] et plus net[te] [...] surtout après 1995, en particulier si l'on pense à la tendance à créer un certain mélange linguistique et à la recherche d'une certaine oralité, là où dans le passé on usait d'une langue littéraire élevée qui servait à donner de l'importance à la littérature régionale dans le cadre de la production nationale.[688]

Il y a donc comme un renversement des perspectives dans cette nette tendance au mélange linguistique qui se met peu à peu en place, qui ne naît pas de rien mais permet toutefois de renouveler la prose.

---

causa di questo divario linguistico-culturale emerge un'inadeguatezza stilistica degli autori sardi di fronte ai grandi nomi nazionali, che non permette loro di oltrepassare il mare e di imporsi su una scena più vasta ».

[685] Paola Pittalis, Storia della letteratura in Sardegna, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1998.

[686] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 71 : « primi veri esperimenti in una lingua diversa dal sardo e dall'italiano, una varietà che può ascriversi o all'italiano regionale sardo, o a quello interferito ».

[687] G. Marci, « L'idea di sardegna nella letteratura novecentesca », in La narrativa sarda del Novecento: atti del Convegno in onore di Michelangelo Pira, AA. VV., Quartu Sant'Elena, 1989, p. 117-139, p. 137 : « sviluppo tumultuoso ».

[688] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 72-73 : « più concret[a] e nett[a] […] soprattutto dopo il 1995. Si fa riferimento, in particolare, alla tendenza a creare una certa mescidanza linguistica e alla ricerca di effetti di oralità, laddove in passato si registrava l'utilizzo di una lingua letteraria alta, che serviva a dare risalto alla letteratura regionale nell'ambito di quella nazionale ».

Qui sont ces écrivains ? Leur acte d'écriture plurilingue est-il radicalement nouveau, comme semble l'indiquer l'expression « nouvelle vague », utilisée pour la première fois par G. Fofi dans son article intitulé « Sardegna, che Nouvelle Vague »[689] ? La formulation désigne une littérature en langue mêlée, qui s'est développée en Sardaigne, parallèlement à la production d'écrivains d'expression purement italienne ou purement vernaculaire. Cette tendance au mélange linguistique débute au milieu des années 90 (et en particulier à partir de 1998, succès de Sempre caro de M. Fois). Elle est caractérisée par l'expérimentation linguistique, par la coexistence de deux codes linguistiques (sarde et italien) dans un même texte, par la distance que prennent les textes par rapport à l'italien standard, id est l'italien non marqué diatopiquement. Elle a également été marquée par le succès immédiat de ces représentants[690], d'où la rapidité avec laquelle certains critiques ont pu parler d'une véritable « vague » :

> la vague en question ne doit pas être entendue comme un courant littéraire homogène auquel aurait adhéré une communauté d'écrivains avec un projet artistique commun, mais plutôt comme la présence, certes non fortuite, dans un même lieu, la Sardaigne, au même moment historique, les années 1990-2000, d'auteurs unis par une expressivité particulière qui met en scène le mélange de sarde et d'italien.[691]

En quoi ces auteurs plurilingues, qui ne constituent pas un groupe homogène, encore moins une école, représentent-ils un phénomène littéraire inédit ? Si l'on considère la question du point de vue éditorial, comme on l'a fait précédemment pour A. Camilleri, la nouveauté apparaît incontestable : « On peut considérer le récent succès éclatant des auteurs insulaires sur la scène nationale comme une nouveauté, en soulignant qu'il s'agit aussi d'un phénomène commercial et éditorial »[692].

L. Nieddu, contestant la pertinence de l'étiquette « nouvelle vague » qu'elle juge excessive, souligne quant à elle que ces auteurs, loin d'être révolutionnaires, s'inscrivent dans une tradition insulaire. On pourrait lui opposer qu'un tel plurilinguisme, poussé à son paroxysme, est quand même original et n'avait jusque-là jamais été tenté à ce degré-là, et S. Niffoi en est un très bon exemple. C'est d'ailleurs ce qu'elle reconnaît, que certains d'entre eux ont poussé plus loin que leurs prédécesseurs l'exploitation du plurilinguisme :

> Si déjà à l'époque de Grazia Deledda le sarde faisait son apparition dans l'écriture en italien, sous des formes souvent glosées, pour représenter plus fidèlement le monde raconté, plus récemment le phénomène littéraire représenté par Padre padrone de Gavino Ledda (en 1975, rappelons-le) est le signe d'une prise de conscience des auteurs sardes, d'un processus amorcé

[689] G. Fofi, « Sardegna, che Nouvelle Vague », op. cit.

[690] L. Nieddu parle de « succès immédiat de la littérature insulaire qui a été du jour au lendemain littéralement découverte par le grand public national » [« repentino successo della letteratura isolana, che è stata letteralmente scoperta da un giorno all'altro dal grande pubblico nazionale », *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 17].

[691] Ibid., p. 345 : « la vague in questione non va intesa nel senso di una corrente letteraria compatta cui abbiano aderito scrittori con una comunanza progettuale o artistica, ma come la copresenza, certo non casuale, in uno stesso luogo, la Sardegna, e in uno stesso periodo storico, gli anni 1990-2000, di autori accomunati da un'espressività particolare, che vede protagonista appunto il misturo di sardo e italiano ».

[692] Ivi : « Se con novità si intende l'eclatante successo degli ultimi anni rappresentato dagli autori isolani sulla scena nazionale, la proposta può essere condivisa, sottolineando che si tratta di fenomeno anche commerciale e editoriale ».

> par des événements historiques qui entraînent l'île et la poussent vers de nouvelles instances autonomistes et identitaires.[693]

Par ailleurs, la masse des écrivains qui emploient cette langue mêlée est également significative au point qu'on peut parler d'un « boom littéraire »[694]. Par le degré d'hybridation, il y a bien quelque chose d'innovant, quelque chose de plus. C'est d'ailleurs ce qu'écrit L. Nieddu lorsqu'elle parle de S. Atzeni, véritable porte-flambeau de cette écriture plurilingue récente qui marque une césure dans l'histoire littéraire de Sardaigne :

> Ce texte représente vraiment la ligne de démarcation par rapport à la tradition littéraire sarde précédente, tant du point du vue des décors choisis que de celui des formes expressives adoptées. L'impact de cette œuvre a été tel que beaucoup d'auteurs postérieurs à Atzeni n'ont pu se dispenser de reconnaître en lui un modèle.[695]

Ajoutons à cela que la période qui va des années 50 aux années 90 est caractérisée en Sardaigne par une forte italophonie en littérature. Par ailleurs, alors que dans les années 60, le recours au dialecte correspondait à une convention réaliste et « servait encore à souligner la différence de la Sardaigne par rapport au reste de l'Italie »[696], les décennies suivantes marquent une forte évolution, au sens où

> une telle discordance culturelle devient un outil de dépassement pour arriver à un résultat universel. La sardità présente à travers la langue sert bien sûr à revendiquer sa particularité mais elle anticipe surtout ce procédé qui conduira Sergio Atzeni à se sentir sarde, italien et européen, comme pour signifier que les différences n'éloignent pas mais au contraire unissent.[697]

On ne peut donc que constater un réel changement, y compris du point de vue des mentalités. Il suffira pour prendre la mesure de ce changement de relire cette affirmation du grand auteur sarde G. Dessì fait à la moitié du siècle dernier :

> Il n'y a pas [...] pour nous Sardes, entre notre langue maternelle et la langue italienne, cette continuité, cette possibilité de va-et-vient qu'il existe entre les dialectes italiens et la langue commune.[698]

La « nouvelle vague » sarde démontre au contraire la possibilité d'un véritable échange entre les deux codes et d'un mélange des deux systèmes linguistiques.

---

[693] Ibid., p. 346 : « Se già all'epoca di Grazia Deledda il sardo faceva la sua apparizione nella scrittura in italiano, in forme spesso glossate, per una volontà di rappresentazione fedele del mondo narrato, in epoche più recenti il fenomeno letterario rappresentato dal Padre padrone di Gavino Ledda (ricordiamo, del 1975) è il segno di una nuova coscienza degli autori sardi, un processo innescato da avvenimenti storici che coinvolgono l'isola e la spingono verso nuove istanze autonomistiche e di affermazione identitaria ».

[694] Ibid., p. 350 : « boom letterario degli ultimi anni ».

[695] Ibid., p. 349 : « questo testo rappresenta davvero la linea di demarcazione rispetto alla tradizione letteraria sarda precedente, sia dal punto di vista degli scenari scelti, sia, e soprattutto, per le forme espressive adottate. L'impatto di quest'opera è stato tale che molti autori successivi non hanno potuto esimersi dal riconoscere in Atzeni un modello ».

[696] Ibid., p. 74 : « serviva ancora a sottolineare la differenza della Sardegna rispetto al resto d'Italia ».

[697] Ivi : « tale discordanza culturale e espressiva diventa strumento di superamento per arrivare ad un risultato universale. La sardità esposta attraverso la lingua serve, sì, a rivendicare la propria particolarità, ma anticipa quel processo che porterà Sergio Atzeni a sentirsi sardo, italiano ed europeo, come a voler significare che le differenze non distanziano, ma uniscono ».

[698] G. Dessì, « Le due facce della Sardegna », in Il Ponte, n. 9-10, 1951, p. 965-970, p. 966-967 : « Non vi è […] tra lingua materna di noi Sardi e la lingua italiana, quella continuità, quella possibilità di graduali passaggi e ritorni che esiste invece tra i dialetti italiani e la lingua comune ».

On l'a vu, la littérature sarde trouve ses racines dans une culture essentiellement orale. Paradoxalement, l'absence d'une tradition vernaculaire illustre est un avantage en ce qu'elle donne une plus grande liberté d'invention aux auteurs. En tant que romancier, S. Niffoi s'inscrit indubitablement dans une tradition insulaire ; il a pu subir l'influence de S. Atzeni, de G. Ledda et même de G. Deledda. À plusieurs reprises, il reconnaît sa dette envers cette dernière : « Écrire des romans noirs ou policiers ne fait pas partie de mon ADN, je préfère être "deleddien" »[699]. A. M. Amendola affirme que « la prouesse du Niffoi narrateur est à chercher dans son travail autour de la langue »[700]. En quoi consiste-t-il ? Tentons de démêler ce qui fait son originalité.

- La langue de Salvatore Niffoi et l'évolution de la langue mêlée niffoienne

La langue littéraire de S. Niffoi implique trois systèmes linguistiques différents : la langue sarde dans sa variante parlée en Barbagia et en particulier dans la région d'Orani ; la langue italienne ; et enfin une variété mêlée d'italien et de sarde. La langue qu'il crée est une langue hybride, le sarde venant « nourrir », enrichir l'italien qui, tout en restant le code principal, est bouleversé par une série d'insertions dialectales. Il en ressort une prose tout à fait personnelle, à l'aspect archaïque tant par le contenu, très ancré dans un passé indéfini, que par la langue qui, à travers le logudorese, confère au récit un caractère « primitif », au sens d'originel :

> la variété linguistique forgée par Niffoi, copieusement imprégnée de sarde, est un instrument qui contribue à dépeindre une Sardaigne d'autrefois. Les scènes souvent truculentes et obscures sont assombries ou dramatiquement accompagnées de termes peu transparents pour un lecteur non sardophone mais qui sont très évocateurs d'un monde suspendu dans le passé.[701]

Primitif aussi au sens où le matériau linguistique est senti et vécu comme quelque chose de concret, de très matériel, qui confère également au texte une saveur particulière. G. Marci a parlé à propos de la langue de S. Niffoi d'une hybridation qui met en scène et cherche, dans la limite du possible, à « gouverner l'excès et la démesure d'une matière bouillonnante, contenue à grand-peine dans la page narrative »[702]. C'est pourquoi nous avons qualifié l'expressivité linguistique niffoienne d'« explosive ». Il suffit d'évoquer l'importance des sonorités chez S. Niffoi, qui se manifeste par la prolifération des onomatopées, signe d'une vraie richesse créatrice et inventive de l'écrivain, qu'on retrouve aussi dans l'invention des toponymes : « Je prends ceux qui existent et je les altère. Par exemple, Noroddile c'est Nuoro.

---

[699] S. Niffoi cité par A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit., p. 243 : « Scrivere noir o gialli non è nel mio DNA, preferisco essere deleddiano ».

[700] A. M. Amendola, ibid., p. 232 : « la bravura di Niffoi narratore va ricercata nel suo lavoro intorno alla lingua ».

[701] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 351 : « La varietà linguistica forgiata da Niffoi, copiosamente intrisa di sardo, è uno strumento che contribuisce a disegnare una Sardegna d'altri tempi. Le scene spesso truculente e oscure sono incupite o drammaticamente accompagnate da termini poco trasparenti per un lettore non sardofono, ma estremamente evocativi di un mondo sospeso nel passato. ».

[702] G. Marci, In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda, Cagliari, CUEC, 2006, p. 301 : « governare l'eccesso e il fuori misura di una materia ribollente, a stento contenuta nella pagina narrativa ».

Je fais en sorte que le lecteur reconnaisse la toponymie »[703]. C'est dans ce verbe « altérer » (stravolgere), utilisé ici par S. Niffoi pour désigner l'opération qu'il accomplit pour sa toponymie littéraire personnelle, qu'on peut sans doute trouver une clé de l'ensemble de son travail artistique. Si S. Niffoi part bien d'une matière linguistique existante, il se l'approprie en faisant violence à la langue standard et en créant une langue hybride personnelle, savamment construite, qui mêle les registres, fait alterner un lexique hyper-littéraire avec un vocabulaire bas et concret et des termes sardes aux sonorités âpres, le tout conférant un registre expressif bien particulier à toutes les œuvres de l'auteur. Il y a bien une part d'invention, mais qui se fonde sur l'exploitation de sa langue maternelle qui constitue pour lui un vivier de termes, le principal de l'opération linguistique niffoienne se résumant dans l'insertion lexicale.

> Un tel mélange a comme fondement non seulement une recherche littéraire et expressive, mais les résultats obtenus sont l'explication du succès de certains écrivains contemporains, parmi lesquels Salvatore Niffoi qui a obtenu la faveur du public et de la critique justement grâce à sa manière de traiter la matière linguistique.[704]

On trouve ainsi des phrases entières en sarde, ou bien de simples termes sardes insérés dans la prose italienne, également de nombreux calques lexicaux du sarde, et, pour ce qui est de la syntaxe, des constructions typiques de l'italien régional de Sardaigne. Les insertions sardes, fréquentes dans le récit, ne sont pas marquées graphiquement (à l'exception, quelquefois, des comptines) et s'introduisent dans le récit. Cette forte caractérisation régionale, linguistiquement très évocatrice, qui nous plonge, thématiquement, dans une vision archaïque de l'île, a souvent été considérée comme opaque et, pour cette raison, a été l'objet de critiques sévères qui remettent en cause la nécessité d'une expressivité aussi exacerbée, voire forcée. Par exemple, dans une recension à La vedova scalza, le journaliste Fabrizio Ottaviani juge gratuite l'insertion dialectale systématique : « le dialecte [...] entrecoupe l'italien sans grande exigence expressive ou mimétique »[705]. D'autres, au contraire, ont loué « le caractère exceptionnel de la langue et du style »[706], ou encore « la profusion créatrice »[707] de l'auteur : nous nous rangeons à cet avis.

---

[703] S. Niffoi interviewé par A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit., p. 246 : « Prendo quelli esistenti e li stravolgo. Per esempio, Noroddile è Nuoro. Faccio in modo che il lettore riconosca la toponomastica ».

[704] L. Nieddu, Une n*ouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 344 : « Non solo tale commistione ha come fondamento una ricerca letteraria e espressiva, ma i risultati ottenuti sono la spiegazione del successo di alcuni scrittori contemporanei, uno su tutti, Salvatore Niffoi, che proprio per il suo modo di trattare la materia linguistica ha ottenuto il favore del pubblico e della critica ».

[705] Fabrizio Ottaviani, « Niffoi. Una via di fuga dall'isola maledetta », in Il Giornale, 14 mars 2006 : « il dialetto [...] inframmezza l'italiano anche in mancanza di particolari esigenze espressive o mimetiche ». Recension disponible en ligne à l'adresse : http://www.ilgiornale.it/news/niffoi-fuga-dall-isola-maledetta.html.

[706] G. Pacchiano, « I ricordi corrono scalzi », op. cit. : « l'eccezionalità della lingua e dello stile ». Il décrit S. Niffoi comme « un pur-sang puissant et nerveux dans le petit, gracieux et douceâtre magasin de porcelaine de la prose italienne d'aujourd'hui » [« un purosangue imponente e nervoso nel piccolo, grazioso e dolciastro negozio di porcellane della narrativa italiana di oggi »].

[707] R. Maggiori et J.-B. Marongiu, « Italie Roman noir et pensée éclairée », op. cit.

Notons d'abord que le plurilinguisme est l'élément porteur et structurant de la prose de S. Niffoi, au point que le mélange de sarde et d'italien, qui revient dans toutes ses œuvres, rend son style reconnaissable entre mille : on peut parler là aussi d'un véritable idiolecte, le sarde étant perçu, selon G. Porcu, comme une « composante essentielle et non accessoire ou de couleur locale » ou, selon L. Nieddu, comme « il vero fondamento ispiratore delle trame più che un abbellimento delle storie »[708]. L. Nieddu écrit :

> Le "mélange" linguistique spécial créé par l'écrivain envahit toutes ses narrations parce qu'il est le code communicatif propre à la communauté qui, au fond, même en changeant de nom et d'histoires, reste toujours la même. Nous imaginons le microcosme de Niffoi comme une sphère parfaite dans son imperfection. Elle englobe tout : les aventures, les personnages et les valeurs. Tout s'autoraconte à travers la langue qui représente la matérialisation de cet esprit qui vient tout embrasser.[709]

Si « la langue utilisée par Niffoi ne change pas d'un roman à l'autre, reste toujours la même, un mélange d'italien et de sarde »[710] et que « la langue en ressort mêlée dans toutes les œuvres niffoiennes, les niveaux de croisements entre le sarde et l'italien changent en fonction des romans »[711]. En effet, l'hybridation linguistique subit des modifications au fur et à mesure des publications. Cela montre encore une fois qu'il y a plusieurs usages et motivations du plurilinguisme chez un même auteur. Par exemple, entre la première version de Collodoro et, plusieurs années et livres plus tard, la rédaction du Postino di Piracherfa, on relève une évolution considérable. Voici ce qu'écrit G. Porcu à ce propos :

> Après avoir abandonné le mimétisme classique de Collodoro (du sarde pour le discours direct, face à de l'italien moyen pour le narrateur), après être passé à une "sardophonie" plus limitée et au plurilinguisme (sans imitation camillérienne) dans Il viaggio degli inganni, avec Il postino di Piracherfa, Niffoi lime et métabolise ces dernières conquêtes en les confiant à un style assoupli et moins haché d'un point de vue linguistique.[712]

Entre les deux romans que nous étudions, plusieurs critères à prendre en compte jouent dans la différence principalement quantitative du plurilinguisme littéraire italo-sarde. La variation s'observe en comparaison avec les œuvres précédentes et suivantes, par exemple pour Il postino di Piracherfa, on remarque une relative tendance à la réduction des termes sardes par rapport au roman précédent Il viaggio degli inganni. À ce relatif effacement – puisque sont toujours présentes d'assez longues phrases entièrement en sarde, de nombreuses

---

[708] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 351.

[709] Ibid., p. 342 : « Lo speciale mélange linguistico creato dallo scrittore invade tutte le narrazioni perché è il codice comunicativo proprio alla comunità, che in fondo, pur cambiando nome e storie, resta sempre la stessa. Immaginiamo il microcosmo di Niffoi come una sfera, perfetta nella sua imperfezione; tutto, vicende, personaggi, valori, rientra in essa, si autoracconta tramite la lingua, che rappresenta la materializzazione di questo spirito onnicomprensivo ».

[710] Ibid., p. 302 : « la lingua utilizzata da Niffoi non cambia da romanzo a romanzo, resta sempre la stessa, un misto di italiano e sardo ».

[711] Ibid., p. 303 : « la lingua risulta quindi mescidata in tutte le opere niffoiane, i livelli di intersecazione tra sardo e italiano cambiano a seconda dei romanzi ».

[712] Giancarlo Porcu, « Verità scabrose e cene di gala », La grotta della vipera, 92, 2000, p. 59 : « lasciato il mimetismo classico di Collodoro (sardo per il discorso diretto, a fronte di un italiano linguisticamente medio per la voce narrante), passato ad una sardofonia più limitata e al mistilinguismo (senza sospetto di camillerianismo) ne Il viaggio degli inganni, con Il postino di Piracherfa Niffoi lima e metabolizza queste ultime conquiste, affidandole a un dettato snellito e meno franto linguisticamente ».

exclamations, imprécations au discours direct (« Mincimortu…vrosciu…cràstadi chin d'unu temperinu! »[713]) comme au discours indirect libre («chie catzu si lu garrigavat unu gasi »[714]) – s'ajoute de manière épisodique le procédé de la glose, c'est-à-dire que le terme sarde de difficile compréhension est fréquemment suivi d'un terme italien synonymique, de même que des expressions idiomatiques ou proverbiales entièrement en sarde, présentes dans ce texte, sont soit précédées soit suivies de leur explication en langue italienne. On trouve ce mécanisme, par exemple, dans ce passage : « Per questo o per quello, pro custu o pro cuddu, come si dice »[715]. De même, pour des phrases entières, comme ici : « - A coddare chin bagassas issundadas este comente a nde tzaccare sa piscitta in d'unu botto de petha molia! Sì, a farlo con puttane sfondate è proprio come a metterlo dentro un barattolo di carne macinata. »[716]. Le reste est toutefois souvent laissé à l'intuition du lecteur qui, avec l'aide du contexte, doit pouvoir déchiffrer les insertions, plus ou moins longues et compliquées, de sarde. Ajoutons que l'italien, de registre même assez élevé, lyrique, fait ici largement son apparition dans les passages épistolaires du roman : ces passages narratifs sont très peu colorés régionalement, de même que l'est moins l'italien de l'ensemble de la narration par rapport au roman précédent. L. Nieddu indique que

> Bien que l'on note une présence évidente de "sardismes", principalement au niveau du lexique, et de quelques régionalismes morphosyntaxiques, Il postino di Piracherfa se trouve être moins caractérisé linguistiquement que le roman précédent. On relève qu'après la tentative d'Il viaggio degli inganni, profondément imprégné de sarde, l'orientation linguistique de Niffoi tient davantage compte de la réception, par une transparence de l'écriture tout autant que par des trames narratives captivantes.[717]

Dans La leggenda di Redenta Tiria, S. Niffoi n'en est plus à ses débuts littéraires, et connaît déjà la consécration par la publication chez Adelphi. En quoi cela change-t-il la donne ? Il semble évident, à la lumière de l'analyse des œuvres précédentes, que S. Niffoi tend à affiner encore davantage son style dans la même direction que celle déjà entrevue pour Il postino di Piracherfa, à savoir un rendu encore plus transparent des sardismes, et une réduction quantitative de ces derniers. Les phrases entièrement en sarde se font plus rares (mais il en reste çà et là, souvent dans le discours direct : « Forse ha ragione tziu Pietrinu Dindillu, che è ancora vivo e sano : "Cussos animaleddos ana vidu ch'imus zente ghaddighinosa e si nde sunu ughios !" »[718]) et on observe une tendance à réduire, un peu à la manière d'A. Camilleri, le lexique vernaculaire à un groupe plus restreint de termes, qui reviennent fréquemment comme des mots-clés : ainsi du verbe « arrampanare » ou de l'adjectif « burdo », « balentes ». L'auteur mise sur une plus grande expressivité, plus étudiée et plus réfléchie, où les termes sardes sont davantage choisis pour leurs sonorités particulières, pour leur qualité esthétique, en fonction de l'idée ou du sentiment à exprimer dans telle ou telle situation. C'est ce que

[713] S. Niffoi, Il postino di Piracherfa, op. cit., p. 51.
[714] Ibid., p. 34.
[715] Ibid., p. 39.
[716] Ibid., p. 80.
[717] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 307-308 : « per quanto si noti un'evidente presenza di sardismi, principalmente lessicali, e di alcuni regionalismi morfo-sintattici, Il postino di Piracherfa risulta essere meno caratterizzato linguisticamente rispetto al romanzo precedente. Si può rilevare che dopo la prova de Il viaggio degli inganni, profondamente impregnata di sardo, l'orientamento linguistico di Niffoi tiene maggiormente conto della ricezione, in termini sia di trasparenza della scrittura che di trame coinvolgenti ».
[718] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 72.

G. Mameli a bien repéré pour ce texte en particulier, dont il note que « si des termes comme “arrajolato”, “futtirsi” ou “appalonato” étaient remplacés par leur correspondant en italien, le résultat, sur le plan du style, ne serait pas le même »[719]. Comme dans Il postino di Piracherfa, mais peut-être encore davantage, à cause du passage chez un éditeur « continental » et national, la réception semble être pleinement prise en compte, au sens où S. Niffoi donne l’impression de ménager davantage son lecteur : c’est, selon nous, ce qui expliquerait que les formes appartenant à l’italien régional de Sardaigne deviennent plus fréquentes (régionalismes lexicaux, calques syntaxiques), le tout conférant « au roman une patine de sardità sans entraver la compréhension générale de l’histoire pour un lecteur non sardophone »[720].

La tendance à composer et à proposer un texte plus transparent et compréhensible pour un lecteur non sarde s’affirme au fil des textes. Avec la republication en 2008 de Collodoro, est inséré en fin d’ouvrage pour la première fois un glossaire « minimal » où sont listés quelques termes sardes essentiels avec leur traduction italienne en regard. De même, dans le corps du texte, apparaissent pour la première fois quelques rares notes en bas de page venant traduire essentiellement des comptines en sarde dans le texte. Ce souci presque pédagogique révèle que l’auteur s’adresse à présent au lectorat italophone d’Adelphi. Toutefois, ces choix éditoriaux, ces outils de traduction interne ne sont pas nécessairement synonymes d’un aplatissement ou d’un amoindrissement du mélange linguistique : Collodoro en est justement l’exemple contraire, puisque le roman est fortement caractérisé par le plurilinguisme sarde/italien tant au niveau du lexique que de la morphosyntaxe. Si la tendance est certes à une plus grande compréhensibilité, il n’y a toutefois pas une linéarité ou une constante dans le plurilinguisme d’un livre à l’autre puisque, si dans La leggenda di Redenta Tiria, on a vu que le sarde tendait à être moins présent, dans le suivant en revanche, La vedova scalza, « le sarde […] redevient intrusif »[721] mais à nouveau, dans le roman successif à La vedova scalza, à savoir Ritorno a Baraule, la langue semble revenir à une ligne moins exacerbée régionalement, où le sarde est presque circonscrit aux parties dialoguées. L’impression est que la langue mêlée est ici davantage employée pour l’expressivité des sonorités[722]. Il en va de même du suivant *L’ul*timo inverno (2007), roman qui pourtant précède l’explosivité linguistique de Collodoro, que suit Il pane di Abele très sobre linguistiquement et bien plus contrôlé. Il bastone dei miracoli ainsi que les suivants, Il lago dei sogni, Pàntumas et La quinta s*tagione è l’inferno*, dont l’action se déroule, pour la première fois, en partie en-dehors du territoire de la Sardaigne (à Rome), suivent ce même mouvement de relative épuration et donnent à voir un plurilinguisme moins explosif et, en tout cas, plus compréhensible.

---

[719] G. Mameli, « La leggenda di Redenta Tiria di Salvatore Niffoi evento letterario dell'anno », in Il Messaggero Sardo, septembre 2005, p. 22 : « se vocaboli come “arrajolato”, “futtirsi” o “appalonato” fossero sostituiti dai corrispondenti termini italiani il risultato, sul piano dello stile, non sarebbe lo stesso ». Disponible à l’adresse : http://www.regione.sardegna.it/messaggero/2005_settembre_22.pdf.

[720] L. Nieddu, Une nouvelle généra*tion d’écrivains sardes*, op. cit., p. 315 : « al romanzo una patina di sardità senza ostacolare la comprensione generale della storia da parte di un lettore non sardofono ».

[721] Ibid., p. 317 : « il sardo […] torna a farsi invasivo ».

[722] Ibid., p. 321 : « l’impression que les expressions veulent transmettre au niveau des sonorités compte plus que le sens réel » [« l’impressione che le espressioni vogliono trasmettere a livello di sonorità conta più del senso reale »].

- Fonctions du plurilinguisme chez S. Niffoi

Si la langue sarde que S. Niffoi insère fréquemment non seulement dans les parties dialoguées, mais aussi dans le récit, insuffle vie à ce dernier, lui communique une force expressive exceptionnelle, c'est sans doute avant tout parce que le sarde est la langue maternelle de l'écrivain, la langue des sentiments primaires. S. Niffoi insiste sur le fait que que l'emploi du sarde est pour lui non un choix mais une nécessité vitale :

> M'enlever ma langue, que j'ai tétée avec mon premier colostrum, serait comme m'arracher mon âme et aurait le même effet qu'un coup de serpe aux racines qui coupe tes liens avec le passé et le présent et te prive de ton futur. Mes livres sont aussi le résultat d'un sentiment fort que j'ai pour ma terre.[723]

Malgré ce qui a pu en être dit par certains critiques, la création linguistique niffoienne n'apparaît jamais comme quelque chose de mécanique ou de folklorique, mais naît au contraire d'une vraie nécessité de faire coïncider matière narrative, situation géographique et langue. Car chez S. Niffoi la langue ne fait qu'un avec le cadre, la situation, l'histoire racontée : « dans les romans niffoiens, la langue est inextricablement liée à la localisation et aux trames »[724]. C'est une langue à des lieues de la langue standardisée, que S. Niffoi travaille et retravaille, en en exploitant ainsi toutes les possibilités expressives.

Car là aussi compte l'effet qui va naître du contact et du frottement de ces deux codes linguistiques, d'où jaillit une matière explosive, donnant au récit cette expressivité si originale. Face à la dimension principalement mimétique de l'hybridation contemporaine sarde, on peut dire de S. Niffoi qu'il se situe davantage du côté d'une expressivité exacerbée, qui exprime un regard personnel sur le monde. S. Niffoi puise dans les ressources de sa langue maternelle et il la mêle à l'italien pour créer par l'hybridation des deux, des dissonances, des images décalées et fortes. S. Niffoi est donc pleinement conscient de la force que ses œuvres reçoivent du sarde[725]. C'est pourquoi le sarde est un toujours élément visible dans ses textes, un élément qui doit frapper le lecteur, le heurter tout en aiguisant sa curiosité, par le mystère que le logudorese renferme. C'est sur ce sentiment d'attirance et d'étrangeté que nous reviendrons amplement lorsque nous nous occuperons des mécanismes de la réception. Il suffit pour l'instant de conclure qu'à la dimension mimétique que comporte l'insertion vernaculaire s'ajoute aussi une nécessité d'ordre esthétique, et que le recours au dialecte ne relève pas de la pure spontanéité, comme le souligne L. Nieddu : « le style niffoien ne semble pas naître uniquement d'une nécessaire spontanéité. Il existe une autre manière de lire ses habitudes linguistiques. La clef de lecture principale est, à notre avis, plus liée à la

---

[723] Francesco Pintore, « Niffoi batte anche le stroncature », in *L'unione sarda*, 12 septembre 2006, p. 30 : « Togliermi la mia lingua, che è cosa che ho succhiato col primo colostro sarebbe come strapparmi l'anima, come una roncolata alle radici che trancia i tuoi legami col passato, ma anche col presente e ti nega il futuro. I miei libri sono anche il risultato di un forte senso della mia terra ». Dans cet article disponible en ligne [http://www.sotziulimbasarda.net/ottobre2006/niffoilimbaitalianu.pdf], le journaliste cite S. Niffoi qui défend la limba en réponse aux critiques émises par M. Onofri.

[724] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 351 : « Nei romanzi niffoiani la lingua è inestricabilmente legata all'ambientazione e alle trame ».

[725] Cf. sa formule sur la « lingua nitroglicerinica » citée précédemment dans le chapitre.

conscience de la force expressive du sarde »[726]. Par cet entremêlement, il pose aussi comme élément essentiel de sa prose la dignité de la limba, placée au même niveau que l'italien et proposée au lecteur national, voire international, comme une langue « épurée de toute "appartenance honteuse", surtout mais pas seulement du point de vue linguistique »[727]. Enfin, grâce à cette langue hybride, S. Niffoi trouve une liberté absolue de créer et de s'exprimer.

Selon A. Asor Rosa, des écrivains comme M. Fois et M. Murgia sont des auteurs « sardo-nationaux » [728]. S. Niffoi entre pleinement dans cette catégorie, puisqu'il apporte son monde, un microcosme ancré dans une Sardaigne reculée, sur le devant de la scène littéraire nationale et internationale, et qu'il fait usage à la fois du sarde et de l'italien, deux codes qu'il maîtrise parfaitement et qu'il a choisi de mêler afin de faire connaître le premier à un lectorat italophone plus large.

• Laura Pariani *: une défense forte de l'altérité et de la marginalité linguistique. Réévoquer* une voix vouée à disparaître.

Pour une courte biobibliographie. Laura Pariani et les deux œuvres étudiées : Il Paese delle vocali et Quando Dio ballava il tango.

L. Pariani est une auteure aujourd'hui affirmée en Italie : outre ses nombreuses collaborations à divers journaux nationaux[729], elle peut se vanter d'une œuvre importante (à ce jour, dix-neuf livres parmi lesquels romans et recueils de nouvelles[730]) et largement traduite à l'étranger. En France, six de ses ouvrages ont déjà été traduits[731]. Les travaux critiques sur cette auteure sont

[726] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 334-335 : « lo stile niffoiano non sembra nascere unicamente da una necessaria spontaneità. Esiste un altro modo di leggere i suoi usi linguistici, la chiave di lettura principale è, a nostro parere, più legata alla consapevolezza della forza espressiva del sardo ».

[727] Rina Brundu, « Salvatore Niffoi: l'Ars retorico-realista al servizio di Sua Sardità (Breve analisi tecnico-testuale ed altre considerazioni minime dopo una prima lettura de La leggenda di Redenta Tiria e de La vedova Scalza) », publié le 8 décembre 2007 : « depurata da ogni "vergogna dell'appartenenza", anche e soprattutto linguistica ».

[728] A. Asor Rosa interviewé par Pasquale Porcu, « L'Unità? È nata con Dante », in La Nuova Sardegna, 1er avril 2011 : « si tratta, insomma di scrittori sardo-nazionali ». Disponible en ligne : http://lanuovasardegna.gelocal.it/regione/2011/04/01/news/l-unita-e-nata-con-dante-1.3401798.

[729] Entre autres, citons La Stampa, Avvenire, Il Corriere della Sera, Il Sole 24 Ore et Diario.

[730] Le chiffre s'entend sans compter diverses collaborations. Dans l'ordre chronologique de parution, voici la liste des recueils de nouvelles ou récits : *Di corno o d'oro*, Palerme, Sellerio, 1993 ; Il pettine, Palerme, Sellerio, 1995 ; La perfezione degli elastici (e del cinema), Milan, Rizzoli, 1997 ; *L'uovo di Gertrudina*, Milan, Rizzoli, 2003 ; Il paese dei sogni perduti. Anni e storie argentine, Milan, Effigie, 2004 ; I pesci nel letto, Padoue, Alet, 2006. Pour les romans : La spada e la luna, Palerme, Sellerio, 1995 ; La signora dei porci, Milan, Rizzoli, 1999 ; Il paese delle vocali, Bellinzone, Casagrande, 2000 ; La foto di Orta, Milan, Rizzoli, 2001 ; Quando Dio ballava il tango, Milan, Rizzoli, 2002 ; La straduzione, Milan, Rizzoli, 2004 ; Tango per una rosa, Bellinzone, Casagrande, 2005 ; Dio non ama i bambini, Turin, Einaudi, 2007 ; Milano è una selva oscura, Turin, Einaudi, 2010 ; La valle delle donne lupo, Turin, Einaudi, 2011 ; Le montagne di Don Patagonia, Novare, Interlinea, 2012 ; *Il piatto dell'angelo*, Florence, Giunti, 2013.

[731] Dans l'ordre chronologique de parution en français, on trouve la traduction de Il paese delle vocali : Le Village des voyelles, par Monique Baccelli, Genève, Éditions Demoures, 2002 ; Quand Dieu dansait le tango, par Dominique Vittoz, Paris, Flammarion, 2004 ; Journal intime et politique de Laura Pariani, par D. Vittoz, Gap, Littera 05-HB, 2006, pp. 153-197 ; En pleine nuit, dans la cellule où je travaille, in Revue La trame des jours, Gap, Littera, n°15, 2007, pp. 32-41 ; Tango pour une rose, par D. Vittoz, Paris, Flammarion, 2007 ; Dieu *n'aime pas* les enfants, par D. Vittoz, Paris, Flammarion, 2009.

encore rares mais commencent tout de même à émerger[732]. Avant de se consacrer à l'écriture de romans et de nouvelles au début des années 90, L. Pariani a été peintre et illustratrice. Elle s'est par ailleurs formée au sein des mouvements de contestation propres à la contreculture des années 70.

Née en 1951 à Busto Arsizio, dans la campagne lombarde, elle a beaucoup voyagé en Amérique du Sud, sur les traces de son grand-père émigré en Argentine dans les années 1920[733]. Sans être autobiographiques, ses récits sont étroitement liés à ces deux terres d'attache qui en constituent presque systématiquement la toile de fond. Il en va de même du contenu qui privilégie tantôt la thématique de l'émigration italienne à destination de l'Amérique latine, tantôt celle du monde paysan du Haut-Milanais. Ces deux réalités lui permettent de faire vivre un monde et des personnages qui lui tiennent à cœur, celui des humbles, qui ne figurent pas dans les livres d'histoire.

C'est à un condensé de ces univers que répondent les deux œuvres que nous avons choisi d'analyser dans notre thèse. Outre le fait que l'un – Il paese delle vocali – narre des événements s'étant déroulés dans la campagne lombarde, et que l'histoire du second – Quando Dio ballava il tango – se situe dans l'Argentine de la fin du XIXe siècle à nos jours, les deux ouvrages sont publiés à seulement deux ans d'écart ; appartenant au même genre – le roman –, ils mettent tous deux en scène des femmes qui en sont les personnages centraux.

Cet ensemble d'éléments a déterminé notre choix. En outre, l'existence de la traduction en français de ces deux romans par deux traductrices différentes va nous permettre de comparer les stratégies adoptées par l'une et par l'autre. Outre les éléments susmentionnés qui légitiment un rapprochement des textes sources, ce qui nous autorise ici à dresser un parallèle pour les textes cibles, c'est le dénominateur commun que constitue l'expérimentation linguistique, fondée sur la coprésence de trois langues : italien standard, espagnol et dialecte bustocco, qui est la variété du lombard occidental parlée à Busto Arsizio, dans la province de Varese.

---

[732] G. Sulis, notamment, a accompli un vrai travail critique visant à faire connaître l'écrivaine et à l'inscrire dans une étude plus large du plurilinguisme narratif contemporain en Italie, au travers de plusieurs articles pointus tels « Dare voce alle vite marginali », op. cit., « Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani » et « Gli anni settanta, il femminismo, l'arte. Conversazione con Laura Pariani », in On ne naît *pas… on le devient. Les* Gender Studies *et le cas italien, des années 70 à aujourd'hui*, Lisa El Ghaoui et Filippo Fonio (éds.), Grenoble, ELLUG, 16, 2013, p. 303-315 et 316-324 ; « Processi migratori e subalternità femminile in Quando Dio ballava il tango di Laura Pariani. Una via italiana al postcoloniale? » in Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000, Silvia Contarini, Giuliana Pias, Lucia Quaquarelli (éds.), Narrativa, n. 33-34, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. On peut citer aussi les travaux de Domenica Perrone « L'ossessione di raccontare. La narrativa di Laura Pariani » in La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia, Giovanna Caltagirone (éd.), Cagliari, AM&D, 2005, p. 809-821 ; de Brigitte Urbani « Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani » in Narrativa, 30, Maschile/femminile nella letteratura italiana degli anni 2000, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008, p. 111-123 et « Du lago d'Orta à la Tierra del Fuego. Les personnages des récits de Laura Pariani » in Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours, Denis Ferraris (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 77-96.

[733] Un premier voyage en Patagonie en 1966 avec sa mère ; puis un deuxième grand voyage dans les années 2000 qu'elle raconte dans Patagonia Blues.

Présentons dans un premier temps ces deux romans :

- Il Paese delle vocali (Casagrande, 2000)

Ce premier roman pris en considération appartient à la veine dite « lombarde ». Son prologue se situe en Argentine, de nos jours, et va s'ouvrir sur une histoire se déroulant à la fin du XIXe siècle en Lombardie. En effet,

> deux gamines découvrent […] en fouillant dans une vieille malle du grenier un cahier contenant un récit que leur grand-mère a rédigé au temps de son enfance, lorsqu'elle vivait encore en Italie, à Malniscióla, un petit village situé au nord de Milan […]. La narratrice y relate l'histoire d'une jeune institutrice d'origine milanaise, Sirena Barberis, affectée dans cette localité qui […] semble se trouver à des années lumières de la capitale lombarde ; bien qu'elle prenne très à cœur sa mission, l'[…] institutrice ne tarde pas à déchanter car non seulement elle se heurte à la rétivité des écoliers dénués de toute aspiration à une quelconque promotion sociale et résignés à mener la même vie de labeur que leurs parents, mais elle est en outre en butte à l'hostilité des notables qui, loin de la soutenir dans sa tâche, s'emploient au contraire à la décourager, ayant tout intérêt à maintenir dans leur condition d'indigence matérielle et morale les habitants du village.[734]

- Quando Dio ballava il tango (Rizzoli, 2002)

Publié en 2002 aux éditions Rizzoli, il fait suite à son deuxième voyage en Argentine. L'ouvrage se compose de seize chapitres dans lesquels seize femmes d'une même grande famille racontent leurs destins dans l'Argentine de 1898 à nos jours. Cette saga familiale au féminin se lit comme un voyage à travers plusieurs générations d'émigrés italiens en Argentine, avec comme fil rouge le parcours du personnage de Coraz**ó**n, au centre du premier et du dernier chapitres. Arrière-petite-fille argentine de Togn, un paysan lombard émigré à la fin du XIXe siècle[735], Coraz**ó**n part à la découverte de ses lointaines racines et, fuyant les persécutions politiques de l'Argentine en 1978, se rend en Italie pour effectuer à rebours le chemin d'espoir de son aïeul. Elle y rencontre la vieille Venturina, la fille de Togn restée au pays, qui enclenche le récit de plusieurs générations. On apprend à la fin de l'histoire que Coraz**ó**n, désormais établie en Italie, retourne en 2001 en Argentine pour y recueillir les témoignages de ces vies suspendues entre deux continents.

Nos deux romans, appartenant pour l'un à la veine dite « lombarde », pour l'autre à celle « argentine », peuvent être reliés en ce que le prologue du premier se situe en Argentine, de nos jours, et va s'ouvrir sur une histoire se déroulant à la fin du XIXe siècle en Lombardie, tandis que le second ouvrage réalise le chemin inverse : l'épopée de l'émigration est introduite par l'arrivée en Lombardie, à une période assez récente (1978), d'un des personnages principaux, Corazón (née en Argentine). Le reste de l'histoire va principalement se passer en Amérique du Sud. Ce chassé-croisé intéressant nous permet d'étudier ces deux œuvres en parallèle. De même, l'élément plurilingue alterne entre le lombard et l'espagnol dans les deux romans : si le premier élément est plus présent dans Il paese delle vocali où le

[734] Nicolas Bonnet, « Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine », Collection Individu et Nation, vol. 4, op. cit. Disponible en ligne : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=543%20ISSN%201961-9731

[735] 1898.

second n'apparaît qu'en début et fin d'ouvrage, dans le cadre narratif, en revanche, ce dernier a une plus large part dans Quando Dio ballava il tango, où le dialecte est, certes dans une moindre mesure, toujours visible.

- Modèles et insertion dans la tradition

Nous avons rappelé, dans notre paragraphe consacré aux vulgaires illustres, que la Lombardie est riche d'une longue tradition, qui s'est principalement distinguée dans la zone urbaine de Milan, et donc exprimée majoritairement dans le vernaculaire meneghino. En témoignent, pour nous en tenir au seul XXe siècle, les grands noms de C. E. Gadda et de G. Testori qui ont tous deux puisé dans le dialecte milanais[736]. Or L. Pariani est originaire de la province de Varese et, lorsqu'elle s'attelle à l'écriture, qu'elle pense dès le départ comme une écriture mêlée, elle va avoir recours principalement à la langue de sa mémoire, à la langue de ses souvenirs, c'est-à-dire aux dialectes de son enfance, à savoir le bustocco, qui est la variété du lombard occidental parlée à Busto Arsizio, dans la province de Varese, les parlers du bas Tessin et des vallées du Haut-Piémont. Le dialecte représente aussi pour l'écrivaine la langue de la mémoire[737], mais d'une mémoire qui est en train de se perdre, pour deux raisons bien distinctes, à la fois parce que l'italien standard se développe à ses dépens, et parce qu'elle-même « fréquente »[738] rarement ce dialecte. Elle le définit comme un dialecte « très archaïque »[739] et explique, comme on l'a déjà vu, que son emploi permet de faire revivre de manière plus juste telle ou telle expérience concrète, liée au passé : « Ces langues réveillent en moi des sensations et des voix de personnes désormais lointaines. Elles sont "ma" Lombardie »[740]. Si L. Pariani est nourrie de la tradition lombarde, qu'elle a bien sûr lu les poètes lombards et les écrivains mêlant à l'italien le dialecte (G. Testori, mais aussi C. E. Gadda), c'est un chemin personnel et somme toute volontairement marginal qu'elle va emprunter. Cela s'explique à la fois, on vient de le dire, par la provenance de son dialecte circonscrit, mais aussi et surtout par ses intentions esthétiques, à savoir l'intérêt qu'elle porte à la marginalité sous toutes ses formes (géographique, ethno-anthropologique). Le dialecte a été mis à la marge par la société italienne standardisée et va se perdre si on ne le défend pas. Il va justement s'agir, dans le projet artistique de L. Pariani, à la fois de donner enfin voix aux exclus et ses lettres de noblesse à un dialecte, le bustocco qui – comme nous l'avons déjà dit – n'a pas eu de tradition littéraire, contrairement au milanais. Ce dialecte des campagnes du nord de l'Italie dans la deuxième moitié du XIXe siècle est marginal à tous égards, c'est celui

[736] Dario Fo fait exception puisque, comme L. Pariani, il est né dans la province de Varese.

[737] Or la mémoire est un des thèmes centraux de l'œuvre de L. Pariani, l'idée étant que la mémoire des choses et des événements est essentielle.

[738] D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit. : « Et puis il y a une autre langue [en plus de l'italien et du castillan], la langue maternelle, une langue que je fréquente peu désormais, une langue liée à la mémoire, une langue charnue et en rapport avec des expériences concrètes » [« E poi c'è un'altra lingua, la lingua materna, lingua ormai frequentata raramente, lingua legata alla memoria, lingua carnosa e vicina ad esperienze concrete »].

[739] Ivi : « J'ai grandi dans un environnement où l'on ne parlait qu'en dialecte, un dialecte paysan, très archaïque, plein de sons sourds » [« Io sono cresciuta in un ambiente nel quale si parlava solo in dialetto, un dialetto contadino, molto arcaico, pieno di suoni cupi »].

[740] L. Pariani interviewée par F. Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », op. cit., p. 238 : « Proprio queste lingue risvegliano in me sensazioni e voci di persone ormai lontane. Sono la "mia" Lombardia ».

de ceux que L. Pariani nomme les « derniers de la terre »[741], situés « aux marges de l'espace social et national – par défaut (les micropatries locales) »[742]. Non seulement, donc, L. Pariani ne cherche pas à s'insérer dans la tradition du milanais illustre, mais elle s'intéresse aux dialectes rustiques et à une culture orale qui, là encore, n'a pas eu voix au chapitre dans la littérature :

> Ce n'est pas tant la littérature cultivée et la consultation des dictionnaires qui irriguent le texte, que le dialecte parlé qui s'est sédimenté dans la mémoire auditive et réhabilite les voix de l'enfance paysanne, en particulier celles des femmes, des anciens et des enfants.[743]

Enfin, le fait de s'écarter de la tradition s'explique aussi parce que L. Pariani ne fait pas que retranscrire un dialecte, mais l'invente à sa façon. C'est ce qui fait dire à N. Bonnet qu'il s'agit d'« un idiolecte complexe qui ne se limite pas à mimer l'oralité mais la transfigure »[744]. Car si l'auteure a été nourrie de tradition orale paysanne, elle a dû cependant réapprendre ce dialecte : ayant oublié cette langue apprise dans le village de son enfance, elle a dû paradoxalement se la réapproprier par le biais d'une étude acharnée et livresque :

> Je l'ai même beaucoup étudié et j'ai appris à l'écrire en lisant justement les poètes qui emploient le dialecte comme langue littéraire, par exemple Franco Loi. Je l'ai étudié comme on étudie une langue étrangère et, tandis que je l'étudiais et que je cherchais à me plonger dans les mots et à entrer dans leur rythme, mon enfance refaisait surface.[745]

- L'expérimentation linguistique et ses fonctions chez L. Pariani

Le point de départ de toute analyse des textes de L. Pariani est en effet la prise en compte de l'originalité linguistique de son œuvre, caractérisée par le plurilinguisme[746]. L. Pariani ne s'en tient pas uniquement à ce plurilinguisme interne puisqu'elle le complexifie par une alternance supplémentaire entre deux langues véhiculaires (l'italien et l'espagnol). À cela s'ajoutent plusieurs subdivisions à l'intérieur de la variation langue-dialecte, qui présente toute une gamme de variétés, un continuum qui va

> de l'italien standard à l'italien parlé, de l'italien élevé à celui dont le lexique et la syntaxe sont "colorés". Certains mots sont italiens mais prononcés selon la phonétique lombarde, d'autres sont tirés du dialecte directement. La syntaxe présente quelques anacoluthe ou n'est parfois pas respectée du tout, comme pour exprimer la difficulté du paysan à formuler des discours et à penser de manière complexe. Et puis il y a des syntagmes, des phrases, des proverbes, des

[741] La Signora dei porci, op. cit., p. 202 : « ultimi della terra ».
[742] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 408 : « La geografia letteraria della Pariani privilegia ciò che è ai margini dello spazio sociale e nazionale – per difetto (le micropatrie locali) ».
[743] Ibid., p. 409 : « più che la letteratura colta e la consultazione dei dizionari, a irrorare il testo è il dialetto parlato, sedimentato nella memoria acustica, recupero delle voci dell'infanzia paesana, in specie di donne, anziani, bambini ».
[744] Nicolas Bonnet, « Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine », Collection Individu et Nation, vol. 4, op. cit.
[745] L. Pariani interviewée par F. Panzeri, « Voci di una "mia" Lombardia », op. cit., p. 240 : « L'ho studiato anche molto e ho imparato a scriverlo leggendo proprio i poeti che usano il dialetto come lingua, Franco Loi, ad esempio. L'ho studiato come se fosse un'altra lingua e mentre lo studiavo mi veniva in mente la mia infanzia, proprio nel momento in cui cercavo di mettermi dentro le parole, di entrare nel loro ritmo ».
[746] À quelques exceptions près, que sont le roman Tango per una rosa, où l'on ne trouve que quelques emprunts au français, à l'espagnol et à l'anglais, et le récit I nottambuli, in La perfezione degli elastici.

> comptines en dialecte, un dialecte qui est le lombard du XIXe siècle, un dialecte qui est le lombard actuel et aussi un dialecte qui n'existe pas parce qu'il est inventé, ou réinventé avec les sons du dialecte authentique, pour donner à la narration une saveur toute particulière.[747]

Pour résumer, on a donc, principalement dans le discours direct, des éléments du dialecte bustocco, à côté de l'italien régional de Lombardie et de l'italien populaire. La langue principale de la narration est, comme chez S. Niffoi, un « italien littéraire, raffiné et expérimental »[748], que viennent enrichir les insertions régionales. Car l'écrivaine s'intéresse non à la juxtaposition de plusieurs codes mais, comme nos autres auteurs, à ce que cette rencontre peut créer comme formes nouvelles :

> On peut mettre en avant comment, face à un nombre limité de citations pures (dialectales ou étrangères), l'écrivaine privilégie la rencontre des différents systèmes linguistiques, les italiens régionaux et populaires et les créoles internationaux, pratique favorisée par le recours fréquent au soliloque des personnages et au discours indirect libre.[749]

L'emploi du dialecte n'est jamais mis en relief par des signes graphiques (italique ou guillemets) mais se fond dans le texte italien et se trouve volontairement placé sur le même plan ; de la même manière, le lecteur italien ne dispose d'aucune explication supplémentaire. Le texte n'est pas d'emblée compréhensible dans sa totalité mais exige du lecteur un effort : « l'écrivaine érige entre le lecteur et le monde raconté une barrière, surmontable avec une difficulté plus ou moins grande, grâce à la racine latine qu'ont en commun l'italien, le dialecte et l'espagnol »[750]. Notons aussi que le substrat dialectal vient contaminer jusqu'à la narration (en italien standard) par le biais du discours indirect libre qui retranscrit le flux de conscience des personnages et confère une fluidité au récit. Enfin, l'oralité est omniprésente dans ces textes.

Afin de comprendre le rôle de ce code-switching, nous devons savoir quelle fonction revêt le dialecte chez L. Pariani. Comme nous l'avons rappelé, l'auteure s'est exprimée plusieurs fois sur ce sujet en mettant l'accent sur le fait que le dialecte constitue pour elle avant tout une langue maternelle, liée à la mémoire et aux expériences : « Le dialecte n'a de sens pour moi que pour ce motif, étant donné qu'il est la langue de mon appartenance et que j'y suis liée de manière affective »[751]. Le dialecte est pour elle la langue la plus expressive, la plus apte à

---

[747] Matteo Meschiari, « Il paese delle vocali di Laura Pariani. Dialetti e 'identità' lombarda » Collection Individu et Nation, vol. 4 : Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine, 28 juin 2011 [en ligne] : « dall'italiano standard all'italiano parlato, dall'italiano elevato a quello "sporcato" nel lessico e nella sintassi. Alcune parole sono italiane ma pronunciate con fonetica lombarda, altre parole sono prese dal dialetto direttamente. La sintassi ha qualche anacoluto, o a volte si rompe del tutto, come per esprimere la difficoltà del contadino a formulare discorsi, a pensare in modo complesso. E poi ci sono sintagmi, frasi, proverbi, filastrocche tutte in dialetto, un dialetto che è quello lombardo del XIX sec., un dialetto che è quello lombardo attuale, e anche un dialetto che non esiste perché è inventato, oppure reinventato con i suoni di quello autentico, per dare alla narrazione un sapore tutto particolare ». Disponible sur Internet : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=544%20ISSN%201961-9731.

[748] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 409 : « un italiano letterario, raffinato e sperimentale ».

[749] Ivi : « [Si] può evidenziare come, a fronte di un numero limitato di citazioni pure (dialettali o straniere), la scrittrice dedichi attenzione all'incontro tra sistemi linguistici, agli italiani regionali e popolari e ai creoli internazionali, pratica favorita dal ricorso frequente al soliloquio dei personaggi e al discorso indiretto libero ».

[750] Ibid., p. 412-413 : « la scrittrice erige tra il lettore e il mondo narrato una barriera, per quanto sormontabile, con maggiore o minore difficoltà, grazie alla radice latina che accomuna italiano, dialetto e spagnolo ».

[751] D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit. : « Il dialetto per me ha senso solo per questo motivo, dato che è la lingua della mia appartenenza e a cui io sono legata affettivamente ».

transmettre des émotions. Outre la charge émotionnelle que véhicule le dialecte, c'est aussi – nous l'avons également évoqué – son caractère sensuel qui intéresse l'écrivaine. C'est une sensibilité aiguë au rythme de la langue et à la sonorité suggestive des mots qui expliquent l'adoption du dialecte.

Dès lors, quelles sont les fonctions du plurilinguisme parianien ? G. Sulis montre bien que dans Quando Dio ballava il tango le plurilinguisme italo-lombardo-espagnol va au-delà du pur mimétisme réaliste et acquiert une dimension symbolique :

> Le mélange linguistique du texte, dans lequel interagissent l'italien, les dialectes et l'espagnol, avec une attention particulière pour les zones de télescopage des parlers moins surveillés, exprime la condition de suspension dans laquelle se trouvent les migrantes, aussi bien de manière réaliste que symbolique.[752]

G. Sulis cite pour illustrer la dimension de la représentation ces passages du texte de Quando Dio ballava il tango : « le soir après le dîner, les hommes s'asseyaient sur la banc [...] et ils se racontaient les uns les autres, moitié en patois moitié en espagnol, les raisons qui avaient poussé chacun d'entre eux à quitter l'Italie »[753] et « autour d'eux un grand bruissement de voix, une polyphonie de dialectes italiens, piémontais surtout. Madame Bertinotti s'excusait auprès d'Amabilina : "Ej connoais mie vo toscan !" »[754]. En fait, le plurilinguisme mimétique n'est véritablement représenté que par les paroles rapportées au discours direct, en nombre assez restreint dans l'œuvre. L'objectif de L. Pariani est moins de restituer fidèlement ces voix que d'en rendre l'esprit. Le plurilinguisme à l'échelle de l'œuvre apparaît nourri de divers apports, ce qui en fait en réalité un idiolecte, et non le calque mimétique du cocoliche (l'italo-espagnol des immigrés italiens à Buenos Aires). Il s'enrichit de citations littéraires (notamment les textes d'auteurs latino-américains reportés en exergue : pour ne citer qu'un exemple, le poète et compositeur argentin Enrique Santos Discepolo, fils d'ailleurs d'un Napolitain), ou de références à la culture populaire : comptines et chansons aussi bien espagnoles (« La cucaracha, la cucaracha ya no pue' navigà », citée dans le texte p. 29), que dialectales.

Par ailleurs, toujours dans Quando Dio ballava il tango, en entremêlant le dialecte et le castillan d'Argentine tel qu'il était parlé par les tanos analphabètes et dialectophones, en superposant ces systèmes linguistiques envisagés dans toutes leurs variations et interactions et qui contaminent l'italien de la narration, L. Pariani crée un idiolecte, et rend par cette nouvelle langue l'idée d'une identité stratifiée et plurielle. « Idéologiquement parlant, en faisant voler en éclats la vision prétendument monolithique de la langue nationale, [ce plurilinguisme]

[752] G. Sulis, « Le migranti nell'opera di Laura Pariani, tra radicamento locale e dimensione transnazionale. Una via italiana al postcoloniale? », in Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000, S. Contarini et al. (éds.), Narrativa, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, n° 33/34, 2012, p. 265-273, p. 271 : « La mescidazione linguistica del testo, in cui interagiscono italiano, dialetti e spagnolo, con particolare attenzione per le zone di incontro-scontro delle parlate meno sorvegliate, esprime stilisticamente la condizione di sospensione delle migranti, sia in chiave realistica, sia simbolicamente ».

[753] L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, Paris, Flammarion, 2004, p. 99, traduit par D. Vittoz. [L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 89 : « la sera dopo cena gli uomini si sedevano sulla panca […] e si raccontavano, vicendevolmente, mezzo in dialetto e mezzo in spagnolo, i motivi che avevano spinto ciascuno di loro a venire via dall'Italia »]. Toutes les citations de ce texte sont de la même traductice.

[754] Ibid., p. 158 [« con intorno un gran cicalare polifonico di dialetti italiani, soprattutto piemontesi. La signora Bertinotti si scusava con l'Amabilina: "I sai nen al tuscan…" », p. 142].

remet en question la définition de l'identité »[755]. L'absence d'un quelconque glossaire explicatif peut être interprétée comme une barrière linguistique et comme une volonté de donner une voix aux émigrés en leur conservant une part d'altérité.

Selon G. Sulis[756], L. Pariani se distingue aussi par l'articulation de l'altérité linguistique et de l'altérité de genre. Elle raconte en effet des histoires au féminin, étroitement liées à sa région de provenance, dans un idiolecte à base italienne qui accueille le dialecte et d'autres apports linguistiques, dans une dimension socio-historico-anthropologique. L'insertion vernaculaire est à entendre chez L. Pariani comme une position éthique, une solution permettant la représentation de l'altérité géographique et linguistique interne au territoire italien. Elle donne une place de choix à son dialecte et ce, dès ses premières œuvres, puisqu'elle revendique clairement une identité locale en indiquant qu'elle doit inscrire ses personnages dans un lieu et dans un temps déterminés, faute de quoi ils n'auraient aucune épaisseur. C'est dans cette même optique que le plurilinguisme se conçoit chez L. Pariani « en premier lieu [comme] la défense des particularismes locaux contre les tendances normalisantes d'aujourd'hui »[757]. Comme pour A. Camilleri et S. Niffoi, il va s'agir de « continuare a praticare le nostre lingue e non dimenticarle » en les mêlant, en donnant à celles qui sont minoritaires et vouées à disparaître une chance de vivre encore dans le texte, le but étant de « conserver sa propre intégrité linguistique »[758], comme le dit elle-même haut et fort l'écrivaine :

> C'est vrai, la langue me tient particulièrement à cœur. Il m'arrive de plus en plus souvent de tomber sur des livres italiens qui semblent être des textes traduits de l'anglais, et cela me gêne. Comme si les mots n'étaient pas une vraie voix, du souffle, de la chair... Je crois que l'expérience du bilinguisme (italien et dialecte) quand j'étais enfant, puis l'apprentissage du castillan en Argentine m'ont enseigné que posséder plusieurs langues, comme le disait aussi Leopardi, enrichit, parce que nous pensons en parlant. J'ai appris à mes dépens le respect que nous devons à la langue que nous employons. Parce que chaque langue est vraiment une conception du monde, un condensé d'expériences dont découle une manière de penser. Je suis liée de manière affective au dialecte que je ressens comme ma langue maternelle, la langue de mon appartenance au territoire où je suis née : d'où ma tentative de puiser dans sa tradition séculaire riche d'expressions charnelles, qui malheureusement a été effacée par les années, transformée, déformée, vendue comme du folklore ou des fadaises tout juste bonnes pour des blagues. Je pense pourtant que la littérature du XXe siècle, surtout en poésie, a pleinement montré les potentialités que renferment encore ces langues traditionnelles en train de disparaître.[759]

---

[755] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 410 : « Ideologicamente, scardinando la presunta monoliticità della lingua nazionale, pone degli interrogativi sulla definizione dell'identità (individuale e collettiva), il cui incontro con l'Altro da sé non avviene in termini di giustaposizione ».
[756] Ibid., p. 406.
[757] Ivi : « in primis la difesa delle peculiarità locali contro le tendenze omologanti della contemporaneità ».
[758] D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit. : « conservare la propria integrità linguistica ».
[759] Paolo Di Paolo, « Il nostro niente che reclama amore. Intervista a Laura Pariani », Milan, 5 mars 2004 : « È vero, la lingua mi sta particolarmente a cuore. Mi capita sempre più spesso di imbattermi in libri italiani che sembrano testi tradotti dall'inglese, e la cosa mi dà fastidio; come se le parole non fossero anche voce vera, respiro, carne... Credo che l'esperienza del bilinguismo (italiano e dialetto), quand'ero bambina, e poi l'apprendimento del castellano in Argentina mi abbiano insegnato che il possedere più lingue, come diceva anche Leopardi, arricchisce, perché noi pensiamo parlando. Ho imparato sulla mia pelle il rispetto che dobbiamo alla lingua che adoperiamo. Perché ogni lingua è davvero una concezione del mondo, un condensato di esperienze da cui deriva un modo di pensare. Sono affettivamente legata al dialetto che sento come lingua materna, lingua dell'appartenenza al territorio in cui sono nata: da qui il mio tentativo di rifarmi alla sua secolare

L. Pariani a compris que la langue peut être aussi bien instrument d'exclusion, de domination, que de libération : dans ses romans, en faisant parler humbles et femmes, et surtout en insérant le code minoritaire et dominé par excellence qu'est le vernaculaire, elle vise à montrer qu'en tant qu'écrivaine elle « accepte la langue dominante de la tradition littéraire pour la forcer de l'intérieur avec les restes linguistiques de la marginalité des personnages, en renversant ainsi les rapports de force et en soumettant le lecteur à l'effort de la compréhension linguistique, premier signe d'une volonté d'écoute de la voix des exclus »[760]. Cela est à rapprocher de la théorie deleuzienne de la langue « minoritaire » exprimée notamment dans Mille plateaux[761] : la littérature qu'il identifie comme « mineure », qui n'est pas celle d'une langue mineure, mais bien « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »[762], et celle qui subvertit, par son altérité, par son étrangeté et par son hybridité, la langue majeure. Elle va miner de l'intérieur la langue dominante. Si la littérature mineure a cette force primordiale de contestation, cette dimension contestataire va toutefois s'exprimer à l'intérieur du majeur, puisque le but est de transformer la langue majeure. Car au final, « le mineur se soutient de l'existence du majeur comme le corps sans organes réclame l'organisme »[763]. C'est aussi « la langue étrangère dans notre propre langue »[764], que fait d'ailleurs apparaître le plurilinguisme.

• Andrej Longo, le métissage urbain au plus près de la réalité : rendre com*pte de l'enfer* mafieux dans la cité de Naples.

Pour une courte biobibliographie. A. Longo et l'œuvre étudiée : Dieci.

Né à Ischia en 1959, après des études de Lettres au Dams de Bologne, il a commencé par écrire pour la radio, le théâtre et le cinéma (co-scénariste du film Io speriamo che me la cavo de Lina Wertmüller), tout en exerçant différents métiers dont celui de maître nageur et surtout de pizzaiolo au point que la presse a parlé, sans doute pour attirer la curiosité des lecteurs, du nouvel écrivain pizzaiolo. Il a débuté en littérature avec un recueil de nouvelles Più o meno alle tre publié aux éditions Meridiano Zero en 2002. Suit un roman en 2003, Adelante, chez Rizzoli, et le succès (ainsi que la visibilité, qui va de pair) avec son deuxième recueil de nouvelles en 2007, Dieci, chez Adelphi. Il en est aujourd'hui à son 5e livre et à sa 3e collaboration avec Adelphi (suivent en effet le noir Chi ha ucciso Sarah? en 2009 ainsi que le roman Lu campo di girasoli en 2011). Il excelle dans la nouvelle mais parle de Dieci comme

---

tradizione ricca di espressività carnosa, che purtroppo è stata negli ultimi anni cancellata, trasformata, travisata, svenduta come folclore o banalità da barzelletta. Penso però che la letteratura del Novecento, soprattutto in poesia, abbia mostrato pienamente le potenzialità ancora racchiuse in queste lingue tradizionali che stanno scomparendo ». Consultable en ligne : http://www.italialibri.net/interviste/0401-5.html.

[760] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 415 : « accetta la lingua egemonica della tradizione letteraria per forzarla dall'interno con i residui linguistici della marginalità dei personaggi, ribaltando così i rapporti di forza e costringendo il lettore allo sforzo della comprensione linguistica, primo segno di una volontà di ascolto verso la voce degli esclusi ».

[761] Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille plateaux, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

[762] G. Deleuze et F. Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

[763] Ivi.

[764] G. Deleuze, « Un manifeste de moins », in Superpositions, Carmelo Bene et G. Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 (première édition en italien : Sovrapposizioni: Riccardo III; Un manifesto di meno, Milan, Feltrinelli, 1978).

d'un « romanzo in forma di racconti », où chaque nouvelle peut être vue comme un chapitre de roman.

- Dieci (Adelphi, 2007)

Comme son titre l'indique, Dieci se compose de dix nouvelles, dont chaque titre reprend, mais de manière ironique et antiphrastique, les injonctions des Dix Commandements. L'action ne se situe pourtant pas dans un passé biblique, mais bien de nos jours dans l'univers urbain et déréglé, dégradé, de la périphérie de Naples, où tout semble contrôlé par la camorra, et les commandements ne sont pas à entendre, loin de là, comme des lois religieuses. A. Longo a choisi de les réinterpréter en partant du principe qu'il s'agit, pour lui, des « lois les plus anciennes dont l'homme s'est pourvu pour vivre tous ensemble [...]. Certaines d'entre elles sont religieuses, mais il s'agit en grande partie de lois morales et éthiques »[765]. Or, reprenant ces formules morales, A. Longo effectue un renversement car c'est « l'absence de tout type de loi morale et éthique que j'ai voulu raconter. Cette absence qui rend les hommes si seuls, si nus et si désespérés face à eux-mêmes »[766].

Passons en revue cette galerie de portraits composée « d'une humanité […] souffrante, marginale, accablée par l'impossibilité de se révolter contre un destin qui paraît tout tracé, mais qui lutte malgré tout pour s'en affranchir »[767]. Dix histoires d'une longueur oscillant entre sept (pour la plus courte) et seize pages (pour la dernière et la plus longue) et dix protagonistes, qui viennent illustrer, dans un incessant jeu de renversement, les dix commandements : ainsi le narrateur protagoniste de la première nouvelle « UNO Io sono il Signore Dio tuo, non avrai altro Dio fuori di me », Papilù, est un jeune homme qui n'ignore pas que pour conserver sa liberté et son intégrité il ne devra jamais avoir affaire (c'est-à-dire ne jamais avoir à lui demander un service) au boss du quartier, Giggino Mezzanotte, faute de quoi il deviendra son obligé à vie. Or, cherchant un soir à protéger sa fiancée Vanessa de l'agression de deux voyous, il est sur le point de se bagarrer avec eux quand, sans qu'il l'ait appelé et bien malgré lui, intervient Giggino qui fait ainsi fuir les agresseurs.

La deuxième histoire « DUE Non pronunciare il nome di Dio invano » est celle de Saverio, jeune homme voulant réussir à tout prix dans le monde de la musique et du show-business, cherchant à gravir les échelons jusqu'au Festival de Sanremo, les participations aux fêtes, mariages et baptêmes de ses amis, dans sa ville, ne lui suffisant plus. Malgré sa voix, il est clair qu'il ne pourra jamais prétendre à Sanremo ; désespéré, abandonné de ses anciens amis

[765] A. Longo dans l'interview à Carla D'Alessio intitulée « Racconto l'assenza di leggi morali » pour La Repubblica, 30 octobre 2007 : « più antiche leggi che l'uomo si è dato per vivere insieme con gli altri [...]. Alcune di queste sono religiose, ma in gran parte si tratta di leggi morali ed etiche ». Consultable en ligne : http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/30/racconto-assenza-di-leggi-morali.html.

[766] Ivi : « l'assenza di qualunque tipo di legge morale ed etica che ho voluto raccontare. Questa assenza che rende gli uomini così soli, nudi e disperati davanti a se stessi ».

[767] M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 16 : « Dieci si profila così come una galleria fatta da un'umanità dolente, sofferente, marginale, schiacciata dall'impossibilità di ribellarsi a un destino che sembra segnato, ma che lotta nonostante tutto per affrancarsi da esso ».

qu'il avait lui-même délaissés, il sombre dans la drogue et, endetté, accepte de tester pour d'autres la cocaïne.

Le troisième récit « TRE Ricordati di santificare le feste » s'ouvre sur une journée apparemment banale, qui ne l'est pourtant point pour cette épouse qui attend et prépare tout pour son mari arrivant de Rome où il travaille toute la semaine : son retour à Naples ne se fait qu'un seul jour par semaine, le mardi, et il en va ainsi toute l'année. Sa femme aimerait qu'ils aient une vie plus normale, ensemble, et que son époux soit là également le dimanche.

La quatrième nouvelle « QUATTRO Onora il padre e la madre » présente une mère au stade terminal de la maladie et ses deux fils : à l'aîné, elle a demandé de l'aider pour mettre un terme à ses souffrances, mais ce dernier n'a pas le courage d'affronter cette épreuve. Le jeune fils va s'en charger et l'étouffer avec un oreiller.

Le cinquième texte « CINQUE Non uccidere » se joue entre un père et son fils dans la ville de Naples. Le premier, vraisemblablement lié aux gens du milieu, est sur ses gardes et se promène armé. Son fils n'a qu'un désir, être comme son père, dont il ignore le métier. Mais ce dernier voudrait l'engager sur une autre voie, plus honnête, et aimerait le voir devenir footballeur.

La sixième histoire « SEI Non commettere atti impuri » est celle d'une jeune fille qui est enceinte. Après l'avoir confessé au prêtre, elle se fait avorter chez une faiseuse d'anges, non sans avoir subi au préalable les reproches de cette dernière. Rentrée chez elle, elle doit à nouveau esquiver les avances de son père ivrogne…

La septième nouvelle « SETTE Non rubare » a pour protagoniste un jeune voyou, braqueur de profession, qui, sur le point de détrousser un retraité, doit faire face à l'aplomb surprenant de ce dernier qui le regarde droit dans les yeux ; irrité, peu habitué à ne pas avoir le dessus, le jeune poignarde l'homme et s'enfuit. Ayant appris que le vieillard est dans le coma, le voleur est persuadé de sa mort prochaine mais, quelques semaines plus tard, il recroise ce même regard dans la rue : le jeune prend la fuite.

Le huitième texte « OTTO Non dire falsa testimonianza » raconte le retour d'Afghanistan dans sa ville natale d'un Napolitain bien décidé à la quitter. Il voudrait en effet retourner à une vie normale et considère que la violence de Naples ne l'y aidera pas. Son vieil ami cherche à le convaincre du contraire et à lui montrer qu'il n'en est rien : « témoignage » qui sera aussitôt contredit par le vol de sa voiture sous leurs yeux. Le soldat de retour, prêt à tout pour rétablir la justice et faire valoir son bon droit, se lance à la poursuite du voleur monté en voiture et en mourra.

Le neuvième et avant-dernier récit « NOVE Non desiderare la donna d'altri » est centré sur les personnages d'une mère et de sa fille Adelina sur le point de se marier. Adelina, au dernier moment, se refuse à épouser l'homme qu'elle n'aime pas. Sa mère, qui d'abord tente de la raisonner, comprend finalement sa fille et va faire croire que cette dernière a été victime d'une crise d'épilepsie pour annuler ou du moins repousser le mariage de convenance.

La dixième histoire « DIECI Non desiderare la roba d'altri » qui vient clore le recueil est peut-être celle qui nous plonge le plus durement et le plus durablement dans l'enfer mafieux de Naples. Trois jeunes désœuvrés, voyous aux surnoms évocateurs, Reibàn, Panzarotto et Rolèx, pour passer le temps, passent de bar en discothèque, puis, de nouveau dans la rue, voient une voiture splendide. Leur seul désir est alors de la conduire : après en avoir agressé le conducteur et s'être emparés du véhicule, les voici qui l'essaient, allant à toute allure jusqu'à ce qu'elle se crashe dans un virage. Au sortir d'un réveil douloureux, voici les trois qui se retrouvent dans une cave, attachés à une chaise : ils comprennent alors qu'ils n'auraient pas dû tant convoiter la voiture, propriété d'un puissant chef mafieux, qui propose au protagoniste Reibàn, de se racheter en tuant son ami Panzarotto, ce qu'il va faire.

- Modèles et insertion dans la tradition

L'imaginaire napolitain

> Écrire sur Naples et sur le sud en général revient à se mesurer à un imaginaire sclérosé et à disputer cet univers à une esthétique et à une rhétorique qui ont des règles inexorables. Le premier objectif d'un écrivain méridional est donc toujours de ne pas s'enliser dans un discours tout fait.[768]

En effet Naples, berceau d'une illustre tradition vernaculaire, écrite mais aussi orale, et d'une littérature populaire foisonnante, a été l'objet de nombreuses représentations littéraires, cinématographiques, mais aussi chantées, qui ont pour certaines figé son image, véhiculant une idée particulière, souvent déformée et peu conforme à la réalité, de Naples et des stéréotypes qui ont la vie dure (mandoline, pizza, sceneggiata)[769]. Cet imaginaire collectif artificiel et conventionnel doit être au contraire renouvelé par la littérature qui doit saisir la réalité napolitaine en profondeur et ne pas en rester à des clichés de surface. C'est du moins le but d'A. Longo, qui s'insère en cela dans la tendance actuelle de jeunes écrivains cherchant à dire sans artifice la cité parthénopéenne, come par exemple le très célèbre Roberto Saviano, ou bien Valeria Parrella :

> Par chance, ces dernières années, de nouveaux chemins ont été empruntés : d'un côté on a insisté sur la spécificité des expériences et de l'autre on a essayé de déserter les lieux communs. Andrej Longo avec son recueil de nouvelles Dieci [...] démontre qu'il est possible d'écrire sur le sud en le prenant en compte et en le dépassant dans le même temps.[770]

---

[768] Nicolò La Rocca, « Dieci volte Napoli fanno l'Italia intera », in Queer, supplément dominical du journal Liberazione, 03 février 2008 : « Scrivere di Napoli e più in generale del sud significa misurarsi con un immaginario sclerotizzato, contendere questo universo a un'estetica e a una retorica che hanno delle regole inesorabili. Il primo obiettivo di uno scrittore meridionale è quindi sempre quello di non impantanarsi nel troppo già detto ». Disponible en ligne : http://www.cabaretbisanzio.com/2008/02/29/dieci-volte-napoli-fanno-litalia-intera/.

[769] On pense à l'essai de Domenico Rea « Le due Napoli » (in Quel che vide Cummeo, Milan, Mondadori, 1955) et à sa critique de la napoletanità.

[770] N. La Rocca, « Dieci volte Napoli fanno l'Italia intera », op. cit. : « Per fortuna in questi ultimi anni sono state battute strade interessanti: da un lato si è insistito sulla peculiarità delle esperienze, dall'altro si è provato a disertare i luoghi comuni. Andrej Longo con la raccolta di racconti Dieci [...] dimostra come sia possibile scrivere del sud tenendone conto e nello stesso tempo superandolo ».

« Déserter les lieux communs », tel est bien ce que fait A. Longo dans ce recueil centré sur Naples et les problématiques liées à ce territoire en intégrant en un premier temps ces stéréotypes, puisqu'il conçoit ses récits par rapport à eux, puis en les dépassant. Car chez A. Longo la particularité par rapport aux auteurs de notre corpus est qu'il raconte une ville : Naples. Avec ce recueil de nouvelles, ce sont des tranches de vie quotidienne, des situations intolérables qui dessinent un tableau d'ensemble terrifiant de la ville de Naples : c'est la violence et la souffrance auxquelles sont exposés les habitants de cette métropole qui y sont racontées. Le rapprochement avec le roman-essai sur la camorra que constitue Gomorra de R. Saviano s'impose. Toutefois, si A. Longo rend hommage au livre de R. Saviano, il s'en démarque par sa posture et le point de vue qu'il adopte dans sa narration, comme il le dit lui-même : « Moi je ne suis pas un sociologue, pas autant ni aussi bien que Saviano. Je parle en me fondant davantage sur des sensations que sur des connaissances [...], au contraire de Saviano qui présente une vue d'ensemble en menant une analyse sociologique »[771].

Du point de vue de la langue, on peut dire que la napoletanità d'A. Longo ne s'exprime pas de la même manière que celle d'E. De Luca :

> L'allure est rapide, sans ces complaisances formelles qui caractérisent la napoletanità d'un Erri De Luca : « il n'y a jamais de mot superflu » annonce le rabat de la couverture, et c'est vrai. Les répliques de dialogues sont fréquentes. Parfois, comme dans TRE, elles forment l'entière trame du récit. En plus d'une distribution différente du discours direct et de la composante dialectale, l'auteur se plaît à introduire d'autres éléments de variation. Dans UNO, quatorze petites strophes chantées en hommage à la beauté féminine se joignent aux discours et aux réflexions.[772]

Mais cette structure dialogique, qui va de pair avec une oralité marquée, familière, de même que la langue hybride constituée d'un mélange d'italien et de napolitain, peuvent en revanche être rapprochées à bien des égards de l'idiolecte théâtral d'E. De Filippo, ce que ne manquent pas de relever les critiques, comme le journaliste Fabrizio Coscia, qui écrit au sujet d'un précédent recueil de nouvelles d'A. Longo, Più o meno alle tre[773] : « Le style dialectal et familier du roman – on sent bien que sont à l'œuvre les influences de De Filippo et de Viviani – va de pair avec un rythme […] fiévreux et haché »[774]. A. Longo indique d'ailleurs lui-même explicitement cette filiation : « Mon dialecte est en partie inventé, en partie emprunté à Eduardo De Filippo, c'est un dialecte vraisemblable, qui cherche à être

[771] A. Longo interviewé par Anna Casanova, sur RadioAlt, le 29 novembre 2007 : « Io non sono un sociologo, non così bene come Saviano. Io parlo più per sensazione che per conoscenza. […] Io racconto per sensazione, diversamente da Saviano che coglie il quadro complessivo all'interno di un'analisi sociologica ».

[772] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 13-14 : « Il procedere è rapido, senza quei compiacimenti formali che caratterizzano la "napoletanità" di un Erri De Luca: « non c'è mai una parola superflua », recita il risvolto di copertina; ed è vero. Le battute di dialogo sono frequenti; talvolta, come in TRE, reggono l'intera trama del racconto. Oltre alla diversa distribuzione del discorso diretto e della componente dialettale, l'autore si compiace d'introdurre altri elementi di variazione; in UNO, 14 strofette cantate, omaggio all'avvenenza femminile, s'intercalano ai discorsi e alle riflessioni ».

[773] A. Longo, Più o meno alle tre, Padoue, Meridiano Zero, 2002.

[774] Fabrizio Coscia, « Il romanzo d'esordio di Andrej Longo. Un pizzaiolo che sforna libri "Mi pago la libertà di scrivere" », in Il Mattino, édition de Naples, 18 juillet 2002 : « Lo stile dialettale e colloquiale del romanzo – è viva la lezione di Eduardo e Viviani – è misurato su un ritmo […] febbrile e sincopato ». Article consultable en ligne : http://www.meridianozero.info/index.php?main_page=product_book_info&products_id=709.

compréhensible »[775]. Dans cette précision, l'écrivain souligne à la fois la reconnaissance de la dette à l'égard du modèle, et la revendication de la part d'invention. A. Longo insiste enfin sur son enracinement dans la ville et son appartenance à la napoletanità :

> Dans mon écriture, on touve certaines règles que j'applique de façon presque inconsciente et naturelle, liées à ma culture, à mes lectures, à mon caractère. Par exemple, la façon que j'ai de parler de la douleur et de la souffrance à travers la légèreté et le sourire. D'ailleurs, je crois qu'il s'agit là d'une caractéristique très napolitaine : Eduardo De Filippo était passé maître dans cet art. De plus, je considère que l'ironie offre à l'écrivain une grande liberté d'expression.[776]

Par ailleurs, il faut rappeler ici que le napolitain est l'un des dialectes les plus vivants et les plus employés aujourd'hui en Italie. L'Unesco, en 2013, l'a classé en tant que langue, et l'a classé patrimoine Unesco ; il est, après l'italien, le deuxième code linguistique le plus répandu dans la Péninsule :

> L'expérience napolitaine tend [...] à s'exprimer naturellement en dialecte, et le dialecte fait tellement partie des histoires racontées qu'il est impossible de le laisser de côté. Raconter Naples signifie donc tenir compte du matériau verbal dans lequel s'accomplit l'expérience, et accueillir pleinement ce matériau verbal.[777]

Fort de ce bagage culturel qui pourrait devenir encombrant et pesant, A. Longo va cependant s'éloigner des chemins tout tracés et même – et ce malgré une langue régionalement très marquée – dépasser la napoletanità pour livrer un message beaucoup moins circonscrit. Cherchons à décrire cette langue et ce style particuliers.

- La langue et les fonctions du plurilinguisme chez Andrej Longo

C'est surtout par son style et par sa langue qu'A. Longo renouvelle en profondeur la vision de Naples en littérature, comme l'indiquent plusieurs critiques :

> Comme l'a observé Francesco Forlani dans Nazione indiana, l'écriture de Longo apporte de réelles nouveautés surtout si on la compare à l'ensemble de la production littéraire méridionale et plus particulièrement napolitaine, si tant est que ces ces catégories aient une quelconque validité. Cette nouveauté est due à la centralité de sa langue et de la parole dans sa production narrative.[778]

---

[775] A. Longo dans l'interview de M. S. Palieri, « Andrej nella Napoli senza pace », op. cit. : « Il mio dialetto è una lingua in parte inventata, in parte figliata da Eduardo, è un dialetto verosimile, che cerca di essere comprensibile ».

[776] A. Longo interviewé par Luigi La Rosa à propos de Adelante (Milan, Rizzoli, 2003) pour la rubrique Il Ricercario de RCS MediaGroup (publiée sur www.rcslibri.corriere.it) : « nella mia scrittura trovi alcune regole che applico in maniera quasi inconscia e naturale, legate alla cultura, alle letture, al carattere. Per esempio parlare del dolore e della sofferenza attraverso la leggerezza e il sorriso. D'altronde credo si tratti di una peculiarità molto napoletana: Eduardo era maestro in questo. Inoltre, secondo me, l'ironia concede allo scrittore una grande libertà di espressione ».

[777] Domenico Starnone interviewé par Guido Caserza, « Via Gemito. Starnone nel nome del padre », in Il Mattino, 9 septembre 2000 : « L'esperienza napoletana tende […] a esprimersi naturalmente in dialetto, e il dialetto è così parte delle vicende narrate che non si può tenerlo da parte. Raccontare di Napoli significa dunque tenere conto della materia verbale in cui l'esperienza si compie e farle spazio ».

[778] M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 25 : « come ha osservato Francesco Forlani su Nazione Indiana, la scrittura di Longo porta novità rilevanti soprattutto

Mais comment son plurilinguisme se présente-t-il ? Sa langue se situe entre l'italien moyen et le dialecte napolitain. Dans ce continuum, prédomine l'emploi de l'italien régional, principalement au niveau de la syntaxe, syntaxe qui puise largement dans l'oral et dans un langage familier, où la grammaire standard n'est guère respectée (fréquente absence du subjonctif et de l'infinitif là où la grammaire l'exigerait : « ma senza che si capivano le parole »[779], « A mezzogiorno ho acceso l'acqua e prima che calavo l'ho svegliato »[780] ; redondances du pronom personnel : « Mi credevo che… »[781]). Le lexique oscille entre italien, italien régional de Naples et du Sud en général (« tenere fame », par exemple, « appicciare », « monnezza », « sgarrare ») et dialecte napolitain pur en particulier dans les parties dialoguées ou dans la narration interne (discours intérieur, par exemple ici, lorsque le protagoniste se parle à lui-même et se met en garde contre les bêtises qu'il pourrait faire : « Papilù vire 'e nun fà guaie. Papilù, siente a me, nun t'ammischià »[782], « Assettati 'ngopp'a 'stu muretto senza fà niente »[783], où l'on voit bien que la phrase commence par du napolitain, et se poursuit par de l'italien régional). Le plus souvent, le lexique est issu de la « vulgate napolitaine qui est connue de la plupart des Italiens ; mais on touve également des termes plus spécifiques, comme "sosciare", "chiochero", "inciarmare", "scotoliare", "paccaro", "una 'ntecchia", "cofecchie" (p. 15 ; 99 ; 120 ; 121 ; 124 ; 125) »[784]. Le passage du dialecte à la langue italienne, ou vice versa, se déroule donc de façon assez naturelle, jamais forcée : il est aidé en cela par la forte oralisation de l'ensemble du texte, et la forte présence de l'italien régional qui sert de lien entre les deux extrêmes du continuum. C'est ce que note M. Dardano :

> Le passage de la langue au dialecte se fait de manière assez naturelle (par ex. : « per buttare fumo negli occhi, per farsi belli alla televisione, pe' fà verè che si preoccupano », p. 14), car ce phénomène va de pair avec le côté « parlé » des composantes, constitué de fréquentes dislocations et segmentations : « e la fine di mio padre che sta a Poggioreale tre mesi sì e uno no, ho deciso che non la voglio fare ».[785]

En effet, A. Longo cultive dans ce texte le langage parlé et familier. On observe une très forte présence du discours direct, de très longues parties dialoguées. Il s'agit d'une langue directe, vive, d'une grande vraisemblance et d'une forte intensité expressive.

---

se letta nell'ambito della letteratura meridionale e napoletana in senso più stretto, ammesso che queste categorie abbiano un senso. E questo grazie alla centralità che assume la lingua e la parola nella sua narrativa ».

[779] Dieci, op. cit., p. 86.

[780] Ibid., p. 47.

[781] Ibid., p. 94.

[782] Ibid., p. 13.

[783] Ibid., p. 129.

[784] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 14 : « vulgata napoletana che è nota alla maggioranza degli italiani; ma non mancano vocaboli particolari, come sosciare, chiochero, inciarmare, scotoliare, paccaro, una 'ntecchia, cofecchie (p. 15; 99;120;121;124;125) ».

[785] Ivi : « Il passaggio dalla lingua al dialetto avviene con una certa naturalezza (es. "per buttare fumo negli occhi, per farsi belli alla televisione, pe' fà verè che si preoccupano", p. 14), perché il fenomeno è sostenuto dall'ordine "parlato" dei componenti, animato da frequenti dislocazioni e segmentazioni: "e la fine di mio padre che sta a Poggioreale tre mesi sì e uno no, ho deciso che non la voglio fare" ».

Une langue entre réel et invention

A. Longo définit ainsi la langue qu'il emploie : « C'est une langue qui part du réel, comme mes histoires, mais que j'adapte ensuite à mes exigences, à mes personnages, à mes rythmes »[786]. Sa langue emprunte le plus souvent à l'italien régional ou à des dialectalismes assez répandus, elle se fait donc l'écho de la situation sociolinguistique actuelle en Italie et en particulier à Naples, à savoir le code-switching et l'énonciation mistilingue. On est en droit de se demander quelle est la part de l'artifice littéraire dans la construction de cette langue. A. Longo considère que la question de l'authenticité n'est guère pertinente :

> Cela n'est guère important, selon moi, car on fait une synthèse, on tente de rendre l'esprit du concept que l'on veut exprimer. Il n'est pas possible de reproduire une langue parfaitement, elle est donc toujours un peu inventée, on l'emprunte à ce qu'on entend dans la rue, mais l'important, c'est qu'elle rende la situation, l'état d'esprit que je cherchais à reproduire.[787]

En définitive, le concept le plus approprié pour définir la langue d'A. Longo est celui de « vraisemblable ». On n'est donc ni tout à fait dans le réalisme documentaire (au sens où il n'y a pas une recherche philologique précise), ni tout à fait dans la pure invention, de même que Naples ici n'est pas vraiment Naples, ou plutôt, n'est pas seulement Naples, mais comme A. Longo aime à le dire, elle est aussi et surtout le fruit de son imagination : « La Naples représentée ici n'est de toute façon pas Naples, mais seulement un petit fragment de Naples, des sensations de mon imaginaire »[788].

Pour ce qui est du style, c'est aussi sans doute parce qu'A. Longo dépeint une Naples crue, féroce, sans demi-mesure, et cela sans maniérisme aucun, sans accent caricatural, qu'il réussit brillamment à s'éloigner des clichés qui collent à cette métropole du Sud de l'Italie. L'emploi systématique de la première personne du singulier pour laisser s'exprimer des figures d'exclus et de perdants a été considéré par la critique comme un aspect original de son écriture :

> Il y a différentes manières de s'impliquer. Chez Andrej Longo [...] il me semble qu'est advenu quelque chose de fort et de « nouveau ». Comme s'il refusait d'endosser le rôle du narrateur de la merde des autres. Il ne se propose pas comme l'écrivain, qui, tel Atlante, porterait sur ses épaules les fardeaux d'autrui page après page. Dans Dieci il laisse ses personnages se faire les interprètes de leur propre merde, comme si le récit pouvait se suffire à lui-même, comme s'il déterminait une possibilité de salut, comme s'il indiquait un « ailleurs ».[789]

Ce choix narratif a été privilégié par A. Longo pour qui « l'emploi de la première personne t'oblige à te débrouiller avec le sujet dans ses aspects les plus ambigus, les plus

---

[786] A. Longo interviewé par M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 23 : « È una lingua che parte dal reale, come le mie storie, ma che poi adatto alle mie esigenze, ai miei protagonisti, ai miei ritmi ».

[787] Ivi : « Secondo me non è importante, perché si fa una sintesi, si tenta di rendere l'anima del concetto che si vuole esprimere. Non è possibile riprodurre perfettamente una lingua, quindi è sempre un po' inventata, è presa dalla strada, ma l'importante è che renda la situazione, lo stato d'animo che tentavo di riprodurre ».

[788] A. Longo interviewé par Anna Casanova, sur RadioAlt, le 29 novembre 2007 : « Napoli rappresentata qui comunque non è Napoli, ma un pezzettino, sensazioni del mio immaginario ».

[789] Francesco Forlani, « A gamba tesa: l'Horror di Napoli », 14 janvier 2008 : « Ci sono modi e modi di sporcarsi le mani. In Andrej Longo […] credo sia avvenuto qualcosa di forte e per certi versi "nuovo". Come se rifiutasse il ruolo di narratore della merda altrui. Non si propone come [lo] Scrittor[e], che vestiti i panni di Atlante si trascin[a] le altrui pene pagina per pagina. In Dieci lascia che siano gli stessi personaggi a farsi interpreti della propria merda, come se il solo racconto potesse bastare, determinasse una qualche possibilità di salvezza, indicasse un "altrove" ». En ligne : http://www.nazioneindiana.com/2008/01/14/a-gamba-tesa-lhorror-di-napoli/.

contradictoires et les plus concrets. Ce n'est pas lui qui mange, qui baise, qui tue. C'est toi qui te mets à sa place »[790], explique-t-il en interview. Le choix de la première personne s'accompagne de manière inattendue d'un détachement et d'une froide neutralité : les scènes sont rapides et racontent des faits parfois atroces de manière paradoxalement calme, feutrée. C'est un style presque objectif, A. Longo n'étant jamais empathique, « évitant le pathétique »[791], qui permet aux faits de parler tout seuls, sans commentaires ou jugements.

Il nous faut ici faire une allusion à son dernier roman Lu campo di girasoli extrêmement intéressant pour notre propos mais que nous n'avons pas pu retenir, faute d'une traduction en français. Écrit dans une langue mêlée et, cette fois-ci, strictement inventée, une sorte de langue méridionale qui réunit plusieurs dialectes (de Naples, de Sicile, des Pouilles…), il représente une ultime expérience : A. Longo « **crée un dialecte, une sorte de fusion pan-méridionale**. Qu'aucun ressortissant des Deux-Siciles ne reconnaîtrait comme sien, mais que tous, de Sperlonga à Gallipoli et d'Agrigente à Campobasso pourraient parler. Voilà une langue bel et bien inventée »[792]. On est alors tenté de se demander si Dieci n'a pas été une ébauche, un premier essai avant le grand saut vers le métissage poussé à l'extrême[793]. Si le plurilinguisme de Dieci n'est encore qu'un mélange d'italien et de napolitain proche de ce que l'on peut effectivement entendre à Naples, le roman Lu campo di girasoli forge à partir d'une pluralité de dialectes méridionaux une langue inouïe. L'auteur le confirme lui-même lorsqu'il raconte la genèse de ce livre :

> Je me lève, j'écris une courte page avec la trame. Mais qu'est-ce que c'est que cette langue que je suis en train d'écrire ? À la fois du dialecte des Pouilles, un peu de napolitain, un peu de sicilien… Alors je me dis, je vais la noter, ça vaut mieux. Et heureusement que je l'ai fait, car en me levant, plus tard, je ne m'en souvenais plus. […] Quinze jours après, j'avais une première version de mon livre. Écrit dans une langue ancienne. Mais c'était du délire, il n'avait aucune règle de grammaire, j'ai passé un mois à tout remettre en place. Un ami m'a appris les mécanismes de la grammaire dialectale, je les ai appliqués en suivant ensuite les règles propres à chaque langue.[794]

---

[790] A. Longo interrogé par A. Gnoli, pour son portrait « Andrej Longo », op. cit. : « l'uso della prima persona ti costringe a fare i conti con il soggetto nei suoi aspetti più ambigui, contraddittori e concreti. E poi non è lui che mangia, scopa, spara. Sei tu nei suoi panni ».

[791] M. Belpoliti, « Mondo Napoli », op. cit. : « L'abilità dello scrittore nato a Ischia consiste nell'evitare il patetico, il ridondante ».

[792] Dario De Marco, « L'esperanto di Andrej Longo », in Giudizio Universale, 22 juillet 2011, recension de Lu campo di girasoli : « **crea un dialetto, una specie di fusione pan-meridionale**. Che nessun suddito borbonico riconoscerebbe come proprio, ma che tutti da Sperlonga a Gallipoli, da Agrigento a Campobasso potrebbero parlare. Questa sì, una lingua inventata ». C'est l'auteur qui souligne. Consultable en ligne : http://www.giudiziouniversale.it/articolo/libri/lesperanto-di-andrej-longo.

[793] Si tant est qu'on veuille considérer comme un aboutissement son dernier roman, Lu campo di girasoli, où la langue mêlée « diventa una scelta radicale, che potrebbe addirittura essere senza ritorno. Nonché freschissima, la lingua che Longo s'è inventato appare infatti necessaria », in Francesco Durante, « Come narrare il Sud con una lingua naturale e inventata. Un piccolo romanzo-capolavoro », in Corriere del Mezzogiorno, 19 juin 2011, p. 17. http://www.adelphi.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMTh0N3RpRjBEV0VNeVpEWEZ1TnFpSHhhU1lZVU9STTBwWT0=.

[794] A. Longo cité par P. Melati, « Ho scritto un libro in dialetto, anzi in cinque o sei », op. cit., p. 125 : « Mi sveglio, scrivo una paginetta con la trama. Ma che è 'sta lingua che mi viene? Un po' pugliese, un po' napoletano, un poco siciliano…meglio che la annoto, mi dico. E meno male che l'ho fatto, ché poi al risveglio non me la ricordavo più. […] In quindici giorni avevo la prima stesura del libro. Scritto in una lingua antica. Ma era un delirio, non aveva regole grammaticali, ho passato un altro mese a rimettere tutto a posto. Un amico mi ha insegnato i meccanismi grammaticali, li ho applicati seguendo poi le regole interne a ogni lingua ».

Car chez A. Longo :

> [Q] C'est la langue qui est le personnage central des trois livres que vous avez écrits jusque-là. Dans Lu campo di girasoli le « dialecte » règne en maître, du début à la fin.
>
> [R] Oui, je l'ai rêvée, elle m'est apparue une nuit, c'était l'incipit : « Si stevano sistemanno per ascire a la festa di Santu Vitu Liberatore ». C'est un mélange de napolitain, de parler de Brindisi, qui est la langue de mon père, et de sicilien, auquel j'ai pu me familiariser lors d'un bref séjour sur l'île.[795]

Il ajoute un peu plus bas : « Mais cette fois **je me suis demandé : cette histoire, est-ce que je peux la raconter en italien** ? Non. En napolitain ? Non, elle ne concerne pas seulement une ville. C'est une histoire du Sud, ancienne et moderne à la fois. Je ne pouvais l'imaginer dans une autre langue. L'histoire et sa langue sont nées en même temps »[796]. En particulier, la phrase que nous avons soulignée mérite réflexion et est très intéressante pour notre étude : elle indique qu'il est encore aujourd'hui possible pour un écrivain italien de se poser la question de la langue que l'on veut choisir à l'intérieur du répertoire linguistique de l'Italie. « Je voulais écrire une histoire qui se situe dans le Sud, mais je n'avais ni la trame **ni ne savais dans quelle langue l'écrire** »[797] répond d'ailleurs A. Longo quand un journaliste lui demande comment l'idée lui est venue de fabriquer une langue à partir de plusieurs dialectes[798].

Les fonctions du plurilinguisme

On l'a vu, le premier but d'A. Longo dans Dieci est de raconter sa ville, Naples. Celle-ci est au centre de la plupart de ses livres, elle est sa principale source d'inspiration car c'est le lieu où il est né (et où il vit) et qu'il connaît le mieux. Le microcosme parthénopéen est en ce sens pour lui un terrain d'observation privilégié qui lui permet d'explorer une réalité particulière dont il sait extraire la dimension universelle. Résumons : l'ancrage régional, plus

---

[795] Entretien avec Bruno Quaranta, « Andrej Longo, il pizzaiolo che ha conquistato Calasso », in La Stampa, 16 juin 2011, p. 45 : « È la lingua il personaggio centrale dei suoi (sinora) tre libri. In Lu campo di girasoli signoreggia il "dialetto", dall'inizio all'epilogo. Una lingua "sognata", avverte il risvolto di copertina ». [B. Quaranta] | « Sì, l'ho sognata, mi è apparsa di notte, con l'incipit: "Si stevano sistemanno per ascire a la festa di Santu Vitu Liberatore". È una miscela di napoletano, di brindisino, l'alfabeto paterno, di siciliano, respirato in un breve soggiorno isolano » [A. Longo]. Disponible en ligne en version PDF http://rassegnastampa.unipi.it/rassegna/archivio/2011/06/16SIW4000.PDF ou en format HTML http://www.lastampa.it/2011/06/16/cultura/libri/andrej-longo-il-pizzaioloche-ha-conquistato-calasso-zZ0eSGW1QuPIIA3WnzKleP/pagina.html.

[796] A. Longo cité par P. Melati, « Ho scritto un libro in dialetto, anzi in cinque o sei », op. cit., p. 125 : « Questa volta, però, **mi sono chiesto: questa storia la posso raccontare in italiano?** No. In napoletano? Non riguarda solo una città. È una storia del Sud, antica e moderna insieme. Non potevo immaginarla in un'altra lingua. Sono nate insieme, la storia e la sua lingua ». C'est nous qui soulignons.

[797] A. Longo cité par Tiziana Lo Porto, « Ecco il Sud che ho sognato », in La Sicilia, 19 juillet 2011 : « Volevo scrivere una storia ambientata al Sud, ma non avevo né la trama **né sapevo in che lingua scriverla** ». C'est nous qui soulignons. Article consultable en ligne : http://www.adelphi.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMTliUWZMRWZyQmlMeXFUajh1ZU5KZ2cyTjlXdVNISGFnTT0=.

[798] On a exactement la même réflexion chez L. Pariani qui déclare : « per me è stato quindi una scoperta nel momento in cui mi sono posta il problema di quale lingua usare » ; commentaire qu'elle spécifie en indiquant, puisque sa situation est particulière : « Certo io sono italiana, ma avevo anche altre esperienze linguistiche, il castellano, ad esempio, che parlo quando sono in Argentina », (D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit.).

particulièrement citadin et méridional, répond au souci d'authenticité. Comme nos autres auteurs, A. Longo affirme : « les récits n'acquièrent leur force que dans les lieux que l'on connaît le mieux. Les couleurs, les odeurs, la langue, les gestes : tout cela est fondamental »[799]. C'est pour cela que le napolitain s'impose, tant du point de vue du dispositif narratif, que de l'expressivité : « Il y a des choses que je ne saurais dire en italien, l'ironie par exemple. L'ironie permet de raconter des choses terribles sans étouffer, l'ironie aide à conjuguer profondeur et légèreté, comme nous l'a enseigné Calvino »[800].

Le plurilinguisme est alors l'outil, dans Dieci, d'une expression directe, sans détours, sans fioritures, au plus près de la violence physique et morale qui y est racontée : « Dieci réunit un ensemble varié de récits sur le monde de Naples, tous situés dans les zones les plus défavorisées de la ville campanienne, mais sans excès ni bavures, avec une langue directe qui mêle l'italien et le dialecte napolitain »[801]. En adéquation avec le contenu, le plurilinguisme produit par A. Longo a quelque chose de tranchant, d'acéré et de vif : « son italo-napolitain est frais et incisif, accessible et fascinant »[802].

Attardons-nous sur cette idée d'accessibilité (sur laquelle nous reviendrons lorsque nous parlerons de la réception) dont nous avions déjà dix deux mots précédemment. Elle est liée, chez A. Longo, au fait que, si Dieci se situe dans les périphéries napolitaines, ces histoires pourraient tout aussi bien se dérouler dans d'autres régions d'Italie et même du monde : Naples n'est qu'un point de départ permettant d'atteindre l'universalité. Le fait qu'A. Longo soit un écrivain très napolitain, très attaché à cette ville, ne veut pas dire que les thématiques et les contenus soient aussi circonscrits, au contraire : « Naples raconté par Andrej Longo est un microcosme dans lequel se reflète l'univers entier »[803]. L'écrivain définit d'ailleurs

> Naples comme métaphore du monde. Un monde occidental qui est caractérisé par la difficulté de vivre ses émotions, d'être soi-même ; un monde universel fait d'aspects concrets tels que la pauvreté, la violence, la dictature. Pour le reste, je suis napolitain et mon histoire est napolitaine. Les odeurs, la gestuelle, la reconstitution du milieu sont napolitaines. À travers des gestes sans importance, ou des faits éclatants de ce microcosme, je peux davantage pénétrer la psychologie de mes personnages.[804]

---

[799] A. Longo interviewé dans « Un crescendo editoriale », op. cit. : « le storie prendono forza solo nei luoghi che si conoscono meglio. I colori, gli odori, la lingua, i gesti: sono fondamentali ».

[800] A. Longo interviewé par M. S. Palieri, « Andrej nella Napoli in guerra senza pace », op. cit., p. 24 : « Ci sono cose che non saprei dire in italiano, l'ironia per esempio. L'ironia che consente di raccontare cose terribili senza soffocare, l'ironia che aiuta a coniugare, come ci ha insegnato Calvino, profondità e leggerezza ». Ces propos se rapprochent de ceux qu'A. Longo a tenus pour la Repubblica : « Il napoletano permette ironia e duttilità, ingredienti fondamentali per i miei dialoghi. Non sarebbe possibile, almeno per me, raccontare certi drammi senza un minimo di leggerezza » [cité par A. Gnoli, « Andrej Longo », op. cit.].

[801] Il Sole 24 ore du 23 janvier 2008 « Il Premio Bagutta a Dieci di Andrej Longo » : « Dieci raccoglie infatti altrettanti racconti sul mondo napoletano, ambientati nelle zone più degradate della città campane, ma senza eccessi né sbavature, con un linguaggio diretto che impasta italiano e dialetto napoletano ».

[802] Dario De Marco, Giudizio universale, 22 juillet 2011 : « il suo è un italo-napoletano fresco e incisivo, accessibile e affascinante ». En ligne : http://www.giudiziouniversale.it/articolo/libri/lesperanto-di-andrej-longo.

[803] M. Belpoliti, « Acquerello sotto il Vesuvio », in *L'Espresso*, 29 août 2002 : « Napoli raccontata da Andrej Longo è un microcosmo in cui si riflette il mondo intero ». Consultable en ligne sur le site de l'éditeur de Più o meno alle tre : http://www.meridianozero.info/index.php?main_page=product_book_info&products_id=709.

[804] A. Longo interviewé par Costanza De Seta à propos de Adelante et cité par M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 20 : « Napoli come metafora del mondo. Un mondo, quello occidentale, che riguarda le difficoltà di vivere le proprie emozioni, di essere sé stessi; un

Et encore :

> Dans Dieci la napoletanità est dépassée au profit d'une universalité thématique : ce sont en général des récits de perdants, des histoires liées à la pègre, bien sûr, mais ce sont surtout des histoires d'autodestruction, de solitude, de manque d'amour, d'euthanasie. Ses histoires marginales apparaissent comme des fragments dans lesquels se reflète, comme dans un kaléidoscope, la société tout entière. [...] On a pu les décrire comme des « histoires s'étendant à toute la surface du globe inscrites en un lieu précis » : ancrées à Naples, elles rendent compte de la déchéance générale de notre société. Un observatoire tout à fait efficace et valable car tout ce qui se passe dans les autres régions défavorisées du monde, se produit à Naples avec plus de force ou plus d'évidence. La régression culturelle et la violence dont nous parle Longo concernent l'Italie tout entière.[805]

Ce passage du local à l'universel, qu'on a rencontré sous d'autres formes chez nos auteurs, s'exprime de manière spécifique pour Naples qu'A. Longo considère comme « une sorte d'avant-garde par rapport à l'Italie. Ce que j'écris raconte des dynamiques italiennes au sens large : une folie qui se répète, l'abus de pouvoir, la violence, la colère généralisée. Un repli sur soi et une méchanceté des hommes généralisés »[806]. C'est cette capacité à faire de Naples un laboratoire littéraire que souligne N. La Rocca quand il écrit qu'A. Longo « excelle à insérer les événements dans le contexte méridional, pleinement conscient que ces choses se produisent davantage au Sud »[807].

Enfin, bien qu'au plus proche de cette atmosphère napolitaine, A. Longo travaille sa langue et, comme pour toute écriture littéraire, lui donne une touche créative et personnelle. Ainsi le plurilinguisme n'est-il pas toujours nécessairement justifié par un propos réaliste : « Le passage au dialecte ne survient pas toujours en fonction du contexte, par "commutation référentielle" : souvent, le dialecte devient un moyen de donner un vrai coloris au style du récit et un outil de "commutation métaphorique" »[808].

---

mondo universale che riguarda gli aspetti concreti come la povertà, la prepotenza, la dittatura. Per il resto io sono partenopeo e la mia è una storia napoletana. Gli odori, la gestualità, l'ambientazione sono napoletane. Attraverso gesti minimi o eclatanti di questo microcosmo posso penetrare più a fondo nella psicologia dei personaggi ».

[805] M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), ibid., p. 21-22 : « In Dieci la napoletanità è superata a favore di una universalità di temi: sono storie di ultimi in generale, storie di malavita, certo, ma soprattutto storie di autodistruzione, solitudine, disamori, eutanasia. Le sue storie piccole, marginali appaiono come frammenti in cui si riflette, come in un caleidoscopio, la società intera. […] Sono state descritte come "storie da giro del mondo in un solo punto": ancorati a Napoli, possiamo vedere l'imbarbarimento generale della nostra società. Un osservatorio validissimo perché ciò che succede nelle altre aree degradate del mondo a Napoli è come se accadesse con più forza o più evidenza. Il regresso culturale e la violenza di cui ci parla Longo riguardano l'Italia intera ».

[806] A. Longo interviewé par Anna Casanova, sur RadioAlt, le 29 novembre 2007 : « una sorta di avanguardia rispetto all'Italia, ciò che scrivo racconta dinamiche italiane in senso lato. Una follia che si ripete, prepotenza e rabbia generalizzata. Una chiusura e un incattivimento generale ».

[807] Nicolò La Rocca, « Dieci volte Napoli fanno l'Italia intera », op. cit. : « Longo [quindi ci parla di un imbarbarimento che riguarda l'Italia intera, ma] è bravo nel declinare gli accadimenti nel contesto meridionale, consapevole che al sud le cose accadono di più ».

[808] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 14 : « Non sempre il passaggio al dialetto avviene in rapporto al contesto, per "commutazione referenziale": spesso il dialetto si fa mezzo di coloritura stilistica e strumento di "commutazione metaforica" ». La citation interne est tirée de Michele Loporcaro, Profilo linguistico dei dialetti italiani, Rome-Bari, Laterza, 2009, p. 174-175.

En étudiant nos différents auteurs, nous avons pu observer que si la technique de la langue mêlée reste une constante pour eux, elle subit des variations liées à l'époque de rédaction, au contexte éditorial et au contexte de réception. C'est ce que note (en indiquant une évolution bien visible dans son œuvre) L. Nieddu à propos de S. Niffoi : « son écriture, comme on l'a vu, présente différents degrés et différentes modalités du mélange linguistique entre ces deux idiomes [sarde et italien] »[809].

Toutefois, malgré les différences de livre à livre, il semble que ce soit le travail sur la langue, et en l'occurrence le plurilinguisme qui confère une cohérence à la production de chacun de nos auteurs : « Un autre trait distinctif qui rend toute la production d'Andrej Longo une sorte de corpus unique, est la spécificité de la langue qu'il emploie »[810]. On lit aussi, toujours sur la langue d'A. Longo : « Sa langue chargée de sueur et d'espoirs est le véritable protagoniste de ses livres »[811]. Cela est en effet confirmé par A. Asor Rosa : « La règle vieille de plusieurs siècles, et qui a toujours valeur de vérité, indique que l'identité de l'auteur se reconnaît à l'identité de sa langue : si la langue est plate et uniforme, de même, son identité sera plate et uniforme »[812]. C'est en effet le point commun entre tous nos auteurs : la recherche d'un langage qui s'éloigne de la standardisation. La langue, le style jouent comme créateurs d'identité, et c'est bien ce dont se rend compte A. Camilleri lorsqu'il décrit le parcours qui l'a mené à élaborer son identité littéraire : « « Après Un filo di fumo, j'avais trouvé ma voix, j'avais trouvé mon identité, et j'étais désormais assuré de ne plus jamais la perdre »[813]. Dans un article sur Lu campo di girasoli, le journaliste F. Durante écrit : « Il est clair que l'élément le plus voyant est maintenant celui de la langue. Longo a toujours joué avec le dialecte et il a toujours été tenté par les mélanges linguistiques (c'était déjà le cas dans Dieci, qui a rencontré un grand succès en 2007) »[814]. G. Sulis souligne à propos de L. Pariani que le plurilinguisme est l'« élément qui est au fondement de son projet littéraire »[815]. Et sa langue n'est pas ornementale, mais bien liée au « substrat poétique et idéologique qui en est l'élément moteur »[816]. On peut en dire autant de S. Niffoi. P. Santoro écrit ainsi au sujet de Il pane di Abele – mais cela pourrait s'appliquer à toute son œuvre : « La langue d'Orani constitue la structure portante du récit : il ne s'agit donc en rien d'un dialecte comme simple comparse,

[809] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 333 : « la sua scrittura, come si è visto, presenta diversi gradi e manifestazioni della mescidanza tra questi due idiomi [sardo e italiano] ».

[810] M. Bevilacqua, G. Cazzolla, C. Zandara (éds.), « Andrej Longo, un crescendo editoriale », op. cit., p. 23 : « Un altro tratto distintivo che rende tutta la produzione di Andrej Longo una sorta di corpus unico è la peculiarità della lingua utilizzata ».

[811] Lara Crinò, « Romeo e Giulietta del sud », in La Repubblica delle donne, 4 juin 2011, p. 48 : « La lingua impastata di sudore e speranze con cui Longo li rappresenta è la vera protagonista ». http://www.adelphi.it/download.php?id=VTJGc2RHVmtYMS9MbkhscitQdVhIdnRiaGk3S0FIOEhWS3pMMWRUWWc0RT0=

[812] A. Asor Rosa, Storia europea della letteratura italiana, Turin, Einaudi, 2009 : « La regola plurisecolare, e questa davvero non si può cambiare, dice che l'identità dell'autore si riconosce dall'identità della sua lingua: se la lingua è piatta e uniforme – uguale – anche la sua identità sarà piatta e uniforme – e uguale ».

[813] A. Camilleri, « Identità e linguaggio », op. cit. : « Dopo Un filo di fumo io la mia voce l'avevo trovata, avevo trovato la mia identità, che ero sicuro che non sarei mai più riuscito a perdere ».

[814] F. Durante, « Come narrare il Sud con una lingua naturale e inventata. Un piccolo romanzo-capolavoro », op. cit. : « Resta inteso che l'elemento di più vistoso rilievo è ora quello del linguaggio. Longo ha sempre trafficato col dialetto e sempre è stato tentato dagli impasti linguistici (così anche nel fortunato Dieci, del 2007) ».

[815] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 417 : « elemento fondante del suo progetto letterario ».

[816] Ivi : « sostrato poetico e ideologico che lo motiva ».

fonctionnel et ancillaire par rapport au cœur de l'écriture, employé de manière purement et simplement ostentatoire ; mais bien d'une âme, qui est tout à la fois chair et sang de l'histoire »[817]. La langue, chez ces auteurs, est à tous égards le protagoniste du récit.

[817] P. Santoro, « Salvatore Niffoi, sardità e balentìa », op. cit. : « La lingua oranese costituisce la struttura portante del racconto: non dunque un dialetto-comparsa, strumentale e ancillare rispetto al cuore della scrittura, utilizzata come esercizio di ostentazione. Bensì un'anima, che è nello stesso tempo carne e sangue della storia ».

Chapitre 4 : Le plurilinguisme littéraire minimal : entre oralité vernaculaire et réécriture savante du dialecte. De l'oralité à l'artificialité de la fiction

Partons ici de ce qui apparaît, à première vue, comme une évidence, et posons d'emblée que le dialecte est, à la base, un système linguistique essentiellement à l'oral, au point que certaines définitions du terme « dialecte », provenant d'ailleurs étymologiquement du verbe grec διαλέγομαι qui signifie « parler, converser », mettent uniquement l'accent sur cette différence par rapport à la langue : au dialecte qui serait principalement un système parlé s'opposerait la langue, reposant au contraire sur une forte tradition écrite. Certains dialectes, en effet, ne disposent ni d'une grammaire (il s'agit de codes oraux qui n'ont jamais été fixés à l'écrit, aux formes fluctuantes et instables, tant dans la morphologie que dans la graphie) ni d'une quelconque tradition textuelle. Or, dans ce tableau général, on a déjà évoqué la spécificité du cas italien : la condition des dialectes y est bien plus complexe, ce qui va largement, de ce fait, complexifier la question de l'oralité. Il est vrai que certains dialectes d'Italie, plus rustiques et géographiquement très circonscrits partagent la condition d'une absence d'écriture, qui va de pair avec l'idée profondément enracinée chez les locuteurs dialectophones d'une impossibilité de rendre par écrit le dialecte :

> Les locuteurs du dialecte ont souvent la conviction que le dialecte ne peut pas s'écrire, une conviction davantage enracinée autrefois et en particulier chez les locuteurs de localités périphériques et isolées dans la campagne ou la montagne. Benvenuto Terracini raconte : « Celui qui a eu l'occasion d'étudier sur le terrain un parler rustique en collectant du matériel auprès de paysans ou de montagnards, a été au confronté au début à une difficulté particulière : le fait qu'ils ne comprennent pas bien ce que l'on attend d'eux. Bien sûr, il n'est pas très difficile de persuader un montagnard que l'on n'est pas en train de se moquer de lui ni que l'on vient de la part du percepteur. Toutefois, quand je sortais mon bon vieux carnet et mon crayon, j'étais sûr que, neuf fois sur dix, l'on allait me dire : « Vous voulez écrire ce que nous disons ? Impossible ! Notre dialecte n'a jamais été écrit ». […] Mon montagnard, résigné calmement au fait que jusque là personne n'avait jamais pensé à transcrire son dialecte, en venait au fond à admettre implicitement que ce dialecte ne valait pas la peine que l'on s'en occupe particulièrement […] En d'autres termes, le montagnard ne pouvait pas imaginer que son existence, toujours semblable, quotidienne, dût se soustraire à l'océan infini de l'oubli et laisser un souvenir de soi, quel qu'il soit, car ce souvenir, bien que modeste, contient un début de tradition historique. Il imaginait encore moins que la forme la plus naturelle et la plus légitime de cette tradition puisse être justement son idiome »[818] [819].

[818] Benvenuto Terracini, Guida allo studio della linguistica storica. I. Profilo storico-critico, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1949, p. 8-9. Cité par C. Marcato, Cf. note suivante.

[819] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 129 : « I parlanti dialetto hanno, spesso, la convinzione che il dialetto non si possa scrivere, convinzione più radicata in passato e in particolare tra parlanti di località periferiche e isolate della campagna o della montagna. Racconta Benvenuto Terracini : "Chi abbia avuto occasione di studiare sul terreno un parlare rustico raccogliendo materiali da contadini o da montanari, in principio si sarà imbattuto nella difficoltà che essi non comprendono bene ciò che da loro si richiede. Certo non è molto difficile persuadere un montanaro che non lo si sta prendendo in giro e che non si viene da lui per conto dell'esattore. Però, quando estraevo il mio bravo taccuino e la matita, ero sicuro che, nove volte su dieci, mi si

Mais de tels commentaires ne peuvent nous faire oublier les traditions vernaculaires illustres de la Péninsule. Car que dire d'un pays où depuis des siècles le vernaculaire, loin d'être relégué à l'oral, jouit d'une production écrite très riche, où « la tradition de l'écriture en dialecte est souvent ancienne et bien consolidée et [présente] des modèles de référence »[820] ? En effet, si l'on s'en tient au cliché selon lequel le dialecte serait nécessairement un code oral, et le code oral par excellence, comment comprendre le contexte italien ? Voici ce qu'explique la linguiste et dialectologue C. Marcato de la spécificité italienne :

> Selon un préjugé assez répandu, parmi les aspects qui contribuent à définir le dialecte par rapport à la langue, l'on trouve le fait que le dialecte est une variété principalement orale, avec une traduction écrite (et littéraire) limitée. En réalité on ne peut pas utiliser un critère de ce type pour distinguer la langue du dialecte ; en fait, les dialectes italiens ont une vaste tradition écrite. L'écriture en dialecte, particulièrement celle qui se caractérise par « des ambitions littéraires », a dans certains cas une production très riche et bien représentée, non seulement en poésie, le genre dans lequel le dialecte est le plus utilisé, mais également en prose, dans les pièces de théâtre, etc.[821]

Que dire, donc, lorsqu'on connaît la situation sociolinguistique du vernaculaire écrit dans la Péninsule et la richesse des textes produits sur ce territoire caractérisé par les contacts de langues et ayant donné aussi bien des veines autonomes, « monolingues », qu'une veine mixte, que dire donc, du « cas particulier non négligeable »[822] des textes littéraires produits en situation de plurilinguisme ? C'est toute la question que nous voudrions nous poser, du degré d'oralité dans nos textes littéraires plurilingues et des intentions de leur auteur à ce sujet.

Outre la spécificité du cas italien, plusieurs autres choses sont à prendre en compte au préalable, et plusieurs questions requièrent se posent : quelles relations nos textes entretiennent-ils avec l'oralité ? Si l'emploi du dialecte dans un texte littéraire est, à première vue, une marque d'oralité, comment le caractère oral du vernaculaire s'intègre-t-il dans une prose qui n'est pas destinée a priori à l'oralisation ? Nos textes sont en effet des genres narratifs purs, nous ne sommes ni dans ce genre intermédiaire qu'est la chanson, ni au théâtre, ni même en poésie, qui peut dans certains cas avoir une actualisation orale. Comment le roman accueille-t-il l'oralité et la façonne-t-il ?

---

diceva: "Vuole scrivere quello che diciamo? impossibile! il nostro dialetto non è mai stato scritto" […]. Il mio montanaro, tranquillamente rassegnato al fatto che nessuno sino a quel momento avesse pensato a porre per scritto il suo dialetto, veniva in fondo ad ammettere implicitamente che questo dialetto non era cosa di cui valesse la pena di occuparsi in particolare […] In altre parole, il montanaro non poteva immaginare che la sua esistenza, sempre uguale, di ogni giorno, dovesse sottrarsi all'infinito mare della dimenticanza e lasciare una qualche memoria di sé, giacché essa, per modesta che sia, pur contiene un principio di tradizione storica. Tanto meno immaginava che la forma più naturale e legittima di questa tradizione fosse appunto il suo idioma" ».

[820] Ibid., p. 130 : « la tradizione dello scrivere in dialetto è spesso lunga e consolidata e si sono fissati dei modelli di riferimento ».

[821] Ivi : « Secondo un pregiudizio piuttosto diffuso, tra gli aspetti che concorrono alla definizione di dialetto rispetto a lingua vi è il fatto che il dialetto è varietà prevalentemente orale, con una tradizione scritta (e letteraria) limitata. In verità non si può utilizzare un criterio di questo genere per distinguere la lingua dal dialetto ; comunque, i dialetti italiani hanno un'ampia tradizione scritta. La scrittura in dialetto, specialmente con "intenti letterari", ha in alcuni casi una produzione molto ricca e ben rappresentata, non solo per la poesia, il genere in cui il dialetto è più utilizzato, ma anche per la prosa, per i testi teatrali ecc. ».

[822] C. Van den Avenne, « Écrits plurilingues », op. cit., p. 254.

Ce qu'il faut prendre en compte au préalable, pour comprendre la particularité du plurilinguisme minimal en littérature, c'est la spécificité de l'écrit. La sociolinguistique du contact, bien qu'elle relève d'une approche plus anthropologique, ethnographique et linguistique que proprement littéraire, parce qu'elle prend pour objet tous les types de pratiques d'écriture plurilingues et tous les types de textes en langue mixte (c'est-à-dire tous les genres de l'écrit, l'écrit imprimé – écrits journalistiques, paralittéraires et littéraires – comme les écrits ordinaires que peuvent être aussi les écrits du quotidien), nous est utile dans cette étude portant ici sur la variation diamésique, c'est-à-dire sur le changement du canal de transmission, de communication : l'écrit ou l'oral. Il s'agit de rendre compte de l'appropriation de traits typiques de la communication orale par le medium littéraire. En nous penchant aussi sur les livres audio issus de ces romans, nous nous interrogerons sur le passage de ces textes au canal oral. La sociolinguistique du contact pose d'emblée ce qui peut paraître comme une évidence : « les différents outils graphiques sont des ressources propres à l'écrit »[823]. Or cette remarque nous fait justement réfléchir à la forme que peut prendre la transcription d'un code principalement oral, par exemple pour le dialecte assez marginalisé de L. Pariani : comment va-t-on l'écrire s'il n'existe aucune orthographe standard pour ce code, comment rendre l'intonation qui est une des caractéristiques principales du canal oral ? Par ailleurs, lit-on encore,

> dans le même ordre d'idées, les choix de graphie ou d'orthographe peuvent avoir une pertinence dans l'analyse de textes plurilingues […] Le changement de typographie, ou de type d'écriture […] peut être pertinent également. […] Enfin, le scripteur dispose d'outils graphiques diacritiques qui lui permettent de mettre en scène graphiquement les différences des langues : guillemets, italique, signes de ponctuation divers.[824]

Ces observations des sociolinguistes du contact après étude de riches corpus très variés dans leurs formes, prend aussi tout son sens dans notre étude et nous amène à nous poser la question inverse : dans un corpus de textes littéraires plurilingues faisant intervenir dialecte et langue, quel sens a et quelle intention suppose l'absence quasi totale de ces outils graphiques diacritiques – en l'occurrence, aussi bien l'absence de l'italique qui, en général, vient signifier le passage d'un code à l'autre, que le passage du code vernaculaire au-delà des frontières que constituent les guillemets marquant l'espace du dialogue ? Signifie-t-il que le code principalement oral qu'est le dialecte a pleinement acquis ses lettres de noblesse et ne se distingue plus de la langue ? Ou veut-il dire au contraire que l'écrit peut accueillir pleinement les formes linguistiques mixtes et, donc, devenir très proche, dans ces textes-là précisément non standard, du registre oral ? En d'autres termes, le plurilinguisme oraliserait-il les textes littéraires, diffuserait-il le caractère oral propre à un des codes (le code linguistique dialectal) à l'ensemble du texte, et donc modifierait-il aussi, par l'hybridation, la langue écrite italienne ? Car on doit redire pour notre démonstration que nos textes, par la variation linguistique qu'ils mettent en œuvre, relèvent déjà d'une catégorie non standard, d'usages en quelque sorte atypiques par rapport au canon écrit. Par le plurilinguisme poussé à l'extrême (présence de la langue mêlée dans la narration, absence de distinction graphique et absence de glossaire), et notamment par le fait que le code linguistique principalement oral qu'est censé

[823] Ibid., p. 250.
[824] Ibid., p. 251.

être le dialecte ne se limite pas au discours rapporté mais intéresse aussi l'instance narratrice, nos textes semblent brouiller les pistes et les hiérarchisations nettes des codes (dialecte = langue de l'oral VS italien = langue de l'écrit). Ils remettent fortement en question l'équation dont nous montrerons qu'elle est illusoire, car elle voudrait faire correspondre au premier code linguistique, celui de la langue commune italienne, l'image de la langue correcte et standard, alors que le dialecte représenterait obligatoirement la langue populaire, donc familière et argotique. C'est justement oublier que la promotion du dialecte au rang de langue littéraire s'inscrit dans une longue tradition. C'est, nous le verrons, ne pas tenir compte non plus du fait qu'une fois écrit, le dialecte revêt un autre rôle : il n'est pas simplement retranscrit dans un but mimétique, mais réélaboré à des fins de renouvellement stylistique. Or il nous est nécessaire d'aborder ce point fondamental car cette conception simpliste des relations entre langue et dialecte dans le contexte littéraire, qui tend à associer exclusivement ce dernier au traitement de « thématiques mineures » et à n'y voir que de l'oralité spontanée n'est pas sans conséquence quant aux choix opérés par les traducteurs. Ainsi, il convient d'examiner d'un point de vue critique l'hypothèse selon laquelle

> du fait que la variation diamésique (écrit / oral) est souvent corrélée à une variation de niveau de langue, l'écrit contiendrait moins de formes de variations non standard et […], si l'on considère les formes linguistiques mixtes comme des formes non standard, il y aurait moins de formes mixtes à l'écrit.[825]

Il existe en effet des formes écrites qui peuvent être très proches du registre de la conversation (par exemple un corpus de lettres personnelles). Nous devrons donc analyser le degré d'oralité que les auteurs veulent conférer à leurs textes plurilingues.

Enfin, un corpus littéraire a ceci de spécifique qu'il est nécessairement marqué par l'intentionnalité : « les alternances de langue à l'écrit, […] davantage "conscientes" alors que les phénomènes d'alternance à l'oral ont souvent été décrits comme non conscients »[826], sont en principe[827] toujours intentionnelles dans un écrit littéraire et nous aurons l'occasion de voir qu'il y a des formes de réflexivité linguistique très nettes lors des changements de langue à l'écrit (par exemple la glose méta-énonciative, la traduction interne). Tout cela veut aussi dire que la spontanéité souvent mise en avant par les écrivains pour justifier leur recours au dialecte doit être problématisée.

Toute la question est ici de savoir si nos textes littéraires plurilingues sont davantage une reproduction, au plus proche du schéma diglossique connu de l'auteur, ou penchent plutôt du côté de la mise en scène et de la réinvention de l'oralité.

[825] Ivi.
[826] Ibid., p. 252.
[827] En principe, disons-nous, puisqu'on peut imaginer – et la critique nous l'a montré – que ce n'est pas toujours le cas. On pense aux italianismes de Casanova dans ses Mémoires ; mais il s'agit d'une question différente de celle qui nous occupe.

1) Une oralité nettement mise en valeur

A priori, dans la langue mêlée qui caractérise nos textes, le dialecte semble être l'outil idéal pour faire entrer l'oral dans l'écrit. En effet, si l'on reprend les annotations de Dario Fo sur le dialecte, on s'aperçoit aisément qu'il reprend la théorie classique du dialecte comme langue « naturelle », « pure », en deçà de toute formalisation. Le dialecte serait ainsi étranger à toute rhétorique :

> Le dialecte, ça ne s'apprend pas à l'école, il n'y pas la maîtresse et l'instituteur pour nous apprendre la diction théâtrale… ça ne se lit presque jamais. Les cadences et le souffle, les mots, les constructions grammaticales sont authentiques, il n'y a rien de construit.[828]

Il est significatif que D. Fo oppose « l'authenticité » du dialecte à l'artifice de la langue : il représente la langue "originelle". C'est un argument qui revient fréquemment chez tous les locuteurs dont la langue maternelle est le dialecte et a fortiori chez les écrivains qui justifient son emploi par la plus grande spontanéité langagière, communicative, dont il est doté à leurs yeux. À cela est liée l'idée qu'on ne pourrait pas étudier le dialecte : c'est un code qu'on a appris dès la naissance et sans étude ; son apprentissage livresque semble impossible, puisqu'il n'est pas consigné dans les livres et qu'il comporte souvent des variations propres au cercle familial restreint. C'est bien ce qu'exprimait L. Meneghello dans sa Note à Libera nos a Malo : « Ce livre est écrit de l'intérieur d'un monde où l'on parle une langue qui ne s'écrit pas »[829] : il pose explicitement la frontière entre le code linguistique uniquement oral qu'est le dialecte circonscrit du village natal de Malo, et une langue (on peut penser, en l'occurrence, à l'italien) qui s'écrirait. L'auteur aura donc pour but de faire entrer dans l'univers écrit du livre ce dialecte qui n'a jusque-là eu d'existence que parlée ; de là naît une tension dans l'écriture de l'ouvrage, tension que le traducteur s'attache lui aussi à retransmettre. Christophe Mileschi écrit ainsi qu'« il faut […] rendre compte de la tension entre "la langue" (l'italien), langue des livres, des idées et des hymnes, et le parler du quotidien (le dialecte), langue des choses, des jeux d'enfant et de la vie »[830].

Dans la formulation de leurs projets littéraires, nos auteurs ont clairement exprimé leur intention de mettre en avant l'oralité. Celle-ci y prend une place centrale et y est un dispositif essentiel qui va être fréquemment réutilisé. Laura Pariani, à propos de son premier livre, le recueil de nouvelles *Di corno o d'oro* (1993) qui se situe dans la vallée du Tessin à la fin du XIXe siècle, affirme sur la quatrième de couverture : « Je dois beaucoup aux récits de mes grands-parents, aux vieilles chansons populaires, à certaines photographies décolorées »[831] : chez elle, l'écrit prend donc son origine d'une mémoire sonore, d'une langue essentiellement

[828] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Turin, Einaudi, 1987, p. 243 : « Il dialetto non lo impari a scuola, non c'è la maestra e il professore che ti insegnano il birignao… non si legge quasi mai. Le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito ».

[829] L. Meneghello, Libera nos a malo, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, traduit par Christophe Mileschi [« Questo libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive », L. Meneghello, Note à Libera nos a malo, Milan, Rizzoli, 2006 (1963), p. 252].

[830] Christophe Mileschi, Préface à sa traduction de Libera nos a Malo, op. cit.

[831] L. Pariani, *Di corno e d'oro*, op. cit., 4e de couverture : « Debbo molto ai racconti dei miei nonni, alle vecchie canzoni popolari, a certe fotografie sbiadite ».

orale[832]. Et en effet, tout le projet littéraire de cette auteure tourne autour de l'oralité. Comme le note G. Sulis :

> ce n'est pas un hasard si la lecture à haute voix, à laquelle l'écrivaine se consacre dans ses tournées de présentation de livres, aide le processus de compréhension des textes, car elles ramène le mot en dialecte à sa dimension première d'oralité, en le libérant de la prison du rendu graphique inhabituel et, parfois, ardu. Les intertextes sont les récits de famille, ou ceux qui ont été recueillis au cours d'interviews, et les matériaux du terroir (tels que chansons, comptines, rondes, proverbes, croyances, façons de parler), qui sont le fondement de la sagesse populaire, forment la trame des textes de l'écrivaine. Dans le domaine espagnol également, ce qui la fascine sont les mots qui se transmettent de voix en voix, et donc les chansons, les proverbes, les parlers des tanos analphabètes s'exprimant en dialecte, l'interaction de leur Babel de dialectes avec l'espagnol, d'où sont originaires les argots du cocoliche (l'italo-espagnol des immigrés italiens à Buenos Aires) et du lunfardo (argotde la pègre de Buenos Aires).[833]

Le dialecte pensé comme le dépositaire de la mémoire s'inscrit pleinement dans le projet de l'écrivaine de faire entrer la parole marginale – du fait aussi du code mineur – des oubliés de l'Histoire dans le récit. Du point de vue de l'analyse littéraire, l'efficacité orale du code dialectal se retrouve dans les comptines très présentes dans tous ses textes : dans le seul Paese delle vocali, ouvrage bref (une petite centaine de pages) on dénombre 15 morceaux récités et rimés, aux genres variés, marqués, à l'exception des deux poèmes tirés de la langue littéraire italienne (Alfieri), par un changement de code par rapport à la langue principale de la narration, l'italien (tous sont en dialecte ou en langue mêlée, une est en espagnol) : prières (p. 73) et chants religieux (p. 37), comptines (p. 101-102), berceuses, poèmes (p. 50 et 65), airs de danse (p. 31), incantations (p. 43). C'est dire la place que l'écrivaine accorde au son[834] (puisque ce sont tous des passages rimés), au mot proféré (en chœur, par les enfants, par la protagoniste elle-même), comme le laisse d'ailleurs supposer le titre lui-même, les « voyelles » évoquant étymologiquement un son émis par la voix. L'existence des voyelles est d'ailleurs proclamée dans une comptine, une sorte de cantilène pas si lointaine, pour les élèves, d'une prière, rare repère de composition rimée dans cette société rurale : « Lucia, une des sœurs les plus jeunes, demande, toute curieuse : "C'est quelle prière ?" »[835] – par les élèves de la maîtresse :

> A comàrto

[832] Et, certes aussi, des images (les « vieilles photographies »).

[833] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 409 : « non è un caso che la lettura ad alta voce, cui la scrittrice si dedica nei tour di presentazione dei libri, siano di aiuto nel processo di comprensione dei testi, perché riportano la parola in dialetto alla dimensione originaria di oralità, liberandola dalla prigione dell'inusuale, e talvolta ostica, resa grafica. Gli intertesti sono i racconti di famiglia, o quelli raccolti nel corso di interviste, e materiali demotici (quali canzoni, conte, filastrocche, proverbi, credenze, modi di dire) che fondano la sapienza popolare, tramano i testi della scrittrice. Anche sul fronte spagnolo la fascinazione è per le parole tramandate a voce, e quindi le canzoni, i proverbi, le parlate dei tanos analfabeti e dialettofoni, e per l'interazione della loro babele di dialetti con lo spagnolo, da cui si originano i gerghi del cocoliche (l'italiano-spagnolo degli immigrati italiani a Buenos Aires) e del lunfardo (argot della malavita di Buenos Aires) ».

[834] On a évoqué précédemment l'importance qu'elle accorde au son de tel ou tel mot dialectal. Par ailleurs, on peut noter que le deuxième texte étudié, Quando Dio ballava il tango, intègre également dès son titre la prééminence de la sonorité puisqu'il évoque clairement la musique et le rythme du tango. On trouvera en effet des refrains de tango à l'intérieur du roman, de même que de nombreuses comptines et autres proverbes populaires soit en espagnol, soit en dialecte, soit en langue mêlée.

[835] L. Pariani, Il paese delle vocali, p. 73 : « La Lucia, una delle sorelle più piccole, chiede curiosa: "Che preghiera è?" ».

E comèrto
I comìrto
O comòrto
U comùrto…[836]

L'oralité se retrouve aussi dans l'importance du discours indirect libre et son utilisation particulière, par exemple pour ce qui est de Quando Dio ballava il tango :

> Une narration de ce type […] se laisse féconder et révolutionner de l'intérieur par des formes et des rythmes du récit oral (tout d'abord la digression, favorisée par le recours diffus au monologue et au discours indirect libre) […]. L'exigence de faire passer des histoires orales par-delà la vie des héroïnes, et par-delà leur mémoire chez leurs descendantes, se répète souvent dans les pages du roman, en particulier dans le rapport entre Corazón et la bisavuela Catterina, qui apprend à sa petite-fille à écouter les histoires que les morts se racontent.[837]

Et G. Sulis de citer le texte de L. Pariani :

> Si cette enfant n'était pas si petite, Catte dirait que c'est la bonne personne : toujours disposée à écouter, à se rappeler. Mais ce n'est peut-être pas une entreprise impossible. Bien sûr il faut lui enseigner toutes les histoires de la famille, cultiver en elle le goût du souvenir : pour qu'elle apprenne à regarder avec les yeux de sa bisabuela, palper avec ses mains, trembler de ses mêmes peurs.[838]

Il y a une vraie thématisation de la parole orale dans ce roman, le geste que L. Pariani fait accomplir à son personnage principal est symbolique puisqu'il nous est dit clairement que le personnage de Corazón est venue enregistrer les voix des Italo-argentins : « ce que cette vieille femme sait et se rappelle cessera d'exister dans quelques mois ou quelques années, à sa mort. Alors disparaîtront aussi avec elle le visage de Virgilio, l'odeur de son corps et des cigares qu'il fumait, le témoignage de son enthousiasme d'Européen déçu et résolu à recommencer de zéro en Patagonie »[839]. Est-ce ce même mouvement que veut accomplir la prose écrite de l'auteure, conserver l'oralité à l'état pur dans et par l'écriture ?

---

[836] Ivi. Il faut rappeler ici que le titre, Il paese delle vocali, renvoie au fait que les enfants ne fréquentent pas assez longtemps l'école pour apprendre les consonnes.

[837] G. Sulis, « Processi migratori e subalternità femminile in Quando Dio ballava il tango », p. 271-272 : « Una narrazione di questo tipo […] si lascia fecondare e rivoluzionare internamente da forme e ritmi dal racconto orale (in primis la digressione, favorita dal diffuso ricorso al monologo e al discorso indiretto libero) […] L'esigenza di tramandare storie orali oltre la vita delle protagoniste, e oltre la loro memoria nelle discendenti, è ripetuta spesso nelle pagine del romanzo, in particolare nel rapporto tra Corazón e la bisavuela Catterina, che insegna alla nipotina ad ascoltare le storie che si raccontano i morti ». Cf. L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 70.

[838] L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, op. cit., traduit par D. Vittoz, p. 79 [« Se non fosse così piccolina, la Catte direbbe che questa bambina è la persona giusta: sempre pronta ad ascoltare, a tenere a mente. Ma forse non è un'impresa impossibile. Certo bisognerà insegnarle tutte le storie di famiglia, coltivare in lei il gusto del ricordare: perché apprenda a guardare con gli occhi della bisabuela, palpare con le sue mani, tremare con le sue stesse paure », L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 70].

[839] L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, op. cit., traduit par D. Vittoz, p. 330 [« quel che la vecchia sa e ricorda cesserà di esistere tra qualche mese o anno, con la sua morte. Sparirà allora con lei anche il viso di Virgilio Grillo, l'odore del suo corpo e dei sigari che fumava, la testimonianza del suo entusiasmo di persona delusa dall'Europa e decisa a ricominciare da capo in Patagonia », L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 299].

Chez A. Camilleri également, la restitution de l'oralité est posée d'emblée, comme un des buts principaux de sa prose. Il l'indique lui-même lorsqu'il revient sur la construction de son style :

> J'aime la digression comme j'aime rendre mes textes oralement. J'écris mais c'est déjà comme si je parlais. Je demande à mes amis, à ceux qui sont autour de moi : « Comment trouves-tu cette page ? ». J'ai besoin d'apercevoir le jugement sur leurs visages, je cherche une réaction immédiate. Comme le font les chanteurs-auteurs-compositeurs.[840]

Et aussi :

> C'est un de mes défauts de considérer l'écriture de la même façon que la parole. Tout seul, avec la page blanche face à moi, je n'y arrive pas, j'ai besoin d'imaginer qu'il y a autour de moi les quatre ou cinq amis qui me restent, qui m'écoutent, me suivent, alors que j'abandonne le fil du discours principal, que j'en attrape un autre bout, que je le tiens pour un moment, que je le perds, que je reviens à mon sujet.[841]

C'est d'ailleurs lui-même qui aime à se définir comme un cantastorie ou contastorie :

> Je me sens – et je crois l'être – orgueilleux d'être un « racconta-storie », comme ces chanteurs ambulants que je voyais dans les rues de mon village durant mon enfance. Ils se mettaient dans un coin et chantaient une histoire, la plupart du temps un fait divers, en s'accompagnant à la guitare, devant un grand tableau multicolore divisé en petits panneaux dans chacun desquels étaient dessinés les actions principales de l'épisode chanté. Un assistant du chanteur, à l'aide d'un petit bâton, indiquait le panneau auquel le chanteur ambulant faisait allusion. Puis l'assistant – qui était presque toujours la femme du chanteur, ou sa fille – passait avec une soucoupe pour récolter les dons des auditeurs.[842]

A. Camilleri veut rendre à l'écrit l'immédiateté de la communication orale, il veut surtout établir un contact direct avec son lecteur, c'est pourquoi on trouve des marques typiques de l'oralité dans ses textes : emploi du « che » polyvalent, répétitions des pronoms, emploi du présent de l'indicatif à la place du futur, phrases nominales, emploi de « questo/quello » en lieu et place du « ciò », plus neutre, emploi de coordonnants, insertion de proverbes populaires, emploi particulier et efficace de la ponctuation, et surtout forte présence des parties dialoguées. Cette oralité provient en grande partie, chez A. Camilleri, de son expérience du théâtre et du réemploi dans ses romans des procédés dramatiques. Rappelons-le, « les livres de Camilleri – tous – foisonnant de dialogues et de coups de théâtre, exprime

---

[840] G. Bonina, Tutto Camilleri, op. cit. : A. Camilleri répond à son interview à propos de La bolla di componenda : « Amo la digressione come amo rendere oralmente i miei testi. Scrivo ma è come se parlassi. Lo chiedo agli amici, alle persone vicine: "Come ti sembra questa pagina?". Ho bisogno di scorgere il giudizio nei loro volti, cerco la reazione immediata. Come fanno i cantastorie ».

[841] A. Camilleri, La bolla di componenda, Palerme, Sellerio, 1993, p. 31 : « È un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno d'immaginarmi attorno quei quattro o cinque amici che mi restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo tanticchia, me lo perdo, torno all'argomento ».

[842] A. Camilleri, « Identità e linguaggio », in Identità alterità doppio nella letteratura moderna, Anna Dolfi (éd.), Rome, Bulzoni, 2001 : « Mi sento, credo di essere, sono orgoglioso di essere un racconta-storie, come certi cantastorie che nella mia infanzia vedevo nelle strade del mio paese. Si mettevano in un cantone e cantavano una storia, generalmente un fatto di cronaca nera, accompagnandosi con una chitarra, davanti a un multicolorato tabellone diviso a riquadri in ognuno dei quali erano dipinti i fatti salienti dell'episodio cantato. Un assistente del cantastorie, con una canna in mano, indicava il riquadro al quale in quel momento stava riferendosi il cantastorie. Dopo era l'assistente, quasi sempre la moglie, la figlia, a passare col piattino per raccogliere le offerte degli ascoltatori ».

une théâtralité innée et revêtent un fort caractère spectaculaire, ce qui est sans aucun doute une des raisons pour lesquelles on aime les lire »[843].

> C'est Camilleri lui-même qui déclare dans Le parole raccontate que son écriture est « redevable au théâtre à 85% » et que l'invention de sa langue est théâtrale, au sens où, comme il part toujours des dialogues, il tient compte des temps du théâtre, et non de ceux du roman : « le théâtre est intrinsèquement lié à ma façon de raconter : l'usage que je fais des coups de théâtre, des nœuds dramatiques que présente toute structure dramaturgique, le fait de disséminer çà et là une série de petits indices qui portent tous ensuite à l'événement révélateur, ma façon d'avancer dans le récit en donnant des éléments très précis de connaissance au public ».[844]

Qui dit théâtralité, dit abondance des dialogues et discours rapportés dans le récit. C'est en effet ce qu'on a constaté dans la plupart des romans étudiés, par exemple dans La concessione del telefono où les « cose dette » sont véritablement et explicitement mises en relief et constituent des blocs de la narration à part entière.

Qui dit cependant théâtralité dit aussi nécessairement mise en scène, invention scénique et artificialité. C'est ce que nous verrons dans un second temps.

Pour l'instant, contentons-nous de terminer le tour d'horizon de nos auteurs en rappelant, s'il en était encore besoin, combien A. Longo utilise l'oralité dialogique dans la composition de son roman : les dialogues y occupent une place centrale, tant par leur fréquence que par leur force expressive.

Chez S. Niffoi enfin, tout comme chez L. Pariani, le sarde est la langue de l'enfance, ce sont des mots qui lui reviennent en mémoire, c'est une langue orale, entendue dans le cercle familial, au gré d'histoires, de fables et de récits racontés par parents et grands-parents. On peut dire d'ailleurs de lui, à l'instar d'A. Camilleri, qu'il est un cantastorie car il puise dans cette mémoire orale une gamme de termes sardes qu'il réinjecte dans la prose italienne pour la marquer d'une plus forte oralité. Il chante ainsi des histoires qui sont parvenues à ses oreilles et explique lui-même d'où lui vient ce réservoir lexical et musical, cette richesse linguistique :

> Beaucoup des histoires que je raconte proviennent des récits oraux, récités le soir devant l'âtre Des histoires terribles et effrayantes, […], des trames sur fond de mort qui se gravaient dans nos têtes de pizzinnos.[845]

C'est son ami et compatriote M. Fois qui résume bien ce travail du rendu de l'oralité, et les origines de cette prégnance de l'oral chez l'ensemble des écrivains sardes :

---

[843] O. Palumbo, *L'incantesimo d*i Camilleri, op. cit., p. 29 : « i libri di Camilleri – tutti – così fitti di dialoghi [...] e di colpi di scena, esprimono una teatralità congenita e ad alto tasso di spettacolarità, il che è senz'altro una di quelle ragioni per cui ci piace leggerli ».

[844] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 142 : È Camilleri stesso a dichiarare in Le parole raccontate di essere « debitore al teatro dell'ottantacinque per cento » della sua scrittura e che la sua pronuncia invenzionale è teatrale, nel senso che partendo sempre dai dialoghi tiene conto dei tempi del teatro e non di quelli del romanzo: « il teatro è intricato dentro il moi modo di raccontare: l'uso dei colpi di scena, dei nodi drammatici che sono all'interno di ogni struttura drammaturgica, il disseminare una serie di piccoli segni che poi confluiscono in un evento rivelatore, il procedere, molto precisamente, per dati di conoscenza trasmessi al pubblico ».

[845] Simonetta Fiori, « Intervista a Salvatore Niffoi », in La Repubblica, 11 mars 2006 : « Molte delle mie storie vengono da quelle narrazioni orali, recitate la sera davanti al camino. Vicende terribili e spaventose, morti che ritornavano a prendersi il maltolto, trame sepolcrali che si scalpellinavano nelle nostre teste di pizzinnos ».

> Il y a aussi une autre composante, qui, dans mon idée d'écriture et de narration est pour moi fondamentale : le rapport à l'oralité. […] Restituer l'oralité est au fond le véritable travail que j'essaie d'accomplir […] Le fait de réunir ainsi des points de vue, c'est vraiment une manière à nous, endémique, de nous raconter nos vies, qui d'ailleurs ressemble aussi beaucoup à notre manière de chanter.[846]
>
> Ma toute première formation n'est pas livresque, elle relève précisément de l'écoute.[847]
>
> L'oralité [est] la base sur laquelle repose tout mon projet littéraire.[848]

C'est d'ailleurs une tendance de l'ensemble de la littérature plurilingue de Sardaigne des dernières décennies, à savoir cette « recherche d'effets d'oralité, tandis que, par le passé, il était d'usage d'employer une langue littéraire d'un registre élevé, ce qui servait à mettre en relief la littérature régionale au sein de la littérature nationale »[849].

Pour l'ensemble de notre corpus, on peut donc dire que la prose plurilingue se place fortement sous le signe de l'oralité et que la figure du conteur, qui exhume dans l'écrit ses réminiscences d'une parole orale, y est largement mise en valeur. Par ailleurs, si c'est principalement le dialecte qui est à l'origine d'une plus grande oralisation textuelle, on décèle dans ces romans une diffusion de l'oralité à l'ensemble des codes, c'est-à-dire à l'italien lui-même, et ceci grâce au continuum, puisque le plurilinguisme, on l'a vu, fait intervenir non seulement le dialecte, mais aussi les italiens régionaux. Or, dans la reprise des italiens régionaux, et dans l'exploitation des mécanismes d'alternance de codes tels le code switching et le code mixing, c'est bien à une exploitation de la langue parlée dans les différentes régions d'Italie que les textes nous renvoient, comme mimant, pour certains, l'actuelle situation sociolinguistique : c'est tout spécialement vrai d'A. Longo qui nous plonge dans un monde et une langue actuels et hyperréalistes, mais la critique a observé cela chez A. Camilleri également. M. Novelli parle ainsi pour cet auteur d'« imitation du répertoire oral de la langue, sous la forme d'un "parler-écrit" très vif »[850]. Si ce plurilinguisme écrit tend donc à se rapprocher de l'oral, c'est aussi que la tendance générale, remarquée par la critique linguistique et littéraire italiennes, est au rapprochement de l'italien standard de la langue parlée. Il s'agit là d'un lent processus – de « restandardisation », concept que l'on doit à G. Berruto – en cours qui porte à l'affirmation de ce que G. Berruto a nommé « l'italien néo-standard » et à un rapprochement, petit à petit, de la langue écrite et de la langue orale.

---

[846] A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit., p. 230 : « Poi c'è un'altra componente, che nella mia idea di scrittura e di narrazione è fondamentale: il rapporto con l'oralità. [...] Rendere l'oralità è poi il vero lavoro che io cerco di fare sostanzialmente. [...] È veramente un modo nostro endemico di raccontarci la vita questo di radunare punti di vista, che poi assomiglia anche al modo nostro di cantare ».

[847] Ibid., p. 231 : « La mia primissima formazione non è stata libresca, è stata proprio di ascolto ».

[848] Entretien de M. Fois avec Tram'éditions (1999) cité par M. Marras dans Marcello Fois, op. cit., p. 38 : « L'oralità [è] la base su cui poggia tutto il mio progetto letterario ».

[849] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit.*, p. 72.

[850] M. Novelli, « L'isola delle voci », op. cit., p. 59-102 : « mimesi del repertorio orale della lingua, nelle qualità di un mobilissimo 'parlato-scritto' ».

2) La question de l'oralisation

a) Des textes écrits mais non produits pour l'oral ?

S'il y a donc une tendance générale, reprise dans la littérature plurilingue, à ce que la langue écrite se rapproche quelque peu de la langue orale, on peut toutefois s'interroger sur le degré d'oralisation du texte plurilingue : le mot étranger, à savoir, pour nos romans, le terme dialectal, est principalement perçu tant par l'auteur, qui le considère comme une sonorité particulière et fascinante à exploiter, que par le lecteur – en particulier par le lecteur non dialectophone –, comme un son. Or se pose, pour ce code dialectal qui doit inscrire l'oralité dans l'écrit, un problème, pour le lecteur qui ne connaît pas la langue et n'entend pas (dans tous les sens) par conséquent le mot. Car si pour les auteurs il s'agit de réévoquer des sons qui leur sont chers et familiers (dans tous les sens du terme, puisqu'ils les ont entendus en famille, dans l'enfance), il n'en va pas de même pour l'écrasante majorité des lecteurs qui n'ont pas cette compétence linguistique. Or cela devient tout à fait problématique si la perception du destinataire ne correspond pas à l'intention expressive du destinateur. Un lecteur non averti peut par exemple se demander comment lire tel terme lombard chez L. Pariani, dont la retranscription graphique comporte des voyelles et signes diacritiques inexistants dans la langue italienne : « "Tame i dunâsc! sospira la madre. In che mondo siamo. Ci mancava anche questo. A n'ho sintü par sètt impiccâ. Quando ul curâdu al vegnarà a savéll…" »[851] ; de même chez S. Niffoi pour qui, on l'a vu, la sonorité est centrale (par exemple l'importance de l'onomatopée), les termes sardes étant choisis pour leur pouvoir d'évocation : or le sarde étant assez éloigné de l'italien, le lecteur non averti peut là aussi avoir des doutes sur la prononciation et l'accentuation des mots. Ainsi dans Il lago dei sogni peut-on à juste titre se demander comment lire cette sorte de prière en sarde adressée à la Mère Nature : « Mama mea, mama mea de su chelu, cale peccados amus cummitiu pro meritare tottu custu? »[852] et par exemple se demander si le « ch » de chelu est bien le son dur et vélaire [k] (ce qui est confirmé), à lire donc comme le « ch » italien, ou bien s'il ne s'agit pas de l'affriquée [tʃ] qui rappellerait le cielo italien ; un doute nous vient en lisant un second exemple de ce son dans un passage de La leggenda di Redenta Tiria : « "Sa morte durche", la morte dolce la chiamavano »[853], d'autant plus étrange que le terme sarde, et de ce fait, pourrait-on penser, sa sonorité également, est rapproché du terme italien grâce à la traduction interne. De même, on est en droit de se demander où tombe l'accent dans le participe passé cummitiu puisqu'il n'est pas graphiquement marqué. Il s'agit aussi de termes tellement éloignés du lexique italien, qu'il est difficile d'en imaginer la prononciation : on peut se demander où tombe l'accent tonique du terme muschera (« cuite »[854]) ou de noms propres comme Battore ou Locorio. Enfin, comme dans le lombard de L. Pariani, le lecteur est amené à rencontrer des orthographes totalement étrangères au code linguistique standard, par exemple la présence du

[851] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 31 [« "Comme les putains ! soupire la mère. Dans quel monde qu'on est. Y manquait plus qu'ça… c'que j'viens d'entendre suffirait à faire pendre sept personnes. Quand le curé viendra à l'savoir…" », L. Pariani, Le village des voyelles, op. cit., traduit par M. Baccelli].
[852] S. Niffoi, Il lago dei sogni, op. cit., p. 14 : « Ô toi notre Mère, mère du cèl, quint péchiê avons-nous commis por meretar tot cen ? ». C'est nous qui traduisons.
[853] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 111.
[854] S. Niffoi, Il lago dei sogni, op. cit., p. 15.

« h » qui suit la consonne « t » : « thitthule »[855], « theracchi »[856]. L'évocation sonore qui devrait être partagée ne fonctionne pas, l'étrangeté en est donc redoublée.

C'est bien la question de l'oralisation qui se pose : s'agit-il de textes à lire ou à écouter ? Il faut rappeler qu'il s'agit avant tout d'une production écrite, destinée à être lue silencieusement. Toutefois, eu égard à l'importance que nos auteurs accordent à l'oralité, à la parole en tant que son, souvent choisie précisément pour son effet évocateur, on peut se demander si sont mis en place et, le cas échéant, de quelle manière, dans l'écrit des procédés visant à rendre « il suono del dialetto »[857] que ressentent les personnages de Quando Dio ballava il tango. On peut d'abord noter que les auteurs, de manière certes non systématique, mais fréquente, indiquent pour certains termes dialectaux, par un signe diacritique, l'accentuation de tel ou tel mot : chez S. Niffoi, à plusieurs reprises sur les mots proparoxytons, on trouve l'accent graphique : « àtteru », mais aussi pour les paroxytons : « il groppète »[858], de même chez L. Pariani : « 'na cuèrta di lana »[859]. Par ailleurs, on a vu que l'utilisation fréquente du discours indirect libre, des effets d'oralisation tels que les proverbes et les comptines, permet une plus grande fluidité et une plus facile insertion des sons dialectaux disséminés dans le roman, qui seront probablement lus et « entendus » par le lecteur selon les codes de lecture de l'italien (donc avec quelques prononciations erronées, mais qui, finalement, n'entachent en rien la validité du propos et du texte). Précisons ici que, même s'il n'est pas de la région, tout lecteur italien a en tête certains caractéristiques phonétiques générales des dialectes lombards et qu'il doit partir de cette représentation stéréotypée pour lire le texte.

C'est particulièrement vrai de la prose de L. Pariani :

> L'ultimo autunno ci faceva piacere girulare lilòn-lilàn per i boschi, cercando un posticino per stare un po' da soli. Ma non credere, Teresa, che ci prendessimo poi delle libertà sconvenienti, ché la troppa confidenza la fa perder la riverenza, per cui detto buongiorno-buonasera parlavamo subito del tempo e della salute: se la canta la merla semm föra dall'inverna, la scarlattina o l'ammazza o la rovina… Si parlava per proverbi, limitandoci a sorriderci, con quella mollezza che intanto ci sentivamo dentro…[860]

De plus, on a vu que souvent les auteurs, pour une plus grande lisibilité et compréhensibilité, mais aussi, nous en sommes convaincue, pour une plus grande musicalité, rapprochent le terme dialectal et son équivalent italien, dont la ressemblance est quelquefois patente (reprenons l'exemple de la « morte durche » sarde rapprochée de sa traduction italienne) : le texte, par la construction qu'il exhibe, semble autoriser les rapprochements phonétiques entre la langue standard et les différents codes dialectaux d'Italie. Nous pouvons ainsi nous

[855] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 118.
[856] Ibid., p. 119.
[857] L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 174.
[858] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 38.
[859] L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 174.
[860] Ibid., p. 173 [« Le dernier automne, on aimait charoussàe dans les bois, en cherchant un petit coin pour être seuls. Mais ne va pas croire, Teresa, qu'on prenait des libertés inconvenantes, car trop de familiarité chasse le respect, alors, une fois qu'on s'était dit bonjour-bonsoir, on parlait tout de suite du temps et de la santé : il faut plus d'une hirondelle pour amener le printemps, le mal arrive à cheval et se retire à pied… On parlait par proverbes, juste en se souriant, mais en même temps, dedans, on avait une mollesse… », L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, op. cit., traduit par D. Vittoz, p. 193].

demander, pour ce qui concerne la lecture à voix haute, s'il faut lire la totalité du texte avec l'accent régional, ou bien risquer une synthèse, c'est-à-dire une fusion de l'accent italien et de l'accent régional. À cela s'ajoutent, chez nos auteurs, de fréquentes remarques métalinguistiques par le truchement du narrateur ou des personnages eux-mêmes. Chez L. Pariani on ne compte plus ces incises portant sur les questions de la langue et des dialectes, et dont nous donnerons ici deux exemples patents :

> Tous les dimanches, le rite était le même : le serveur qui lui apportait son café avec un verre d'eau de Seltz sans qu'elle le lui demande ; autour d'eux un grand bruissement de voix, une polyphonie de dialectes italiens, piémontais surtout. Madame Bertinotti s'excusait auprès d'Amabilina : « Ej connoais mie vo toscan ! ».[861]

> Elle continue imperturbablement à parler, doucement mais distinctement, un italien ancien et parfait, celui des personnes qui ont fait des études. Avec un lointain accent de Ligurie.[862]

Nous pensons que ces annotations ont pour but de donner à comprendre, à défaut de donner à entendre, l'origine de telle ou telle cadence et de faire resurgir chez le lecteur, par la pensée davantage que par la sensation, la particularité d'un accent. En effet tout Italien peut, même s'il ne connaît pas un seul mot du dialecte de la zone en question, avoir en tête la cadence de telle aire géographique. Il s'agit d'une tentative de caractérisation de telle ou telle sonorité dialectale.

b) Les livres audio

Mais face à ce qui est peut-être ressenti, chez certains de nos auteurs, comme un pis-aller, qui ne dévoilerait pas assez le son de la langue mêlée, se sont répandus dernièrement, avec un franc succès, les livres audio : des livres, donc, à écouter, plutôt qu'à lire en silence. En réalité, en vogue jusque dans les années 60, les livres audio avaient connu un relatif déclin et c'est avec l'apparition des supports CD et numérique qu'on a assisté à un vrai renouveau du marché. On peut toutefois s'interroger en l'occurrence sur le statut et sur l'objectif visé par ces livres sonores : car si la particularité de nos œuvres est qu'elles présentent sur support papier une langue hybride qui n'est pas, de prime abord, de facile compréhension, on peut se demander a fortiori si la simple écoute de l'enregistrement permet une meilleure fruition du texte. En même temps, et comme pendant à cette interrogation, comment penser domaine littéraire plus approprié à une mise en voix que des œuvres à la langue justement hybride ? Il nous semble que la seule écoute comprend de plus grandes difficultés et requiert un plus grand effort de concentration de la part du lecteur ; sans doute faut-il la considérer comme un « plus » par rapport à la lecture mais, selon nous, elle ne se suffit pas à elle-même. En fait, le livre audio vient remédier à la difficulté de rendre sonores les parties dialectales, d'apprécier

[861] L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, op. cit., traduit par D. Vittoz, p. 158 [« Ogni domenica era lo stesso rito: col cameriere che le serviva il caffè insieme a un bicchiere di seltz, senza che lei glielo chiedesse; con intorno un gran cicalare polifonico di dialetti italiani, soprattutto piemontesi. La signora Bertinotti si scusava con l'Amabilina: "I sai nen al tuscan…" », L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 142].

[862] L. Pariani, Quand Dieu dansait le tango, op. cit., traduit par D. Vittoz, p. 330 : « Lei continua imperturbabile a parlare con un tono basso ma chiaro in un italiano antiquato e perfetto, quello della gente che ha studiato. Con una lontana cadenza ligure », L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 299].

pleinement les parties dialectales, il rend plus sensible l'atmosphère sonore que le texte écrit, on l'a vu, s'efforçait déjà de rendre avec ses moyens propres et dans ses limites. Il plonge le destinataire dans une réelle atmosphère sonore, dans cette logosphère où le public parcourt un chemin complet, puisqu'avec ces livres audio on repart du matériau oral d'origine pour dire de manière sonore l'écrit, et on retourne à l'oralité. Ce but est largement atteint, et précisons ici que ce qui concourt certainement au succès et même à la faisabilité du projet est que les lecteurs qui interprètent l'histoire sont soit des comédiens originaires de la zone géographique à laquelle appartient le métissage linguistique des œuvres[863], soit les auteurs eux-mêmes[864]. De quoi, donc, accroître la force de persuasion, le vraisemblable ou l'effet de vérité des œuvres qui trouvent ainsi un accomplissement total : les auteurs se font réellement conteurs et actualisent l'oralité virtuelle de leur écrit. Ces lectures fonctionnent donc bien comme un enrichissement du texte écrit. Elles ont rencontré un grand succès parmi les lecteurs, signe que la littérature plurilingue est par nature adaptée à la lecture à voix haute : en 2010, Il nipote del negus était le livre audio le plus vendu en Italie.

On ne peut donc que souhaiter que, pour que cette langue hybride soit pleinement appréciée, l'édition audio vienne compléter le format papier des textes plurilingues. Car, comme l'explique la directrice d'Audiolib, maison d'édition française de livres audio créée en 2007 :

> Je ne dirais pas que l'écoute est plus riche que la lecture silencieuse, mais elle permet d'autres dimensions. On comprend certaines intentions de l'auteur, on peut entendre des choses que l'on n'aurait peut-être pas forcément perçues par une lecture sur le papier, comme certains effets, des rythmes que l'auteur met dans sa phrase.[865]

3) La construction littéraire et la « stylisation » du parler

Si le livre audio sert à enrichir le texte écrit, en lui offrant une dimension sonore, il nous semble que, malgré la nette mise en valeur de l'oralité dans nos récits plurilingues, ressort aussi (et peut-être davantage) de manière flagrante le caractère écrit, composé, construit de cette hybridation linguistique. L'oralisation apparaît comme nettement construite, et ce n'est plus, comme certains écrivains veulent le laisser croire (S. Niffoi par exemple) l'oralité spontanée de la communication quotidienne que le lecteur aura sous les yeux, mais bien l'oralité savante du conteur. Nous analyserons ici « les aptitudes du texte littéraire à faire intervenir des ressorts du plurilinguisme distincts de ceux qui relèvent de la réalité orale et socioculturelle »[866].

---

[863] Par exemple pour les œuvres de Camilleri, La luna di carta (Emons Audiolibri) est lu par le célèbre acteur palermitain Luigi Lo Cascio, ou Un filo di fumo (Audiolibri L'espresso/La Repubblica) par Fiorello qui est originaire de Catane.

[864] Nous verrons dans notre partie sur la réception en quoi les livres audio lus directement par leur auteur contribuent à une plus grande fidélisation du lecteur. Donnons pour l'instant uniquement quelques exemples concrets : Il nipote del negus dans sa version sonore chez Sellerio est lue par Andrea Camilleri lui-même, et le seul livre audio qui existe actuellement d'après un livre de Salvatore Niffoi, Pantumas (Emons/Feltrinelli) est lu par ce dernier lui-même.

[865] Citée par Julie Malaure, « Valérie Lévy-Soussan, directrice d'Audiolib : "Un livre, ça s'écoute aussi" », Le Point, 29 juin 2009.

[866] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. III.

Partons d'une évidence, à savoir qu'en littérature, il y a de toute façon des choix linguistiques, des choix énonciatifs, et qu'il y a nécessairement, dans nos textes, mise en scène d'un hétérolinguisme. L'écrivain effectue toujours un « travail linguistique et stylistique de mise en coprésence des langues [qui] peut prendre différentes formes »[867]. Ce n'est pas en effet parce que les auteurs font usage du dialecte qu'il faut absolument y voir la reproduction d'une oralité spontanée, la reprise réelle et réaliste du parler : « Pour différentes raisons, il faut considérer avec beaucoup d'attention et de prudence l'idée qu'écrire en dialecte serait une reproduction fidèle du dialecte parlé »[868]. Car

> Les écrits en dialecte posent […] une question intéressante, liée à la fidélité au dialecte : on est ainsi amené à se demander si le dialecte qui est employé par les auteurs reflète l'expérience quotidienne, ou bien s'il s'adapte à des formes dialectales plus ou moins codifiées et stylisées, ou même s'il recherche des formes qui, dans le parler, sont désormais archaïques, ou bien encore s'il s'agit d'une réélaboration savante, personnelle, expérimentale. L'écriture en dialecte a des modèles mais non une norme linguistique à laquelle on puisse se référer, ni même une graphie unitaire.[869]

Et ceci parce que, malgré la longue tradition écrite des vernaculaires, ces derniers sont par essence, au départ, parlés, et peuvent ainsi varier dans le temps et même d'un groupe à un autre de parlants, en particulier pour les dialectes les moins répandus. Le retranscrire demande une mise en forme qui n'a, pour certains de ces codes restreints, peut-être jamais été codifiée : sa retranscription écrite exige nécessairement des choix et des prises de position.

C'est exactement ce qu'écrit F. Vreck à propos de la traduction du dialecte au théâtre, mais en étendant son propos à la littérature :

> De même que le dialogue de théâtre n'est jamais de la langue parlée prise sur le vif, de même le dialecte en littérature est toujours une reconstruction, un savant dosage d'expression populaire et de langue standard.[870]

C'est d'ailleurs bien ce qu'on a démontré en insistant sur le fait qu'il s'agit, chez nos auteurs, de véritables idiolectes, et que la visée essentielle de l'insertion vernaculaire est bien plus l'expressivité que le mimétisme : « Dans le texte littéraire les langues métissées d'une réalité historique n'en demeurent pas moins des langues d'auteurs qui créent parfois leur propre dialecte, ce dernier n'étant pas toujours celui qui est réellement parlé »[871]. Car « la littérature est un filtre créateur où l'auteur peut aussi faire passer le texte plurilingue du dialecte à l'idiolecte »[872]. Chez A. Camilleri comme chez L. Pariani et S. Niffoi, l'hybridation n'a rien de philologique ou de réaliste, elle tend, certes, à se rapprocher de l'énonciation mistilingue répandue actuellement dans la société italienne, mais à sa façon, précisément par une

[867] C. Van den Avenne, « Écrits plurilingues », op. cit., p. 255.
[868] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 131 : « Per varie ragioni lo scrivere in dialetto si deve considerare con molta attenzione e cautela una riproduzione fedele del dialetto parlato ».
[869] Ibid., p. 138 : « Gli scritti in dialetto pongono […] un quesito interessante che è dato dalla fedeltà del dialetto: ci si chiede, cioè, se il dialetto adoperato dagli autori rifletta l'esperienza quotidiana, o si adegui a forme dialettali più o meno codificate e stilizzate, o ricerchi forme che nel parlato sono ormai arcaiche, o sia rielaborazione colta, personale, sperimentalismo linguistico. Lo scrivere in dialetto ha dei modelli ma non una norma linguistica di riferimento, né una grafia unitaria ».
[870] F. Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », op. cit., p. 105.
[871] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. II.
[872] Ibid., p. IV.

reconstruction personnelle qui est bien plus qu'un calque et va au-delà. En effet l'hybridation langagière camillérienne n'est pas tout à fait calquée sur une langue orale existante :

> La manière dont Camilleri insère le dialecte n'est certainement pas celle que l'on entend aujourd'hui en Sicile, en d'autres termes Camilleri ne fait pas employer à ses personnages l'italien régional de Sicile. L'italianisation a clairement lieu par l'emploi de morphèmes italiens qui viennent s'accrocher aux bases siciliennes, mais ces bases sont celles que l'auteur choisit, et non pas celles que l'on s'attendrait à entendre dans un discours plurilingue.[873]

Alors que dans Il corso delle cose, A. Camilleri parlait de la langue qui lui venait spontanément pour écrire, G. Marci note au contraire :

> En effet, il n'en va pas ainsi, ne serait-ce que du fait de l'apport de l'italien qui, selon des modalités différentes en fonction des œuvres, s'insère dans la combinaison en créant un mélange dont Simona Demontis a pu parler en ces termes : « La langue de Camilleri ne consiste pas en une forme dialectale pure, mais en une hybridation qui comprend souvent des néologismes » […] Et Nunzio La Fauci, à son tour, de préciser : « En réalité, la langue de Camilleri est elle aussi une construction littéraire, un artifice formel (comment pourrait-il en être autrement ?). Elle s'inspire pour le lexique et, quelquefois, pour la syntaxe, de l'italien régional de la bourgeoisie sicilienne tel qu'il est parlé dans la zone d'Agrigente, selon le témoignage explicite de l'écrivain. Mais elle fixe cet italien régional dans une forme écrite et le mélange à des tournures typiques d'une langue haute et littéraire.[874]

Comme l'indique Maria Corti, « si en effet, il est vrai que tout écrivain qui se respecte crée sa propre langue, alors il est tout aussi vrai que tout écrivain qui se sert du dialecte dans se textes crée son propre dialecte, lequel n'est presque jamais le dialecte réellement parlé »[875]. L'entremêlement de l'italien standard et du dialecte n'obéit pas au principe d'un réalisme rigoureux mais semble au contraire dicté par la veine créatrice de l'auteur qui, quand il en ressent le besoin et qu'il le souhaite pour parfaire son dispositif narratif, insère une langue mêlée (on a vu la critique qui a été formulée à l'égard de l'insertion du sarde chez S. Niffoi, qui advenait, selon le critique, en-dehors d'une quelconque logique ou exigence du passage : sans adhérer à ce commentaire, on peut y voir le signe d'une écriture toute personnelle, et non

---

[873] J. Vizmuller-Zocco, Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri, op. cit. : « Il modo d'integrazione non è certamente quello che si sente oggi in Sicilia, in altre parole Camilleri non fa usare ai personaggi l'italiano regionale di Sicilia. L'italianizzazione avviene chiaramente usando morfemi italiani attaccati alle basi siciliane, ma queste basi sono quelle che l'autore sceglie, non quelle che uno si aspetterebbe in un discorso mistilingue ». On retrouve la même analyse de J. Vizmuller-Zocco dans « La lingua de "Il re di Girgenti" », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, op. cit., p. 93 : « La singlossia di Camilleri è il risultato di una costruzione a tavolino, cosa che è già stata osservata ripetutamente da vari studiosi. Il modo di integrazione delle lingue non segue le regole dell'italiano regionale di Sicilia, i.e. nessuno in Sicilia usa la singlossia de Il re di Girgenti ».

[874] G. Marci, « Il re di Girgenti, lo "scrittore italiano" e la cognizione della diversità », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, op. cit, p. 107-108 : « In effetti non è così, non foss'altro per l'apporto dell'italiano che, con modalità differenti a seconda delle opere, entra nella combinazione determinando un impasto, riferendosi al quale Simona Demontis può dire che la lingua di Camilleri « non consiste in una forma dialettale pura, ma in un'ibridazione che comprende spesso neologismi » […]. E Nunzio La Fauci, a sua volta, precisa: « In realtà, anche la lingua di Camilleri è un costrutto letterario, un artificio formale (e come potrebbe essere diversamente?). Essa prende ispirazione lessicale e, qua e là, sintattica dall'italiano regionale della borghesia siciliana, quale esso si atteggia nel parlato in area agrigentina, secondo l'esplicita testimonianza dello scrittore. Ma fissa tale italiano regionale in una forma dello scritto e lo miscela con stilemi tipici di una lingua alta e letteraria ».

[875] Maria Corti, Nuovi metodi e fantasmi, Milan, Feltrinelli, 2001, p. 116 : « se, difatti, è vero che ogni scrittore che si rispetti crea la sua lingua, è altrettanto vero che ogni scrittore compromesso con il dialetto crea il suo dialetto, che non è quasi mai quello effettivamente parlato ».

philologique, du dialecte). Chez L. Pariani l'adjonction de la langue véhiculaire qu'est l'espagnol (dans Quando Dio ballava il tango) témoigne d'une hybridation encore plus personnelle. Si l'on prend quelques exemples de cette hybridation dans la narration pure : « Lo seppe con quel **saber profundo, sin pensamiento**, che le era proprio »[876], et dans le discours indirect : « Suo padre **se culpaba** per il fatto di non essersi più fatto vivo con loro »[877], on s'aperçoit que, si les insertions espagnoles cherchent à évoquer la voix des italo-argentins, l'ensemble de la phrase, faite d'italien d'un registre plutôt élevé pour la langue du récit (emploi du passé simple) rend l'idée d'une langue très écrite, que la seule à vraiment maîtriser est l'auteure elle-même (qui, de son enfance, reprend le dialecte, auquel elle ajoute l'espagnol de ses séjours en Argentine). On ne peut penser que les personnages italo-argentins qui peuplent son livre, pour la plupart installés en Argentine ou n'ayant même jamais connu, pour les nombreux descendants, l'Italie, parlent ainsi, tout simplement parce que la majeure partie ne parlait pas italien. Or l'italien littéraire est la langue de base dans ses romans, et ce qui révèle encore davantage que le plurilinguisme est écrit est la présence que nous avons observée du dialecte y compris dans la narration : certes d'une part signe de l'extension de l'oralité dialectale à l'ensemble du récit, mais d'autre part indice, aussi, que le dialecte n'est plus uniquement oral et entre pleinement dans l'écrit et dans la composition littéraire. C'est que, bien qu'ayant enquêté sur les italo-argentins, l'auteure ne peut malgré tout partir que de son point de vue et de sa propre culture, et elle a à disposition le bagage d'une intellectuelle, qui est avant tout une culture savante. Redisons que L. Pariani a dû réapprendre sa langue maternelle. Elle a cultivé et acquis une compétence scripturale et linguistique dialectale qui est littéraire (elle dit explicitement qu'elle lit les poètes dialectaux) au travers d'un apprentissage systématique à l'âge adulte, qui prend la forme d'une redécouverte d'expériences linguistiques enfouies dans sa mémoire. Elle évoque par là la non-naturalité de son dialecte, au sens où elle dit bien l'avoir appris ensuite, même si elle l'a entendu lorsqu'elle était petite.

Une réécriture savante du dialecte

Reprenant brièvement l'historique de la littérature dialectale riflessa, dont nous avons donné un excursus dans un chapitre précédent, et qui est bien sûr le propre de nos auteurs, C. Marcato cite Manlio Cortelazzo qui est parvenu à la conclusion que, pour qui a une double compétence, l'emploi du dialecte en littérature passe presque nécessairement et involontairement par le filtre du seul code jusque-là écrit, à savoir l'italien, et qu'il y a donc forcément construction littéraire et savante dans l'écriture du dialecte :

> Dans l'écriture en dialecte, il faut ensuite établir une distinction entre l'écrivain qui dispose du seul dialecte et celui qui, au contraire, peut choisir entre le dialecte et l'italien. Cette seconde situation est valable à partir de la fin du XVe siècle et se précise au XVIe siècle lorsque s'affirme un italien modelé sur les textes florentins du Trecento. À partir du XVIe siècle prévaut dans l'écriture l'emploi de la langue italienne, alors que les dialectes italiens – mais on parle plutôt de « vulgaires » jusqu'à cette époque – sont essentiellement réservés à la sphère de l'oralité. Si l'on apprend à lire et à écrire en italien (puis, de l'écriture en langue italienne, on passe à celle en

[876] L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 214.
[877] Ibid., p. 45.

dialecte), celui qui possède le seul dialecte et ne sait pas écrire en italien, en général ne sait pas le faire non plus en dialecte. On peut alors imaginer que le choix d'écrire en dialecte, tout en sachant écrire en italien, devient un choix conscient mais, en même temps, qu'il existe le risque chez ce dernier de filtrer le dialecte à travers la compétence qu'il a de l'italien écrit : « Le seul fait de le mettre par écrit [le dialecte] amène l'auteur, même le plus naïf et le moins lettré qui soit, à tenir compte de l'expérience savante, qui l'a conduit à maîtriser, d'une certaine manière, la langue, tout en se servant de cet outil acquis pour y transférer son parler »[878].[879]

Les auteurs ne font pas que retranscrire un dialecte, mais l'inventent et le remodèlent à leur façon en s'appuyant sur la culture savante et écrite qu'ils possèdent déjà par l'italien. À cela peut s'ajouter l'idée qu'aujourd'hui le dialecte, et a fortiori le dialecte écrit, avec la tradition littéraire qu'il a connue depuis des siècles, n'est plus nécessairement un choix populaire ou bas, mais peut au contraire être perçu comme un choix savant. C'est ce que souligne Mario Di Caro à propos du sicilien d'A. Camilleri : « On ne peut pas mettre en doute le fait que les qualités littéraires de Camilleri restent élevées, y compris parce que le sicilien est désormais devenu un choix savant : ce sont les personnes cultivées qui, aujourd'hui, parlent le sicilien ; les incultes, eux, parlent un mauvais italien »[880].

Il y a toujours construction littéraire, opération formelle. L'écrit, qui se sert de règles qui lui sont propres et le distinguent du parler, est donc toujours un texte planifié, qui ne reproduit pas la spontanéité de la langue parlée mais en choisit certaines caractéristiques à des fins expressives : c'est ce que M. Dardano nomme la « stylisation du parler »[881]. C'est ce qui fait dire aussi à N. Bonnet à propos de L. Pariani et de son Paese delle vocali qu'il s'agit d'« un idiolecte complexe qui ne se limite pas à mimer l'oralité mais la transfigure »[882]. Même chez A. Camilleri, dont le but est de raconter, d'oraliser, l'opération linguistique qu'il accomplit est bien plus complexe et se définit davantage comme le « fruit certes d'une familiarité naturelle, d'un talent naturel, mais surtout d'une recherche studieuse, théorique, d'une expérience linguistique accomplie et d'une grande maturité littéraire »[883] : l'oralité est donc étudiée et

[878] Manlio Cortelazzo, « Il parlato giovanile », in Storia della lingua italiana, L. Serianni et P. Trifone (éds.), vol. 2, Scritto e parlato, op. cit., p. 291-317.

[879] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 131 : « Nella scrittura in dialetto occorre poi distinguere tra chi ha a disposizione il solo dialetto e chi invece può scegliere tra dialetto e italiano. Quest'ultima situazione vale a partire dalla fine del XV secolo e si fa più precisa nel XVI secolo quando si afferma un italiano modellato sui testi fiorentini del Trecento. Dal Cinquecento in avanti prevale nella scrittura l'impiego della lingua e l'ambito d'uso dei dialetti italiani (ma fino a quell'epoca si parla piuttosto di volgari) è essenzialmente quello dell'oralità. E se si impara a leggere e a scrivere in italiano (e dalla scrittura in lingua si passa a quella in dialetto), chi possiede il solo dialetto e non sa scrivere in italiano di norma non lo sa fare neanche in dialetto. Si può immaginare, allora, che la scelta di scrivere in dialetto, sapendo scrivere in italiano, diventa una scelta consapevole ma nello stesso tempo c'è il rischio di filtrare il dialetto attraverso la competenza che si ha dell'italiano scritto: "Il sol fatto di porlo per iscritto [il dialetto] induce anche l'autore più ingenuo e scarso di lettere a tener conto dell'esperienza colta, che l'ha condotto a padroneggiare, in qualche modo, la lingua, pur servendosi del mezzo acquisito per trasferirvi la sua parlata" ».

[880] Mario Di Caro, « Ma il suo siciliano è una scelta colta », in La Repubblica, 22 novembre 1997 : « Non c'è dubbio che i meriti letterari di Camilleri restano alti, anche perché il siciliano ormai è diventata una scelta colta: sono le persone colte che oggi parlano il siciliano, gli incolti, invece, parlano un brutto italiano »

[881] M. Dardano, « Testi misti », in Come parlano gli italiani, op. cit., p. 175-181.

[882] N. Bonnet, « Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine », op. cit.

[883] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 104 : « frutto senza dubbio di naturale familiarità, di naturale talento, ma soprattutto di studio, di ricerca a tavolino, di consumata esperienza linguistica e maturità letteraria ».

réinterprétée, et il ne faut pas le perdre de vue. Il y a toujours de toute façon simulation de l'oralité, dans le texte écrit. Pour A. Camilleri,

> les différentes voix qui composent le récit ne sont pas une imitation du réel mais sont toujours filtrées par l'auteur qui les exploite à des fins ironiques. Nunzio La Fauci, prenant en considération La scomparsa di Patò, écrit ainsi : « La multiplication des voix, lieux, des écritures, qui est mise en scène dans ce récit aux allures de roman épistolaire n'est que pure apparence. Il ne s'agit pas, comme cela a été dit, d'un mimétisme linguistique, mais de travestissements comiques et antinaturalistes de notre tragediatore. Ces travestissements soulignent au contraire sa griffe linguistique et formelle qu'il n'a de cesse de mettre en place, derrière des masques aux traits caricaturaux d'une *commedia dell'arte* moderne ». L'emploi du dialecte est un des signes de la tendance à l'oralité typique de l'écriture camillérienne. Cette tendance, évidemment, est l'un des nombreux aspects de son style. Il serait en effet banal de penser que la langue de ses livres est une copie de la langue parlée. Elle naît davantage de l'élaboration et de la combinaison d'éléments, de techniques et de styles variés, lesquels produisent une écriture multiforme, à plusieurs niveaux.[884]

Construction, réélaboration semblent donc être les maîtres-mots, qui reviennent dans nombre d'analyses critiques de nos auteurs. Le plurilinguisme de nos auteurs doit être lu comme le façonnement d'un langage où cohabitent parler et écrit mais où paraît prédominer la recréation et l'éloignement du réel à des fins expressives et de « déstandardisation » :

> Divers aspects, dans la prose de Camilleri, éloignent le langage de l'auteur du langage réel. En premier lieu, il ne faut pas oublier que ce que met en place l'écrivain natif de Porto Empedocle est une opération formelle. Deuxièmement, l'on ne doit pas non plus ignorer les intentions déclarées de l'auteur, à savoir sa volonté de s'éloigner, à travers l'emploi du dialecte, d'une façon générique et anonyme de s'exprimer dans la langue commune. Le plurilinguisme est donc un moyen d'éviter un italien « nivelé » et de donner naissance à un langage qui ait une plus grande expressivité.[885]

L'éloignement de la langue commune, trop standardisée, est bien, on l'a vu, ce qui anime l'ensemble de nos auteurs. C'est pourquoi le dialecte est conçu comme l'artifice qui doit permettre d'aboutir à un résultat nouveau, qui n'existe pas tel quel dans la réalité. L'instinctivité de l'insertion dialectale nous paraît donc à prendre avec des pincettes, comme l'indique L. Nieddu à propos de S. Niffoi dont on a pourtant vu qu'il est un contastorie :

---

[884] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 24 : « le diverse voci che compongono il racconto non sono una mimesi del reale ma sono sempre filtrate dall'autore per perseguire finalità ironiche. [Note : Nunzio La Fauci, prendendo in considerazione La scomparsa di Patò, scrive: « La moltiplicazione delle voci, o meglio delle scritture che si inscena in questo sedicente romanzo epistolare è infatti pura apparenza. Non si tratta, come è stato detto, di mimetismo linguistico, ma di buffi travestimenti antinaturalistici del solito tragediatore. Questi travestimenti sottolineano anzi la sua perenne e ricercata riconoscibilità linguistica e formale, dietro maschere dai tratti caricaturali d'una moderna commedia dell'arte » (N. La Fauci, « Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore », in Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi, Rome, Meltemi, 2001, p. 154)]. L'uso del dialetto è uno dei segni della tendenza all'oralità tipica della scrittura camilleriana. Questa tendenza è, ovviamente, uno dei tanti aspetti del suo stile. Sarebbe, infatti, banale pensare che la lingua dei suoi libri sia una copia della lingua parlata. Essa nasce, piuttosto, dall'elaborazione e dalla combinazione di elementi, tecniche e stili diversi, i quali danno vita ad una scrittura multiforme, a più strati ».

[885] Ibid., p. 32 : « Esistono, comunque, anche diversi aspetti che allontanano il linguaggio camilleriano da quello reale. Non bisogna, innanzi tutto, dimenticare che quella dello scrittore di Porto Empedocle è un'operazione formale ed, in secondo luogo, non si devono ignorare quelle che sono le intenzioni dichiarate dall'autore e, cioè, la volontà di allontanarsi, tramite l'uso del dialetto, dal modo di esprimersi generico e anonimo tipico della cosiddetta lingua comune. Il plurilinguismo è, quindi, un mezzo per evitare un italiano "livellato" e per dar vita ad un linguaggio con un grado di espressività maggiore ».

> Bien sûr, les affirmations de l'écrivain sont importantes pour pouvoir comprendre ses intentions et mieux saisir les différents aspects de sa personnalité : nous ne remettons pas en doute l'importance que la langue sarde a représentée dans sa formation d'homme et d'intellectuel. Toutefois, ce qui ressort des romans ne coïncide pas toujours avec ce que l'auteur affirme. En d'autres termes, le style de S. Niffoi ne semble pas naître uniquement d'une nécessaire spontanéité.[886]

Ajoutons qu'il y a forcément relecture et possibilité de retouche dans l'écrit. Car l'écrit, on l'a déjà souligné, s'inscrit dans une temporalité différente de celle de l'oral, et se compose de règles, souvent plus strictes, qui encadrent cette pratique. Si on a vu avec G. Berruto que la norme linguistique s'est quelque peu déplacée avec l'apparition d'un italien néo-standard qui revêt des caractéristiques plus parlées que cela n'était le cas dans l'italien standard, et que l'emploi de ce nouvel italien (et par conséquent le rapprochement de l'écrit et de l'oral) se diffuse largement dans la littérature actuelle, on ne peut, toutefois, pas faire l'impasse – si l'on se place maintenant uniquement sur le plan de la langue italienne, en laissant de côté les dialectes – sur la différence toujours existante en italien entre langue écrite et langue orale. L'écart dans le code linguistique italien en fonction de la variation diamésique est toujours plus grand qu'en français : l'italien littéraire est très codifié et n'accepte pas n'importe quelle structure syntaxique, n'importe quel lexique, ou n'importe quelle intrusion. Chaque auteur tient nécessairement compte de cette différence. C'est ce qu'écrit A. Camilleri : « il y a une belle différence entre le parler et l'écrit »[887]. Mais nos auteurs veulent sans doute rompre ce tabou. Avec la présence massive, ces dernières décennies, d'un dialecte italianisé, les écrivains ont voulu d'une part asseoir la noblesse du dialecte aux côtés de l'italien et, ce faisant, ils tentent d'autre part de remodeler peu à peu de l'intérieur l'italien écrit en l'oralisant et en le débarrassant d'un côté rhétorique, scolaire et traditionnel qui l'avait comme figé. M. Dardano montre bien que le plurilinguisme, compromis entre écrit et parler, en faisant intervenir tous les registres, a sans doute été bien accueilli par le public parce que l'hyper-littérarité de la prose italienne était ressentie comme dépassée et incapable de se renouveler :

> Le mélange des styles est l'un des aspects les plus étudiés de la prose. Sur une même page, et parfois dans une même séquence textuelle, des éléments culturels hauts et bas se rencontrent. Ce que l'on a appelé de manière ironique « l'internationale du parler médian et bas » (G. Simonetti, « Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali », in Contemporanea, 2006, IV, p. 55-81 : p. 59) s'est en effet affirmé dans les textes pour répondre à un désir accru d'authenticité. Pour beaucoup, l'italien littéraire sonne faux, c'est une conviction qui a fait beaucoup de prosélytes ces derniers temps.[888]

---

[886] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 334 : « Certo, le affermazioni dello scrittore sono importanti per cogliere l'intenzionalità e gli aspetti della sua personalità, e non dubitiamo dell'importanza che la lingua sarda ha ricoperto nella sua formazione di uomo e di studioso. Tuttavia ciò che si evince dai suoi romanzi non sempre coincide con quanto affermato dall'autore ; in altri termini, lo stile niffoiano non sembra nascere unicamente da una necessaria spontaneità ».

[887] A. Camilleri, « Mani avanti », in Il corso delle cose, op. cit., p. 141-142 : « tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza ».

[888] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 177-178 : « La mescolanza degli stili è tra gli aspetti della prosa più studiati; si confrontano, nella stessa pagina e talvolta nella stessa sequenza testuale, elementi culturali alti e bassi. Quella che è stata chiamata ironicamente l'"internazionale del parlato medio-basso" (G. Simonetti, Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali, in « Contemporanea », 2006, IV, p. 55-81 : p. 59) si è affermata

La différence entre les situations en Italie et en France est un aspect que nous devrons prendre en compte pour la question de la traduction de nos textes, et ce pour deux raisons : en Italie, cette langue composite a bien été ressentie comme étrange et profondément nouvelle par rapport à la langue classique écrite (et de ce fait souvent critiquée par les défenseurs de la langue littéraire "pure") ; deuxièmement, malgré la rigueur de la langue française (le manque d'élasticité dont parle D. Vittoz), le choix de traduire en français ces textes italiens par des variantes syntaxiques populaires (négations incomplètes ou négations tronquées) rend moins l'étrangeté ou l'écart, car la prose contemporaine française abonde maintenant de ces solutions oralisantes.

La solution du plurilinguisme minimal semble ainsi se situer à mi-chemin entre les deux extrêmes que seraient une langue italienne hyper-littéraire et une oralité proche de la langue parlée. C'est dans le compromis et la nouveauté d'un parlato-scritto que nos auteurs semblent se placer, comme s'ils étaient désireux de n'abandonner ni totalement l'un ni totalement l'autre, mais de puiser chez chacun d'eux les caractéristiques essentielles à leur propos. Bien loin d'un simple calque de l'oralité, ces textes, à l'écriture souvent raffinée et très maîtrisée, disent la possibilité d'une nouvelle langue littéraire qui s'adresse à un large public. En réévoquant l'oralité chez L. Pariani, G. Sulis a parlé d'une « **réélaboration** postmoderne de la mémoire orale dans la parole écrite »[889] et écrit qu'« une narration de ce genre se situe volontairement au croisement de l'oralité et de l'écriture… »[890]. On peut étendre ce propos à l'ensemble de nos auteurs, car tous les ingrédients y sont résumés : l'intentionnalité propre à la littérature (« volutamente »), le croisement que représentent ces écritures hybrides (« l'incrocio ») et enfin, la précision que ce mélange se fait aussi au niveau de la variation d'usages entre oral et écrit. On voit donc que l'équation italien = langue de l'écrit et dialecte = langue de l'oralité est en réalité bien plus complexe, surtout dans le contexte contemporain.

Enfin, il faut conclure avec Daniela Pirazzini qu'

> on a souvent coutume d'affronter […] le phénomène du plurilinguisme littéraire comme un phénomène éminemment lié à une valeur de vérité et d'authenticité des langues, alors que le plurilinguisme est **un procédé "citationnel", métadiscurdif** et, en cela, qui, en utilisant différents éléments du système d'une langue de base, sert à déduire le contexte et contribue à

---

per rispondere a un desiderio crescente di autenticità. Per molti l'italiano letterario suona falso, è una convinzione che ha fatto proseliti negli ultimi tempi ».

[889] G. Sulis, « Processi migratori e subalternità femminile in Quando Dio ballava il tango di Laura Pariani. Una via italiana al postcoloniale? », op. cit., p. 271 : « **rielaborazione**[889] postmoderna della memoria orale nella parola scritta ». C'est nous qui soulignons. Il faut nous arrêter un instant sur la question de la postmodernité de nos auteurs que soulève ici G. Sulis qui place L. Pariani parmi les auteurs postmodernes. Si le retour à la narration, au récit (qu'acomplissent nos auteurs), n'est pas selon nous un critère suffisant pour que l'on puisse parler d'un dépassement ou d'une sortie de la postmodernité (Le Nom de la rose est un policier), en revanche, ce qui caractérise la postmodernité, c'est le fait qu'elle ne croit plus dans la possibilité d'inventer de nouvelles formes et qu'elle pense qu'on ne peut que revisiter les formes du passé (avec légèreté et ironie). Or il nous semble évident que nos auteurs ne sont pas (ou plus) postmodernes parce qu'ils essaient précisément de mettre en œuvre une expérimentation inouïe, parce qu'ils cherchent donc à inventer de nouvelles formes et qu'ils prennent ce travail au sérieux. Il s'agit là d'un débat à creuser en un autre lieu.

[890] Ivi : « una narrazione di questo tipo si colloca volutamente all'incrocio tra oralità e scrittura… ».

mettre au point les fonctions pragmatiques du texte de manière à les combiner et à créer un sens plus large.[891]

[891] Daniela Pirazzini, « Plurilinguismo letterario come procedimento citazionale: Sostiene Pereira... – Sosteneva Ingravallo », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, op. cit., p. 541- 552, p. 543 : « Si usa spesso affrontare e "usare" il fenonemo del plurilinguismo letterario come fenonemo eminentemente legato a valore di verità e di autenticità delle lingue, mentre **il plurilinguismo è un procedimento "citazionale", metadiscorsivo** e in quanto tale "indicale" che servendosi di elementi diversi al sistema di una lingua di base serve ad inferire il contesto e contribuisce a focalizzare le funzioni pragmatiche del testo combinandole in un "supersignificato" » [Les références internes sont à A. Di Luzio, Osservazioni sul conoscere, dire e fare nella struttura gaddiana. Quando, come e perché le voci nel Pasticciaccio, Tübingen 1994, p. 297-349]. C'est nous qui soulignons.

Deuxième partie
Le plurilinguisme ou la pensée de l'écart en littérature. Les problèmes traductologiques afférents : la restitution de l'écart

Chapitre 5 : Le vernaculaire comme déviation de la norme en Italie dans la littérature contemporaine ?

> On sait qu'il existe une tension interne entre le langage de l'œuvre littéraire et la norme de la langue écrite. Cette tension résulte d'une certaine contradiction entre le but artistique que l'écrivain cherche à atteindre et le caractère taxonomique et la stabilité de la langue écrite. […] Elle est une des forces motrices de l'évolution de la langue, elle codifie le lexique nouveau, élargit les possibilités d'expression, donne force de loi à des archétypes syntaxiques nouveaux.[892]

Nous devons ici nous efforcer de comprendre et de mettre en lumière la position de nos auteurs face à une norme donnée, celle de l'italien : comment se définissent-ils par rapport à cette norme ? Quel est leur choix par rapport aux usages standards et non-standards de la langue, et que révèle ce choix ? Comment se situent-ils à une époque où la norme est précisément en train d'évoluer et de changer la donne, évolution linguistique dont il faut tenir compte lorsqu'on parle de littérature contemporaine, afin de la replacer dans la société de son temps ?

1) Une déviance face à quelle norme ?

a) Mise au point théorique : dialecte et usages non-standards de la langue, notion de standard et de norme. Vers un déplacement et un élargissement récents du standard de l'italien.

La notion de norme et sa définition

Si l'on part de la définition courante du terme « norme », telle qu'on la trouve par exemple dans l'usuel Le Petit Robert[893], l'on s'aperçoit que, même dans son acception spécifique liée au champ de la linguistique, la notion peut nous engager sur deux pistes différentes, puisqu'elle désigne à la fois ce qui relève de l'« usage général » dans un discours – la norme statistique – et ce qui est considéré comme le « bon usage » d'une langue – la norme idéale. Or ces expressions suscitent une série d'interrogations : si « norme » indique d'un côté l'usage de la plupart des locuteurs – ce qui est – sa seconde définition, qui implique une appréciation qualitative de l'usage de la langue – ce qui doit être – semble restreindre au contraire la notion, et poser la question du modèle qui servira de base à l'établissement de ladite norme : quels sont au juste les dépositaires du bon usage, les garants de la correction linguistique ? Choisira-t-on la langue écrite, ou la langue parlée ? En fonction de quels

[892] Dusan Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes », op. cit., p. 39.

[893] Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert, Paris, Le Robert, 2010 : « norme […] en linguistique : ce qui, dans la parole ou le discours, correspond à l'usage général ; usage d'une langue valorisé comme « bon usage » et rejetant les autres, jugés incorrects ».

critères considèrera-t-on que tel auteur se conforme ou au contraire s'écarte de la norme ? Nous le verrons, ce sont là des problématiques fondamentales dans le contexte linguistique spécifique de l'Italie.

Avant de nous pencher sur la construction et la production de cette norme linguistique italienne, qui a connu, au fil des siècles, une histoire pour le moins mouvementée, il nous faut revenir sur la définition du terme-clé afin de l'affiner, eu égard à l'approche linguistique qui sera ici convoquée. Nous reprendrons pour ce faire les deux définitions du linguiste Jean Dubois :

> (1) On appelle norme un système d'instructions définissant ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue donnée si l'on veut se conformer à un certain idéal esthétique ou socio-culturel. La norme, qui implique l'existence d'usages prohibés, fournit son objet à la grammaire normative ou grammaire au sens courant du terme. (2) On appelle aussi norme tout ce qui est d'usage commun et courant dans une communauté linguistique ; la norme correspond alors à l'institution sociale que constitue la langue standard.[894]

Il nous faudra donc tenir compte de ces deux acceptions pour comprendre comment, d'un point de vue historique, s'est affirmée la norme linguistique en Italie et quels en ont été les enjeux principaux ; et, de là, s'interroger sur la nature du lien entre cette norme et l'écriture littéraire plurilingue aujourd'hui.

Le cas spécifique de la norme linguistique en Italie

Qui dit « norme » dit « langue standard » et suppose également « unification linguistique » : concepts qui tous revêtent une signification particulière dans le contexte italien. Sans revenir en détail sur l'ensemble de la « question de la langue », nous poserons ici, pour le bon déroulement de notre démonstration, quelques jalons qui permettront de tracer un historique de la standardisation[895] de la langue italienne et de comprendre quelle place avait la langue commune à l'intérieur du panorama linguistique particulier de l'Italie. Avant tout cependant, il nous faut définir aussi le concept de « langue standard » qui rendra plus clair l'exposé sur « l'italien standard ». C'est G. Berruto[896] qui nous donne tous les éléments d'explication :

> Le concept de standard en linguistique identifie une variété de langue sujette à une codification normative [norme linguistique] qui vaut comme modèle de référence pour l'usage correct de la langue et pour l'enseignement scolaire. Toute langue qui possède une variété standar reconnue est une langue standard. […] La notion de standard est complexe et, pour la définir, il faut associer des facteurs de différents types. Ammon (1986) repère six attributs principaux pour la définir : on a une variété dite standard lorsqu'elle est : a) codifiée, b) suprarégionale, c) élaborée, d) spécifique aux classes sociales hautes, e) stable, f) écrite. […] Le standard est […] suprarégional, au sens où il est répandu comme modèle unitaire sur tout le territoire dans lequel se distribue la communauté des parlants, et il a donc un rayon d'action nationale. […] La

[894] Dictionnaire de linguistique, J. Dubois et al. (éds.), Paris, Larousse, 1973. Les définitions sont reprises de manière quasiment identique et quelquefois développées dans l'édition plus récente déjà citée dans les chapitres précédents : Linguistique et Sciences du langage : grand dictionnaire, op. cit. Les définitions de « norme » sont également celles qu'emprunte Žarko Muljačić à Jean Dubois.

[895] La « standardisation » englobe à la fois l'idée de la création de la norme, id est de sa sélection et de sa première codification ; et celle du fonctionnement de celle-ci, id est de sa mise en œuvre et de son élaboration. Nous empruntons ces distinctions et précisions à Žarko Muljačić, « Norma e standard », op. cit., p. 286-287.

[896] Sur la définition de standard / langue standard / italien standard, on pourra se reporter avec profit à G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, op. cit., p. 68-74.

> stabilité et l'uniformité sont en revanche une conséquence de la codification normative ; l'emploi typiquement écrit souligne la caractérisation diamésique principale du standard, dans laquelle se manifestent tous les caractères propres de la langue écrite, et qui est avant tout employé à l'écrit. […] Étant sujet à la codification et à la normativité, le standard est toujours le produit d'un certain degré d'artificialité. Dans la réalité, il n'existe pas naturellement de variétés de langue standard : la formation d'une langue standrad est un processus social et culturel.[897]

Cela étant posé, qu'advient-il de particulier en Italie ? Revenons sur quelques étapes-clés de la standardisation de l'italien : après la fragmentation linguistique des territoires latinophones survenue dès 476, se constituent petit à petit les langues vulgaires (appelées aussi low languages ou langues basses) qui tendent à s'émanciper de leur langue-mère (ou high language ou langue haute), le latin, et finissent par la supplanter. C'est à ce moment-là que se pose de manière très pressante la question de la norme puisque, si les parlers vulgaires veulent accéder au rang qui était précédemment celui du latin, il leur faut devenir de véritables langues et récupérer, comme le note Ž. Muljačić, les attributs que ne possède pour l'instant que ce dernier : la dignitas propre à la langue littéraire, et la grammatica, précisément une norme fixée. Au début du XIVe siècle, Dante Alighieri appelle de ses vœux la constitution d'un vulgaire littéraire commun à l'Italie. Il faut attendre deux siècles pour que l'idée mûrisse et que se pose de manière concrète et effective ce que l'on a appelé la « question de la langue », c'est-à-dire le débat sur la norme linguistique de l'italien. Entre-temps, l'idée que le sermo vulgaris n'est pas inférieur au latin mais qu'il peut au contraire lui aussi faire preuve de dignitas s'affirme. Mais quel vulgaire choisir parmi tant de koinài régionales ? À l'époque déjà, « les milieux les plus cultivés commencent à employer de plus en plus fréquemment, dans les textes publics et privés, un idiome panitalien, le florentin, dans les formes qui ont été fixées par Dante, Pétrarque et Boccace »[898], les « Trois Couronnes » de la littérature italienne. C'est donc le prestige littéraire du toscan et du florentin, dû à la force artistique des œuvres de ces écrivains, qui va prévaloir pour le choix de l'italien standard. C'est la proposition de Pietro Bembo (1470-1547), grammairien et écrivain humaniste, qui sera retenue : solution conservatrice et statique, fondée sur l'usage passé d'une langue écrite, d'un registre littéraire, le florentin écrit du XIVe siècle. Les grammaires de ce vulgaire[899] qui fleurissent au XVIe siècle en assurent la codification en en fixant les normes. On peut ainsi dire avec G. Berruto

---

[897] G. Berruto, « Italiano standard », *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, 2010 : « Il concetto di standard in linguistica identifica una varietà di lingua soggetta a codificazione normativa [norma linguistica], e che vale come modello di riferimento per l'uso corretto della lingua e per l'insegnamento scolastico. Ogni lingua che abbia una riconosciuta varietà standard è una lingua standard. […] La nozione di standard è complessa e a definirla convergono fattori di diverso carattere. Ammon (1986) individua sei attributi principali definitori: lo standard è tale in quanto è: (a) codificato, (b) sovraregionale, (c) elaborato, (d) proprio dei ceti alti, (e) invariante, (f) scritto. […] Lo standard è […] sovraregionale, nel senso che è diffuso come modello unitario in tutto il territorio in cui è distribuita una comunità parlante, e quindi ha un raggio d'azione nazionale. […] L'invarianza e l'uniformità sono invece una conseguenza della codificazione normativa; l'uso tipicamente scritto coglie la caratterizzazione diamesica principale dello standard, in cui si manifestano tutti i caratteri propri della lingua scritta, e che è in primo luogo usato nello scritto. […] In quanto soggetto a codificazione e normazione esplicita, lo standard è sempre un prodotto con un certo grado di artificialità. In natura non esistono varietà di lingua standard, la formazione di una lingua standard è un processo sociale e culturale ». Consultable à : http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/.

[898] T. De Mauro, Storia linguistica dell'Italia unita, op. cit., p. 22.

[899] On pense en particulier à deux œuvres fondamentales dans le processus de standardisation de l'italien : les Prose della volgar lingua (1525) de Pietro Bembo, et la première édition, en 1612, du Vocabolario de l'Accademia della Crusca.

que l'italien standard est « une variété de langue qui ne coïncide avec aucune variété réellement parlée, qui est soumise à partir du XVIe siècle à une codification normative »[900], « une langue artificielle, sans aucun équivalent réel dans aucune variété réellement parlée par une communauté linguistique concrète au sein du territoire national »[901]. C'est pour cette raison que la norme va peu à peu évoluer, mais très lentement, vers un progressif élargissement du standard, afin d'asseoir une langue plus largement parlée par la population. Toutefois, ce processus passe par des étapes intermédiaires où l'italien standard demeure pendant longtemps une langue essentiellement écrite et littéraire.

La période pré-nationale puis nationale (1750-1870) est marquée par une évolution de cette norme florentine et, par conséquent, par l'établissement d'une seconde norme linguistique. C'est la solution de l'écrivain Alessandro Manzoni (1785-1873), qui propose cette fois non le florentin académique de la tradition littéraire mais la langue que parle la bourgeoisie florentine de son temps : une langue donc, bien vivante, non seulement écrite mais orale, pratiquée par « une minorité de parlants particulièrement qualifiés »[902]. Ce n'est donc plus un modèle aussi savant que celui du XVIe siècle, ce n'est pas non plus un modèle populaire ou municipaliste. La période unitaire ne reconsidère pas véritablement la norme dans son ensemble et se limite à des changements lexicaux ; le linguiste G. I. Ascoli (1829-1907), tout en critiquant la norme florentine, n'indique pas d'alternative et renvoie la décision finale sur la question de la langue à l'avenir culturel des Italiens ; la période fasciste est celle du purisme nationaliste, les mots étrangers doivent être remplacés par leur équivalent italien. Dans l'après-guerre, une fois terminée l'expérience totalitaire, la question de la langue porte sur quelques points particuliers, que sont notamment la position à adopter à l'égard de « l'avalanche de xénismes, notamment des anglo-américanismes, qui ont été introduits non seulement dans les langages sectoriels mais aussi dans la langue commune »[903]. Mais cette seconde moitié du XXe siècle est principalement marquée par une italianisation grandissante de la société, sous l'effet des médias (cinéma, radio, télévision) qui vont progressivement unifié linguistiquement la péninsule. Mais c'est un langage communicatif et non expressif, de plus en plus standardisé et cherchant à détruire tous les particularismes (les dialectes au premier chef) qui se fait jour. P. P. Pasolini est l'un des premiers à dénoncer cette langue d'une nouvelle société, celle du néocapitalisme industriel.

Au terme de cet aperçu diachronique de l'élaboration de la norme linguistique de l'italien, nous avons apporté une réponse à la première définition de norme proposée par J. Dubois, celle d'un choix restreint qui implique nécessairement la prohibition de certains usages. Mais qu'en est-il de la seconde définition, à savoir celle de l'usage commun à une majorité de parlants ? C'est précisément ce qui pose problème pour la Péninsule. Si la primauté de l'italien est certes acquise dès le départ, il faut souligner, avec T. De Mauro, qu'elle l'était sur

[900] G. Berruto, « Italiano standard », op. cit. : « una varietà di lingua non coincidente con alcuna varietà effettivamente parlata, sottoposta a partire dal Cinquecento a una codificazione normativa ».
[901] Ivi : « una lingua artificiale, senza nessun reale equivalente in nessuna varietà effettivamente parlata da una concreta comunità linguistica all'interno del territorio nazionale ».
[902] Ž. Muljačić, « Norma e standard », op. cit., p. 296: « La soluzione manzoniana […] si basa una minoranza di parlanti particolarmente qualificati ».
[903] Ibid., p. 299 : « Le misure da prendersi contro la valanga di forestierismi, specie anglo-americani, penetrati non solo nei linguaggi settoriali ma anche nella lingua comune ».

le plan culturel et politique, mais non sur le plan linguistique. Car le paradoxe péninsulaire tient à ceci que :

> pendant des siècles, l'Italie, seule dans ce cas-là parmi les langues nationales de l'Europe moderne […] a vécu uniquement ou presque comme une langue de savants : l'amour patriotique que lui vouaient les lettrés a été la cause la plus forte de sa survie dans les différentes régions du pays.[904]

Dans ces différentes parties de la Péninsule, ce n'était pas cette langue italienne qui était employée, mais bien une grande variété d'idiomes très différents les uns des autres, les dialectes. Cette hétérogénéité s'explique à nouveau de manière historique : G. I. Ascoli explique que, dès la conquête romaine, et jusqu'à l'unification politique de 1861, « il a manqué à l'Italie ces forces centripètes que sont la centralisation démographique, économique, politique, intellectuelle qu'impliquent un État unitaire et une ville capitale dominant toutes les autres, forces qui avaient agi en France, en Espagne, en Angleterre… »[905]. Il existait donc de nombreuses Italies, que l'adoption d'une langue nationale commune dès la fin du Moyen Âge n'a pas suffi à unifier. Cette langue commune n'a pas entamé l'existence des dialectes qui ont au contraire continué à se développer pendant des siècles. C'est pourquoi l'on peut conclure que l'on se retrouvait avec une langue nationale normée presque uniquement écrite et maîtrisée par un groupe restreint de personnes – langue que des écrivains de la période pré-unitaire ont qualifiée de « morte » – et que, presque logiquement, face à cet usage limité de la langue nationale, l'emploi des dialectes, loin de régresser, perdurait dans toute sa vitalité.

Au XXe siècle cependant, et surtout à partir de la seconde moitié du siècle dernier,

> s'est clairement accompli un processus d'évolution interne et d'élargissement du standard, causé en premier lieu par la diffusion progressive de l'italien comme langue communément parlée dans la vie quotidienne, dans le cadre des évidentes transformations sociales et culturelles qui ont marqué la fin du siècle. Ce sont aussi des raisons culturelles et idéologiques comme le vif débat, à partir des années soixante-dix, sur l'éducation linguistique et sur le modèle de langue à privilégier à l'école, qui ont eu un impact sur cette modification partielle de la norme de l'italien standard.[906]

---

[904] T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita, op. cit.*, p. 27 : « Per secoli, la lingua italiana, unica tra le lingue nazionali dell'Europa moderna, e come poche altre lingue arioeuropee di cultura, ha vissuto soltanto o quasi soltanto come lingua di dotti: il patriottico affetto nutrito per essa dai letterati è stato [...] la più forte ragione della sua sopravvivenza nelle varie regioni del paese ».

[905] Ibid., p. 16. T. De Mauro reprend ici G. I. Ascoli, Proemio, in Scritti sulla questione della lingua, op. cit., p. XXIV : « Erano cioè mancate quelle forze centripete, riducibili in definitiva all'accentramento demografico, economico, politico, intellettuale comportato da uno stato unitario e da una città capitale soverchiante ogni altra, che avevano invece operato in Francia, Spagna, Inghilterra inducendo colà la provincia a orientarsi, anche linguisticamente, secondo il modello delle rispettive capitali ».

[906] G. Berruto, « Italiano standard », op. cit. : « si è reso evidente un processo di evoluzione interna e allargamento dello standard, causato in primo luogo dal progressivo diffondersi dell'italiano come lingua comunemente parlata nella vita quotidiana nel quadro dei sensibili mutamenti sociali e culturali che hanno contrassegnato la fine del secolo. Effetto su questo parziale riatteggiarsi della norma dell'italiano standard hanno anche avuto ragioni culturali e ideologiche come, in primo luogo, la vivace discussione, avviatasi negli anni Settanta, sull'educazione linguistica e sul modello di lingua da tenere presente nella scuola ».

Comment le standard a-t-il concrètement évolué ? G. Berruto explique que l'extension de l'italien standard (à des formes jusque-là considérées comme non standard, donc) s'est manifestée de deux manières :

> D'un côté, le standard tend à se déplacer vers les zones basses de l'architecture de la langue : des mots […] et des habitudes linguistiques qui, bien que présents depuis des siècles dans la gamme […] de variétés admises par le système de la langue italienne, n'avaient pas été acceptés par la codification normative, ou étaient maintenus à la marge, petit à petit ont commencé à être employés y compris par les parlants cultivés et à l'écrit, et ont ainsi perdu complètement ou en large partie leur caractère non standard. D'un autre côté, en différentes régions d'Italie, se sont consolidés, principalement en ce qui concerne la prononciation, de véritables standard régionaux, c'est-à-dire des variétés d'italien qui, même si elles sont diatopiquement marquées, sont couramment utilisées y compris par les parlants plus cultivés, ne sont pas sanctionnés comme étant une langue incorrecte, et ont valeur de normes de réalisation qui cohabitent avec l'italien et sont acceptées. […] Cet italien caractérisé par une série de traits distinctifs qui, jadis exclus du standard, apparaissent aujourd'hui comme des codes largement répandus et acceptés par tous les parlants, où la distance entre l'écrit et le parler a diminué, a été appelé « italien d'usage médian » par Sabatini (1985) et « italien néo-standard » par Berruto (1987). […] Les réalisations principalement parlées, qui ne faisaient pas partie du canon présenté par les grammaires et les manuels, ont nettement perdu leur marque sociolinguistique qui les reléguait aux marges de la langue comme étant des traits sous-standard ; elles sont entrées et sont en train d'entrer dans le standard.[907]

Aujourd'hui, on assiste donc à la démocratisation de la langue italienne ; « les langues standard ne sont plus considérées comme un système monolithique, mais comme un ensemble de systèmes différents employés par différents groupes sociaux »[908]. Avec ce changement des usages, cet élargissement de l'italien normé qui a donné l'italien contemporain, « néo-standard », qui constitue non pas une nouvelle variété de langue, mais bien

> une phase d'un processus – normal dans la physiologie des langues – d'affaiblissement progressif ou de déplacement du marqueur sociolinguistique de certaines formes, de constructions qui, bien qu'également présentes en général par le passé dans la gamme des usages de la langue, n'étaient pas acceptés par la norme.[909]

---

[907] Ivi : « Da un lato, lo standard tende a spostarsi verso le zone basse dell'architettura della lingua: parole […] e abitudini linguistiche che, pur ben presenti da secoli nella gamma […] di varietà ammesse dal sistema della lingua italiana, non erano state accolte dalla codificazione normativa, o erano tenute ai margini, a poco a poco sono venute ad essere impiegate anche dai parlanti colti e negli usi scritti e hanno perso del tutto o in gran parte il loro carattere non standard. Dall'altro lato, in varie parti d'Italia si sono consolidati, soprattutto per quel che riguarda la pronuncia, dei veri e propri standard regionali, cioè varietà di italiano che, pur essendo diatopicamente marcati, sono comunemente usate anche dai parlanti più colti, non sono sanzionate come lingua non corretta e valgono da norme di realizzazione coesistenti accettate dell'italiano. […] Questo italiano caratterizzato da una serie di tratti che, un tempo esclusi dallo standard, appaiono ora ampiamente diffusi e accettati da tutti i parlanti, e in cui è diminuita la forbice fra scritto e parlato, è stato chiamato «italiano dell'uso medio» da Sabatini (1985) e «italiano neo-standard» da Berruto (1987). […] Realizzazioni, per lo più tipiche del parlato, che non facevano parte del canone presentato dalle grammatiche e dai manuali, hanno perso gran parte della marcatezza sociolinguistica che li relegava ai margini della lingua, come tratti substandard, e sono entrati o stanno entrando nello standard ».

[908] Nora Galli De' Paratesi, Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica, Bologne, Il Mulino, 1984, p. 34.

[909] G. Berruto, « Italiano standard », op. cit. : « una fase di un processo – normale nella fisiologia delle lingue – di progressivo indebolimento o spostamento della marcatezza sociolinguistica di forme, costrutti e realizzazioni che, ben presenti in genere anche nel passato nella gamma di usi della lingua, non erano accolti dalla norma standard ».

À cause de ce déplacement de la norme, de ce processus de « rinormativizzazione » et aussi de la transformation des dialectes au contact de la langue nationale, de la présence massive des italiens régionaux, de la création de koinài dialectales, du rapprochement de la langue littéraire et de la langue parlée, on se trouve aujourd'hui dans une situation délicate pour définir exactement ce qu'est le standard, la norme et, logiquement, ses limites et donc ce qui doit être considéré comme en-dehors de cette norme. C'est pourquoi la problématique du plurilinguisme minimal dans la prose italienne contemporaine nécessite une analyse approfondie, dès lors qu'on entend lier la pratique d'écriture plurilingue contemporaine – afin de mieux en cerner les enjeux et les problématiques – à la norme de l'italien. Quelle place et quelle fonction la pratique d'écriture plurilingue peut-elle revêtir à la fois à l'intérieur de l'histoire linguistique de la Péninsule et dans le contexte moderne d'une diglossie s'étiolant petit à petit ? Notre hypothèse de lecture est que c'est dans le cadre d'une nette évolution du concept de norme et d'une réflexion profondément renouvelée autour des concepts de monolinguisme, de langue nationale et surtout de littérature nationale, que peut se comprendre cette littérature qui se veut précisément nationale sans recourir nécessairement à la langue nationale.

Voyons maintenant en littérature, ce que sont les usages non standards de la langue, et comment le plurilinguisme de nos auteurs se situe face à ces questions de norme.

b) La situation en littérature. Le plurilinguisme minimal : une déviance face à la norme ?

Le dialecte pensé comme déviation

Puisque le plurilinguisme dont nous traitons consiste à insérer des éléments d'une langue vernaculaire (un des dialectes d'Italie) au sein d'une prose italienne et qu'elle fait donc se mêler deux systèmes linguistiques, nous devons nous interroger sur les rapports qu'entretiennent les dialectes avec la norme, ainsi que ceux qu'ils entretiennent avec l'italien écrit, dans la littérature.

Si l'on reprend les définitions de G. Berruto, on s'aperçoit que la notion de « norme », précisément parce qu'elle renvoie à l'établissement de la « langue » (dont on a vu que le concept se construisait face à celui de « dialecte ») se construit en opposition aux variétés diatopiques, régionales. Elle se définit ainsi par son caractère « suprarégional » et, par conséquent, la norme qui assoit la langue standard (l'italien, en l'occurrence)

> s'oppose a[u] dialecte. La langue standard jouit de prestige, c'est la norme approuvée, la manière d'employer la langue qui est digne d'imitation. Les dialectes n'ont pas de prestige (du moins, dans le sens explicite du terme, même s'il a été démontré qu'ils peuvent avoir un certain prestige « caché »), et, par rapport aux caractéristiques du standard, ils ne sont que très peu, voir pas du tout, codifiés, sont régionaux (ou locaux), faiblement ou aucunement élaborés, parlés par

> les classes sociales non dominantes dans une société, ils sont soumis à une forte variabilité et sont employés principalement à l'orale.[910]

De ce fait, le concept de dialecte, en linguistique, se construit dans un rapport dialectique avec celui de langue standard ou langue normée, y compris parce que la norme se caractérise par le canal de communication écrit, alors que le dialecte, on l'a vu, est un code principalement oral. Au vu de ces considérations, il est évident que l'usage du dialecte dans l'écrit a aisément été considéré – puisque c'est d'abord ainsi que la linguistique permet de le définir scientifiquement – comme une déviance par rapport au standard, surtout dans l'histoire de la langue italienne « dont la tendance a toujours été de tendre vers des forces linguistiques centripètes, de Dante [Alighieri] à Bembo, jusque dans les recherches linguistiques contemporaines qui n'ont cessé de trouver dans l'italien moderne des phénomènes "unitaires" de traits de l'usage médian (Sabatini 1984) ou de l'italien néo-standard (Berruto 1985) »[911]. M. Pergnier affirme que : « Le dialecte représente un fait de divergence par rapport à la koinè, ou au groupe de dialectes qui constitue "la langue" »[912]. J. Vizmuller-Zocco ajoute qu'en littérature « la barrière entre l'italien et le dialecte a toujours été évidente et tenue pour acquise »[913]. Comment cela se répercute-t-il dans la prose ?

Marginalité du dialecte et de la littérature mêlée ?

L'idée que la littérature en dialecte, c'est-à-dire dialectale, mais aussi celle comportant des éléments de dialecte, serait une littérature mineure par rapport à la « norme » de la littérature nationale, revient fréquemment à la fois chez les auteurs d'anthologies littéraires et chez certains critiques. Comme cela a été pointé du doigt par des chercheurs conscients de la nécessité de dépasser cette vision univoque et réductrice, il s'agit d'interroger non seulement l'idée de norme, mais aussi la notion même de littérature nationale. La déconstruction de cette dernière implique le dépassement des notions de marges et d'écart en littérature. On lit ainsi souvent des formulations indiquant que l'écriture liée au dialecte se construit en parallèle à la « via maestra nazionale ». L. Serianni parle bien de distinction entre littératures majeures et mineures, lorsqu'il écrit à propos de la littérature dialectale :

> La deuxième interrogation porte sur la position du romanesco dans une distinction idéale entre littératures majeures et mineures. On peut penser qu'une distinction de ce type est un faux problème, mais je ne crois pas qu'il en soit ainsi. Il faut se poser certaines questions quant à la place que l'on doit accorder à telle ou telle littérature dialectale. […] Je soutiens d'emblée que, du moins pour la littérature en romanesco, le statut de « mineure » est approprié ; à condition

[910] Ivi : « si oppone a[l] dialetto. La lingua standard ha prestigio, è la norma approvata, il modo di usare la lingua degno di imitazione. I dialetti non hanno prestigio (per lo meno nel senso esplicito del termine, anche se è stato dimostrato che possono avere un certo prestigio 'coperto'), e rispetto ai caratteri dello standard sono poco o per nulla codificati, sono regionali (o locali), scarsamente o per nulla elaborati, sono parlati dai ceti non egemoni in una società, hanno un'alta variabilità e sono di impiego tipicamente orale ».

[911] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 94 : « la cui linea di guida ha sempre cercato il centripetismo linguistico, da Dante al Bembo, fino alla ricerca contemporanea, negli studi di linguistica, di trovare nell'italiano moderno fenomeni "unitari" di tratti di uso medio (Sabatini 1984) o dell'italiano neo-standard (Berruto 1985) ».

[912] M. Pergnier, Les Fondements sociolinguistiques de la traduction, op. cit., p. 196.

[913] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 95 : « la barriera tra l'italiano e il dialetto è sempre stata ovvia e presa per scontata ».

> toutefois qu'on ne la comprenne pas par rapport à une échelle de valeurs artistiques […], mais à sa capacité à s'exprimer dans plusieurs genres littéraires et à les influencer, en donnant naissance à des thèmes et des expressions originaux, qui ne soient pas seulement tributaires de la littérature nationale.[914]

Si Serianni précise qu'il ne parle que de littérature dialectale, il indique une nette opposition entre deux littératures, l'une majeure et nationale, l'autre, mineure et marginale.

Toutefois, l'idée de la marginalisation semble aussi s'étendre à la littérature incluant des traits dialectaux. Cette idée semble être, malgré les traditions des vulgaires illustres que nous avons vues au Chapitre 2, une constante dans l'histoire littéraire italienne, comme le rappelle F. Pellegrini :

> De fait, en Italie, dans la critique romantico-risorgimentale jusqu'à aujourd'hui, a été fixé un canon littéraire qui, à travers les siècles, parvient jusqu'à nous, un canon se pliant à la suprématie du toscan littéraire, et ayant pour effet la marginalisation de cette partie de la littérature qui est définie comme régionale et dialectale. […] Cette façon de procéder a entraîné l'exclusion, mieux, le long gel d'une partie du patrimoine identitaire italien, et en particulier de la tradition à forte connotation municipale et régionale qui aujourd'hui, à un siècle et demi de l'unification, semble trouver la force pour émerger, donnant ainsi naissance à un nouveau cadre de référence culturel, éthique et politique.[915]

F. Pellegrini parle même, pour la distinction entre la tradition aulica et la tradition régionale, d'une « schizophrénie culturelle qui imprègne et a imprégné la société italienne depuis ses origines »[916]. De plus, elle note que :

> Dans le passsé, la litétrature régionale a fréquemment occupé un espace de réflexion critique séparé, car elle était considérée comme la représentation d'un aspect secondaire de la culture italienne et comme pouvant avoir une incidence négative dans le cadre national unitaire. […] Encore en plein XXe siècle, le critère tendant à opérer une séparation entre la littérature nationale et la littérature régionale persiste. Cesare Segre, dans la préface aux *Œuvres* de Luigi Meneghello publiées chez Rizzoli en 1993, s'exprime en ces termes au sujet de la nouveauté littéraire représentée par Libera nos a malo (1963) : « En somme, il aura fallu des décennies

[914] L. Serianni, « La letteratura dialettale romanesca », in Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana, op. cit., p. 233-253, p. 233 : « La seconda questione riguarda la posizione del romanesco in un'ideale distinzione di letterature maggiori e minori. Si può pensare che una distinzione del genere sia un falso problema, ma non credo che sia così. Uno si deve porre alcuni problemi del maggiore o minore spazio da assegnare a questa o quella letteratura dialettale. […] Dico subito che almeno per la romanesca, ritengo appropriata la qualifica di « minore » ; purché, tuttavia, non la s'intenda in riferimento a una scala di valori artistici (è pur sempre la letteratura che annovera il Belli), ma alla capacità di pervadere vari generi letterari, dando vita a temi ed espressioni originali – non solo tributari o competitivi – rispetto alla letteratura nazionale ».

[915] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 19 : « Di fatto in Italia dalla critica romantico-risorgimentale in poi si è stabilito un canone letterario che attraverso i secoli conduce fino a noi, un canone declinato alla supremazia del toscano letterario, con la marginalizzazione di quella parte della letteratura definita a carattere regionale e dialettale. […] Questo modo di procedere ha comportato l'esclusione, o meglio il lungo congelamento, di parte del patrimonio identitario italiano, e in particolare di quella tradizione a forte connotazione municipale e regionale che oggi a un secolo e mezzo dall'unificazione sembra trovare la possibilità e la forza di emergere, dando luogo a un nuovo quadro di riferimento culturale ed etico-politico ».

[916] Ibid., p. 24 : « schizofrenia culturale che permea e ha permeato la società italiana sin dalle origini ».

pour digérer la nouveauté que Meneghello avait proposée aux lecteurs, devenus de plus en plus nombreux »[917].[918]

Ces positions s'expliquent du fait que, pour l'Italie qui a sans cesse cherché à se créer une langue commune, l'hétérologie propre aux écritures mêlées pouvait mettre en péril cette construction linguistico-littéraire identitaire : c'est pourquoi on a souvent considéré, face à la ligne nationale du toscan, les littératures hybrides minimales comme des littératures « excentriques ». C'est ce que souligne aussi F. Pellegrini :

> Ainsi, dans la seconde moitié du XXe siècle, une partie des œuvres caractérisées par une situation et une langue à base régionale ont été rangées à la marge de cette « histoire non unitaire de la littérature nationale », et reconnues comme secondaires. Bien que n'étant pas complètement exclues du contexte littéraire, elles ont fréquemment été situées par la critique dans un cône d'ombre par rapport à la littérature officielle.[919]

Le propos que Lucia Quaquarelli développe au sujet de la catégorie de « littérature migrante », qu'elle juge réductrice, peut parfaitement s'appliquer à celle de « littérature régionale ». Elle y indique de manière volontairement polémique que de telles simplifications sont d'abord la marque de « la santé presque impudente dont fait preuve dans notre pays la notion de littérature nationale »[920] et signifie par là très clairement la difficulté de l'Italie à déconstruire certaines catégories et idées en littérature, du fait du lien étroit entre littérature et identité nationale[921]. C'est aussi ce qu'écrit Lidia Curti :

> Le canon littéraire a occulté et réduit au silence les voix autres, en marginalisant ce qui est dit entre les lignes et se trouve à l'écart par rapport au flux irrépressible des narrations explicites, légitimées par la langue dominante, par la mère patrie, par la voix patriarcale, dans le cadre du monde colonial et postcolonial. L'articulation de la discipline littéraire est une forme de violence au même titre que la formation nationale à laquelle, du reste, elle a toujours été liée ; la litétrature, depuis les premières heures de la modernité, a appartenu à la nation ; pour la définir, on recherche une frontière géographique, une culture dominante qui puisse ainsi donner un nom et une substance à ses expressions, même les plus variées.[922]

---

[917] Cité par F. Pellegrini : Luigi Meneghello, Opere, F. Caputo (éd.), Milan, Rizzoli, 1993, vol. I, p. VIII.

[918] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 31 : « Nel passato la letteratura regionale ha occupato di frequente uno spazio di riflessione critica separato, perché considerata rappresentazione di un aspetto periferico della cultura italiana con incidenza di segno negativo nella ricomposizione del quadro nazionale unitario. […] E ancora nel pieno Novecento persiste il criterio di operare una separazione tra la letteratura nazionale e quella regionale. Così si esprime nel 1993 Cesare Segre, nella prefazione alle Opere di Luigi Meneghello dell'edizione Rizzoli, a proposito della novità letteraria rappresentata da Libera nos a malo (1963) : « Insomma, sono occorsi decenni per digerire la novità che Meneghello aveva proposta ai lettori, fattisi progressivamente più numerosi ».

[919] Ibid., p. 32 : « Così nella seconda metà del Novecento una parte delle opere caratterizzate da ambientazione e lingua a base regionale sono state collocate al confine di quella « storia non unitaria della letteratura nazionale », e riconosciute come periferiche. Sebbene non escluse del tutto dal contesto letterario, di frequente sono state situate criticamente in un cono d'ombra rispetto alla letteratura ufficiale ».

[920] Lucia Quaquarelli, « Alcune riflessioni sulla letteratura migrante italiana », in Italogramma, Cultura e costruzione, 2014, p. 157-166, p. 160 : « la salute quasi sfacciata di cui dà prova la nozione di letteratura nazionale nel nostro paese ». Consultable en ligne à l'adresse : http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Cultura%20e%20costruzione2014_157-166_Quaquarelli.pdf.

[921] Titre, d'ailleurs, de l'ouvrage d'Ezio Raimondi : Letteratura e identità nazionale, Milan, Mondadori, 1998.

[922] Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Rome, Meltemi, 2006, p. 167-168. Citée par L. Quaquarelli, « Alcune riflessioni sulla letteratura migrante italiana », op. cit., p. 161 : « Il canone letterario ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre

« Périphérie », « marge », « écart » : autant de dénominations qui indiquent la place où l'on voudrait cantonner ces littératures mêlées qui se trouvent exclues du canon littéraire traditionnel. Il est semble-t-il extrêmement difficile de mettre en discussion (et donc d'élargir) le concept de littérature nationale :

> La résistance dont fait preuve en différents endroits notre système des lettres (universitaire et éditorial, principalement), à remettre en question l'autorité de la littérature nationale, me semble non seulement une occasion ratée de renouveler nos outils de lecture, mais également une occasion ratée de lire toute la littérature italienne, à la fois celle de la migration et celle qui n'en est pas, à la lumière de la transformation littéraire et plus généralement culturelle, qui, depuis quelques décennies, touche cette région du monde qui est la nôtre, en brouillant continuellement les frontières géopolitiques.[923]

D'ailleurs, une telle mise à l'écart par rapport à la « via maestra nazionale » est aussi à l'origine d'une équation simpliste qui a eu la vie dure, à savoir que le dialecte en littérature serait l'indice d'une littérature peu sérieuse, légère et comique et, pour cette raison, étrangère à la « grande littérature ». De ce fait, l'identification du dialecte avec la langue populaire s'est logiquement imposée – a fortiori quand il s'agit de rendre compte du plurilinguisme dialecte / langue nationale – que l'on tend à considérer exclusivement du point de vue de son exploitation dans le cadre des genres mineurs et bas :

> Il existe certes un plurilinguisme « sérieux », qui ne donne pas dans la caricature. Mais la théorie et l'histoire littéraires ont été beaucoup moins promptes à en prendre acte, sans doute parce que la co-présence des langues cadre mal avec l'un de leurs axiomes de base : « un texte, une langue ».[924]

Or, et c'est là où le bât blesse dans cette analyse, l'idée simpliste qui voudrait qu'au dialecte corresponde la langue du peuple et à l'italien la langue de la bourgeoisie est totalement contredite par la mise en place d'une énonciation plurilingue bien plus complexe chez nos auteurs, à commencer par A. Camilleri chez qui l'on trouve au contraire des

> paysans et des marins qui respectent les subjonctifs ; des personnages à moitié analphabètes qui connaissent la syntaxe et révèlent une bonne maîtrise de la langue ; des Siciliens pure souche qui parlent entre eux un italien correct : la galerie des personnages de Verga et de Camilleri propose des figures qui n'existent pas dans la réalité. Pourtant, elles restent crédibles, ne suscitent pas d'effet grotesque.[925]

---

patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e post. L'articolazione della disciplina letteraria è forma di violenza alla pari della formazione nazionale cui tra l'altro è stata sempre legata; la letteratura sin dagli inizi del moderno è appartenuta alla nazione; per definirla si cerca un confine geografico, una cultura dominante che dia nome e sostanza alle sue espressioni sia pure disparate ».

[923] L. Quaquarelli, ivi : « La resistenza, allora, che dimostra da più parti il nostro sistema delle lettere (accademico e editoriale anzitutto) a mettere in discussione l'impero della letteratura nazionale mi pare non soltanto un'occasione persa per svecchiare i nostri strumenti di lettura, ma anche un'occasione persa per leggere tutta la letteratura italiana, migrante e non, alla luce della trasformazione letteraria e culturale in genere, che investe la nostra fetta di mondo da ormai qualche decennio sfilacciando di continuo le frontiere geo-politiche ».

[924] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op.cit., p. 331.

[925] G. Bonina, Tutto Camilleri, op. cit., p. 21 : « contadini e marinai che rispettano i congiuntivi; semianalfabeti che mostrano di conoscere la sintassi e rivelano una buona proprietà di lingua; siciliani di verace anagrafe che parlano tra di loro un italiano di conto: la galleria dei personaggi di Verga e Camilleri allinea figure che non esistono nella realtà. Epperò sono credibili. Non inducono al grottesco ».

La littérature serait donc là pour renverser, mais de manière très naturelle, ce qui n'est au fond qu'un cliché. Ce qui complique également la donne et semble ouvrir une brèche/faille dans l'idée de la marginalisation des insertions dialectales et de l'écriture mêlée, c'est qu'en Italie – on a eu l'occasion de le dire à maintes reprises – les dialectes ont tôt fait leur apparition dans et aux côtés de la langue normée. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, ces « koinài dialectales »[926] trouvèrent même leur place dans la communication écrite et ouvrirent la voie à de véritables traditions littéraires en dialecte. T. De Mauro note qu'à la veille de l'Unité, « l'italien était donc menacé jusque dans […] le domaine […] écrit »[927]. Si l'on ajoute à cela l'évolution sociolinguistique qui se fait jour dans l'italien écrit au profit d'un élargissement de la norme linguistique, de frontières plus floues entre l'oral et l'écrit ; et enfin si l'on se réfère aux chapitres précédents expliquant la spécificité du plurilinguisme littéraire minimal contemporain, à savoir des écrivains qui, tout en s'ancrant dans une aire régionale spécifique, s'inscrivent pleinement dans la littérature nationale par l'emploi d'une langue hybride accessible au plus grand nombre de lecteurs, on se trouve bien à une situation de carrefour et de remise en question de la ligne monolingue comme seule norme ; tout se passe donc comme si l'on voulait abolir la frontière qui sépare la langue normée, standard et nationale, des langues vernaculaires ; il y a confusion des normes.

S'il y a donc bien concrètement une déviance de la littérature mêlée face à la norme, c'est face à la norme de l'italien standard écrit, de la ligne littéraire monolingue. Celle-ci doit faire face à l'altérité qui, si l'on nous permet le jeu de mots, l'altère et, peu à peu, la transforme. Ces transformations encore perçues comme un écart finiront sans doute par être intégrées dans le standard de la langue. L'éloignement de la norme linguistique et littéraire semble être quelque chose de fréquent dans la prose contemporaine. Elle prend différentes formes, et l'on pourrait dire que l'hybridation linguistique n'en est qu'une parmi d'autres. M. Dardano décrit en ces termes la langue employée par l'écrivain Flavio Soriga dans Sardinia Blues (2008) :

> L'éloignement par rapport à la norme agit principalement dans le domaine de la syntaxe. L'anacoluthe qui, dans ce type d'écriture, fonctionne comme un indice fort de langue parlée, est présente dans le discours direct et est introduite par le pronom de première personne du singulier : « - Io la mia vita non ho goduto niente -, diceva questa donna […] e adesso questi qui gli sembra tutto facile ».[928]

Mais, au-delà des fortes résistances dont nous avons parlé, il semblerait que cette norme littéraire se craquelle progressivement aujourd'hui et que le nouveau plurilinguisme littéraire que nous étudions agisse comme moteur de ce renouvellement. N'est-ce pas ce qui explique le succès éclatant au niveau national de cette prose hybride d'abord rejetée par la norme littéraire en vigueur ? C'est ce que se demande aussi F. Pellegrini lorsque, après avoir expliqué en quoi la critique considérait le plurilinguisme comme une littérature en marge de la littérature officielle, elle écrit :

---

[926] L'expression, qui peut sembler contradictoire, est de T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit., p. 33 : « koinài dialettali ».
[927] Ivi : « l'italiano era dunque minacciato persino nel suo dominio dell'uso scritto ».
[928] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 121 : « L'allontanamento dalla norma agisce soprattutto nel terreno della sintassi. L'anacoluto, che in questo tipo di scrittura funziona come un segnale forte di parlato, ricorre nel discorso diretto ed è introdotto dal pronome di prima persona: "- Io la mia vita non ho goduto niente -, diceva questa donna […] e adesso questi qui gli sembra tutto facile" ».

> Par rapport à cette situation, paradoxalement, ces dernières années, un nombre toujours plus important d'auteurs contemporains écrivent des romans qui, si l'on se base sur les paramètres critiques de la tradition littéraire italienne, pourraient être définis comme étant des écrivains régionaux.[929]

2) Vers un renouvellement progressif de la norme littéraire et un chamboulement des catégories : l'exemple radical du plurilinguisme minimal contemporain. Le plurilinguisme deviendrait-il la nouvelle norme ?

En effet le succès de ce plurilinguisme contemporain faisant un usage systématique du dialecte nous donne à réfléchir : comment l'expliquer, alors qu'on a dit qu'il existait une forte résistance de la ligne monolingue ? Comment comprendre le caractère national de cette prose alors qu'elle ne fait pas intervenir uniquement la langue standard ? Par rapport à la norme que représente l'italien, ce nouveau plurilinguisme littéraire se définit-il seulement comme un écart ? Cette interrogation suscite en nous une première réflexion. Elle repose la question fondamentale : qu'est-ce aujourd'hui que la norme ? La linguiste Teresa Poggi Salani montre qu'il y a eu une profonde évolution de ce concept et note que

> après le retour à une norme conçue comme pivot linguistique d'une société qui communique au moyen de la langue, l'idée même de norme se modifie fortement. C'est un air nouveau qui souffle dans la recherche linguistique italienne, et la description de la langue se détache de la normativité. L'oral comme l'écrit et leurs variétés réelles exigent une connaissance et une analyse de plus en plus précises ; la norme, dans une langue désormais "élargie", n'est plus simplement ce qui "se doit" : elle peut être un "après", mais ce qui est avant tout requis, c'est la description de ce qui "est".[930]

En prenant appui sur ce passage, on pourrait se demander si le plurilinguisme n'est pas sur le point de constituer une des nouvelles normes linguistiques de la langue littéraire nationale, si elle ne va pas permettre un renouvellement de la langue standard.

a) À la recherche d'une nouvelle langue pour le roman italien

La « question de la langue » s'est posée de manière aiguë en littérature, tant il est vrai que l'italien de la tradition littéraire a été perçu comme un code tout à fait artificiel, ce qui fait dire à L. Pirandello : « s'il y a une littérature, mieux, une tradition littéraire qui ait entravé le libre

[929] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 32 : « A fronte di questa situazione, paradossalmente negli ultimi anni un numero sempre più rilevante di autori contemporanei scrive romanzi che in base ai parametri critici della tradizione letteraria italiana potrebbero essere definiti come regionali ».

[930] T. Poggi Salani, « Storia delle grammatiche », in G. Holtus, M. Metzeltin et C. Schmitt (éd.) Lexikon der Romanistischen Linguistik, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, Volume IV, Italienisch, Korsisch, Sardisch, p. 784.

développement d'une langue, c'est bien, plus que toute autre, celle italienne »[931]. Comme l'indique Claudio Marazzini, L. Pirandello « dénonçait par là le poids de la tradition littéraire et des contraintes que posait l'italien à qui se disposait à écrire un roman dans une langue vive et spontanée »[932]. La langue littéraire italienne semblait ainsi trop élitiste et à mille lieues de pouvoir s'adresser à un public large et populaire. Elle était surtout perçue comme una langue morte, or il s'agissait pour les auteurs d'écrire enfin dans une langue vivante. La volonté de populariser, justement, cette littérature italienne jugée trop aristocratique a pris racine dès le Romantisme et a porté au renouveau (tardif) du roman et de sa langue :

> Le genre du roman, genre « populaire » s'adressant à un large public, avait retrouvé une certaine vigueur durant la période romantique, au cours de laquelle […] on avait insisté sur le problème de la faible popularité de la littérature italienne et reconnu que notre littérature, pendant des siècles, avait été le patrimoine d'une élite, régie par des règles rhétoriques et formelles sélectives et aristocratiques. La prose italienne avait du mal à trouver un large public […]. Cette condition de retard était aggravée par des raisons d'ordre linguistique : la langue italienne, par son caractère aristocratique et conservateur, se prêtait difficilement à la vulgarisation et à une littérature plaisante, ce que la langue française réussissait au contraire très bien à faire […] Les prosateurs, et en particulier les romanciers comme Manzoni, furent parmi les premiers à se rendre compte qu'il était nécessaire de renouveler la langue littéraire.[933]

Une nette évolution de la forme narrative a eu lieu avec le Vérisme dans la seconde moitié du XIXe siècle, mais il ne s'agissait pas d'insérer du dialecte à proprement parler : Matilde Serao (1856-1927)

> repérait l'existence de différents niveaux linguistiques sur lesquels un écrivain italien pouvait travailler : selon elle, il y avait d'abord la langue littéraire classique, considérée comme « pas réelle ». La langue « classique » était donc délaissée au motif de son caractère contre nature, artificiel, impossible à proposer en l'état à un large public. À l'autre extrémité, Serao situait le dialecte. Le dialecte – disait-elle – était certainement une langue naturelle, mais elle ne pouvait être utilisée pour la communication suprarégionale. À mi-chemin entre ces deux extrêmes, (langue classique trop artificielle et dialecte trop populaire et local) se trouvait ce que l'écrivaine appelait la langue « bourgeoise », faite d'un italien régional composite, une langue non dialectale, mais qui conservait des traces de dialecte. Serao revendiquait le droit d'employer

[931] L. Pirandello, « Prosa moderna » (1890), in Saggi, poesie, scritti vari, L. Pirandello, Milan, Mondadori, 1960, p. 853-855 : « se letteratura, o meglio, tradizione letteraria ha mai fatto impedimento al libero sviluppo d'una lingua, questa più d'ogni altra è l'italiana ».

[932] Claudio Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia, Sette secoli di dibattiti sull'italiano*, Rome, Carocci, 1999, p. 184 : « Anche Pirandello, nel saggio Prosa moderna, scritto dopo la lettura del Mastro don Gesualdo di Verga, denunciava il peso della tradizione letteraria e dei vincoli posti dall'italiano a chi si accingeva a scrivere un romanzo in una lingua viva e spontanea : « se letteratura, o meglio, tradizione letteraria ha mai fatto impedimento al libero sviluppo d'una lingua, questa più d'ogni altra è l'italiana », scriveva Pirandello [in Saggi, poesie, scritti vari, Milan, Mondadori, 1960, p. 853-855] ».

[933] Ibid., p. 180-181 : « Il genere romanzo, genere 'popolare', rivolto ad un pubblico ampio, aveva preso nuovo vigore proprio con il Romanticismo. Durante l'età romantica, […] si era insistito sul problema della scarsa popolarità della letteratura italiana. Si era riconosciuto che la nostra letteratura era stata per secoli un patrimonio *d'élite*, governata da regole retoriche e formali selettive e aristocratiche. La prosa italiana faticava a incontrare un pubblico largo […]. Questa condizione di arretratezza era aggravata da ragioni di ordine linguistico: la lingua italiana, per il suo carattere di aristocraticità e per il suo innato conservatorismo, mal si prestava alla divulgazione e alla letteratura piacevole, nella quale riusciva invece assai bene la lingua francese. […] I narratori, soprattutto i romanzieri come Manzoni, furono tra i primi ad accorgersi che occorreva rinnovare la lingua letteraria ».

> cette langue, qui n'était pas belle mais vivante, considérant qu'elle était désormais nécessaire pour la prose et pour le journalisme.[934]

Le modèle manzonien, qui a quand même porté à une langue plus « populaire », était encore ressenti comme trop rigide. Jusqu'à la fin du XXe siècle voire le début du XXIe siècle, la recherche d'une langue susceptible de rendre la littérature enfin populaire[935] ne va cesser de tourmenter les écrivains, qui sentent la nécessité d'un renouvellement par rapport à une tradition littéraire sclérosée : c'est dire la lenteur de l'évolution de la norme en littérature. Progressivement, la plupart se tournent vers ce qui peut, selon eux, renouveler cette langue normée, d'abord l'italien régional et, de plus en plus, les insertions dialectales, qui vont se faire dès la deuxième partie du XXe siècle, on l'a vu, beaucoup plus présentes. Cette littérature reste nationale et fait peu à peu éclater les frontières de la norme de l'italien standard par un processus d'inclusion et de confrontation avec les dialectes. C'est que, même pour les romanciers italiens contemporains, on n'avait pas encore trouvé le dosage idéal et qu'il fallait encore faire des tentatives, le montre M. Dardano précédemment cité[936]. Et si au XIXe siècle et au début du XXe siècle, c'est un italien proche du parler qui est privilégié, c'est-à-dire ni trop littéraire, ni trop dialectal, la raison en est que le dialecte est trop lié à une réalité locale et ne peut intéresser un public large. F. Bruni explique ainsi le choix des romanciers de l'Ottocento : « Entre l'italien et les dialectes, en somme, il existait un registre par lequel Manzoni et Verga purent exprimer un univers qui, sans cela, n'aurait pu se communiquer qu'à un cercle restreint et serait resté enfermé dans la dimension, nécessairement limitée, du dialecte »[937]. À partir des années 1990 cette idée est elle-même dépassée et l'on expérimente une langue hybride intégrant un dialecte qui toutefois est accessible à une compréhension suprarégionale.

La norme de l'italien littéraire évolue donc elle aussi :

> Jusqu'au milieu du siècle dernier, l'italien littéraire était encore lié au canon qui s'était construit à partir des œuvres des grands écrivains florentins du XIVe siècle, en passant par Manzoni. Même les personnages, y compris ceux appartenant à des classes populaires, y étaient souvent représentés, de façon peu vraisemblable, comme parlant en un italien très soutenu. […] [Puis] les auteurs italiens commencent à inclure dans leurs œuvres des structures et des constructions

[934] Ibid., p. 183 : « individuava l'esistenza di diversi livelli linguistici sui quali poteva operare uno scrittore italiano: a suo giudizio, vi era la lingua letteraria classica, giudicata "non reale". La lingua "classica" veniva dunque ormai rifiutata come innaturale, artificiosa, improponibile nella comunicazione con il largo pubblico. All'estremo opposto, la Serao collocava il dialetto. Il dialetto – diceva – era certamente lingua naturale, ma non poteva essere utilizzato per la comunicazione sovraregionale. A mezza strada tra questi due estremi (lingua classica troppo artificiosa e dialetto troppo popolare e locale) stava quella che la scrittrice chiamava la lingua "borghese", nutrita di un composito italiano regionale, una lingua non dialettale, ma che manteneva tracce del dialetto. La Serao rivendicava il diritto di usare questa lingua, non bella ma vivace, ormai necessaria per la prosa narrativa e per il giornalismo ».

[935] La nécessité de créer une littérature italienne populaire traverse tout le XIXe et le XXe siècles, preuve en est l'ouvrage de Ruggiero Bonghi (1826-1895) écrit en 1856 qui s'intitule Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia.

[936] Cf. Chapitre 4, 3) La construction littéraire et la « stylisation » du parler : « pour beaucoup l'italien littéraire sonne faux, c'est une conviction qui a fait des prosélytes ces derniers temps » [« per molti l'italiano letterario suona falso, è una convinzione che ha fatto proseliti negli ultimi tempi », in M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 178].

[937] F. Bruni, *L'italiano letterario nella storia*, Bologne, il Mulino, 2002, p. 155 : « Tra l'italiano e i dialetti, insomma, esisteva un registro con cui Manzoni e Verga poterono esprimere un mondo che altrimenti avrebbe comunicato solo al proprio interno, chiuso nella dimensione, necessariamente limitata, del dialetto ».

> plus proches de celles de la langue parlée, non seulement dans les dialogues, mais dans la narration elle-même.[938]
>
> L'appropriation de la langue parlée par les écrivains et son acceptation au niveau littéraire est une tendance qui, naturellement, a continué et s'est amplifiée pendant toute la deuxième moitié du XXe et le début du XXIe siècle, une période au cours de laquelle on a assisté à une diversification importante, sinon à un éclatement, de la langue littéraire. […] L'un des phénomènes qui ont le plus marqué le panorama littéraire de la fin du XXe siècle a été l'adoption, par un certain nombre d'écrivains, d'une langue qui pousse à l'extrême l'usage de traits typiques de l'oral, en créant un véritable style qui n'a plus pour but la vraisemblance ou la proximité avec la langue réellement parlée, une langue qui a été efficacement étiquetée comme « hypermoyenne » par le linguiste Giuseppe Antonelli. Dans ce cas aussi, nous pouvons relier cette évolution littéraire à l'évolution linguistique du pays.[939]

En effet, on a vu que l'évolution de la norme écrite de l'italien a entraîné des changements dans le champ littéraire. Ajoutons à cela que l'italien parlé a lui aussi connu des changements, de même que la « norme »[940] de l'usage parlé, qui nous intéresse également puisqu'on a vu l'importance de l'oralité dans nos textes et que la présence du code dialectal implique nécessairement de se pencher sur les variétés parlées dans le répertoire linguistique italien.

> Grâce à la diffusion de l'italien comme langue parlée dans la conversation courante et au rapprochement de l'écrit et du parler survenus dans les dernières décennies, on peut aujourd'hui – et seulement aujourd'hui – parler d'une véritable Umgangssprache, un italien courant de l'usage médian tout particulièrement parlé, présentant de nombreux traits fondamentalement unitaires qui sont le symptôme patent de la formation d'une « nouvelle » norme standard de la langue italienne.[941]

b) Relecture de l'antagonisme monolinguisme-plurilinguisme

Lorsque l'on parle de norme et de standard, il faut garder à l'esprit qu'il s'agit souvent de modélisations, de schématisations qui ne rendent que partiellement compte de la réalité linguistique :

> En réalité, il est assez difficile de produire une schématisation exhaustive de la complexité de la situation sociolinguistique italienne […]. Il est d'ailleurs à peu près impossible de trouver un italien standard proprement dit (c'est-à-dire dénué d'une quelconque caractérisation régionale) dans l'usage réel, et on l'attribue seulement à des parlants formés de manière professionnelle (les acteurs de théâtre, les présentateurs de radio et de télévision). La très grande majorité des Italiens parle un italien plus ou moins coloré ou marqué régionalement.[942]

---

[938] F. Montermini, *L'italien. La vie d'une langue*, op. cit., p. 290-291.
[939] Ibid., p. 294.
[940] Nous mettons « norme » entre guillemets puisque, pour ce qui est du parlé, nous verrons que nous ne pouvons pas véritablement établir un standard, mais plutôt une gamme d'usages acceptés.
[941] G. Berruto, « Italienisch: Soziolinguistik / Sociolinguistica », op. cit., p. 224 : « La diffusione dell'italiano come lingua parlata nella comune conversazione e l'avvicinamento dello scritto e del parlato avvenuti negli ultimi decenni hanno fatto sì che solo oggi si possa parlare di una vera e propria Umgangssprache, un italiano corrente dell'uso medio specialmente parlato, con molti caratteri fondamentalmente unitari che mostrano sintomi consistenti della formazione di una "nuova" norma standard della lingua italiana ».
[942] Ibid., p. 221 : « In realtà una schematizzazione esaustiva della complessità della situazione sociolinguistica italiana è difficile da farsi […]. Un italiano standard propriamente detto (privo di ogni caratterizzazione regionale) è peraltro pressoché impossibile da trovarsi nella prassi effettiva, e va ascritto solo a parlanti

On l'a vu par ailleurs, la notion de standard fluctue et se modifie notamment sous l'impulsion des italiens régionaux : « la reconnaissance de l'existence et de la légitimité des italiens locaux a modifié la notion de standard et en a souligné l'inconsistance »[943]. Il faut donc faire attention dès qu'on manie ces notions et nuancer les propos lorsque l'on parle du plurilinguisme dans la littérature italienne contemporaine, surtout en réexaminant les catégories à la lumière de l'époque contemporaine.

Aller outre l'équation plurilinguisme = déviance VS monolinguisme = norme

On tend encore aujourd'hui, même dans la recherche sur le plurilinguisme, à poser l'équation monolinguisme = norme, et mélange linguistique ou plurilinguisme = déviance face à cette norme. G. Sulis donne un aperçu intéressant de cette théorie. Elle explique en effet que « l'introduction d'éléments alloglottes au sein d'une œuvre littéraire […] modifie et complique l'équilibre du circuit communicatif, à l'intérieur duquel on s'attend à ce que l'émetteur et le destinataire utilisent le même code » [944]. En d'autres termes, le plurilinguisme littéraire constituerait un obstacle à l'intelligibilité. G. Sulis cite W. T. Elwert[945] qui fait remonter cette théorie à l'idée que la perfection de l'œuvre littéraire résiderait dans l'emploi, de la part de l'auteur, de sa langue maternelle. Tout mélange de langues serait donc considéré comme une atteinte à l'hypothétique pureté du monolinguisme maternel. G. Sulis note que cette réflexion fait abstraction de toute considération historique, géographique ou sociale, et fait à juste titre observer que le monolinguisme, dans certains pays, n'est qu'une situation de communication possible parmi d'autres, n'est pas la règle mais l'exception. Précisons d'ailleurs que dans bien des cas, la langue maternelle n'est pas l'italien mais le dialecte. Nous la suivons lorsqu'elle écrit que

---

professionalmente addestrati (attori di teatro, speakers radio-televisivi). La stragrande maggioranza degli italiani parla un italiano dotato di una maggiore o minore coloritura o marcatezza regionale ». C'est aussi ce qu'affirme A. A. Sobrero dans « Italienisch: Regionale Varianten / Italiano regionale », op. cit., p. 740 : « Il [est] désormais largement reconnu […] qu'il n'existe pas, en réalité, un "standard" italien. [...] On repère en revanche aujourd'hui, à côté d'une norme écrite [...] une gamme de variations acceptables dans le parler [...]. On en est même arrivé au point que sur ces variations – principalement phonétiques – agit maintenant une tendance contraire, celle de la réorganisation de chacune des normes régionales dans une direction beaucoup moins marquée et bien moins locale qu'il y a cinquante ans, qui s'affirment comme de véritables "dialectes de l'italien" » [« [È] ormai ampiamente riconosciuto […] che in realtà non esiste uno « standard » italiano. […] Oggi si registra invece, a fronte di una norma scritta – ben descritta in letteratura – una gamma di oscillazioni accettabili nel parlato, con ampio grado di reciproca comprensibilità. Anzi, siamo ormai al punto che su queste oscillazioni – soprattutto fonetiche – agisce la tendenza opposta (rispetto alle convergenze già constatate) a riorganizzare singole norme regionali, con caratteristiche molto meno spiccate e localistiche di mezzo secolo fa, le quali si vanno affermando come veri e propri "dialetti dell'italiano" »].

[943] Giulio C. Lepschy et al. (éds.), « Gli italiani regionali e la situazione sociolinguistica italiana », Linguaggi 2, 1985, p. 16 : « il riconoscimento dell'esistenza e della legittimità degli italiani locali ha modificato la nozione di standard, indicandone l'inconsistenza ».

[944] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri », op. cit., p. 213 : « L'immissione di elementi alloglotti all'interno di un'opera letteraria, infatti, altera e complica l'equilibrio del circuit comunicativo, all'interno del quale ci si aspetta che emittente e destinatario utilizzino lo stesso codice ».

[945] W. T. Elwert, « L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique », Revue de littérature comparée, XXXIV (1959), p. 406-437, p. 410. C'est un des premiers critiques à avoir examiné la question des origines et des fonctions du plurilinguisme.

> dans des sociétés plurilingues, ou dans des situations personnelles de plurilinguisme, les écrivains peuvent décider d'utiliser leurs compétences linguistiques comme ressource stylistico-expressive, et de concevoir des œuvres littéraires dont le message est véhiculé par un code qui naît de la rencontre de plusieurs idiomes.[946]

Elle indique enfin, comme nous l'avons évoqué dans le Chapitre 4 au sujet de la construction littéraire des textes de notre corpus, que

> l'écriture plurilingue est le fruit d'une volonté artistique précise, ayant pour but, grâce à une exagération stylistique, de solliciter l'engagement herméneutique du destinataire. Dans ce sens, la littérature plurilingue a été lue par la critique soit comme un produit culturel provenant d'une zone géographico-linguistique déterminée, et destinée à cette même zone, soit comme une option stylistique élitiste, réservée aux lecteurs cultivés et fondamentalement polyglottes, fascinés par la difficulté exégétique exposée par le texte.[947]

Or que fait précisément notre littérature contemporaine italienne plurilingue ? Se plaçant en tête des ventes dans l'ensemble du territoire national, elle démontre que le plurilinguisme est accessible au grand nombre. Ces auteurs invalident la thèse univoque et simpliste qui identifie plurilinguisme et élitisme ainsi que la conception du plurilinguisme comme violation de la norme, et porte à revoir l'antagonisme plurilinguisme / monolinguisme.

C'est en effet un ensemble de catégories critiques qui doivent être repensées, à commencer par l'idée de « naturalité » du monolinguisme et l'idée même de pureté de la langue. Car, avec l'intensification des échanges et des migrations[948] – « c'est le regard porté sur cette pratique [plurilingue] qui s'est radicalement modifié »[949].

Si W. T. Elwert indiquait de manière péremptoire en 1960, à propos des textes littéraires, que

> nous savons d'expérience que, dans toute production littéraire, il est naturel que l'œuvre soit écrite en une seule langue, d'un bout à l'autre. Cela correspond à la situation normale de tout interlocuteur dans la conversation quotidienne[950]

force est de constater que la thèse du monolinguisme comme caractéristique innée (« naturelle ») du texte littéraire est dépassée, non seulement parce que la littérature des décennies suivantes y a apporté un démenti par une hybridation de plus en plus présente, mais aussi parce que l'idée d'une langue monolithique, aussi bien en littérature que dans la situation sociolinguistique des parlants, a été mise à mal par une révision d'ordre diachronique montrant que « l'hybridité et le plurilinguisme littéraires ne datent pas

---

[946] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 214 : « in società plurilingui, o in situazioni personali di plurilinguismo, gli scrittori possono decidere di utilizzare le proprie competenze linguistiche come risorsa stilistico-espressiva, e realizzare opere letterarie il cui messaggio è veicolato da un codice che scaturisce dall'incontro di più idiomi ».

[947] Ibid., p. 214-215 : « la scrittura plurilingue è comunque frutto di una precisa volontà artistica, tesa, grazie a una forzatura stilistica, a sollecitare l'impegno ermeneutico del fruitore. In questo senso, la letteratura plurilingue è stata letta dalla critica o come prodotto culturale proveniente da e destinato a una determinata area geografico-linguistica, in cui scrittore e lettori padroneggiano gli stessi codici […], o come opzione stilistica elitaria, riservata a lettori colti e tendenzialmente poliglotti, affascinati dalla laboriosità esegetica esposta dal testo ».

[948] Nous aurons l'occasion de voir que nos textes répondent aussi à un contexte particulier et s'y inscrivent d'une certaine manière.

[949] M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 3.

[950] W. T. Elwert, « L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique », op. cit., p. 409.

d'aujourd'hui »[951]. Là où il y avait antagonisme dans les années 60 et jusque vers les dernières décennies du XXe siècle (comme nous avons eu l'occasion de le voir dans le Chapitre 3), entre un monolinguisme prétendument naturel et un plurilinguisme perçu comme artificiel et marginal, au point que H. W. Haller, évoquant cette période, raconte que

> l'emploi du dialecte dans la prose en langue italienne a suscité différentes polémiques, particulièrement intenses dans les années soixante, à une période de grandes transformations sociales et linguistiques, entre ceux qui étaient en faveur du plurilinguisme et ceux qui le jugeaient de manière négative, comme une régression, comme une « sous-histoire à dépasser » (Pavese), comme un « fétichisme du mot » (Calvino)[952]

il semble au contraire que la ligne plurilingue ait pris le dessus au point de constituer la nouvelle situation « naturelle » et « normale ».

Monolinguisme VS bi- ou plurilinguisme : une réelle opposition ?

C'est que l'on s'est rendu compte que toute langue est en elle-même hétérogène, que l'idée de plurilinguisme est donc inhérente à la langue elle-même et, bien loin de contrarier l'équilibre du circuit communicatif, elle en serait au contraire le reflet logique. Ainsi, « la situation normale de tout interlocuteur dans la conversation quotidienne », pour reprendre les termes de W. T. Elwert, excède les limites du monolinguisme. Ces réflexions sur l'hétérogénéité comme propriété de toute langue et sur l'absurdité de l'idée de pureté de la langue ne datent pourtant pas d'hier, y compris dans l'histoire de la langue italienne : ainsi retrouve-t-on chez Melchiorre Cesarotti cette pensée écrite en 1800 dans son Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana :

> Aucune langue n'est pure. Non seulement il n'en existe actuellement aucune, mais il n'y en a jamais eu, car cela ne se peut ; une langue en effet, dans son origine première, ne se forme que du mélange de différents idiomes, de même qu'un peuple e se forme que de la réunion de différentes tribus éparpillées.[953]

Les linguistes nous rappellent que l'homogénéité stricte d'une langue est un leurre. En effet, comme l'indique Claude Hagège, la langue monolithique de même qu'une culture monolingue n'existent pas :

> Même dans les communautés les plus homogènes, on peut apercevoir qu'il n'existe pas de forme linguistique fixe et immuable, ni dans les prononciations, ni en syntaxe, ni dans le vocabulaire, ni même dans la morphologie. Une observation attentive révèle que non seulement

[951] Hélène Buzelin, « Traduire l'hybridité littéraire. Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon : The lonely Londoners » in Heterolingualism in/and Translation, Reine Meylaerts (éd.), Target 18 (1), 2006, p. 92.

[952] H. W. Haller, « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », in Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana, Rome, Salerno editrice, 1996 : « l'uso del dialetto nella narrativa in lingua ha suscitato diverse polemiche, culminanti negli anni Sessanta, in un momento di grandi trasformazioni sociali e linguistiche, tra chi favoriva il plurilinguismo e chi lo giudicava negativamente, come regresso, come "sottostoria da superare" (Pavese), un "feticismo della parola" (Calvino) ».

[953] Melchiorre Cesarotti, Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana in Discussioni linguistiche del Settecento, M. Puppo (éd.), Turin, Utet, 1966, p. 272 : « Niuna lingua è pura. Non solo non n'esiste attualmente alcuna di tale ma non ne fu mai, anzi non può esserlo; poiché una lingua nella sua primitiva origine non si forma che dall'accozzamento di vari idiomi, siccome un popolo non si forma che dalla riunione di varie e disperse tribù ».

> un groupe, mais encore un individu unique, ne se sert pas en toutes circonstances d'une langue unique.[954]

Non seulement chaque individu a donc sa langue propre, mais il dispose de différents codes et sous-codes.

Le plurilinguisme comme situation sociolinguistique, loin, donc, d'être contre-nature et exceptionnel, semble plutôt au fondement des sociétés, alors que le monolinguisme serait une configuration relevant d'une construction politique tout à fait artificielle et plutôt récente[955] :

> La coexistence et l'emploi de deux langues voire plus est probablement la condition sociolinguistique la plus répandue dans le monde, elle représente la normalité, tandis que l'on doit plutôt considérer comme exceptionnelles les situations de monolinguisme. Il est important de souligner qu'une telle condition n'est pas un produit de notre temps sur le plan historique et de notre société sur le plan culturel. En effet, il suffit de penser aux différents moments historiques du passé (le monde romain, l'empire byzantin, l'empire austro-hongrois) et à différentes sociéts dans le monde (par exemple, une bonne partie du continent africain et de l'Océanie) pour comprendre que le plurilinguisme est un point commun, dans le temps et dans l'espace, à la communication humaine, et combien au contraire notre idée d'une société monolingue est le produit historique et idéologique du développement des nationalismes européens des siècles derniers. Les rapides transformations de la société euroépenne et italienne des dernières décennies ont fait se multiplier les contextes de contact entre populations différentes, aussi bien en direction d'une augmentation des phénomènes migratoires de masse, que dans le sens d'un élargissement des domaines et des occasions de communication.[956]

Si l'on part d'une situation globale dans ce que l'on est convenu d'appeler, chez les linguistes, la Romània, on constate que la diglossie et le bilinguisme sont des notions-clé de ce territoire : Livio Petrucci écrit ainsi :

> Diglossie, bilinguisme etc. : ce sont là des notions qui permettent de décrire les strates de communication multiformes qui se sont succédé dans la Romània tou au long des huit premiers

---

[954] Claude Hagège (1985, p. 370) cité par J. Peeters in *La Médiation de l'étranger*, Une sociolinguistique de la traduction, op. cit., p. 186.

[955] C'est exactement ce que souligne aussi G. Sulis en citant Elvezio Canonica pour la situation ibérique, qui montre « le côté politique de la présentation monolingue des canons nationaux » : « Peut-être devrions-nous abandonner le schéma mental, d'origine nationaliste, selon lequel le plurilinguisme serait un cas d'expressionnisme litétraire, et donc une déviation par rapport à un centre constitué par la langue dominante et officielle » [« Dovremmo forse abbandonare lo schema mentale, di matrice nazionalista, secondo il quale il plurilinguismo sarebbe un caso di espressivismo letterario, e perciò una deviazione da un centro costituito dalla lingua dominante e ufficiale »], in G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 214 citant E. Canonica, « Aspetti del plurilinguismo nelle letterature iberiche » in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, op. cit., p. 181.

[956] S. Dal Negro et P. Molinelli (éds.), Comunicare nella torre di Babele, op. cit., p. 13 : « La compresenza e l'uso di due o più lingue è probabilmente la condizione sociolinguistica più diffusa nel mondo, rappresenta cioè la normalità, mentre sono piuttosto da considerarsi come eccezionali le situazioni di monolinguismo. È importante sottolineare che tale condizione non è un prodotto del nostro tempo sul piano storico e della nostra società sul piano culturale. Infatti, basta pensare a diversi momenti storici nel passato (il mondo romano, l'impero bizantino, l'impero austro-ungarico) e a diverse società nel mondo (ad esempio, buona parte del continente africano e dell'Oceania) per capire come il plurilinguismo accomuni nel tempo e nello spazio la comunicazione umana, ed invece la nostra idea di società monolingue sia il prodotto storico e ideologico dello sviluppo dei nazionalismi europei degli ultimi secoli. I rapidi mutamenti nella società europea e italiana degli ultimi decenni hanno moltiplicato i contesti di contatto tra popolazioni diverse, sia nel senso di un incremento dei fenomeni migratori di massa, sia nel senso di un allargamento degli ambiti e delle occasioni di comunicazione ».

siècles de notre ère: d'abord, la diglossie latine (dont l'origine remonterait au Ier siècle ap. J.-C.) ; puis, passage à un véritable bilinguisme latino-vulgaire (né avec la réforme caroline).[957]

La présence de variétés à l'intérieur d'une même langue, et de dialectes à l'intérieur d'un même territoire, implique nécessairement l'existence d'une communication hétérogène. C'est le propre de toute société, fût-elle la plus unifiée et unitaire possible, d'avoir une part de variation et d'hétérogénéité linguistiques:

> Une langue qui s'étend sur un territoire suffisamment vaste et sert à une société suffisamment diversifiée occupe un « espace linguistique » à l'intérieur duquel la communication se réalise principalement à travers 2 dimensions : une dimension […] spatiale et une dimension sociale, qui correspondent respectivement à la zone géographique et aux couches de la société impliqués dans cette communication. Au-delà d'une certaine étendue, même l'espace linguistique le plus unitaire ne peut pas être totalement homogène [...], il s'y crée inévitablement des cercles de communciation plus restreints, aussi bien géographiquement parlant (communication à portée locale) que socialement parlant (communication au sein de chaque couche de la société). Comme l'expression linguistique tend à rester [...] homogène sur tout l'espace, et seulement cet espace, de communication réellement pratiquée, il est inévitable qu'une langue établie dans un espace suffisamment vaste se modifie en raison de la présence de domaines de communication plus restreints, qui seront par conséquent à l'origine des variétés : variétés locales (diatopiques), que sont les dialectes, et variétés sociales (diastratiques), que sont les types linguistiques, [...] propres aux différentes couches de la société.[958]

Ainsi,

> même dans une situation linguistique unitaire, tout parlant est nécessairement, d'une certaine manière, « plurilingue », c'est-à-dire qu'il est en mesure d'employer (compétence active), ou du moins de comprendre (compétence passive), en plus des formes qui sont pour lui « normales », un ensemble d'autres formes qui entrent dans ses « compétences » et sont les dialectalismes, les archaïsmes, les néologismes, le recours à un lexique littéraire ou à des vulgarismes, etc. La persistance d'une unité linguistique repose donc, en dernière analyse, sur la « compétence » plurielle des parlants. Cette dernière n'est cependant ni un don du ciel, ni un acquis irréversible, mais bien le résultat de la continuelle interdépendance entre les différentes variétés de la langue, d'une « maintenance », si l'on peut s'exprimer ainsi, de l'espace linguistique.[959]

---

[957] Livio Petrucci, « Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani », Chapitre 5, « La prima scrittura del volgare », in Storia della lingua italiana, vol. III, Le altre lingue, op. cit. : « Diglossia, bilinguismo ecc.: nozioni che permettono di descrivere i multiformi strati di comunicazione succedutisi nella Romània lungo i primi otto secoli della nostra era: prima, diglossia latina (la cui origine risalirebbe al I secolo d. C.; poi, passaggio ad un autentico bilinguismo latino-volgare (nato con riforma carolina) ».

[958] Ibid., Chapitre 2, « Articolazioni e complessità della comunicazione linguistica », p. 6 : « Una lingua che sia estesa su un territorio sufficientemente ampio e serva a una società sufficientemente differenziata occupa uno "spazio linguistico" entro il quale la comunicazione si attua primariamente attraverso 2 dimensioni: una dimensione [...] spaziale e una dimensione sociale, corrispondenti rispettivamente all'area geografica e agli strati della società coinvolti nella comunicazione stessa. Al di là di una certa ampiezza anche lo spazio linguistico più unitario non può essere totalmente omogeneo [...], vi si determinano inevitabilmente ambiti comunicativi più ristretti, tanto sull'asse geografico (comunicazione a raggio locale), quanto sull'asse sociale (comunicazione all'interno dei singoli strati della società). Siccome l'espressione linguistica tende a mantenersi [...] omogenea su tutto e solo lo spazio della comunicazione effettivamente in atto, è inevitabile che una lingua impiantata su uno spazio sufficientemente ampio si modifichi in ragione della presenza di ambiti comunicativi più ristretti, in corrispondenza dei quali si avranno perciò delle varietà: varietà locali (diatopiche), come sono i dialetti, e varietà sociali (distratiche), come sono i tipi linguistici, diversamente sorvegliati o volgareggianti, propri dei vari strati della società ».

[959] Ibid., p. 8 : « anche in una situazione linguistica unitaria ogni parlante è di necessità in qualche misura "plurilingue": in grado cioè di impiegare (competenza attiva), o almeno di intendere (competenza passiva), oltre

Et en littérature : roman et plurilinguisme

C'est un fait avéré – et nous n'avons cessé de le souligner jusqu'ici – que la langue italienne (du fait de la situation spécifique du territoire) a toujours été soumise à des hybridations, puisqu'aux origines, il existait différents vernaculaires. Ces hybridations se sont répercutées dans les œuvres littéraires :

> La diffusione du toscan, liée dès sa première phase d'expansion à la constitution de nouvelles koinai régionales, est marquée par de profonds phénomènes d'hybridisme [...]. Aussi bien dans la région vénète [...] que lombarde, la langue poétique se développe sur une base toscane, mais avec des traits phonomorphologiques visiblement padans. [...] Faire sien un modèle qui vise à unifier impose une uniformisation linguistique sur le plan littéraire, dans ce qu'il a de plus élevé, la poésie. Mais ce n'est pas une opération qui se met en place sans résistances : dans les dernières décennies du XVe siècle, la présence de formes dialectales est encore évidente, par exemple, chez un écrivain comme Boiardo.[960]

On l'a vu au Chapitre 3, c'est principalement dans les genres de la prose et en particulier dans le roman que le plurilinguisme s'est développé. Ce dernier semble en effet depuis toujours inhérent au roman, et cela parce que le roman est historiquement lié aux marges[961] – rappelons que, pour C. Baudelaire, c'était un « genre roturier » – et qu'il se trouve donc moins soumis à des codifications que le genre poétique : l'hybridation linguistique y trouve un terrain propice pour s'exprimer, comme le souligne M. Bakhtine :

> Si les principales variantes des genres poétiques se développent dans le courant des forces centripètes, le roman et les genres littéraires en prose se sont constitués dans le courant des forces décentralisatrices et centrifuges. Pendant que la poésie résolvait, sur les sommets socio-idéologiques officiels, le problème de la centralisation culturelle, nationale, politique du monde verbal idéologique, – en bas, sur les tréteaux des baraques et des foires, résonnait le plurilinguisme du bouffon raillant tous les « langues » et dialectes, et se déroulait la littérature des fabliaux et des soties, des chansons de rues, des dictons et des anecdotes. Il n'y avait aucun centre linguistique.[962]

Le roman, « rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux […] [et] présuppose la décentralisation verbale et

---

le forme per lui "normali", una serie di altre forme che rientrano nelle proprie "competenze" sotto le categorie di dialettismi, arcaismi, neologismi, cultismi, volgarismi, ecc. La sussistenza di un'unità linguistica riposa dunque, in ultima analisi, sulla plurima "competenza" dei parlanti; la quale non è però né un dono del cielo né una conquista irreversibile, ma il prodotto della continua interrelazione tra le diverse varietà della lingua, di una "manutenzione", se così si può dire, dello spazio linguistico ».

[960] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 137 : « La diffusione del toscano, legata fin dalla sua prima fase di espansione alla costituzione di nuove koinai regionali, è segnata da profondi fenomeni di ibridismo [...] Tanto in area veneta [...] quanto in area lombarda, la lingua poetica si sviluppa su base toscana ma con vistosi tratti fonomorfologici padani. [...] L'appropriazione di un modello unificante impone l'uniformazione linguistica a livello letterario sul suo piano più elevato, quello lirico. Ma non è operazione che proceda progressivamente senza resistenze: ancora negli ultimi decenni del Quattrocento l'intromissione di forme dialettali è palese, ad esempio, in uno scrittore come Boiardo ».

[961] Vice versa, on peut comprendre pourquoi le plurilinguisme a aussi longtemps été marginalisé par tout un pan de la critique, qui l'a vu comme une émanation d'un genre pendant longtemps aussi méprisé.

[962] M. Bakhtine, « Du discours romanesque », in Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p. 96. Cité par Yves Ansel, « Sociologie des marges littéraires », in Théorie des marges littéraires, op. cit.

sémantique du monde idéologique »[963]. Le roman a toujours été imprégné de plurilinguisme et, selon M. Bakhtine, en a fait sa ligne directrice, et « mêler les styles et […] les langues »[964] serait une de ses caractéristique innées.

La ligne du monolinguisme qu'incarnerait la poésie, genre noble, face à celle du plurilinguisme s'exprimant dans des genres inférieurs, plus « prosaïques », ont été des catégorisations et des hiérarchies qui ont tenu jusqu'au « XIXe siècle, époque où elles deviennent l'une des cibles préférées des manifestes romantiques ». Ce qui expliquerait pourquoi le monolinguisme a pendant si longtemps été considéré comme la norme, le centre et le discours dominant, et que de l'autre côté « les langues étrangères ont si souvent fait leur entrée en littérature par la porte de service, dans des œuvres comico-satiriques »[965].

Il semblerait donc qu'on ait renversé l'opposition monolinguisme / plurilinguisme au profit de celui-ci, le métissage linguistique étant devenu la nouvelle norme. En fait, avec Jean-Marc Moura, « il faut considérer que le monolinguisme est surtout un mythe »[966].

Plutôt qu'un renversement de l'ordre axiologique (avec rétablissement d'une hiérarchisation inversée), la nouvelle littérature accomplit un dépassement de l'antagonisme monolinguisme / plurilinguisme, ces deux termes devenant seulement des options possibles. C'est l'idée que développe R. Grutman : « Finalement, l'unilinguisme et le plurilinguisme ne sont que deux points extrêmes sur un continuum et leur opposition est plus polaire que dichotomique »[967].

c) Vers l'effacement de l'antagonisme dialecte / langue au profit d'une sauvegarde de la totalité du patrimoine face à la globalisation. Vers l'affirmation d'une identité complexe et vers une nouvelle norme, celle du métissage.

> Cette situation [les nombreux contacts entre les différentes populations], caractérisée par un fort dynamisme, et donc en continuelle évolution, a également entraîné de grandes contradictions sur le plan linguistique et culturel : aux exigences d'une communication de plus en plus large, même mondiale, s'oppose en effet un renforcement des identités locales, qu'elles se soient formées récemment ou il y a plus longtemps.[968]

On pourrait partir de ce paradoxe ou de cette « grande contradiction » qu'évoque S. Dal Negro, pour mieux comprendre l'entremêlement du dialecte et de la langue qui constitue le plurilinguisme de nos auteurs contemporains : car en effet face à un contexte de globalisation

[963] Ibid., p. 183.
[964] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 330.
[965] Ivi.
[966] Jean-Marc Moura, Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris, Puf, 1999, p. 73, cité par M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 6.
[967] R. Grutman, « Le bilinguisme comme relation intersémiotique », in Canadian Review of Comparative Literature XVII (3-4), 1990, p. 199, cité par M. Suchet, Textes hétérolingues et textes traduits, op. cit., p. 6.
[968] S. Dal Negro et P. Molinelli (éds.), Comunicare nella torre di Babele, op. cit., p. 13 : « Questa situazione [i numerosi contatti tra popolazioni diverse], caratterizzata dunque da un notevole dinamismo, e perciò in continua evoluzione, ha portato anche a grandi contraddizioni a livello linguistico e culturale: alle esigenze comunicative ad ampio raggio, anche globali, si contrappone infatti il rafforzarsi di identità locali, non importa se di nuova o di più antica formazione ».

ambiante, qui a caractérisé les dernières décennies, on s'attendrait, pour une communication plus ample et accessible au plus grand nombre, au choix d'une langue standard. Or chez nos auteurs, il ne s'agit ni d'utiliser un italien neutre, ni même de faire appel à des langues étrangères de grande diffusion, mais de codes dialectaux, donc locaux et géographiquement circonscrits à l'intérieur du territoire italien. Attention toutefois, ce code dialectal n'est jamais employé seul – on a vu qu'il ne s'agit pas de littérature dialectale – mais toujours mélangé à l'italien. Si l'on peut parler d'un renforcement et d'une redécouverte des identités locales que représenterait par exemple cette insertion d'éléments dialectaux, ce n'est qu'à condition qu'on l'entende au sens d'une identité à la fois régionale et nationale, sans aucune contradiction entre les deux.

Car à la défense des dialectes en opposition à la langue italienne, dans la phase d'homogénéisation linguistique, s'est substituée, dans l'actuelle phase de mondialisation, une défense de l'italien et des dialectes ensemble, face à la menace que fait peser le globish, l'anglais standardisé et langue « de tous ». L'enjeu ne serait donc plus, dans la période contemporaine, de préserver les dialectes et les cultures locales dont ils sont l'expression du processus de standardisation nationale, mais d'une part de sauver la totalité du patrimoine linguistique et culturel italien menacé par la globalisation, d'autre part, d'enrichir l'italien, de lui redonner vitalité face à une uniformisation ambiante.

Les auteurs ont ainsi compris ce que M. Dardano appelle de ses vœux : « Il faut retrouver un équilibre, en considérant que l'identité nationale et l'identité régionale peuvent nouer des relations fécondes dans la dialectique de la mémoire culturelle et de l'expression artistique et littéraire »[969]. Cela est lié à la nouvelle situation sociolinguistique qu'évoque ce même linguiste :

> L'opposition langue-dialecte, qui pendant longtemps avait pris la forme d'un rapport de diglossie (c'est-à-dire d'une séparation nette des champs d'utilisation de chacune des deux variétés) a été remplacée, surtout dans la seconde moitié du XXe siècle, par des pratiques et des situations de mélange et de changement du code (code mixing et code switching). Ce phénomène s'est accompagné d'une disparition graduelle de la séparation des champs d'utilisation et d'une progressive indépendance des réalisations du parler par rapport à la situation de communication. Le résultat de ce développement a été défini comme un bilinguisme sans diglossie, qui se distingue par une commutation de code laquelle n'est pas liée à une fonction référentielle mais à des enjeux expressifs, mimétiques et métaphoriques. De nos jours, le rapport entre la langue et les dialectes peut être analysé grâce à des critères plus subtils et plus adaptés, sociolinguistiquement parlant. La recherche dialectologique ne se limite pas en effet aux données linguistiques mais a recours à la fois à l'analyse du contexte et de la situation dans laquelle le dialecte est employé, et au relevé de l'échange langue-dialecte : il s'agit de paramètres de type contextuel et situationnel, qui étudie également la variation.[970]

[969] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 35 : « Occorre ritrovare un equilibrio, considerando che l'identità nazionale e quella regionale possono allacciare rapporti fecondi nella dialettica della memoria culturale e dell'espressione artistica e letteraria ».

[970] Ibid., p. 51-52 : « L'opposizione lingua-dialetto, che si era configurata per lungo tempo come un rapporto di diglossia (vale a dire come una separazione definita dei domini d'uso dell'una e dell'altra varietà), è stata sostituita, soprattutto nella seconda metà del Novecento, da pratiche e situazioni di mescolamento e sostituzione del codice (code mixing e code switching). A questo fenomeno si sono accompagnate la graduale perdita di separazione dei domini d'uso e una progressiva indipendenza delle realizzazioni del parlato dalla situazione comunicativa. L'esito di questo sviluppo è stato definito un bilinguismo senza diglossia, nel quale avviene una

Il ne s'agirait donc plus d'un rapport d'antagonisme du dialecte face à la langue. C'est dans cette voie interprétative que s'engage l'ouvrage de F. Pellegrini Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea que nous avons déjà cité précédemment, puisque c'est son hypothèse de lecture du genre narratif contemporain. Elle parle d'ailleurs bien du roman « nazional-regionale » et, par ce néologisme, indique dès l'introduction sa conception de la littérature contemporaine italienne et la manière dont elle a construit ses notions descriptives pour son sujet d'études (dont font partie nos auteurs plurilingues) :

> Le seul intitulé « régional » n'apparaissait pas tout à fait exhaustif. En effet, les textes pris en considération présentaient tous une **double appartenance, régionale et nationale** : les auteurs ne renonçaient jamais à leur italianité, tout en se positionnant littérairement dans des contextes locaux. Plutôt, les deux éléments se mélangeaient sans solution de continuité. Cela a représenté le point clé de notre recherche. Les écrivains contemporains, de manière plus ou moins consciente, n'opéraient et n'opèrent aucune distinction entre leurs traits identitaires régionaux et nationaux.[971]

Et encore :

> Tout se passe comme si, au cours des quinze dernières années, les murs entre clochers avaient été idéalement remplacés, dans la péninsule tout entière, par des rayonnages de romans à caractère locale, d'une identité plurielle et dynamique, capable de raconter un pays hétérogène, fruit de la recomposition de micropatries régionales. **Paradoxalement, la mondialisation a créé en Italie les conditions favorables à un retour à la tradition, à l'acceptation et à la vérification des frontières dans l'unité** scellée en 1861, et qui permettent de distinguer et de réélaborer la géographie identitaire du pays, pour aller au-delà de la limitation imposée par une politique bien trop centraliste.[972]

Il faut rappeler que la défense des langues et des identités régionales qui était naguère une valeur de gauche (on pense bien sûr à P. P. Pasolini) est devenue celle de la droite la plus réactionnaire (on pense à la Lega Nord[973]). Contre cette attitude de repli sur soi et

---

commutazione di codice, non legata a una funzione referenziale ma avente fini espressivi, mimetici e metaforici. Ai giorni nostri il rapporto tra lingua e dialetti può essere analizzato con criteri più fini e sociolinguisticamente adeguati: la ricerca dialettologica non si limita ai dati linguistici ma ricorre sia all'analisi del contesto e della situazione in cui si utilizza il dialetto, sia al rilevamento dello scambio lingua-dialetto : sono parametri di tipo contestuale-situazionale e, rispettivamente, variazionistico ».

[971] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 10 : « Neppure la dicitura regionale appariva del tutto esaustiva. Di fatto, i testi presi in considerazione correvano sempre sul **doppio binario, regionale e nazionale** : non vi era mai rinuncia da parte degli autori alla loro italianità, pur posizionandosi letterariamente in contesti locali. Piuttosto i due elementi si mescolavano senza soluzione di continuità. Questo ha rappresentato lo snodo della ricerca. Gli scrittori contemporanei, consapevoli o meno, non operavano e non operano alcuna distinzione fra i loro tratti identitari regionali e nazionali ». C'est nous qui soulignons.

[972] Ibid., p. 98 : « È come se nel corso degli ultimi quindici anni le mura fra campanile e campanile fossero state idealmente sostituite lungo l'intera penisola da scaffali di romanzi a carattere locale, di un'identità plurima e dinamica, capace di raccontare un paese eterogeneo, frutto della ricomposizione di micropatrie regionali. **Paradossalmente, la globalizzazione ha creato in Italia la condizione per un ritorno alla tradizione, per l'accettazione e l'accertamento dei limiti nell'unità** sancita nel 1861, per distinguere e rimodulare la geografia identitaria del paese, per superare il limite di una politica fin troppo centralista ». C'est nous qui soulignons.

[973] Ces idées politiquement réactionnaires ont fait une contre-publicité aux dialectes, comme en témoigne l'article « Niente italiano, siamo leghisti » de Michele Serra, La Repubblica, 16 février 2002, dont J. Vizmuller-Zocco note à juste titre que le dialecte y est évoqué « con molto sarcasmo » [J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit, p. 95], alors que l'essentiel serait de faire coexister pacifiquement les uns et les autres.

d'identification réductrice du sujet avec « la petite patrie », la majorité des Italiens ne voit plus aucune contradiction entre appartenance régionale et appartenance nationale :

> Mis à part les pics d'extrémisme séparatiste, dans les années deux mille, identité nationale et régionale n'entrent plus en collision, mais tentent au contraire, à différents degrés, à une reconnaissance mutuelle et à une recomposition paritaire tant sur le plan individuel qu'historique et culturel, social et politique. […] La nécessité d'attribuer une fonction nouvelle à la littérature nationale est devenur urgente. Aujourd'hui, le citoyen italien moyen non seulement reconnaît les éléments de la tradition régionale comme faisant partie intégrante de l'identité du pays tout entier, mais tend en plus à les réhabiliter et à les valoriser. Et au moment historique où la péninsule se colore d'hommes et de femmes provenant du monde entier et connaît un processus socioéconomique et culturel de mondialisation rapide, les racines culturelles locales qui la représentent le mieux refont surface avec une nouvelle vigueur.[974]
>
> Une telle hypothèse est confirmée non seulement par la modalité d'écriture, mais aussi par la diffusion et le succès des livres, qui sont lus sans distinction d'appartenance régionale d'un bout à l'autre de la péninsule : le succès éditorial d'Andrea Camilleri, de Salvatore Niffoi, et de Roberto Saviano aussi, pour n'en citer que quelques-uns, en sont un exemple.[975]

C'est bien ce que souligne D. Fo qui, interrogé sur cette problématique, explique que la restauration des dialectes préconisée par la ligue du Nord ne vise qu'à défaire l'unité nationale : « La Lega voudrait rétablir le dialecte comme simple moyen de communication et dans le but idiot de séparer, de la diviser et de la détruire. Le discours des leghisti est un discours mesquin et banal »[976]. S. Contarini commente cette déclaration de la sorte : « Selon Dario Fo, dans l'Italie des années 2000, rétablir de manière volontariste la pratique quotidienne du dialecte a une valeur idéologique, tandis qu'un usage artistique du dialecte peut exprimer d'autres exigences »[977].

Langue nationale et dialecte se présentent ainsi comme des ressources complémentaires. D'où le succès national et même (ce qui est plus surprenant) international d'auteurs plurilingues : Emma Dante pour le théâtre, A. Camilleri pour la prose. Ce succès veut dire quelque chose, veut bien dire que ces auteurs transcendent les bornes du régional. Dans la plupart des romans

---

[974] Ibid., p. 32-33 : « Se si eccettuano punte di estremismo separatista, negli anni Duemila identità nazionale e regionale non entrano in rotta di collisione, bensì tentano a livelli diversi un riconoscimento e una ricomposizione paritaria sull'asse di riferimento individuale, storico-culturale, sociale e politico. […] Si è fatta pressante la necessità di attribuire una funzione rinnovata alla letteratura nazionale. Oggi il cittadino italiano medio non solo riconosce, ma tende a recuperare e a valorizzare elementi di tradizione regionale come parte integrante dell'identità dell'intero paese. E nel periodo storico in cui la penisola più si colora di uomini e donne provenienti da tutto il mondo e vive un processo socio-economico e culturale di rapida globalizzazione, emergono con nuovo vigore le radici culturali locali che meglio la rappresentano ».

[975] Ibid., p. 11 : « Tale ipotesi è avvalorata non soltanto dalla modalità di scrittura, ma dalla diffusione e dal successo dei libri, letti senza distinzione di appartenenza regionale da un capo all'altro della penisola : il successo editoriale di Andrea Camilleri, Salvatore Niffoi, e dello stesso Roberto Saviano, solo per citarne alcuni, ne sono esempio ».

[976] D. Fo interviewé par Paolo Di Paolo, « Parole da masticare. Intervista con Dario Fo », à Milan le 26 janvier 2004 : « La Lega vorrebbe ripristinare il dialetto come semplice mezzo di comunicazione e nell'intento balordo di separare, di fare a pezzi l'Italia. Quello dei leghisti è un discorso gretto e banale ». Consultable en ligne : http://www.italialibri.net/interviste/0401-3.html.

[977] S. Contarini, « Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione », Collection Individu et Nation, vol. 4, op. cit. : « Secondo Dario Fo, nell'Italia del 2000, ripristinare volontaristicamente la pratica quotidiana del dialetto ha valenza ideologica, mentre un uso artistico del dialetto può esprimere altre istanze ».

d'A. Camilleri, italien et dialecte sont sur un pied d'égalité[978]. C'est ce que relève O. Palumbo dans Il re di Girgenti :

> On observe là aussi que le dosage des […] langues est savamment travaillé, de manière à ce qu'aucune ne l'emporte sur l'autre. Tout se passe comme si les pensées, les expériences, les sentiments des différents personnages et du narrateur lui-même tentaient une « embrassade » : une hypothèse de coexistence, de fusion égalitaire entre cultures. […] C'est également là le but que se propose Camilleri, nous offrir un rêve. Expérimenter, linguistiquement, la réalisation d'une condition historique […] de fusion égalitaire entre peuples et cultures. Dans sa Sicile, par exemple et, de façon paradigmatique, de partout dans le monde.[979]

Elle ajoute à propos de cette coexistence et fusion de cultures nationale et régionale :

> Camilleri nous offre un rêve, « ci arrigàla un sogno », le rêve d'une société réconciliée, comme celle qui est esquissée dans les désirs de Zosimo, l'hypothèse d'une réalité historique jamais réalisée, mais peut-être possible, où se produise finalement l'union des cultures. Où il n'y ait plus de dichotomies entre dominants et dominés, mais une coexistence de civilisations qui devienne une source de richesse pour tout le monde. Car les cultures d'appartenance sont précieuses et ne doivent pas être reniées, ni subies, elles doivent être […] préservées et échangées.[980]

Aucun des deux codes ni aucune des deux identités ne sont donc étouffés par l'autre mais ils coexistent au contraire de manière pacifique, sur la page. C'est ce qu'on a vu dans les déclarations de nos auteurs, à commencer par A. Camilleri qui revendique une appartenance double et ne perd pas de vue, en tout cas, son identité nationale, qui ne s'oppose pas selon lui à une affirmation identitaire locale (sicilienne) :

> Car il n'aime pas s'entendre définir comme étant un écrivain sicilien. Il confie à Marcello Sorgi : « Des fois, on me demande : vous vous sentez un écrivain sicilien ? Moi, je réponds que je suis un écarivain italien né en Sicile ».[981]

Pour ce qui concerne le cas sarde, avant d'évoquer la position de S. Niffoi, nous voudrions citer ici M. Fois dont l'affirmation résume bien, nous semble-t-il, l'effacement de l'antagonisme passé dialecte / italien et la défense d'une double identité :

> L'italien nous donne la possibilité de communiquer avec davantage de personnes. L'italien nous a beaucoup coûté en termes historiques, mais maintenant, il est aussi à nous. Bien sûr que c'est

---

[978] Pas dans tous, puisque certains de ses romans, certes plus rares, insistent au contraire sur la colonisation de l'île à la suite de l'Unité d'Italie, et dans ce cas-là, l'italien prend bien sûr la connotation d'une langue dominante.

[979] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 109 : « Notiamo che anche qui il dosaggio delle […] lingue è sapientemente misurato in modo che nessuna prevalga sull'altra. È come se i pensieri, le esperienze, i sentimenti dei diversi personaggi e dello stesso narratore tentassero un abbraccio: un'ipotesi di coesistenza, di fusione paritaria tra culture. […] Questo è anche l'intento di Camilleri, regalarci un sogno. Sperimentare linguisticamente il verificarsi di una condizione storica […] di fusione egualitaria tra popoli e culture. Nella sua Sicilia, per esempio, e, paradigmaticamente, in ogni parte del mondo ».

[980] Ibid., p. 118 : « Camilleri ci arrigàla un sogno, il sogno di una società conciliata, come quella abbozzata nei desideri di Zosimo, l'ipotesi di una realtà storica non realizzata, ma forse possibile, in cui finalmente si verifichi l'abbraccio delle culture. Non più dicotomie di dominatori e dominati, dunque, ma una coesistenza di civiltà che diventi arricchimento per tutti. Perché le culture di appartenenza sono preziose e non vanno rinnegate, né subite: ma civilmente custodite e scambiate ».

[981] Ibid., p. 101 : « Perché a lui non piace sentirsi definire uno scrittore siciliano. A Marcello Sorgi confida: "Alle volte mi chiedono: lei si sente uno scrittore siciliano? Io rispondo che sono uno scrittore italiano nato in Sicilia." (p. 123) ».

> une autre langue, mais c'est aussi notre langue. L'italien et le sarde peuvent paisiblement cohabiter : mieux, l'italien et « les sardes », c'est-à-dire les langue sardes peuvent coexister, car je suis pour le développement de la multiplicité, pas pour la banalisation d'un patrimoine qui est au contraire multiforme et vaste.[982]

Chez S. Niffoi, pourtant ultradéfenseur du sarde, dont on pourrait donc croire qu'il l'oppose éternellement à la langue dominante que serait l'italien[983], on retrouve cette idée exprimée par un des personnages du roman La vedova scalza, Mintonia, qui se fait dans ce passage la porte-parole de l'auteur lorsqu'elle affirme que le plurilinguisme est une richesse :

> Je jubilais chaque fois que j'écrivais et prononçais correctement un mot italien, en infraction avec la norme familiale et villageoise qui s'en tenait au dialecte. « L'italien, c'est pour les grosses nuques ! Quand on bêche la terre et qu'on garde les cabres, le sarde fait d'abonde ! » J'avais beau ne rien connaître à rien, je trouvais aussi ridicule et retors de tenir ce genre de propos que de demander à un gosse s'il préfère son papa ou sa maman, en sachant pertinemment que les deux lui sont indispensables. […] J'aimais tout le monde et, pour comprendre comment tournent les rouages de l'existence, j'étais prête à apprendre la langue des fourmis s'il avait fallu, puisque le sarde de toute façon, je l'avais dans le sang.[984]

C'est pour défendre ce mélange de plusieurs codes qu'il place sur un même pied, et la liberté d'en user à sa guise, sans contrainte aucune, telle qu'il la met en œuvre dans ses romans, qu'il fait dire dans Il lago dei sogni à un géant aux cheveux roux apparu en rêve à la protagoniste qui lui demande comment il se peut qu'il parle sa langue, le sarde (« sa limba nostra ») :

> Bella mia, noi parliamo tutte le lingue! Siete voi che non sapete più come parlate. Con quetsa storia dei dialetti poi… Ogni scalzacane mette i suoi quattro panes in bertula e s'inventa lingua e vocabolario. Ohi, ohi, Itria cara, male andamus! Non avete ancora capito che le lingue sono tutte di tutti, non si lasciano confinare nell'ovile, loro non hanno padroni come le terre e le pecore! Cosa libera di andare dove vuole e parlare come vuole è la lingua.[985]

Il nous semble que cette insistance sur la pluralité des langues comme réservoir disponible, accessible à tous, source d'enrichissement et d'invention bénéfique pour la création littéraire et pour la compréhension du monde, souligne bien le fait que le plurilinguisme tel que le conçoivent nos auteurs est une coexistence pacifique, idéalisée, des langues aux antipodes de la réaction identitaire ou du repli sur soi. C'est un éloge de la richesse linguistique dont disposent les Italiens. L. Nieddu ajoute que cette déclaration de poétique de la part de S. Niffoi se présente aussi comme

---

[982] A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit., interview à M. Fois : « L'italiano ci dà modo di comunicare con più persone. L'italiano ci è costato molto in termini storici, ma ora è anche nostro. Certo che è un'altra lingua, però è anche la nostra lingua. L'italiano e il sardo possono tranquillamente convivere, anzi, possono convivere l'italiano e "i sardi", cioè le lingue sarde, perché io sono per lo sviluppo della molteplicità non per banalizzare un patrimonio che invece è molteplice e ampio ».

[983] Et c'est d'ailleurs le cas dans ses premières œuvres.

[984] S. Niffoi, La vedova scalza, p. 43-44 : « Io ridevo di gioia ogni volta che riuscivo a scrivere e pronunciare bene una parola in italiano, disubbidiendo alla norma familiare e paesana che voleva si parlasse il dialetto. "S'italianu es pro sos riccos, a sarciare e truvare crapas bastata su sardu!" Pur nella mia ingenuità trovavo il discorso ridicolo e truffaldino, come quando i genitori ti chiedono se vuoi più bene a mama o a babbu sapendo che sono indispensabili entrambi. […] Volevo bene a tutti e, per capire come girano le rotelle del mondo, ero pronta a imparare anche la lingua delle formiche, perché tanto il sardo ce l'avevo già nel sangue ». Traduction de D. Vittoz, La Veuve aux pieds nus, Paris, Flammarion, 2012, p. 48-49.

[985] S. Niffoi, Il lago dei sogni, p. 113.

> une attaque à peine voilée aux puristes qui se dressent contre les choix expressifs de Niffoi, que l'on peut difficilement ranger dans du sarde tout court, ou de l'italien tout court. […] Cette manière de donner libre cours à ses idées permet au romancier de mener une « rébellion » […] contre le « sérialisme de la langue ». Il entend ainsi affirmer qu'il ne veut pas se justifier de sa manière de s'exprimer, qui est libre et variée et ne doit pas nécessairement entrer dans des catégories et des définitions étroites.[986]

Du point de vue sociologique, Gianni Vattimo analyse d'ailleurs dans son ouvrage La società trasparente cette réémergence des dialectes comme une multiplication des identités, des particularités, comme une libération des différences : dans sa vision optimiste, cet éclatement des langues que donnent à voir les dialectes a un fort potentiel d'émancipation et de liberté :

> Si je parle mon dialecte […] dans un monde de dialectes, je serai également conscient qu'il n'est pas la seule « langue », mais qu'il est précisément un dialecte parmi d'autres. Si je professe mon système de valeurs – religieuses, esthétiques, politiques, ethniques – dans ce monde de cultures multiples, j'aurai également une conscience aiguë de l'historicité, de la contingence, de l'étroitesse de tous ces systèmes, à commencer par le mien. […] Une fois mise à mal l'idée d'une rationalité centrale de l'histoire, le monde de la communication généralisée explose en une multiplicité de rationalités « locales » – des minorités ethniques, sexuelles, religieuses, culturelles ou esthétiques – qui prennent la parole, une parole qui n'est finalement plus étouffée ou réprimée par l'idée qu'il y aurait une seule forme d'humanité authentique à réaliser, au détriment de tous les particularismes, de toutes les individualités limitées, éphémères, contingentes.[987]

Si l'on revient au sarde, ajoutons que M. Fois soutient la validité du sarde en littérature, qu'il considère comme une valeur poétique ajoutée. Son écriture plurilingue joue sur la présence simultanée et la compénétration de deux langues placées dans un rapport d'égalité :

> La différence réside pour l'essentiel dans le fait que je ne parle pas l'italien ou le dialecte, mais deux langues à part entière. […] Je crois qu'« une langue en plus » n'est pas un défaut, n'est pas une marque de provincialisme, au contraire. Et puisque l'Italie est aussi une multitude d'expressions et d'expressivités, cela ne peut être qu'un élément qui enrichit la culture.[988]

Alfonso Stiglitz confirme qu'il n'y a plus de position de domination d'un code sur l'autre lorsqu'il répond à la question de savoir si l'on ne doit considérer comme écrivain sarde que

---

[986] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écriv*ains sardes, op. cit., p. 333-334 : « un attacco appena velato ai puristi che si scagliano contro le scelte espressive di Niffoi, difficilmente classificabili nell'ambito del sardo o dell'italiano tout court, poiché la sua scrittura, come si è visto, presenta diversi gradi e manifestazioni della mescidanza tra questi due idiomi. Con tale "sfogo" si attua una « ribellione […] contro il "serialismo della lingua" » da parte del romanziere, che intende dunque affermare che non vuole giustificarsi per il suo modo di esprimersi, che è libero e vario e non deve per forza rientrare in definizioni costrittive ».

[987] G. Vattimo, La società trasparente, cité (et glosé) par Diego Fusaro : « Se parlo il mio dialetto, finalmente, in un mondo di dialetti, sarò anche consapevole che esso non è la sola "lingua", ma è appunto un dialetto fra altri. Se professo il mio sistema di – valori religiosi, estetici, politici, etnici – in questo mondo di culture plurali, avrò anche un'acuta coscienza della storicità, contingenza, limitatezza, di tutti questi sistemi, a cominciare dal mio. […] Caduta l'idea di una razionalità centrale della storia, il mondo della comunicazione generalizzata esplode come una molteplicità di razionalità "locali" – minoranze etniche, sessuali, religiose, culturali o estetiche – che prendono la parola, finalmente non più tacitate e represse dall'idea che ci sia una sola forma di umanità vera da realizzare, a scapito di tutte le peculiarità, di tutte le individualità limitate, effimere, contingenti ». Consultable à : http://www.filosofico.net/vattimosoctrasp3428.htm.

[988] M. Fois, « Si può fare una letteratura nazionale, senza usare una lingua nazionale », op. cit. : « La differenza sta essenzialmente nel fatto che io non parlo l'italiano o il dialetto, ma parlo due vere e proprie lingue. […] Credo che "una lingua in più" non sia un disvalore, non voglia dire provincialismo: al contrario; e poiché l'Italia è anche molteplicità di espressioni e di espressività, semmai può essere solo un elemento che accresce la cultura ».

celui qui s'exprime en sarde : « le rapport entre sarde et italien est aujourd'hui, en définitive, un rapport entre langues qui nous appartiennent, et notre manière de nous exprimer n'a de sens que si nous employons librement l'un ou l'autre de ces codes, ou les deux à la fois, et si entre tous les codes que nous maîtrisons, se produit cette contamination qui est vitale pour les langues »[989].

Partant de cette même constatation qu'il n'y a plus de conflit entre la particularité régionale et la réalité nationale, que le rapport entre italien et dialecte est aujourd'hui harmonieux, que le dialecte n'est plus dans une position d'infériorité vis-à-vis de l'italien, et que, vice versa, le dialecte ne met plus en péril la langue standard acquise au prix de grands efforts, (idée répandue pendant toute la période post-unitaire[990]), M. Marras indique à propos d'auteurs sardes contemporains tels Giulio Angioni, Marcello Fois, Salvatore Mannuzzu, Luciano Marrocu, Giorgio Todde et Flavio Soriga une « réappropriation symbolique de l'altérité, un dépassement du régionalisme émotif et une prise de distance par rapport aux excès dichotomiques particulièrement rebattus (île-continent / amour-haine, etc.) »[991]. Ainsi, si l'on peut encore parler de revendication, c'est au sujet de la pratique du plurilinguisme minimal. On l'a vu, il s'agit plutôt de défendre l'ensemble des langues de la Péninsule face à la mondialisation, que le seul dialecte : c'est à cette condition que l'on peut effectivement relever dans nos textes ce que S. Contarini a défini comme la fonction du « dialetto per diritto » :

> le cas le plus problématique et probablement le plus courant dans l'acteulle production littéraire, à savoir le dialecte « de droit », c'est-à-dire un dialecte de revendication, un dialecte comme affirmation de ses racines, du lien avec la terre d'origine, avec des us et coutumes, comme appartenance à un territoire et à une culture, à une langue orale comme langue de transmission. Le dialecte comme signe distinctif. Le dialecte qui se pose en gardien du temps passé, dont le but est la défense d'un monde en train de disparaître, dernier bastion de la mémoire historique et

---

[989] Alfonso Stiglitz, «Lingua e identità», publié sur le site Internet de Il Manifesto Sardo, 16 octobre 2010 : « il rapporto tra sardo e italiano è, in sostanza, oggi, un rapporto tra lingue nostre e il nostro esprimerci ha senso solo se agiamo liberamente nell'uso dell'uno o dell'altro codice o di entrambi e se tra tutti i nostri codici avviene la contaminazione che è vitale per le lingue ». Consultable à : http://www.manifestosardo.org/lingua-e-identita/.

[990] Et qui est maintenant tout à fait révolue : « L'emploi du dialecte, en général italinaisé, et revêtant une fonction de soutien, n'entre pas en contradiction avec la conquête de l'italophonie : la maîtrise de l'italien a libéré les locuteurs du complexe d'infériorité à l'égard des variétés sous-standard » [« L'uso del dialetto, per lo più italianizzato, con funzione sussidiaria non contraddice la conquista dell'italofonia: il possesso sicuro dell'italiano ha liberato i parlanti dal complesso d'inferiorità nei riguardi delle varietà substandard »], M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 53. Par ailleurs, il n'y a plus non plus de méfiance à avoir vis-à-vis d'écrivains utilisant le dialecte : jadis, cette pratique d'écriture dialectale pouvait être vue à la lumière d'une maîtrise insuffisante du code linguistique italien de la part des auteurs. Or aujourd'hui « l'acquisition désormais sûre d'un juste bagage linguistique italien par le citoyen moyen dissipe tous les doutes que l'on pouvait émettre sur le recours au dialecte comme symptôme d'une faible maîtrise de l'idiome national mais également de son assimilation à une classe sociale populaire » [« l'acquisizione ormai scontata di un adeguato bagaglio linguistico dell'italiano da parte del cittadino medio fuga ogni dubbio sul ricorso al dialetto quale sintomo di scarsa padronanza dell'idioma nazionale, nonché sull'assimilazione ad un ceto popolare »], Stefania Ricciardi, « Domenico Starnone, Via Gemito: un trittico familiare pittato a voce », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 165.

[991] M. Marras, « La sardità e gli intellettuali-scrittori di ieri e di oggi: storia di un percorso identitario... », in Mélanges offerts à Janine Menet-Genty. Théâtre Civilisation contemporaine, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2004, p. 249-267, p. 265 : « avvenuta riappropriazione simbolica dell'alterità, del superamento del regionalismo emotivo e dell'allontanamento da eccessi dicotomici (isola-continente/amore-odio, ecc.) e particolarmente ritriti ».

> affective, lutte conte l'assimilation, volonté de valoriser la marge, de protéger la minorité et ses droits ancestraux.[992]

Si l'on peut dire que pendant une large partie du XXe siècle le dialecte a été pensé comme choix conscient alternatif à la langue dominante (on pense à P. P. Pasolini[993]), il ne nous semble pas juste de considérer, comme G. Antonelli, que cela s'applique encore aux années 90 : « Cette néodialectalité, étroitement liée à d'autres variétés linguistiques qui se trouvent en-dehors du standard, comme par exemple les langages des jeunes, a été employée dans les années quatre-vingt-dix en opposition à et comme une alternative à la langue nationale perçue comme langue du pouvoir »[994]. On ne peut pas en effet parler de l'alternative que constituerait le dialecte par rapport à l'italien, à partir du moment où celui-ci cohabite avec celui-là et, si l'on veut parler d'alternative, on peut dire que le véritable choix est entre plurilinguisme et monolinguisme.

D'ailleurs, dans le sillage de l'analyse pirandellienne du binôme langue et dialecte, A. Camilleri confirme que, si la langue est apte à exprimer le concept et le dialecte le sentiment, « tout se passe comme si les deux fonctionnaient de manière parallèle, de pair, et […] que l'un de peut se passer de l'autre, car les dialectes sont la force de la langue »[995]. C'est également pour cela qu'aucune marque typographique ne permet de différencier le dialecte de l'italien : ils sont sur un pied d'égalité, au même niveau. La thèse de F. Pellegrini est séduisante par rapport à notre objet d'études, car elle permet d'expliquer pourquoi l'italien et le dialecte sont sur un même plan (graphique, par exemple) dans nos textes. C'est que les auteurs contemporains ne font plus de distinction entre le local et le national, au sens où ce qu'ils racontent, circonscrit dans une réalité certes locale, régionale, a sens et vaut dans un cadre national :

> Les récits littéraires, fondés sur des caractéristiques identitaires locales et en même temps nationales, décomposent et brouillent l'unité de la tradition italienne en mille traditions qui, transmises au pays tout entier et aux jeunes générations, construisent un nouveau réseau de référence nationale. Cela a contribué à une nouvelle liberté d'écriture pour de nombreux auteurs contemporains qui racontent des histoires vraies et inventées, régionales et locales, qui font pleinement partie de la péninsule tout entière, sous une forme linguistique qui fait se mêler l'italien médian, littéraire, régional et dialectal et en même temps une culture centrale et marginale.[996]

---

[992] S. Contarini, « Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione », op. cit. : « il caso più problematico e probabilmente più comune nella recente produzione letteraria, ossia il dialetto 'per diritto', un dialetto con funzione rivendicativa, il dialetto come affermazione di radici, legame con terra, usi e costumi, appartenenza a un territorio e a una cultura, a una lingua orale lingua di trasmissione. Il dialetto come segno distintivo. Il dialetto che si fa custode del tempo passato, salvaguardia di un mondo che sta scomparendo, baluardo di memoria storica e affettiva, resistenza all'assimilazione, volontà di valorizzare il margine, di proteggere la minoranza e i suoi diritti ancestrali ».

[993] P. P. Pasolini qui, certes, a aussi pratiqué le plurilinguisme italien / romanesco dans ses romans.

[994] G. Antonelli, « Il dialetto non è più un delitto », op. cit. : « Questa neodialettalità – strettamente legata ad altre varietà linguistiche che esulano dallo standard, come ad esempio i linguaggi giovanili – è stata usata negli anni Novanta in funzione antagonista quale alternativa alla lingua nazionale intesa come lingua del potere ».

[995] A. Camilleri interviewé par G. Antonelli, « Andrea Camilleri e il dialetto per diletto », in La lingua batte, op. cit. : « è come se le due cose andassero parallelamente, proprio di pari passo, e […] l'uno non può fare a meno dell'altro perché i dialetti sono la forza della lingua ».

[996] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 108 : « Descrizioni e racconti letterari, fondati su caratteri identitari locali e insieme nazionali, scompongono l'unità

A. Camilleri, là aussi, est pris comme exemple – et comme modèle – de cette cohabitation du local et du national :

> Avec l'œuvre de Camilleri, on peut dire qu'un filon littéraire teinté de régionalisme s'est enfin frayé un passage et a été accepté : de ses romans se dégage bien ce lien fort entre identité nationale, culture et langue régionale. Dans cette perspective, la rpose de Camilleri propose, interprète et représente ce que l'on entend par identité nationalo-régionale. Le commissaire Montalbano est sicilien, mais il fait partie de la Police de l'État, il est profondément lié à sa terre, mais il est fiancé à une femme qui est ligurienne.[997]

Et cela n'a pas échappé aux traducteurs et éditeurs français, comme nous le démontre S. Quadruppani :

> La culture italienne, un temps menacée d'uniformisation linguistique (ce que l'État avait mis des siècles à imposer en France, la télévision menaçait de le réaliser en quelques décennies), a redécouvert, et notamment grâce à notre maestro sicilien, la richesse et la profondeur de ses identités multiples. Mais la Sicile de Camilleri, à y regarder de près, à travers les rapports si particuliers que ses habitants entretiennent avec l'État, avec la vie et ses saveurs, avec le destin et ses mauvais tours, est aussi une Sicile universelle. Loin de nous embourber dans un folklore touristique, nos auteurs nous font découvrir un pays où les racines servent à s'envoler.[998]

On se dirige même, et nous aurons l'occasion de le voir dans le chapitre suivant, vers la reconnaissance d'une universalité de cette prose paradoxalement inscrite dans le local. Ce lien régional / national, qui déborde sur l'universel, est largement thématisé chez un auteur sarde de la nouvelle génération, F. Soriga, dans son roman Sardinia Blues où le retour des trois protagonistes sur leur île n'est pas vécu comme un renfermement identitaire et régional, mais au contraire leur permet de

> reconstruire leur identité qui tienne compte de leur appartenance régionale et en même temps de leur soif d'internationalité. Ainsi Sassari devient « notre petite Buenos Aires ventée et mélancolique » (p. 171) et « la Sardaigne est notre Mexique » (p. 9). Car comme l'explique l'un des trois personnages, Licheri, le problème de l'île est qu'elle n'a jamais eu d'Almodovar ou d'Andy Warhol qui en aient fait la toile de fond de leurs expérimentations artistiques. Un pas vers la modernité qui n'a jamais eu lieu et qui condamne les Sardes à ne pas pouvoir se libérer des « fantômes de l'histoire, de nos énormes sentiments d'infériorité et de marginalité » (p. 12).[999]

---

della tradizione italiana in mille tradizioni che trasmesse all'intero paese e alle giovani generazioni costruiscono un nuovo reticolo di riferimento nazionale. Questo ha permesso di liberare la penna di molti autori contemporanei che raccontano storie vere e inventate, regionali e locali, come parte viva e condivisa dell'intera penisola, in una veste linguistica che prevede la commistione di italiano medio, letterario, regionale e dialettale e di una cultura centrale e periferica al contempo ».

[997] Ibid., p. 136. Cela nous fait penser d'une part à la déclaration d'A. Camilleri concernant son « être » italien né en Sicile, mais aussi au fait que si le commissaire Montalbano est né à Catania, il réside à Vigàta qui n'est autre que Porto Empedocle, afin de créer un consensus régional : « Con l'opera di Camilleri si può dire aperto un varco all'accettazione di un filone letterario tinteggiato di regionalismo, e i romanzi ben enucleano lo stretto legame fra identità nazionale, cultura e lingua regionale. In questa prospettiva la narrativa di Camilleri propone, interpreta e rappresenta ciò che s'intende per identità nazional-regionale. Il commissario Montalbano è siciliano, ma fa parte della Polizia di Stato, è legato profondamente alla sua terra, ma è fidanzato con una donna ligure. Non può dirsi dunque solo siciliano, è insieme italiano e siciliano ».

[998] S. Quadruppani, « Le roman noir de la maison Métailié. Les collections italiennes : un certain visage de la littérature et de l'Italie », op. cit., p. 198.

[999] E. Conti, « Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila », op. cit., p. 172 : « ricostruirsi un'identità che faccia i conti con la propria appartenenza regionale e allo stesso tempo con la propria ansia di

Comme O. Palumbo, J. Vizmuller-Zocco voit dans le plurilinguisme minimal camillérien, et en particulier dans le mécanisme de l'hybridation (c'est-à-dire du « mélange et de la fusion des règles et des unités des deux systèmes »[1000]) l'expression de l'idéal d'une « société différente »[1001]. À travers la notion de « synglossie » (« singlossia ») qu'elle emprunte à Robert Fisher, et qui, selon elle, permet de décrire de manière appropriée « l'emploi de plusieurs langues en même temps, dans le but de fixer l'attention du lecteur sur les rapports de pouvoir qui sont à la base des combinaisons des deux langues »[1002], elle pointe un phénomène très intéressant à la fois du code mixing et de l'hybridation chez cet auteur : grâce au premier, « les barrières linguistiques entre les langues, du moins du point de vue lexical, s'effritent, et les distinctions sociales, politiques et culturelles entre les deux codes ne veulent plus dire grand-chose, dès lor que l'on donne aux deux langues le même poids »[1003] ; le second permet aux « barrières linguistiques entre les langues [de totalement] dispara[ître], car les morphèmes grammaticaux et lexicaux peuvent être combinés selon des modalités imprévisibles »[1004]. Par la synglossie employée par A. Camilleri,

> pour la première fois peut-être dans l'histoire linguistique italienne, la langue et le dialecte pourraient coexister de manière pacifique, comme le souhaitait Ascoli. […] Le dialecte coexiste avec l'italien, il n'est plus employé en opposition à ce dernier, il n'est pas exclu par ce dernier, les deux langues au contraire se complètent […]. Dans Il re di Girgenti, on a l'impression que la barrière [entre l'italien et le dialecte] se désintègre. Dans ce roman, aucune variété linguistique ne domine par rapoort aux autres. […] La synglossie est non seulement une expression très originale, elle illustre une prise de position contre la mondialisation (Demontis 2001), mais elle indique surtout plus vraisemblablement la construction d'une identité linguistique historiquement possible mais jamais exprimée jusque-là. Tout se passe comme si, par le mélange du dialecte, de l'italien et de l'espagnol, l'on conférait au dialecte la même dignité d'expression que celle que possèdent déjà l'italien et l'espagnol et que le dialecte n'a, quant à lui, jamais eue au cours de l'histoire linguistique et littéraire italienne.[1005]

---

internazionalità. Così Sassari diventa "la nostra piccola Buenos Aires ventosa e malinconica" (p. 171) e "la Sardegna è il nostro Messico" (p. 9). Perché, spiega uno dei tre, Licheri, il problema dell'isola è che non ha mai avuto un Almodovar o un Andy Warhol che ne abbiano fatto lo sfondo delle loro sperimentazioni artistiche. Un lancio verso la modernità che non è mai avvenuto e che condanna i sardi a non potersi liberare dai "fantasmi della storia, dai nostri immensi stordenti sensi d'inferiorità e di marginalità e di perifericità" (p. 12) ».

[1000] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 91 : « compenetrazione e fusione delle regole e delle unità dei due sistemi ».

[1001] Ibid., p. 88.

[1002] Ibid., p. 92 : « l'uso di più lingue allo stesso momento, con il proposito di concentrare l'attenzione del lettore sui giochi di potere sottostanti alle combinazioni delle lingue ».

[1003] Ibid., p. 91 : « le barriere linguistiche tra le lingue, almeno dal punto di vista lessicale, si sgretolano, e le distinzioni sociali, politiche, culturali tra i due codici cominciano a non avere molto significato, se a ambedue le lingue viene concesso peso uguale ».

[1004] Ibid., p. 92 : « barriere linguistiche tra le lingue [de totalement] dispara[ître], perché i morfemi grammaticali e lessicali possono essere combinati in modi imprevedibili ».

[1005] Ibid., p. 95-96 : « forse per la prima volta nella storia linguistica italiana la lingua e il dialetto potrebbero coesistere pacificamente, come auspicava l'Ascoli. […] Il dialetto coesiste con l'italiano, non è usato contro di esso, non è escluso da esso, ma le due lingue sono integrate […] Ne Il re di Girgenti, la barriera [tra l'italiano e il dialetto] sembra che venga disintegrata. In questo romanzo, nessuna varietà linguistica si impone sulle altre. […] La singlossia, oltre a essere un'espressione originalissima, illustra sì una presa di posizione contro la globalizzazione (Demontis 2001), ma è più probabile che indichi una costruzione di una identità linguistica storicamente possibile ma mai prima espressa. Sembra che mischiando il dialetto, l'italiano e lo spagnolo venga data al dialetto la stessa dignità di espressione che l'italiano e lo spagnolo possiedono già e che il dialetto non ha mai avuto nel corso della storia linguistica e letteraria italiana ».

Enfin, si ces écritures hybrides expriment une identité double, plurielle, elles présentent aussi logiquement une langue qui correspond au monde d'aujourd'hui et s'y inscrivent : telle est aussi la portée de ce métissage, dont on a vu qu'il constituait comme une nouvelle norme. M. Dardano note, au sujet d'un écrivain qui n'est certes pas représentatif du plurilinguisme minimal, mais propose quelques insertions dialectales – Alessandro Piperno – que « le rapprochement volontaire de plusieurs variétés linguistiques est […] le symbole du mélange et de l'hétérogénéité qui caractérisent le monde d'aujourd'hui »[1006].

Le plurilinguisme minimal représente ainsi l'affirmation d'une identité complexe où langue nationale et dialecte coexistent enfin dans un rapport dialogique.

> Le « bruissement de la langue » dont parlait Roland Barthes ou « lo spessore polifonico della lingua » qu'a évoqué Andrea Zanzotto entrent dans le cadre du « réseau des possibles » que suggérait Italo Calvino, avec pour but de tenter d'exprimer quelque chose de la complexité de l'existence, en donnant forme et consistance à des images du monde.[1007]

C'est en littérature et seulement en littérature que ce rapport paritaire et pacifique entre codes peut exister pleinement, contrairement à ce qu'il advient dans la société où l'un prend nécessairement le dessus sur l'autre :

> Les études sur le bilinguisme […] démontrent clairement que deux langues voire plus coexistent de manière pacifique chez un individu, mais ne peuvent jamais coexister au même niveau, avec les mêmes fonctions et la même dignité dans la société. Une langue doit nécessairement prendre le dessus sur les autres dans une société plurilingue. Le roman, toutefois, semble appeler de ces vœux cette situation irréelle et impossible.[1008]

3) Un écart stylistico-expressif fondé sur le principe du dosage

a) Le dosage

Plutôt, donc, que de parler du plurilinguisme littéraire comme d'une a-normalité, puisqu'on a vu qu'au contraire un tel mélange est le témoin de la condition sociolinguistique la plus fréquente, nous préférons parler d'une option individuelle qui conserve, chez nos auteurs, un écart visible. C'est la notion d'écart (et non d'anormalité), que nous avons retenue. Elle est à relier avec le degré de lisibilité du texte plurilingue. S. Contarini indique à juste titre que l'unification linguistique étant désormais acquise, le recours au dialecte est aujourd'hui un choix dont il s'agit de discerner les implications : « si la langue standard et l'italien littéraire

[1006] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 162 : « il voluto accostamento di varietà linguistiche diverse è […] il simbolo della mescolanza e della disomogeneità che caratterizzano il mondo di oggi ».
[1007] Jean Nimis, « Voix du monde et intermittences du sens : les 'scènes' plurilingues de Vincenzo Consolo », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 192.
[1008] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 96 : « Gli studi sul bilinguismo […] dimostrano chiaramente che due o più lingue, mentre sopravvivono tranquillamente nell'individuo, non possono mai coesistere pacificamente allo stesso livello, con le stesse funzioni, e con la stessa dignità, nella società in generale. Una lingua deve per forza prevalere sulle altre in una società multilingue. Nel romanzo, però, viene auspicata questa situazione fantastica impossibile ».

existent, proposer d'autres langues ou des dialectes n'est pas une nécessité, mais répond à un choix sur les implications duquel il faut aujourd'hui s'interroger »[1009]. On l'a vu, la norme de la langue littéraire a évolué, mais somme toute assez lentement et, si elle s'ouvre à l'hybridation linguistique aujourd'hui, le plurilinguisme est loin d'être devenu une règle.

Si le plurilinguisme est une condition linguistique à la fois très répandue et familière à l'ensemble des Italiens qui ont toujours connu la diglossie, le dialecte étant par définition une variété restreinte géographiquement et non directement accessible au plus grand nombre, la perception de la composante dialectale sera fonction du degré de familiarité du lecteur avec le dialecte en question. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, nos auteurs jouent sur cette dualité.

Même si les rapports entre la langue nationale et les dialectes ne sont plus aujourd'hui, comme on l'a vu, de nature conflictuelle, le recours au dialecte continue à exprimer le rejet de l'uniformisation : « L'appartenance qui s'exhibe (appartenance géographique, ethnique, sociale, générationnelle, culturelle) à un groupe ou à une communauté revêt dans ces cas-là une fonction différentielle, une sorte de valeur ajoutée au produit dans l'actuelle uniformité mondialisée »[1010].

C'est sur l'idée de dosage – qui sera une notion très importante dans notre étude de la traduction – que nous insisterons ici, pour finir de préciser les rapports du plurilinguisme littéraire contemporain avec la norme. G. Sulis se réfère à ce sujet au célèbre article « Linguistique et poétique » de R. Jakobson : « Jakobson précise que le partage d'un code doit être "entier, o du moins partiel" : tout se joue donc sur l'interprétation des limites d'une telle partialité qui, si on les dépasse, entraînent l'impossibilité pour le destinataire de déchiffrer le message »[1011]. En effet, le livre plurilingue peut friser l'illisibilité, étant donné la situation sociolinguistique italienne :

> L'amplitude du répertoire lingistique italien est unanimement reconnue : il rassemble en son sein et à ses deux extrémités des variétés incompréhensibles entre elles (ou presque), comme l'italien soutenu, littéraire, et le dialecte local.[1012]

C'est cette science du dosage que l'on retrouve chez nos auteurs, comme le souligne par exemple J. Vizmuller-Zocco à propos d'A. Camilleri : « L'originalité et la nouveauté de la langue de Il re di Girgenti réside dans le dosage savant et précis de l'ensemble de ces

[1009] S. Contarini, « Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione », op. cit. : « se la lingua standard e l'italiano letterario esistono, proporre altre lingue o dialetti non è una necessità, ma una scelta sulle cui implicazioni occorre interrogarsi ».

[1010] Ivi : « L'esibita appartenenza (geografica, etnica, sociale, generazionale, culturale) a un gruppo o a una comunità funge in questi casi da elemento differenziale, una sorta di valore aggiunto al prodotto nell'uniformità mondializzata ».

[1011] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 213 : « Jakobson specifica che la condivisione del codice deve essere "intera, o quanto meno parziale": tutto si gioca dunque sull'interpretazione dei limiti di tale parzialità, superati i quali il messaggio non è più decifrabile dal destinatario ».

[1012] A. A. Sobrero, « Italienisch: Regionale Varianten / Italiano regionale », op. cit., p. 740 : « Si riconosce unanimemente l'ampiezza del repertorio linguistico italiano, che abbraccia ai suoi estremi varietà anche reciprocamente incomprensibili (o quasi), come l'italiano aulico, letterario, e il dialetto locale ».

mécanismes pour évoquer le rêve d'une société différente »[1013]. C'est d'ailleurs par ce dosage visant, nous le verrons, l'accessibilité que les auteurs prouvent que les codes linguistiques peuvent coexister au même niveau.

b) Un écart face à une standardisation ambiante : une réponse face à la norme du langage plat et uniformisé

On sait que du point de vue grammatical les formes hybrides sont considérées comme fautives : « dans l'analyse linguistique de l'apprentissage des langues étrangères, les hybridismes sont considérés comme des erreurs, des interférences, car ils reflètent des stades d'apprentissage »[1014]. Cette « irrégularité » linguistique devient un élément fondamental d'un A. Camilleri qui écrit « contre les tendances linguistiques unificatrices dominantes, comme pour revitaliser, à travers son imaginaire individuel, un imaginaire collectif qui est en train de se tarir »[1015]. Il crée un langage inventif et nouveau par les combinaisons imprévisibles entre les deux codes. C'est pourquoi le jugement de M. Dardano nous paraît devoir être fortement nuancé, lorsqu'il écrit que la prose des dernières années est très changeante, caractérisée par son « côté provisoire »[1016] formel et surtout que

> par rapport à un passé relativement récent, l'écriture apparaît aujourd'hui de plus en plus changeante et instable. Il est de plus en plus difficile de reconnaître le style d'un écrivain, qui écrit une année d'une manière, l'année d'après d'une autre encore. Cela ne dépend pas de la volonté d'expérimenter de nouvelles modalités narratives, liées à de nouveaux thèmes et à de nouvelles inspirations. Ce sont aussi des facteurs extérieurs qui en sont la cause, et qui sont liés aux nouvelles modes et à la situation internationale. Lorsqu'un auteur à succès se rend compte que son public est international, et plus seulement national, il tend à modifier son écriture, en réduisant les traits « locaux » qui pourraient en entraver la compréhension. Il en résulte une écriture normalisée, fondée sur un standard international qui lui-même est soutenu par le traduttese (cette variété standardisée qui sert à faire connaître les romans étrangers en Italie) et par les interventions uniformisantes des relecteurs, qui agissent en particulier sur les jeunes écrivains.[1017]

Non seulement aucun des auteurs de notre corpus ne correspond à cette description de M. Dardano, mais ils semblent contredire son propos : les traits « locaux » restent bien

[1013] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 88 : « L'originalità e la novità della lingua de Il re di Girgenti risiede nel dosare attentamente e sapientemente tutt'e tre i meccanismi per evocare il sogno di una società diversa ».

[1014] Ibid., p. 91 : « nell'analisi linguistica dell'apprendimento di lingue straniere, gli ibridismi sono considerati errori, interferenze, perché rispecchiano stadi di apprendimento ».

[1015] A. Asor Rosa, 1987-89, p. 65 : « contro le tendenze linguistiche unificatrici ormai dominanti, quasi per rivitalizzare, attraverso il proprio immaginario individuale, un immaginario collettivo, che va esaurendosi ».

[1016] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 12 : « provvisorietà ».

[1017] Ibid. : « rispetto a un passato anche recente, la scrittura appare oggi ancora più mutevole e instabile. È sempre più difficile riconoscere lo stile di uno scrittore, che un anno scrive in un modo, l'anno successivo in un altro. Ciò non dipende sempre dalla volontà di sperimentare nuove modalità narrative, in corrispondenza di nuovi temi e ispirazioni. Agiscono anche stimoli esterni, promossi dalle mode correnti e dalla situazione internazionale. Quando un autore di successo si rende conto che il suo pubblico è internazionale, e non più nazionale, tende a modificare la propria scrittura, diminuendo quei tratti "locali" che potrebbero ostacolarne una diffusa comprensione. In ogni caso, la scrittura ne risulta livellata, omologata a uno standard internazionale, sostenuto dal "traduttese" (la varietà omologata che serve a far conoscere i romanzi stranieri in Italia) e dagli interventi uniformanti degli editors, che agiscono in particolare sui neoscrittori ».

présents et sont au contraire, chez A. Longo, chez A. Camilleri et chez L. Pariani, largement renforcés au fil du temps ; quant au « traduttese », nous verrons qu'on est pour nos romans à des lieues d'une facilité de traduction ou d'une quelconque standardisation.

S'il subsiste un écart visible, celui-ci se construit en effet contre l'excès de normalisation de la langue italienne : non pas contre l'italien en soi, on l'a vu, mais contre l'hégémonie d'un certain italien standardisé. Gardons bien à l'esprit que tous nos auteurs veulent exploiter les richesses de chacun des deux codes pour enrichir la langue italienne, pour la mener vers une nouvelle vitalité, que beaucoup considèrent qu'elle a perdu, au contact d'anglicismes ou de langages de secteur trop aplatissants[1018]. Il ne s'agit non pas d'aller contre la norme de l'italien moyen, mais contre le risque d'aplatissement diffusé par les médias. Ainsi Daniela Carmosino explique-t-elle l'irréductible diversité, pour ne pas dire « diversalité »[1019], de cette prose plurilingue :

> Je ne considère pas que la langue d'usage courant doive être la langue de l'écrivain. Au contraire, elle doit introduire des images et des sonorités qui la rendent différente. Il y a une multitude de textes dont la langue est normalisée. **Cela est dû à un monde de l'édition qui l'exige et à des lecteurs qui réclament une lecture facile. La règle est la suivante : aplatir et uniformiser le langage**. Tout mot un peu bossu, pour reprendre l'expression de Moravia, est aplani. Mais nous, après la Bible, après Homère, après Cervantes, quelles histoires pouvons-nous donc inventer ? En revanche, nous pouvons créer un langage qui soit métissé, qui réalise artistiquement parlant la société du futur.[1020]

D. Carmosino introduit dans son propos une nouvelle idée, celle de la construction de la réception. Nous reviendrons largement dans les chapitres suivants sur ce sujet. Il nous importe ici de rappeler, comme le fait D. Carmosino, combien les choix des auteurs pevent être conditionnés par les exigences des éditeurs en fonction de critères commerciaux ; une question d'autant plus complexe lorsqu'il s'agit de plurilinguisme et de degrés de lisibilité. C'est ce que souligne le traducteur en langue anglaise d'A. Camilleri, Stephen Sartarelli, lorsqu'il écrit que l'édition en Amérique du Nord tend à « adapter un texte aux normes prescrites, qu'elles soient stylistiques, grammaticales ou linguistiques, et à plier la langue (même en traduction) à une version qui soit la plus immédiatement familière et compréhensible »[1021].

[1018] C'est le cas de S. Contarini qui affirme : « È indubbio infatti che una lingua media esiste, scritta e parlata, benché appiattita su modelli televisivo-pubblicitari o infarcita di neologismi settoriali » (in « Lingue, dialetti, identità », op. cit.).

[1019] Pour employer le terme forgé et instauré par les écrivains Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant qui théorisent la « créolité » dans Éloge de la créolité, Paris, Gallimard, 1990, p. 54 : « Et si nous recommandons à nos créateurs cette exploration de nos particularités c'est parce qu'elle ramène au naturel du monde, hors du Même et de *l'Un*, et qu'elle oppose à l'Universalité, la chance du monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées : la DIVERSALITÉ ».

[1020] Daniela Carmosino, Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana, Rome, Donzelli, 2009 : « Non ritengo che la lingua d'uso debba essere la lingua dello scrittore. Al contrario, deve innestare immagini e sonorità che la rendano diversa. Ci sono una infinità di testi la cui lingua è omologata. **Colpa di una editoria che lo richiede e di lettori che vogliono una lettura facile. La regola è: appiattire e uniformare il linguaggio**. Ogni parola con la gobba, per dirla con Moravia, viene riappianata. Ma noi, dopo la Bibbia, Omero, Cervantes, che storie mai possiamo inventare? Possiamo invece creare un linguaggio che si faccia meticciato, che realizzi artisticamente la società del futuro ». C'est nous qui soulignons.

[1021] Stephen Sartarelli, « L'alterità linguistica di Camilleri in inglese », in Il caso Camilleri, op. cit., p. 214 : « far conformare il testo a degli standard prescritti, sia stilistici che grammatici-linguistici, di piegare la lingua (anche

Nous verrons que, dans le cas du plurilinguisme en général, la construction de la réception varie en fonction des politiques éditoriales, entre le complet aplatissement ou au contraire une mise en relief de l'écart[1022].

La tendance à la normalisation est en effet toujours très forte et on observe une certaine résistance, y compris chez certains critiques qui semblent considérer le monolinguisme comme un signe de maturité pour les auteurs. C'est ce que pointe G. Sulis dans la préface d'une anthologie contenant, entre autres, un texte de L. Pariani. La chercheuse commente en ces termes le discours de l'anthologiste qui entend justifier son choix en fonction de la prétendue maturation qui mènerait du plurilinguisme au monolinguisme :

> Dans l'anthologie, le chapeau introductif insiste d'abord sur l'idée que « chez Laura Pariani, la tradition véristе lombarde, passée par le Gadda de *L'Adalgisa*, trouve encore des adeptes », mais, quelques paragraphes plus loin, après une série de références à Gentile, à Wittgenstein et Lacan, l'anthologiste opte pour la présentation d'un « récit plus large » de l'écrivaine, où « son style s'est décanté et s'est éclairci » comme pour suggérer une équivalence entre sa maturité littéraire et un dépassement de la complexité plurilingue – suggestion largement démentie par sa production suivante.[1023]

C'est pour lutter contre ces idées reçues et contre ces assimilations simplistes, contre un italien appauvri promu par les médias, que nos écrivains reviennent au dialecte : « La néodialectalité et le néoargotisme sont les deux voies que les écrivains embrassent pour ne pas avoir affaire à l'italien « en plastique » diffusé par les médias »[1024] : créer un autre italien, tout en assurant une place de choix aux dialectes, ce qui permet d'enrichir la voie du

---

in traduzione) alla sua versione più immediatamente familiare e comprensibile ». Interrogée par D. Perrone sur les relations qu'elle entretient avec son éditeur, L. Pariani affirme, quant à elle, ne pas avoir subi le moindre conditionnement : « Nous savons aujourd'hui que le marché éditorial dicte certaines règles. Nous savons aussi que les maisons d'édition souvent conditionnent les écrivains, en les poussant à proposer au public ce qui peut donner envie au lecteur d'aller acheter le livre. Je me demandais donc, étant donné que votre succès est lié à certaines thématiques, s'il existe d'autres raisons, en plus de cette nécessité de donner envie de lire au public, qui vous ont poussée vers ces thématiques. / R : Disons que je vis dans une situation tout à fait heureuse : ma maison d'édition me laisse libre d'écrire ce que je veux » [« Oggi sappiamo come il mercato editoriale detti certe regole. Sappiamo anche che le case editrici spesso condizionano gli scrittori, così da spingerli a proporre al pubblico quello che può invogliare il lettore all'acquisto. Mi chiedevo, visto che il suo successo è legato a certi temi, se ci siano altri motivi, oltre che la necessità di invogliare il lettore, che l'hanno spinta verso queste tematiche. / R: Diciamo che io vivo in una condizione, posso dire, felice. La mia casa editrice mi lascia libera di scrivere quello che voglio », in D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit.].

[1022] Ce que relève S. Contarini à propos d'une littérature plurilingue spécifique, la littérature migrante, peut s'appliquer à nos auteurs, puisque certains auteurs « migrants » pratiquent régulièrement des insertions exogènes et sont susceptibles de faire des « erreurs » par rapport à la norme de l'italien : « la pratique de la révision éditoriale des textes […] tend en général à les adapter aux normes, en les purifiant des irrégularités lexicales et syntaxiques, mais, quelquefois, le but est plutôt, au contraire, de mettre en avant les traits ethnico-linguistiques les plus distinctifs » [« la prassi dell'editing opera sui testi, in genere per conformarli, mondandoli di irregolarità lessicali e sintattiche, ma talvolta, al contrario, lo scopo è piuttosto di evidenziare tratti etnico-linguistici distintivi », in S. Contarini, « Lingue, dialetti, identità… », op. cit.].

[1023] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 13 : « Nell'antologia, il cappello introduttivo ribadisce inizialmente come '[p]er Laura Pariani va[da] segnalato il modo in cui la tradizione veristica lombarda, passata nelle mani del Gadda dell'Adalgisa, possa ancora trovare officianti e adepti', ma, dopo una serie di riferimenti a Gentile, Wittgenstein e Lacan, il curatore opta per un 'racconto disteso', in cui 'il suo stile si è decantato, rasserenato', quasi a suggerire l'equivalenza tra maturità letteraria e superamento della complessità plurilingue – suggestione puntualmente smentita dalla produzione successiva ».

[1024] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 57.

plurilinguisme. Cela nous fait penser aux réflexions sur le dialecte que le poète romagnol Raffaello Baldini exposa en 1988 :

> Lorsque tu as trouvé le mot oublié, une autre question surgit en toi : vas-tu l'employer, ce mot, c'est-à-dire parler et écrire le vrai dialecte, o bien vas-tu parler et écrire le dialecte que les gens parlent aujourd'hui? [...] **Car depuis longtemps, le dialecte apprend l'italien.** Qui dit encore aujourd'hui, dans mon village, « ciutéur » ou « burcétt » ? On dit aujourd'hui « tap » ou « scarpéun ». **Mais les jeunes ne disent même plus cela, ils parlent italien**.[1025]

Or nos écrivains plurilingues veulent éviter cette situation : si certes la situation sociolinguistique de l'Italie a profondément changé, la littérature permet de recréer un idéal de combinaison dialecto-italienne, pour donner à voir cette identité double, « une conception dialogique de l'identité reposant sur les voix plurilingues. […] Le texte plurilingue s'insère dans un texte cadre (italien) en permettant une quasi simultanéité visuelle (par la lecture) des deux langues, et en construisant ainsi cette identité dialogique »[1026]. Un tel caractère dialogique sera d'autant plus intéressant pour notre étude que nous envisagerons la traduction elle-même dans sa dimension intrinsèquement dialogique.

Par ailleurs, il faut rappeler le jugement de certains critiques italiens au début du XXe siècle à l'égard des langues mêlées, de l'italien contaminé par des régionalismes et des dialectalismes : par exemple la réaction de Silvio Massa par rapport aux « sardismes » de G. Deledda qu'il considère des « grossièretés de la langue italienne »[1027]. Cherchant à apaiser les esprits face au débat assez âpre qui a secoué le milieu intellectuel sarde sur identité, langue et littérature sarde / nationale, voici ce qu'A. Stiglitz écrivait à juste titre :

> Créer une distinction rigide entre « notre » langue (le sarde) et la langue « autre » (l'italien), finit par nous amputer d'une partie importante de notre identité. Maria Giacobbe faisait remarquer, comme l'a aussi rappeké à juste titre Michela Murgia […], que la littérature sarde a toujours été plurilingue, depuis les origines.[1028]

Or s'il y a bien écart puisque les textes plurilingues cherchent à créer une écriture qui échappe à l'uniformisation, on peut d'autre part considérer, comme on l'a déjà mentionné, qu'ils correspondent aussi à une option fréquente et presque logique et nécessaire au sein de l'hétérogénéité qui caractérise le monde d'aujourd'hui. C'est ce qu'É. Glissant indiquait dans les années 90, peu avant que paraisse son Introduction à une poétique du divers : « On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue » car « aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces

---

[1025] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, chapitre sur « Aspetti della poesia dialettale contemporanea », op. cit. : « Quando hai trovato la parola dimenticata, ti si pone un'altra domanda: usarla quella parola, cioè parlare e scrivere il dialetto vero, o parlare e scrivere il dialetto che la gente parla oggi? [...] **Perché da tempo il dialetto sta imparando l'italiano**. Chi dice più, al mio paese, "ciutéur" o "burcétt"? Oggi si dice "tap" o "scarpéun". **Ma i giovani non dicono nemmeno così, parlano italiano ».** C'est nous qui soulignons.

[1026] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. III.

[1027] Silvio Massa, La lingua italiana in Sardegna, Naples, Premiato Stab. Tipografico S. Moriano, 1909 : « bestemmie della lingua italiana ».

[1028] A. Stiglitz, «Lingua e identità», op. cit. : « Creare una distinzione muraria tra lingua "nostra" (sardo) e lingua "altra" (italiano), finisce per amputarci di una parte importante della nostra identità. Maria Giacobbe faceva notare, come giustamente ha ricordato Michela Murgia […] che la letteratura sarda è sempre stata plurilingue, sin dalle origini ».

langues autour de lui dans son processus d'écriture. […] On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues »[1029].

Pour conclure, nous rappellerons que le succès commercial inattendu d'A. Camilleri a remis en question le préjugé selon lequel le plurilinguisme entraînerait nécessairement une difficulté de lecture. Le plurilinguisme doit être considéré comme une des ressources dont dispose le romancier en Italie. Ajoutons enfin que même si le métissage est en passe de s'imposer comme une nouvelle norme à l'échelle planétaire, il n'en reste pas moins que pour la situation italienne, le plurilinguisme littéraire de ces dernières décennies se conçoit avant tout comme un rempart contre la mondialisation d'une part et la standardisation d'autre part : l'élément dialectal doit faire sortir la langue littéraire de son carcan et servir la poétique bien identifiable d'un auteur.

[1029] Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », in Études françaises 28 (2-3), 1992, p. 12.

Chapitre 6 : Lisibilité et compréhensibilité : une familière étrangeté. Questions de réception chez le lecteur source, ou la pensée de l'écart dans les TS

L'Italie tout entière se régale
de ses textes bourrés de termes siciliens obscurs hors contexte,
mais dont les sonorités, d'une étrangeté familière,
prennent leur sens de l'élan même de la phrase,
pour le Vénitien comme pour le Génois.[1030]

Cet exergue nous permet de faire le lien entre d'une part notre chapitre précédent en partant de l'idée jusque-là développée d'une affirmation du plurilinguisme dans la littérature italienne et de son impact sur ladite littérature, « source de créativité linguistique »[1031], et d'autre part ce chapitre dans lequel nous traiterons, en nous appuyant maintenant sur les textes, des mécanismes qui sont à la base de l'écart irréductible produit par le plurilinguisme. Parce que tout texte littéraire est par nature création d'une nouvelle langue, et qu'en particulier, si nous reprenons Gilles Deleuze, « 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 »[1032] ; si l'on admet qu'il y a à l'origine de toute littérature un mouvement d'étrangéification, le cas spécifique du plurilinguisme littéraire, par l'écart dont nous avons parlé, redouble cet effet d'étrangeté ou de « défamiliarisation », notion que nous aborderons également. La question clé que nous nous poserons est donc la suivante : par l'accentuation de la complexité du texte, le plurilinguisme ne met-il pas « en question sa propre fécondité ou prodigalité [et n'interpose-t-il pas] une barrière entre l'œuvre et le lecteur, devenant ainsi un élément perturbateur, un obstacle potentiel à la communication »[1033] ? Comment les auteurs de textes plurilingues surmontent-ils la difficulté d'une possible « rupture du signe due à la « dés-union » entre concept et image sonore – qui rend transparent le signifiant mais laisse le signifié opaque »[1034] ? Cette problématique est essentielle dès lors que l'on s'intéresse ensuite à la possibilité de traduction de tels textes puisque pour le texte plurilingue, il s'agit « d'une part, de traduire la perception qui est celle du narrateur (ou comment ce dernier a ressenti le dialecte) et, d'autre part, de la façon dont le destinataire est censé percevoir ces insertions dans le texte italien de la langue autre »[1035] et, pour compléter le tout, du degré de lisibilité de

[1030] D. Vittoz, « L'italien, la langue Arlequin », Salon du Livre, 21 mars 2002, publié dans *L'Humanité* et consultable à : http://www.humanite.fr/node/262249.
[1031] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), op. cit., p. II.
[1032] Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
[1033] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. V.
[1034] Daniela Pirazzini, « La dimensione acustica del testo: considerazioni per la traduzione di testi plurilingui », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 322.
[1035] Ivi.

ces insertions. Comment une telle étrangeté redoublée est-elle perçue par celui qui lit ? Quelle est la dose d'« étrangéité » ou d'« ostranéité »[1036] ? Quel effet l'émetteur cherche-t-il à produire sur le destinataire ? Ce sont ces relations que nous examinerons ici, afin de comprendre comment, du point de vue narratologique, s'exprime l'écart dans les textes sources. Nous verrons à travers l'angle de la réception du plurilinguisme que la particularité de ces écritures est qu'elles ne font pas forcément appel (ou qu'elles font appel à des degrés moindres) à des compétences linguistiques spécifiques du lecteur.

1) La question du plurilinguisme et de sa traduction vue sous l'angle de la réception et de l'effet de lecture. Quelques explicitations théoriques du choix de notre angle de vue

a) l'effet de lecture

S'interroger sur les solutions traductives possibles pour restituer l'écriture plurilingue, mêlant italien standard et vernaculaire, d'auteurs contemporains italiens tels qu'A. Camilleri, A. Longo, S. Niffoi et L. Pariani, nécessite que l'on envisage en amont la question de la destination de telles œuvres, et cela aussi bien en ce qui concerne les originaux que leurs traductions, car c'est seulement à partir d'une compréhension approfondie de cet enjeu que peuvent ensuite se mettre en place des stratégies traductives.

Si cette question est fondamentale, c'est avant tout qu'elle est complexe et surtout spécifique, puisque « le plurilinguisme en littérature impose de s'interroger autour de [la] notion de perception, puisque le narrateur perçoit puis retranscrit la langue « autre » à un destinataire dont la perception est tributaire des moyens employés par l'émetteur et de ce filtre-regard particulier qu'est l'écriture littéraire »[1037].

Les auteurs eux-mêmes semblent d'ailleurs nous autoriser à cette approche esthétique : en effet, cette prose plurilingue laisse entrevoir que, selon des méthodes qui diffèrent en fonction des auteurs, il y a chez eux un souci du lecteur ou, du moins, un mécanisme qui s'instaure et qui prouve que l'écriture plurilingue a été pensée en tenant compte du lecteur.

Contrairement à la thèse de W. Benjamin interprété et glosé par A. Berman[1038], qui refuse de partir de la réception, puisque, pour lui, il s'agit de penser l'œuvre en elle-même, et non à partir de ses effets, nous voudrions au contraire partir de l'effet de lecture : c'est sur ce plan que nous nous situons et nous considérons que c'est là sans doute, en corrélation avec l'intention de l'auteur, la condition de la compréhension des enjeux esthétiques de nos œuvres. Si donc W. Benjamin écarte d'emblée, dans « La tâche du traducteur », l'idée que l'œuvre est une communication, et pose d'entrée de jeu que l'œuvre n'est pas la structure d'un

[1036] Concept forgé par les formalistes russes.
[1037] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. II.
[1038] A. Berman, *L'Âge de la traduction* : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

message, indiquant clairement qu'« aucun poème ne vaut pour le lecteur, aucun tableau pour le spectateur, aucune symphonie pour l'auditoire »[1039] ; si, comme le glose A. Berman,

> poème, symphonie et tableau ne valent pas pour le public, cela signifie que leur pour-quoi, leur essence, ne peut être déterminé à partir de la réception, qu'on ne peut les poser comme des messages. Tout message, pour le dire sommairement, contient trois moments : la transmission par quelqu'un, la transmission de quelque chose, la transmission à quelqu'un. Le « quelque chose » est lui-même structuré selon une forme et un contenu. Mais les trois moments du message ne sont pas égaux. Leur totalité est déterminée par le dernier moment, celui de la réception. Toute transmission présuppose un destinataire et structure le message conformément à ce qu'elle pré-voit de celui-ci. Or, dans le domaine des œuvres, c'est, à l'inverse, l'exergue du Zarathoustra de Nietzsche qui prévaut : « Un livre pour tous et pour personne ». Une œuvre ne présuppose pas de destinataire. L'être-en-vue de… définit seulement les œuvres secondes ou épigonales. Plus encore : dans son accomplissement, une œuvre ne se soucie d'aucun destinataire. Elle n'est pas « tournée » vers nous. C'est même ce qui fait que nous, nous nous « tournons » vers elle. Que l'œuvre ne puisse être pensée à partir de sa réception, cela situe la réflexion de Benjamin sur l'art et la traduction *hors de l'esthétique*, si nous nous souvenons que l'esthétique est cette approche de l'art qui le saisit à partir de la sensibilité, de l'aisthésis.[1040]

Si, donc, il y a chez W. Benjamin un refus de considérer l'œuvre à la lumière de la réception, nous nous situons au contraire du côté de cette dernière et considérons que les choix de traduction doivent être pensés en fonction de cette optique, qu'ils doivent être déterminés par l'effet que produit le texte source (désormais TS) sur son lecteur source. D'où notre thèse que, dans ces œuvres narratives plurilingues, l'essentiel à transmettre est, comme nous le verrons ci-après, l'écart irréductible, l'effet de familière étrangeté. La réception nous semble l'enjeu primordial chez nos auteurs plurilingues qui insistent d'ailleurs tous sur le fait qu'ils ne visent pas l'hermétisme – bien au contraire – et le succès éditorial leur a donné raison ; mais également parce que, selon nous, ce qui prime chez eux c'est le plaisir de la lecture. Enfin, nous nous focalisons sur la lecture car, dans notre étude sur la traduction, nous rendrons compte du fait que le moment de la lecture est primordial et que le plus fin lecteur du TS est son traducteur.

La notion d'« effet » que W. Benjamin réfute est une notion-clé dans notre étude traductologique puisque, si l'on s'en réfère aux réflexions d'U. Eco, sur lesquelles nous nous fonderons en large partie, le principal dans la traduction, c'est de « reproduire le même effet »[1041] : au lieu d'une stricte équivalence de signifié, assez difficile d'ailleurs à concevoir, la traduction doit être fondée sur une équivalence fonctionnelle. Une traduction doit « produire le même effet que celui que visait l'original »[1042]. Cela implique bien évidemment que le traducteur fasse une hypothèse interprétative sur l'effet prévu par l'original, sur l'« intentio operis »[1043]. Traduire, pour U. Eco, c'est « construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant

[1039] Ibid., p. 47.
[1040] Ivi.
[1041] Umberto Eco, Dire presque la même chose, Expériences de traduction, Paris, Grasset, 2006, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, p. 94 [Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, Milan, Bompiani, 2003]. « Reproduire le même effet » est un des préceptes traductologiques prônés par U. Eco, qui fait de cette expression le titre d'un de ses sous-chapitres.
[1042] Ibid., p. 94.
[1043] U. Eco, Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milan, Bompiani, 1962 et Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milan, Bompiani, 1979.

sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique […] »[1044]. On doit donc, pour notre étude, se demander au préalable quel effet produit le plurilinguisme dans le TS, pour savoir quel effet on va devoir chercher à recréer dans le texte cible (désormais TC) : on a besoin de savoir quel est le public visé dans le TS puisque l'on se posera la même question pour le TC, en français. Enfin, puisque la notion fondamentale de la traduction est pour U. Eco – que nous suivons entièrement sur cette voie – celle de la restitution de l'effet que le TS veut obtenir, cela signifie que c'est bien du côté du lecteur que l'on se place, et qu'il faut poser le problème de l'effet que le TS provoque chez celui qu'U. Eco nomme « le Lecteur Modèle »[1045]. Car le traducteur, qui doit négocier avec « l'image encore floue du lecteur pour qui il est en train de traduire »[1046], doit également produire ce Lecteur Modèle, de même que tout auteur le construit[1047]. En prenant comme angle d'attaque la réception, c'est donc bien de la dynamique auteur-lecteur que nous parlerons. Cela nous permettra, comme l'indique F. Pellegrini, de mieux cerner la ligne de développement du roman contemporain, en étudiant les niveaux de compétence demandés au lecteur, car il faut en effet aujourd'hui nécessairement

> mettre au centre de l'analyse le binôme auteur-lecteur ou, mieux encore, écriture-lecture, question inévitable pour la production de la prose à venir, afin de créer des paramètres critiques utiles pour en comprendre le développement. Le changement, dans un certain sens le renversement, du rapport auteur-lecteur et la manifestation de la conscience de l'écrivain de la nécessité d'être lu par un large public dont le niveau culturel soit hétérogène fondent une nouvelle manière d'appréhender le genre du roman. Une conséquence significative en est l'inversion du rapport écriture-lecture, la première devenant fonction de la deuxième et non pas le contraire. Le débat et les publications sur le rôle de l'auteur et sur la fonction à attribuer au texte, dans une dynamique active avec le lecteur, trouve un fondement théorique dans les études de Michel Foucault, en particulier dans *Qu'est-ce qu'un auteur* ? [1994], et dans celles de Roland Barthes qui ouvrent une nouvelle voie à la littérature.[1048]

b) La communication

A. Camilleri, qui a bien compris qu'il doit toujours concevoir sa stratégie narrative en fonction du destinataire (qu'il s'agisse du lectorat de ses romans ou du public de ses téléfilms) :

[1044] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit.

[1045] Ibid., p. 334. U. Eco écrit à propos d'E. A. Poe qu'il « est sans doute le premier, du moins parmi les modernes, à se poser le problème de l'effet qu'un texte doit provoquer chez celui que j'appellerai son Lecteur Modèle ».

[1046] Ibid., p. 411.

[1047] Comme U. Eco l'a démontré dans Lector in fabula, op. cit.

[1048] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 48 : « porre al centro dell'indagine il binomio autore-lettore, o ancor meglio scrittura-lettura, questione cogente per la produzione della narrativa a venire, al fine di creare parametri critici utili a comprenderne lo sviluppo. Il cambiamento, in certo modo il ribaltamento, del rapporto autore-lettore e il palesarsi della consapevolezza dello scrittore riguardo alla necessità di essere letto da un pubblico vasto e di diverso livello culturale, determinano un nuovo modo d'intendere il genere-romanzo. Significativa conseguenza è il capovolgersi della relazione scrittura-lettura, divenendo la prima funzione della seconda e non viceversa. Il dibattito e le pubblicazioni sul ruolo dell'autore e sulla funzione da attribuire al testo, in una dinamica attiva con il lettore, trovano riferimento teorico negli studi di Michel Foucault, in particolare Q*u'est-ce qu'un auteur* ? [1994], e in quelli di Roland Barthes che aprono una nuova strada alla letteratura ».

> Quand je fais un travail pour la télévision, je sais que me mettre à faire des expérimentations trop hasardeuses serait une erreur de communication. Cela est d'autant plus vrai que quand j'ai entre les mains un scénario de Montalbano, j'interviens dans le dialogue. Premièrement pour éviter qu'un des acteurs non siciliens ne prononce mal le sicilien. Deuxièmement, pour rendre justement plus compréhensible ce qui est dit. La prise en compte de la destination de ce que tu écris implique une adaptation.[1049]

M. Fois souligne fréquemment le souci de la communication : « Étant un écrivain, mon désir est de communiquer avec le plus de monde possible, de la manière la plus variée possible »[1050]. Toutefois, cette exigence n'exclut pas le ménagement d'une part d'obscurité et d'étrangeté. En effet, la volonté de communiquer avec le lecteur ne veut pas dire pour autant que toute opacité disparaît pour le lecteur italien lui-même, dès lors qu'il n'est pas originaire de la région en question. C'est en effet ce que précise M. Fois : « Il y a des choses que l'on ne peut exprimer autrement, dans les langues régionales : mieux vaut ne pas les expliquer, plutôt que de mal les expliquer. […] Le lecteur bondira sur sa chaise et dira : "mais qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ?", mais ce bond est déjà un signe d'attention »[1051]. C'est tout ce mécanisme et ses différents ressorts que nous développerons dans ce chapitre.

Enfin, comme nous l'avons précédemment évoqué, l'œuvre est, selon nous, pensée dans ce qu'elle a de fondamentalement communicatif. Nous suivons à nouveau en cela U. Eco qui pose le problème de la sorte :

> Tout artiste aspire à être lu. Il n'existe pas de correspondance privée, y compris chez ces artistes que nous considérons comme à l'avant-garde (de Joyce à Montale) qui ne prouve que l'auteur, même s'il savait pertinemment que ce qu'il écrivait allait à l'encontre de l'horizon d'attente de son futur lecteur, capable de le comprendre et de l'apprécier, signe qu'ils composaient leur œuvre comme un système d'instructions pour un Lecteur Modèle qui soit en mesure de les comprendre, de les apprécier et de les aimer. Il n'existe pas d'auteur qui souhaite être illisible ou irregardable. Tout au plus, comme Joyce, il aspire à éduquer un « lecteur idéal atteint d'une idéale insomnie », mais il espère de toutes ses forces, et il use de toute son adresse, pour que ce lecteur puisse un jour exister de manière empirique.[1052]

[1049] A. Camilleri interviewé par G. Bonina, « Camilleri: come nasce una nuova lingua », pour Rai Cultura : « Se faccio una cosa televisiva so che sarebbe un errore di comunicazione mettermi a fare sperimentalismi troppo azzardati. Tanto è vero che quando mi trovo tra le mani una sceneggiatura di Montalbano, io intervengo nel dialogo: primo, per evitare che uno degli attori non siciliani parli scorrettamente il siciliano; secondo, per rendere appunto più comprensibile quanto viene detto. Il senso della destinazione di ciò che scrivi ne importa anche un adeguamento ». Disponible en ligne : http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/bcamillerib-come-nasce-una-nuova-lingua/1420/default.aspx.

[1050] Interview entre A. Camilleri et M. Fois publiée sur le journal La Stampa, 18 juin 2006 : « Essendo uno scrittore, io ho il desiderio di comunicare con più persone possibili, nei più svariati modi possibili ». Consultable également sur le site Internet consacré à l'œuvre d'A. Camilleri : www.vigata.org/rassegna_stampa/2006/giu06.shtml.

[1051] M. Fois, ibid. : « Ci sono cose inesprimibili altrimenti nelle lingue dei posti: meglio non spiegarle, piuttosto che spiegarle male. […] Il lettore farà un salto sulla sedia e dirà "che cavolo vuol dire?", ma quel salto sulla sedia è già un segno di attenzione ».

[1052] U. Eco, Sugli specchi, Milan, Bompiani, 1985, p. 105 : « Ogni artista aspira ad essere letto. Non c'è corrispondenza privata di alcun artista che noi consideriamo « sperimentale » (da Joyce a Montale) che non dimostri come quell'autore, anche se sapeva di andare contro all'orizzonte d'attesa del proprio lettore futuro, capace di intenderlo e di gustarlo, segno che stava orchestrando la sua opera come sistema di istruzioni per un Lettore Modello che fosse in grado di capirlo, di apprezzarlo ed amarlo. Non esiste autore che desideri essere illeggibile o inguardabile. Caso mai, come Joyce, aspira ad educare un "ideal reader affected by an ideal

C'est la même thèse que soutient Jean-Charles Vegliante lorsqu'il écrit :

> Il n'y a pas d'œuvre sans communication, au moins potentielle, parce que tout écrivain (réel) espère être compris par l'« au moins un lecteur » avec lequel puisse s'établir un échange qui justifie les renoncements, la souffrance, la solitude que toute œuvre esthétique comporte, sans aucune assurance d'être jamais reçue et comprise. La communication littéraire est donc proche d'une quête de gratification (idéale), parfois appelée sublimation, compensation, consolation, voire évasion.[1053]

c) Le lecteur modèle

Nous reprenons ici pour notre analyse la réflexion d'U. Eco qui, en 1979, dans Lector in fabula, théorise la notion de « lecteur modèle » et analyse la coopération du lecteur dans l'interprétation des textes. Une idée qui peut se résumer dans cette proposition très simple d'U. Eco, qui met le texte au premier plan : « Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »[1054]. Rappelons brièvement les éléments-clés de sa théorie utiles pour notre propre étude :

> Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire[1055] ;
>
> Générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre[1056] ;
>
> Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement[1057] ;
>
> Prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire[1058] ;
>
> Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.[1059]

On peut ainsi se poser plusieurs questions : quel lecteur l'écriture plurilingue construit-elle ? Exclut-elle une partie du lectorat potentiel ? Car « l'écrivain peut opérer un choix, parmi

---

insomnia", ma spera con tutte le sue forze e agisce con tutta la sua abilità perché questo lettore possa un giorno esistere empiricamente ». C'est nous qui traduisons.

[1053] Jean-Charles Vegliante, « Traduire la forme », consultable à : http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf.

[1054] U. Eco, Lector in fabula, op. cit., p. 64.

[1055] Ibid., p. 61.

[1056] Ibid., p. 65.

[1057] Ibid., p. 68.

[1058] Ibid., p. 69.

[1059] Ibid., p. 77.

plusieurs langues. Ce choix d'une langue d'écriture littéraire dépend de facteurs divers : la compétence scripturale de l'écrivain ; la compétence supposée du lectorat (qui peut être aussi une manière de choisir un lectorat) »[1060].

Lorsque l'on prend en compte le lectorat de nos textes plurilingues, il faut pour introduire l'argument rappeler que le public de nos auteurs est national et qu'à ce compte-là, les lecteurs modèles peuvent être multiples. Il faut considérer que l'Italie a connu l'émigration interne et que s'est produit un brassage de la population péninsulaire (on pense par exemple à la diaspora sarde présente un peu partout sur le territoire continental italien). Il existe ainsi des micro-communautés sur le plan national, ce qui peut expliquer pourquoi, sur l'ensemble du territoire national italien, il existerait un public bien disposé à l'égard de cette littérature plurilingue. Il est donc possible d'élaborer un public national à partir du métissage linguistique présent sur l'ensemble du territoire italien. C'est ce qu'indique O. Palumbo lorsqu'elle écrit : « Si nous sommes dix millions de lecteurs à aller acheter un livre de Camilleri, cela veut dire […] que Camilleri a des choses à nous dire, dont l'authenticité nous touche profondément. Car nous sommes tous un peu, dans ce monde globalisé, des enfants, ou des petits-enfants, voire des arrière-petits-enfants […] d'émigrants »[1061]. Cela peut aussi s'expliquer, mais dans le sens inverse, par la diffusion d'un italien empreint de marques régionales :

> Dans les faits, plus que l'alphabétisation à marches forcées, ce sont l'exode rural, la conscription obligatoire[1062], les échanges économiques et commerciaux et la diaspora des fonctionnaires qui vont être à l'origine de la naissance d'un italien créolisé qui se déclinera, n'en déplaise aux puristes, en une infinité de variétés régionales et de stratifications sociolinguistiques.[1063]

L. Bossi ajoute à propos de l'écriture d'A. Camilleri et des liens avec son public modèle que l'auteur « a bénéficié des compétences linguistiques plus étendues des lecteurs potentiels italiens, depuis Pasolini et Gadda… »[1064] : selon elle, ce qui pourrait expliquer le lectorat de masse d'A. Camilleri serait également l'héritage d'un plurilinguisme exigeant d'auteurs et d'intellectuels phares du XXe siècle littéraire italien. Stefano Leoncini, lui, montre en prenant l'exemple de ce même auteur que

> l'écrivain sicilien possède, outre d'indéniables talents littéraires, une extraordinaire capacité de médiation culturelle, qui lui permet un contact remarquablement proche et direct avec son public : capacité acquise d'une part en relation avec sa propre condition d'« émigrant » (de

[1060] Cécile Van den Avenne, « Écrits plurilingues », in Sociolinguistique du contact, op. cit., p. 254.
[1061] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 118 : « Se in dieci milioni di lettori andiamo a comprarci Camilleri, vuol dire […] che Camilleri ha delle cose da dirci, la cui autenticità ci coinvolge profondamente. Perché un po' tutti noi, nel mondo globalizzato, siamo figli, o nipoti, o pronipoti di espropriati, di emigranti ».
[1062] Notre but étant de dresser tout au long de cette étude le parallèle entre Italie et France, on rappellera ici l'importance de la Première Guerre mondiale dans le processus de métissage linguistique et, logiquement, d'unification linguistique, tant pour la France que pour l'Italie : une telle situation est reprise en littérature qui retranscrit le plurilinguisme. On pense au Feu (1916) d'Henri Barbusse (1873-1935) pour la prose française, et à La paura (publiée en 1921 et republié récemment chez E/O fin 2013) de Federico De Roberto (1861-1927) pour l'Italie.
[1063] Lise Bossi, « La voix de la Sicile : entre idiolecte et "mistilinguisme" », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 267.
[1064] Ibid., p. 279.

> trapiantato, comme on le dirait en italien) et, d'autre part, avec ses expériences professionnelles d'auteur, de metteur en scène et d'adaptateur d'œuvres théâtrales pour la télévision.[1065]

Par ailleurs, ce qui fait qu'il y a tout un public national qui peut comprendre les variétés régionales, c'est aussi l'héritage du cinéma néoréaliste qui, dès les années 40, n'a cessé de faire intervenir les différents dialectes et régionalismes d'Italie, ainsi que du théâtre (et notamment, en belle position, les pièces d'Eduardo De Filippo) :

> Grâce à la télévision et au cinéma, les Italiens sont désormais devenus tout à fait à même de comprendre quatre ou cinq parlers dialectaux et, dans leurs déplacements au sein de la Péninsule, ils ont souvent dû laisser derrière eux leur ancienne identité. Les Italiens n'ont donc plus aucune raison, aujourd'hui, de s'opposer pour d'anciennes rivalités de clocher, car ils se sont désormais mélangés et se connaissent mieux. […] Camilleri, quant à lui, ne s'adresse pas aux Siciliens, mais aux Italiens de la fin du siècle dernier qui, de quelque région qu'ils soient, connaissent assez le sicilien et en apprécient la saveur.[1066]

Ajoutons toutefois à ce tableau général et à ces considérations liminaires sur la compétence supposée du lectorat l'idée, déjà soulevée au Chapitre 1, de la forte différenciation des dialectes entre eux et, par conséquent, de leur absence d'intelligibilité réciproque. À cette différenciation entre dialectes s'ajoute celle, interne à chaque dialecte, entre parlants et en particulier entre générations :

> Mais même à l'intérieur du groupe des dialectophones, tout ce qui appartient au domaine des dialectes n'est pas forcément connu ou compréhensible. Il suffit de penser aux mots qu'emploient ou dont se souviennent les personnes âgées, mais pas les jeunes, dont le dialecte est bien plus soumis aux influences de l'italien et, par conséquent, au remplacement des mots dialectaux par d'autres mots italiens, qu'ils adaptent plus ou moins au dialecte.[1067]

2) La construction d'une « familière étrangeté » ou quel est l'effet recherché par ces auteurs plurilingues sur le lecteur ?

Rappelons ici les ingrédients qui font la spécificité de la « recette » littéraire plurilingue contemporaine : succès de masse, public national sont des indices du fait que les auteurs n'ignorent pas le public, bien au contraire ; ils semblent s'adresser à un public moyen, toutefois cette prose reste exigeante, car l'écriture plurilingue demande malgré tout un certain effort de compréhension, tout en pouvant en même temps s'adresser au plus grand nombre.

[1065] Stefano Leoncini, « Stratégies plurilingues chez Andrea Camilleri : propositions pour de nouvelles approches du "phénomène Montalbano" », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 304.

[1066] Paolo Mauri, « Camilleri scrittore postmoderno? », in il caso Camilleri, op. cit., p. 177-178 : « Grazie alla televisione e al cinema gli italiani sono ormai diventati passabilmente competenti di quattro o cinque parlate dialettali e spesso, muovendosi per la penisola, hanno lasciato alle spalle la propria antica identità. Ormai gli italiani non hanno più ragione di opporsi per ragioni antiche di campanile perché si sono mescolati e meglio conosciuti. […] Camilleri, per parte sua, non si rivolge ai siciliani, ma agli italiani di fine secolo che, di qualunque regione siano, conoscono abbastanza il siciliano e ne apprezzano le tinte ».

[1067] C. Marcato, Dialetto, dialetti e italiano, op. cit., p. 23 : « Ma anche per chi fa parte del gruppo dei dialettofoni non tutto ciò che appartiene all'ambito dei dialetti è conosciuto o comprensibile. Basti pensare alle parole che usano o ricordano le persone anziane ma non i giovani, il cui dialetto è più esposto agli influssi dell'italiano e di conseguenza alla sostituzione di parole dialettali con altre italiane, più o meno adattate al dialetto ».

Comment est-ce possible, comment comprendre ce qui peut apparaître d'abord comme un curieux paradoxe ?

a) Le mécanisme de balancement entre l'obscurité et la lisibilité

Ce qui résume bien le caractère insolite et spécifique de nos auteurs c'est, à des degrés divers, un balancement entre deux extrêmes : la difficulté de lecture d'une part (et de prime abord) qui tient à des insertions dialectales obscures et, à l'autre bout, une proximité communicative recherchée par l'auteur et le narrateur pour son lecteur : un mécanisme double, fondé à la fois sur la familiarité et sur l'étrangeté. L'effet sur le lectorat source consiste en deux mouvements constants mais opposés : le dépaysement d'une part, la familiarisation de l'autre. Là encore, c'est A. Camilleri qui incarne de la manière la plus éclatante cette tension, comme le souligne G. Sulis :

> Ce qui frappe le plus dans l'écriture de Camilleri, c'est la tension existante entre des procédés expérimentaux typiques de la littérature haute, comme le plurilinguisme […] et une volonté acharnée de communication, grâce à laquelle cette même expérimentation, loin de se renfermer dans une solution élitiste, recherche de manière programmatique à se confronter à un nombre toujours plus grand de lecteurs.[1068]

Il semblerait que le plurilinguisme soit justement pensé et construit sur ce double mécanisme de compréhension / non-compréhension, et qu'il se nourrisse et s'enrichisse de cette oscillation. En effet, nos auteurs proposent sciemment au lecteur une écriture déviante puisque, si l'on reprend les catégories jaussiennes[1069], le premier moment de la lecture, celui de la perception esthétique (la compréhension percevante, la première impression), est celui d'une étrangeté : pour qui ouvre pour la première fois un livre d'A. Camilleri, par exemple, c'est une impression de dépaysement et de désorientation totales, le texte étant littéralement saturé d'expressions dialectales.

Face à une prose qui peut sembler d'une lecture difficile, car faisant intervenir un code linguistique qui n'est pas maîtrisé (ou qui ne l'est que partiellement, le nombre de dialectophones en Italie diminuant considérablement), les auteurs ont mis en place, selon des modalités différentes, des processus de familiarisation progressive ou de fidélisation. C'est ce que nous nous attacherons à voir dans les paragraphes qui suivent.

[1068] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 218 : « Ciò che colpisce maggiormente nella scrittura di Camilleri è la tensione tra procedimenti sperimentali tipici della letteratura colta, come il plurilinguismo […] e una strenua volontà comunicativa, in virtù della quale lo stesso sperimentalismo, lungi dal chiudersi entro confini elitistici, ricerca programmaticamente il confronto con un numero sempre maggiore di lettori ».

[1069] Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, Paris, Gallimard, 1988, p. 357.

b) Des écrivains difficiles à lire ? Une difficile compréhensibilité.

La première impression que nous donne la lecture de ces œuvres est celle d'une étrangeté ; nous commencerons donc par traiter de cet effet, qui nous semble d'ailleurs primordial – l'extranéisation ou « défamiliarisation »[1070], que l'italien rend par le terme de straniamento. Ces œuvres étant destinées à un lectorat italophone, aucune compétence linguistique n'est logiquement prérequise ; cette compétence faisant défaut au lecteur dans la plupart des cas, celui-ci est bien, de prime abord, dérouté face à de tels textes. Cette écriture hybride qui superpose un réseau langagier vernaculaire à une koinê, vise à produire chez le lecteur source un effet de défamiliarisation. Ce décalage, cet écart que les auteurs veulent provoquer chez leur lectorat, mais qui n'est pas forcément un frein à la compréhension de l'histoire dans sa globalité (qui n'est pas, et nous insistons là-dessus, une atteinte à la lisibilité comme chez un C. E. Gadda, et nous y reviendrons), la plupart des traducteurs français l'ont compris et l'ont indiqué dans leurs préfaces comme l'un des points fondamentaux et l'une des clés de réception de cette littérature. Ainsi S. Quadruppani écrit-il que « les Italiens de bonne volonté […] goûtent l'étrangeté de la langue », et un peu plus loin, il évoque le « plaisir » qu'éprouve le lecteur italien d'A. Camilleri qui « tient sûrement au sentiment d'étrange familiarité qu'arrive à communiquer l'auteur »[1071], expression également adoptée par D. Vittoz qui nous rappelle le mécanisme de la lecture de ces textes en ces termes :

> Le lecteur italien est confronté à des termes inconnus, dont il reconnaît qu'ils appartiennent au dialecte que l'auteur a choisi de solliciter, mais dont souvent il ne comprend le sens que grâce au contexte, et auxquels parfois il reste même étranger. Ainsi, dans le pacte implicite que ces auteurs stipulent avec leurs lecteurs, ces derniers doivent-ils accepter une part, souvent minime, parfois plus exigeante, d'obscurité lexicale. Certains mots alors ont comme fonction essentielle, par leur étrangeté pourtant familière, de traduire la présence dans l'univers des personnages, d'un système de valeurs et de références qui ne relèvent pas de l'italien national […] mais qui appartiennent à des réalités locales.[1072]

C. Mileschi, quant à lui, parle précisément de « la charge de dérangement du texte original », de « l'insolite », du « "degré" d'étrangeté »[1073] de cette langue.

Reprenons G. Sulis qui citait R. Jakobson au sujet du degré de lisibilité d'un message (ici, le texte littéraire), thème que nous avons introduit au Chapitre 5. En effet, « en intensifiant l'ambiguïté du texte, le plurilinguisme pourrait compromettre sa fruition, et prendre la forme d'une barrière entre l'œuvre et le lecteur, d'un élément de dérangement, d'un potentiel

[1070] Il s'oppose, en traduction, à l'effet de domestication. Dans Dire presque la même chose, p. 204, U. Eco indique que l'effet de défamiliarisation est indispensable par exemple dans des œuvres où la composante dialectale est essentielle, car c'est « un artifice grâce auquel l'artiste conduit le lecteur à percevoir la chose décrite sous un angle et une lumière différente, si bien qu'il la comprend mieux que jamais ».

[1071] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », in *L'Excursion à Tindari*, Paris, Fleuve Noir, 2002, traduit par S. Quadruppani, p. 6.

[1072] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », in Quand Dieu dansait le tango, L. Pariani, op. cit., p. 337.

[1073] C. Mileschi, Note du traducteur à Libera nos a malo, L. Meneghello, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, traduit par C. Mileschi, p. 12.

obstacle à la communication »[1074]. Qui dit en effet plurilinguisme, pense a priori entrave à la compréhension, atteinte à la lisibilité et à la fluidité de la lecture. Le plurilinguisme s'opposerait en cela à la medietas. À première vue donc, l'écriture plurilingue semble incompatible avec l'idée d'une compréhension immédiate. Or c'est, aujourd'hui, « la limite de la communicabilité qui fait loi, face à un lectorat qui est désormais fondamentalement italophone »[1075] ; « le seul moyen d'être lu et, donc, de faire entendre la voix de la Sicile ailleurs qu'en Sicile, c'est de créer et d'utiliser cette langue métisse ; pour éviter d'avoir trop souvent à traduire en italien, par des doublets entre parenthèses ou encore par des périphrases en incise, ces sicilianismes dont les italiques trouent la page, comme le dit Carla Riccardi à propos du premier Verga »[1076]. En somme, c'est paradoxalement parce qu'elle est plurilingue, et donc hybride et métissée, que cette prose est lisible : mais nous verrons cela un peu plus tard.

Une hybridation linguistique qui ne va pas de soi

Car avant tout, la question qui vient à l'esprit concerne le premier contact avec cette prose, à savoir le sentiment d'étrangeté. Une première interrogation que nous souhaitons soulever est la suivante : était-on prêt à lire cette prose plurilingue, à partir de quand l'a-t-on été et pourquoi ? A. Capra rend compte en ces termes de la mutation qui s'est produite dans le domaine de la réception des écritures plurilingues :

> Ce succès, pourtant, était loin d'être prévu dans un pays qui a fait de l'unité linguistique un des points forts de son unification territoriale et culturelle. […] Andrea Camilleri, un des auteurs les plus reconnus de la décennie, a peiné à faire éditer ses romans, depuis les années 1970, à cause de cette même langue italo-sicilienne, qui, vingt ans après, sera encensée. Que s'est-il donc passé ? Quels changements profonds ont rendu possible une littérature nationale qui n'utilise pas forcément une langue nationale ? Plusieurs phénomènes, culturels et sociaux ont contribué à cette « ouverture » vers les langues régionales. C'est une grande conquête que d'avoir enfin accepté cette forme de bilinguisme et d'avoir arrêté de penser la langue régionale comme un moyen d'expression populaire, une limite dictée par l'ignorance. […] La littérature actuelle ne fait que rendre justice à cette particularité de la Péninsule, où chaque citoyen, de façon plus ou moins marquée, sait parler ou du moins comprendre deux langues.[1077]

Il faut en effet évoquer ici les (més)aventures ou déboires éditoriaux d'A. Camilleri de 1978 à 1992, longue période pendant laquelle il ne parvient pas à percer : il peine d'abord à faire éditer son premier roman, Il corso delle cose, qui ne paraît que dix ans après sa rédaction, à compte d'auteur. Deux ans plus tard, c'est chez Livio Garzanti que son deuxième roman voit le jour, Un filo di fumo, mais à condition que l'auteur l'accompagne d'un glossaire qui éclaire le lecteur sur le sens des termes dialectaux présents dans sa prose. En 1984, c'est au tour de

[1074] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 213 : « intensificando l'ambiguità del testo, il plurilinguismo potrebbe metterne a repentaglio la stessa fruibilità, e configurarsi come una barriera posta tra l'opera e il lettore, un elemento di disturbo, un potenziale ostacolo alla comunicazione ».
[1075] L. Bossi, « La voix de la Sicile : entre idiolecte et "mistilinguisme" », op. cit., p. 282.
[1076] Ivi.
[1077] A. Capra, « La nouvelle littérature italienne : métissage de langues », op. cit., p. 41.

Sellerio de publier sa Strage dimenticata, mais sans un véritable engagement éditorial : c'est un échec[1078].

Même plus tard, lorsqu'A. Camilleri, après ces échecs éditoriaux et un long silence, recommence à écrire et propose un nouveau titre, le roman La stagione della caccia, à Elvira Sellerio, en 1992, voici ce que l'éditrice a admis après coup : « J'en demeurai terrorisée : il utilisait le dialecte de manière diffuse dans son texte et me semblait donc destiné à quelques élus »[1079].

La vraie reconnaissance pour A. Camilleri n'advient qu'en 1997-98, car le type d'expérimentation qu'il met en œuvre (le travail sur la langue est très important dès le début de sa carrière) n'allait pas forcément de soi, n'était pas « à la mode » dans les années quatre-vingts. Toutefois, il ne se laissa jamais gagner par le découragement : « J'ai eu raison d'insister et de me fier à mon intuition. C'est une chose difficile à expliquer avec des mots précisément parce qu'il s'agit d'une intuition »[1080]. Et, un peu plus loin,

> Q : Vous laissez le lecteur se débrouiller tout seul avec des termes, comme par exemple « gana » ou « tambasiare », qu'il ne peut même pas trouver dans un dictionnaire sicilien. Vous vouliez faire preuve de présomption et d'orgeuil ? D'une présomption désepérée, disons. R : Quand pendant dix ans, personne ne voulait me publier Il corso delle cose, j'en étais contrariémais je me rendais compte que l'éditeur avait raison lorsqu'il disait « Mais comment est-ce qu'il écrit, celui-là ? ». Mais je savais aussi que cette façon d'écrire était un peu ma limite mais aussi un peu ma chance, et qu'il n'y avait pas pour moi de compromis possible, que je n'avais pas d'autre solution.[1081]

On voit donc bien que la question du lecteur modèle est primordiale dans la conception de ces romans et s'est posée dès le départ. On se demandait bien, et les éditeurs, logiquement, au premier titre, à qui pouvait être destinée cette prose. Cela pose peut-être la question d'un temps propice au plurilinguisme minimal. Le public n'était-il pas prêt ? Fallait-il justement attendre les années 90 pour que cette prose puisse vraiment s'imposer et trouver son public,

---

[1078] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 216, rend compte de ces déboires éditoriaux : « La publication de son premier roman, Il corso delle cose, […] est plutôt difficile : elle est également bloquée […], selon le témoignage de 'lauteur lui-même, à cause d'une forte méfiance à l'égard du mélange linguistique. […] Même Garzanti et Sellerio expriment, au début, des doutes quant à l'expérimentation linguistique : le premier n'accepte de publier le roman qu'après avoir convaincu l'auteur de l'accompagner d'un glossaire, tandis que le second relègue les travaux de Camilleri dans des collections diffusées régionalement [les "Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura"] ; [« La pubblicazione del suo primo romanzo, Il corso delle cose, […] è alquanto travagliata: il libro rimane fermo […] anche, secondo la testimonianza dello scrittore, per una marcata diffidenza nei confronti della mescidazione linguistica. […] Anche Garzanti e Sellerio esprimono iniziali perplessità sulla sperimentazione plurilingue: il primo acconsente alla stampa del romanzo solo dopo aver convinto l'autore a corredarlo di un glossario, mentre la seconda relega i lavori di Camilleri in collane a diffusione regionale [i "Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura"] »].

[1079] Elvira Sellerio citée par O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, p. 101 : « Restai terrorizzata: usava diffusamente il dialetto e mi sembrava destinato a pochi eletti… ».

[1080] A. Camilleri interviewé par G. Bonina, « Camilleri: come nasce una nuova lingua », op. cit. : « Ho avuto ragione a insistere e fidarmi della mia intuizione. È una cosa difficile a spiegarsi a parole perché si tratta di un'intuizione appunto ».

[1081] Ivi : « Q : Lei lascia il lettore solo a sbrogliarsela con termini che, come "gana" o "tambasiare", non trova nemmeno nel vocabolario siciliano. È stata una prova di presunzione e di orgoglio la sua? Di disperata presunzione diciamo. R : Quando per dieci anni nessuno mi ha pubblicato Il corso delle cose ero dispiaciuto ma mi rendevo conto che aveva ragione l'editore a dire "Ma come scrive questo?" E però sapevo anche che quella scrittura era un po' un mio limite e un po' la mia fortuna, ma non avevo una via di mezzo ».

c'est-à-dire un lecteur préparé à ce genre de métissage littéraire si particulier ? C'est ce que soutient G. Sulis :

> Bien qu'on manque de peuvres pour établir avec certitude quelles ont été les raisons des refus éditoriaux pour Il corso delle cose, la particularité de la langue de Camilleri a certainement inquiété Livio Garzanti, Leonardo Sciascia et Elvira Sellerio. Dans les années soixante-dix et quatre-vingts, donc, une prose plurilingue destinée à un public moyen constituait encore un frein pour les éditeurs, et dans ce cas également pour l'écrivain débutant qui, s'il avait déjà élaboré son mélange linguistique qui le rendrait célèbre par la suite, acceptait à l'époque de limiter l'expressivité du texte et consentait à le réécrire en la simplifiant.[1082]

A. Camilleri est donc amené à revoir son mélange linguistique, à l'épurer, et à ajouter, nous l'avons dit, un glossaire :

> Cette histoire du glossaire m'aliéna pendant un certain temps l'amitié de Stefano D'Arrigo. J'avais cédé aux insistances de Livio Garzanti tandis que lui avait su résister à celles de Vittorini. Je l'ai republié dans l'édition Sellerio car cela m'amusait, certainement pas parce que je le jugeais nécessaire. Entre-temps, le sicilien était devenu un dialecte compréhensible, grâce aussi, hélas, à l'horrible dialecte qui est parlé dans les feuilletons télévisés et dans les mauvais films.[1083]

Comparant sa position à celle de l'écrivain Stefano D'Arrigo qui, à la même époque, compose son Horcynus Orca qui, du point de vue de la langue, se présente également comme un ouvrage expérimental, A. Camilleri indique qu'il a cédé à l'éditeur et donc pris en compte dès le départ le lectorat et compris son importance : il n'est d'ailleurs pas anodin de voir comment A. Camilleri est devenu un auteur populaire et accessible, alors que S. D'Arrigo est demeuré un écrivain réservé aux happy few. A. Camilleri note aussi dans cette citation, élément-clé pour notre étude, qu'il y a bien eu évolution du comportement du destinataire (certes également liée à des caractéristiques extra-textuelles, comme par exemple la présence du dialecte sur les chaînes publiques télévisées) et donc de la compréhension de son plurilinguisme : le glossaire est rapidement devenu obsolète et superflu pour pouvoir lire sa prose. C'est à la fois dû au mécanisme que l'auteur va mettre en place, et au changement du

---

[1082] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit., p. 3 : « Per quanto manchino le prove per stabilire con esattezza quali siano state le cause dei rifiuti editoriali de Il corso delle cose, certamente la peculiarità della lingua di Camilleri aveva preoccupato Livio Garzanti, Leonardo Sciascia ed Elvira Sellerio. Ancora negli anni Settanta e Ottanta, dunque, una narrativa plurilingue destinata a un pubblico medio creava remore agli editori, e in questo caso anche allo scrittore esordiente, che se pure aveva già formato la miscela mistilingue che lo avrebbe reso famoso, accettava di limitare l'espressività del testo e accondiscendeva a una riscrittura semplificatoria ».

[1083] G. Bonina, Tutto Camilleri, op. cit., p. 51 : « Questa faccenda del glossario mi alienò, per un certo periodo, l'amicizia di Stefano D'Arrigo. Avevo ceduto alle insistenze di Livio Garzanti mentre lui aveva saputo resistere a quelle di Vittorini. L'ho ristampato nell'edizione Sellerio perché mi divertiva, non certo perché lo ritenessi necessario. Nel frattempo il siciliano era diventato un dialetto comprensibile, anche grazie purtroppo all'orrendo dialetto parlato negli sceneggiati televisivi e nei film di quart'ordine ». A. Camilleri répond à G. Bonina qui relate ainsi l'épisode : « En 1980, lorsque Garzanti publie Un filo di fumo, Camilleri se trouve, à cinq ans d'intervalle, dans la position de Stefano D'arrigo, à qui Mondadori avait demandé d'ajouter à son Horcynus Orca un glossaire explicatif des termes dialectaux. Mais alors que D'Arrigo refuse, Camilleri y consent : d'abord à contrecœur, puis il y prend goût, au point de republier ce même glossaire dans l'édition Sellerio de 1997 » [« Nel 1980, quando Garzanti pubblica Un filo di fumo, Camilleri si ritrova, a distanza di cinque anni, a rivivere la stessa situazione occorsa a Stefano D'Arrigo, richiesto da Mondadori di aggiungere ad Horcynus Orca un glossario esplicativo dei termini dialettali. Ma, mentre D'Arrigo si rifiuta, Camilleri accondiscende: prima di malavoglia e poi prendendoci sempre più gusto, tanto da ripubblicare lo stesso glossario nell'edizione Sellerio del 1997 »].

public et de son horizon d'attente : les temps ont évolué et semblent mûrs pour qu'en Italie, on accepte et apprécie cette prose mêlée.

Car n'oublions pas non plus, détail assez paradoxal par rapport au reste, qu'A. Camilleri confie qu'un responsable de la maison d'édition Mondadori (et ami) lui avait dit lorsqu'il lui avait soumis son premier roman :

> Il me dit aussitôt que le livre lui avait plu et qu'il le ferait publier par Mondadori dans la collection dirigée par Vittorio Sereni. Mais pas avant deux ans. Entre-temps, il me fallait le retravailler. « Oui, mais comment ? » lui demandai-je. « Avec plus de courage » me répondit-il. En somme, il voulait que j'aille jusqu'au bout de mon expérimentation.[1084]

S'agissait-il d'un précurseur ? A. Camilleri n'en dit pas plus, mais introduit peut-être par là l'idée que déjà, petit à petit, pouvait s'ouvrir la voie pour une acceptation du plurilinguisme. Il n'en reste pas moins que ces écrivains, encore pendant toutes les années '80 et même jusqu'au début des années 90, sont souvent considérés comme d'audacieux, par la critique. Voici ce que note O. Palumbo : « Le choix de Camilleri a été audacieux, une prise de risque énorme. Du moins au début »[1085] et « Ce n'est pas un hasard si son premier roman est resté pendant dix ans dans le tiroir »[1086].

Si l'on cherche à comparer avec la littérature plurilingue antérieure en se plaçant du point de vue de la réception, il faut rappeler que cette dernière se place sous le signe de l'hermétisme, et en particularité de l'« illisibilité » gaddienne : il y a chez cet auteur, surtout dans le Pasticciaccio – on l'a déjà en partie évoqué – quasi impossibilité d'une compréhension totale. Rinaldo Rinaldi parle d'un « Gadda illisible » et affirme que « le lecteur gaddien ne réussit pas à lire », « son effort pour comprendre, sa recherche de l'essence, ce désir profond et indifférencié de communion qui entraîne dans le tourbillon de toute lecture authentique, sont frustrés à tout moment : ils lui sont même refusés, sur le seuil même de la lecture »[1087]. Chez son contemporain P. P. Pasolini, on a également affaire à une difficulté de lecture dans sa production en romanesco qui est spécifiquement non le dialecte romain classique mais l'argot du milieu, des banlieues. Dans Ragazzi di vita, « le mélange des différents niveaux de langage, l'absence de structure, l'accentuation de l'aspect oral, irrationnel et primordial de l'expression, à travers les cris, les insultes […] rendent parfois le texte difficilement compréhensible »[1088].

[1084] Ibid., p. 43 : « Mi disse subito che gli era piaciuto e che l'avrebbe fatto pubblicare da Mondadori nella collana che dirigeva con Vittorio Sereni. Ma non prima di due anni. Nel frattempo, potevo rimetterci mano. "E come?" gli domandai. "Con più coraggio" mi rispose. Insomma, voleva che spingessi più a fondo il mio linguaggio ».

[1085] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 99 : « La scelta di Camilleri è stata audace, una scommessa col fuoco. Almeno inizialmente ».

[1086] Ibid., p. 101 : « Non è un caso se il suo romanzo d'esordio rimane per dieci anni nel cassetto ».

[1087] Rinaldo Rinaldi, « Gadda illeggibile », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 141 : « il lettore gaddiano non riesce a leggere », « Il suo sforzo di capire, la sua caccia dell'essenza, quel desiderio profondo e inizialmente indifferenziato di comunione che sprofonda nel vortice di ogni autentica lettura, è ad ogni istante frustrato: negato, anzi, sulla soglia stessa della lettura ».

[1088] Lisa El Ghaoui, « Le plurilinguisme ou le langage du corps dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit, p. 154.

Nos auteurs s'avèrent d'emblée plus accessibles. Toutefois, ils vont garder une part d'opacité pour la plupart des lecteurs, opacité que représentent les expressions étrangères perçues comme signe de l'altérité. Ce point est fondamental : les auteurs s'adressent à deux lecteurs distincts, celui qui dispose de la compétence linguistique lui permettant de tout comprendre (et qui constitue la minorité des lecteurs) et celui qui n'en dispose pas (la majorité d'entre eux). L'essentiel est que chacun y trouve son compte.

Pour rendre compte du caractère irréductible de l'opacité que comportent ces œuvres et qu'elles exploitent au nom de l'altérité du code étranger présent en son sein (le dialecte, en l'occurrence), on pourrait partir d'une réflexion qu'avait eue L. Sciascia concernant le brouillage de communication que provoque, selon lui, le dialecte. Dans *Fuoco all'anima,* conversazioni con Domenico Porzio, il écrivait : « la différence substantielle entre le dialecte et la langue consiste en ce qu'aucune œuvre de pensée ne peut être écrite en dialecte […]. La pensée méthodique, systématique, ne peut se servir du dialecte »[1089]. En d'autres termes, le dialecte est inapte à exprimer la réflexion et l'abstraction alors que, toujours selon L. Sciascia, « l'italien n'est pas l'italien c'est la faculté de raisonner »[1090]. C'est pourquoi, selon lui, l'idiolecte n'est pas adapté lorsqu'il s'agit de faire partager aux lecteurs – particulièrement aux lecteurs italophones – les diverses phases et les conclusions d'un processus d'analyse car il brouille inévitablement la communication. C'est d'ailleurs ce dont cet auteur avait averti son ami A. Camilleri lorsque ce dernier se trouvait à l'aube de sa carrière littéraire : « Andrè, il y a trop de mots siciliens. […] Fais attention, en exagérant dans le dosage du dialecte, tu réduis la compréhension. Je ne le dis pas du point de vue commercial, je le dis du point de vue de la transmission d'une idée »[1091]. Cette de L. Sciascia selon laquelle dialecte et rationalité seraient incompatibles nous semble bien discutable, et sensiblement remise en question par de nombreux auteurs. En effet, comment l'équation dialecte = sentiment / italien = rationalité pourrait-elle encore tenir chez des auteurs (on pense à L. Pariani) qui expriment des sujets on ne peut plus sérieux, précisément à travers une langue mêlée ? Le fait d'adopter une telle langue, n'équivaut-il pas à donner le même espace d'expression et donc les mêmes possibilités à l'un et l'autre code ? Tout porte à croire dans les romans contemporains – même si subsistent, notamment chez A. Camilleri, cette présence du dialecte pour exprimer davantage le sentiment – que l'on peut aussi exprimer des idées avec le dialecte, et vice versa des sentiments avec la langue. Il ne s'agirait plus d'une construction figée mais d'un choix de l'écrivain.

[1089] Lise Bossi, « De Verga à Camilleri : entre sicilitude et sicilianité, les écrivains siciliens font-ils du genre ? », in Identité, langage(s) et modes de pensée, Agnès Morini (éd.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 131-145. Elle cite L. Sciascia, *Fuoco all'anima, conversazioni con Domenico Porzio*, Milan, Mondadori, 1992, p. 4-5.
[1090] L. Sciascia, Una storia semplice, Milan, Adelphi, 1989, p. 44.
[1091] Saverio Lodato, La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri, Milan, Rizzoli, 2002, p. 239 : « Andrè, troppe parole siciliane ci sono. […] Stai attento, eccedendo in dialetto tagli comprensione. Non lo dico dal punto di vista commerciale, lo dico dal punto di vista della trasmissione di un'idea ».

Un effort de lecture requis

Le fait que le lecteur doive faire un effort supplémentaire est une nouveauté d'aujourd'hui qui peut être perçue, actuellement, comme un frein pur et simple à la lecture et à la communication. Si l'on excepte les expériences élitistes d'un C. E. Gadda, force est de constater que par le passé, la priorité de la prose régionale était de faire découvrir une réalité locale au prix d'un sacrifice presque total de la dimension linguistique à la lisibilité ; la tendance semble inverse aujourd'hui : maintenant que les réalités régionales sont quasiment connues de tous, c'est l'élément linguistique – mais non plus pensé dans une perspective élitiste, et c'est autour de cette subtilité que nous nous attarderons – qui va primer et requérir, donc, un effort de compréhension supplémentaire, dans la prose mêlée. C'est ce qu'observe L. Nieddu en particulier à propos de la Sardaigne : « Les auteurs avant Atzeni se souciaient de se faire comprendre par le lecteur, car l'objectif fondamental de leurs œuvres était de faire connaître la culture de l'île ; avec Bellas mariposas, au contraire, le but est de représenter une réalité presque en direct, sans intermédiaires et sans explications »[1092]. Cette notion d'effort nous fait penser à l'acteur Massimo Troisi qui, dans une interview donnée à la Rai en 1981, parlait d'un manque de « disponibilité » de la population à comprendre le dialecte (le napolitain, en l'occurrence) : le destinataire des œuvres est donc perçu comme quelqu'un d'actif, un « acteur » du texte qui doit l'« actualiser », pour reprendre les termes d'U. Eco. À notre époque, une telle exigence de coopération pourrait paraître a priori insoutenable. M. Dardano note en effet que :

> à l'ère de la mondialisation s'est produite une « transnationalité littéraire », fondée sur une traduisibilité facile et immédiate, qui a pour objectifs la simplification des syntaxes et la recherche d'un style moyen, pouvant être partagé et compris sous différentes latitudes (qui s'accompagnent, hélas, de […] contenus « simplifiés »).[1093]

L. Pariani semble toutefois sinon démentir du moins nuancer ce propos, en invoquant précisément la globalisation et le métissage ambiant, lorsqu'elle est interviewée sur le problème de la difficile compréhensibilité de sa langue. Elle va jusqu'à soutenir que ce métissage linguistique ne constitue pas un obstacle à la communication dans l'Italie d'aujourd'hui, mais qu'au contraire :

> on se dirige de plus en plus vers de grands espaces, car le fait que, très souvent, l'on naisse dans une certaine région du monde et que l'on aille ensuite vivre à l'autre bout, est une expérience typiquement moderne. […] Notre manière de vivre a changé et avec elle l'usage que nous faisons des langues, qui maintenant, des fois, se mélangent. C'est pour cela que je crois que l'on peut s'adapter ou, si l'on veut conserver son intégrité linguistique – chose qui, je crois, est importante car toute langue indique une manière différente de concevoir le monde – nous devons continuer à pratiquer nos langues et ne devons pas les oublier. […] D'ailleurs, beaucoup de mes livres sont traduits en allemand, en français, Quando Dio ballava il tango est en cours de traduction, un autre récit dans lequel je mélange continuellement l'italien et le dialecte est en

[1092] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit.*, p. 349 : « Gli autori precedenti ad Atzeni si preoccupavano di farsi comprendere dal lettore, perché l'obiettivo fondamentale delle loro opere era la divulgazione della cultura dell'isola; con Bellas mariposas, invece, si vuole rappresentare una realtà quasi in presa diretta, senza mediazioni o spiegazioni ».

[1093] M. Dardano, La lingua della Nazione, op. cit., p. 111 : « nell'epoca della globalizzazione si è prodotta una "transnazionalità letteraria", fondata su una facile e immediata traducibilità, la quale ha come obiettivi la semplificazione delle sintassi e la ricerca di uno stile medio, fruibile a diverse latitudini (con annessi, purtroppo, un frequente sentire "medio" e contenuti "semplificati") ».

> cours de traduction au Caire. Je crois que le mélange des langues est une caractéristique de notre époque et de la mondialisation généralisée que nous sommes en train de vivre. La seule manière de se défendre est de conserver la langue que nous recevons de notre tradition et […] de la faire survivre, en l'utilisant, en la parlant et en l'écrivant.[1094]

Pourtant, en se plaçant du côté du destinataire de ces textes plurilingues contemporains, G. Sulis a montré que chez L. Pariani « stylistiquement, le plurilinguisme crée des vides sémantiques que le lecteur est appelé à remplir par un effort interprétatif supplémentaire […], il accroît l'ambiguïté qui est déjà importante dans la parole poétique et il multiplie le sens »[1095].

L'idée d'un langage obscurci pour le lecteur à cause du dialecte – nous avons évoqué ce point au Chapitre 5 en déconstruisant le concept de norme[1096] – est d'ailleurs monnaie courante. La réception des dialectes par les Italiens au XVIe siècle était restreinte et réservée aux régions de passage : il n'était ainsi pas étonnant que les textes pluridialectaux fussent produits pour beaucoup à Venise, terre de passage : « il recevait une certaine audience chez un public tout à fait habitué à la confusion (des langues) – depuis le marché du Rialto jusqu'à la place de l'Arsenal – qui était par conséquent bien disposé à accueillir de nouvelles insertions lexicales très variées, des imitations et des déformations linguistiques »[1097]. Plus récemment, pour le théâtre du XXe siècle, S. Contarini rapporte les contradictions profondes inhérentes aux écrivains de l'époque et montre ainsi comment perdure la difficulté de réception des dialectes :

> La solution dialectale est écartée par Pasolini et par les autres personnes interviewées, pour les mêmes raisons que Pasolini a par la suite développées dans sa « Parenthèse linguistique » du Manifesto per un nuovo teatro, que l'on peut résumer comme suit : **le dialecte comme la koinè dialectalisée sont trop caractérisés et limités pour la réception**. Il ne reste donc plus qu'à accepter une langue théâtrale conventionnelle et inexistante, même s'il « s'agit évidemment d'une contradiction », admet Pasolini. Les plus grands dramaturges du XXe siècle connaissent et expérimentent cette même contradiction. Rappelons que Pirandello, en 1909, tout en continuant à écrire en dialecte, critiquait le théâtre dialectal (« Pourquoi un écrivain se servirait-il d'un outil

[1094] D. Perrone, « Intervista a L. Pariani », op. cit : « andiamo sempre più verso grandi spazi, perché il fatto che molto spesso si nasca in una certa parte del mondo e si vada a stare dalla parte opposta, è un'esperienza tipicamente moderna. […] È cambiato il nostro modo di vivere ed è cambiato anche l'uso che facciamo delle lingue, che adesso a volte si mescolano. Per questo credo che ci si possa adeguare o, se si vuole conservare la propria integrità linguistica - cosa che penso sia importante perché ogni lingua indica un diverso modo di concepire il mondo - dobbiamo continuare a praticare le nostre lingue e non dimenticarle. […] D'altra parte molti dei miei libri sono tradotti in tedesco, in francese, Quando Dio ballava il tango è in corso di traduzione, un altro racconto in cui mescolo continuamente italiano e dialetto è in traduzione a Il Cairo. Io credo che la mescolanza delle lingue sia una caratteristica della nostra epoca e della complessiva globalizzazione che stiamo vivendo. L'unico modo di difendersi è quello di conservare la lingua che riceviamo dalla nostra tradizione e in qualche modo farla sopravvivere, utilizzandola, parlando e scrivendo ».

[1095] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 410 : « stilisticamente, il mistilinguismo crea vuoti semantici che il lettore è chiamato a riempire con uno sforzo ermeneutico suppletivo […], potenzia l'ambiguità che è precipua della parola poetica e ne moltiplica i significati ».

[1096] Mais on le réévoque ici du point de vue strictement de la réception.

[1097] I. Paccagnella, « Plurilinguismo letterario », op. cit., p. 156 : « trovava udienza in un pubblico di norma abituato alla babele – dal mercato realtino alla piazza dell'Arsenale – e che era quindi disponibile a recepire l'inserzione di larghe chiazze lessicali diverse, e di imitazioni e deformazioni linguistiche ».

aussi limité que le dialecte par rapport à la langue, […] si l'activité créatrice qu'il doit mener est la même ? »).[1098]

On trouve également cette idée du langage obscur chez les poètes de la seconde moitié du XXe siècle qui composent en dialecte, choisissant d'ailleurs délibérément un langage non communicatif (les enjeux esthétiques sont très différents mais il est intéressant que soit formalisée cette même conscience du problème de lisibilité). On lit par exemple chez le poète Cesare Ruffato (de Padoue et qui s'exprime dans le dialecte de sa ville) cet avertissement au lecteur dans son recueil I bocete où il écrit à propos de la langue choisie dans cette œuvre poétique : « l'auteur, conscient du risque d'une lisibilité limitée, conçoit cette libre mise en écriture comme une tentative de la faire correspondre aux mystérieux appels de la voix, qu'il ressent comme lumineuse, aérienne, silencieuse et insaisissable »[1099]. C'est donc sciemment que cet auteur emploie le dialecte à des fins d'obscurcissement du sens (et afin de rendre un effet de mystère). Plus récemment, on pourrait évoquer le cas du poète Gian Mario Villalta, toujours de l'aire vénitienne, dont A. Stussi dit qu'il « perçoit le risque (typique de la poésie néodialectale) qu'il prend en alignant des pièces archéologiques pour le plaisir de quelques érudits, en se retrouvant face aux limites structurelles du félibrige, limites aggravées par son horizon géographique plus restreint et, pour ainsi dire, institutionnel »[1100].

Voyons dès lors comment se manifeste exactement cette altérité irréductible et voulue, qui peut entraver au premier abord la compréhension de la part du lecteur.

L'altérité irréductible dans les textes sources

On a vu qu'un effort de lecture est toujours requis, même pour cette prose contemporaine qui, pourtant, contre toute attente (vu la « transnationalité littéraire » ambiante, pour reprendre M. Dardano) connaît un succès de masse. C'est que les auteurs ont prévu dans leurs œuvres une altérité irréductible. D'où l'impression de difficulté de lecture, relevée par exemple par le journaliste Adriano Sofri qui, à la lecture d'A. Camilleri (La gita a Tindari) confesse :

> J'ai lu son livre avec beaucoup de plaisir mais, bien que je puisse me vanter d'être un peu sicilien d'élection, de Scopello, et d'avoir été pendant longtemps commis dans la maison d'édition (Sellerio) où Camilleri est revenu se faire publier avec un grand succès, j'ai eu par-ci,

[1098] S. Contarini, « Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione », op. cit : « La soluzione dialettale è scartata da Pasolini e dagli altri intervistati, per le stesse ragioni sviluppate in seguito da Pasolini nella "Parentesi linguistica" del *Manifesto per un nuovo teatro*, così riassumibili: **dialetto o koiné dialettizzata sono troppo caratterizzati e limitati nella ricezione**. Non resta che accettare una lingua teatrale convenzionale e inesistente, anche se "si tratta evidentemente di una contraddizione", ammette Pasolini. I maggiori drammaturghi del Novecento si muovono nella stessa contraddizione. Ricordiamo che Pirandello, nel 1909, pur continuando a scrivere in dialetto, criticava il teatro dialettale ("Perché uno scrittore si servirà di un mezzo così limitato, quale il dialetto rispetto alla lingua […] quando l'attività creatrice che egli dovrà impiegare sarà pure la stessa?") ». C'est nous qui soulignons.

[1099] Cesare Ruffato, I bocete, Udine, Campanotto Editore, 1992 : « l'autore, conscio del rischio di operazioni dalla leggibilità limitata, intende questa sua libera messa in scrittura un tentativo di corrispondere ai misteriosi richiami della voce, che avverte luminosa aerea silenziosa e inafferrabile ».

[1100] A. Stussi, Storia linguistica e storia letteraria, op. cit., p. 321 : « avverte il rischio (tipico della poesia neodialettale) di allineare reperti archeologici per il godimento di pochi eruditi, di trovarsi di fronte ai limiti costituzionali del félibrige, aggravati semmai dal suo più ristretto orizzonte geografico e, per così dire, istituzionale ».

> par-là un peu de mal à comprendre la langue de la Gita a Tindari. Camilleri mélange le sicilien et l'italien en toute tranquillité, en comptant de manière évidente sur l'envie de ses lecteurs et de ses lectrices d'apprendre et de goûter une langue à moitié étrangère. […] Sa langue n'a pas fait de concessions, au contraire, elle a renchéri sur l'expérimentation. Un lecteur vénète, ou ligurien, devra tout de même bien consulter un dictionnaire, ou demander à une connaissance, ou à sa femme […], s'il veut savoir ce que signifie addunarsi, ou scantato, ou giarno, ou ammatula.[1101]

Il nous faut examiner de plus près le mécanisme fondé sur l'horizon d'attente du lectorat à l'œuvre chez A. Camilleri, qui nous permettra de montrer en quoi ces mécanismes diffèrent selon les auteurs, faisant les uns plus peser la balance du côté de la familiarisation, les autres du côté de l'étrangeté :

> Le lecteur non initié aura les plus grandes difficultés, dans un premier temps au moins, à saisir le sens, voire les sens de ces mots polymorphes. Mais force est de constater que, très rapidement, le procédé fonctionne et parvient à impliquer le lecteur fidèle dans le jeu du déchiffrement à la fois linguistique et socioculturel.[1102]

Il s'agit donc bien d'un travail de déchiffrement de la langue mêlée qui, au fur et à mesure, s'estompe pour laisser la place au plaisir de lecture chez le lecteur fidèle (comme nous le verrons plus avant).

L'idée d'un effort particulier à faire faire au lecteur pour qu'il pénètre les mystères d'un code autre, qui va de pair avec l'idée d'une altérité irréductible et d'une compréhensibilité qui ne doit donc pas nécessairement être totale, revient souvent dans les interviews aux écrivains plurilingues. Ainsi M. Fois répond-il à cette question :

> Comment les lecteurs non sardes doivent-ils appréhender ces insertions de sarde que vous disséminez dans vos romans ? / Réponse : L'effort de communication est un acte sacré chez les humains. Dans ce cas, il s'agit d'un tout petit effort qui est aussi comme une petite part de privilège que je reprends. Car il me semble que ça a quelque chose de beau que de dire au lecteur : « je suis ici, je suis tout nu devant toi, je veux être respecté ».[1103]

Il faut garder une part d'altérité : la communication, la compréhensibilité, ne doivent pas forcément être totales, et c'est ce sur quoi insistent nos auteurs. S. Niffoi écrit, à propos des comptines (filastrocche) en sarde très présentes dans ses romans : « Il n'est pas nécessaire que le lecteur les comprenne à tout prix. C'est comme si l'auteur donnait au lecteur une pellicule à développer. Ce qu'il y a de beau dans la lecture, c'est ça. Les critiques, eux, ont uniquement

---

[1101] Adriano Sofri, « La lingua mista di Camilleri », Panorama, 19 mars 2000 : « Ma ho letto il libro, con gran gusto, e pur vantandomi un po' siciliano d'elezione, anzi scopellese, e a lungo garzone di bottega nella stessa casa editrice Sellerio da cui Camilleri è tornato felicemente a pubblicare, ho avuto qua e là il mio daffare a intendere la lingua della Gita a Tindari. Camilleri impasta siciliano e italiano in tutta tranquillità, confidando evidentemente nella voglia dei suoi lettori e lettrici di imparare e godere una lingua mezza straniera. […] La sua lingua non ha fatto concessioni, e anzi rincarato la dose. Un lettore veneto, o ligure, dovrà pur consultare un vocabolario, o un conoscente, o la moglie se per esempio Bossi leggesse il libro, se vorrà sapere che cosa significa addunarsi, o scantato, o giarno, o ammatula ». Consultable en ligne à : http://archivio.panorama.it/archivio/La-lingua-mista-di-Camilleri.

[1102] L. Bossi, « La voix de la Sicile », op. cit., p. 280.

[1103] A. M. Amendola, *L'isola che sorprende*, op. cit : « I lettori non sardi come devono prendere questi innesti di sardo che inserisce nei suoi romanzi? / Réponse : Lo sforzo di comunicare è un atto sacrosanto tra gli umani. In questo caso si tratta di uno sforzo piccolissimo che però è come una porzioncina di privilegio che mi riprendo. Perché mi sembra bello dire al lettore: "sono qua, sono nudo davanti a te, voglio essere rispettato ».

pour fonction de “légitimer”, de “dédouaner” le livre »[1104]. Donc il est prévu qu’il reste une part d’étrangeté, cela entre dans le projet esthétique. Il en va de même chez lui pour les onomatopées, qui sont truculentes et originales car inédites et personnelles : elles gardent une part de mystère, sont surtout (comme nous avons eu l’occasion de le dire) choisies pour leur pouvoir d’évocation ; ainsi aussi des insultes, souvent en sarde[1105] : le lecteur comprend qu’il s’agit d’insultes, grâce à la ponctuation et aux sonorités systématiquement âpres, mais ne comprend pas et n’a d’ailleurs pas forcément besoin de comprendre le sens de chacune des injures : on en donnera ici un seul exemple : « Mincimortu… vrosciu… càstadi chin d’unu temperinu! »[1106].

L’intraduisibilité : une question récurrente chez nos auteurs et dans les TS

La question de l’intraduisibilité est prégnante chez nos auteurs, même si, comme nous le verrons, est aussi à l’œuvre dans les TS une pratique de traduction interne. On pourrait songer ici à la célèbre prophétie d’I. Calvino qui annonçait l’avènement d’une langue italienne, caractérisée par son « immédiate traduisibilité ». Or nos auteurs semblent s’opposer à cette vision, en proposant une prose plurilingue qui donne du fil à retordre au traducteur. Car la composante dialectale, loin d’être un élément secondaire, correspond fréquemment dans le texte à une nécessité expressive. C’est en tout cas ce que la plupart d’entre eux affirment : M. Fois indique qu’« en réalité, les personnages de mes livres qui parlent en sarde, ne pourraient faire autrement. J’ai écrit en dialecte quand certaines phrases étaient intraduisibles, mais essentielles dans la bouche du personnage »[1107].

Solitude du lecteur face à la barrière des textes plurilingues ?

Du fait de cette intraduisibilité (observée aussi chez A. Camilleri, si l’on se reporte au Chapitre 3), il reste évidemment une large part d’obscurité quant au sens de telle ou telle expression, qui peut constituer un véritable blocage de la compréhension. C’est sans doute ce qui a découragé plus d’un lecteur des œuvres de S. Niffoi et qui a fait dire à certains critiques, à propos de son écriture dans La vedova scalza :

> Niffoi, en effet, mélange l’italien et le dialecte barbaricin, en ne se souciant aucunement de la fréquente incompréhensibilité des termes pour le lecteur qui n’est pas originaire de l’île ou qui ne lit pas en ayant sous le coude un dictionnaire sarde-italien [et il crée une] obscurité peut-être voulue, qui rende compte de la zone d’ombre qui se déposera sur une histoire à la fois si

[1104] Ibid., p. 245 : « Non è necessario che il lettore le capisca per forza. È come se l’autore desse al lettore una pellicola da sviluppare. Il bello della lettura è quello. I critici, invece, hanno solo la funzione di “sdoganare” il libro ».

[1105] L. Nieddu note d’ailleurs que : « De nombreuses exclamations sont en sarde car cette langue se révèle plus efficace et plus mordante, comme d’ailleurs dans de nombreuses insultes, car la non compréhension des injures […], en même temps qu’un choix de termes phonétiquement agressifs, augmente le sentiment d’offense et de gravité que l’on veut transmettre » [« Molte esclamazioni sono in sardo poiché più efficace e mordace risulta la lingua isolana, come anche molti insulti, perché la non comprensione delle ingiurie o dei giudizi duri, unitamente alla scelta di termini foneticamente aggressivi, aumenta il senso di offesa e di gravità che si vuole trasmettere »], in *Une nouvelle génération d’écrivains sardes*, op. cit., p. 304.

[1106] S. Niffoi, Il cane di Piracherfa, op. cit., p. 51.

[1107] « In realtà, i personaggi dei miei libri che parlano in sardo, non potrebbero fare altro. Io ho scritto in dialetto quando certe frasi erano intraducibili, ma essenziali in bocca al personaggio ». http://www.italialibri.net. C’est nous qui soulignons.

quotidienne, puisqu'elle raconte la vie de pauvres gens, vouée à se répéter aussi longtemps que durera la terre, mais aussi tellement hors du commun parce que c'est une histoire-mythe.[1108]

D'après ce critique, il semblerait que l'altérité irréductible de ces textes, qui est voulue par l'auteur, soit même une sorte d'affront hautain au lecteur. Un autre critique, Walter Ingrassia, indique que la difficulté de compréhension vient des personnages qui parlent en sarde et souligne qu'à son avis, le fait de parler sarde, plus que d'intriguer le lecteur, semble l'éloigner « sans l'associer ou l'intégrer au déroulement de l'action »[1109]. Et encore F. Ottaviani qui, pour ce même roman, ne nuance pas ses propos et considère que « chaque terme dialectal est une ethnologie qu'on nous crie aux oreilles et qui a de plus pour conséquence de transformer la lecture en un parcours accidenté, continuellement interrompu par le besoin presque mécanique de s'arrêter pour déchiffrer »[1110]. Ces avis, pour le moins négatifs, insistent sur l'idée d'un déchiffrement laborieux qui entraverait le plaisir de la lecture, arrêterait le lecteur à plusieurs reprises au cours de sa progression dans la lecture de l'histoire. Si, certes, on a vu et on doit donc tenir compte du fait que le sarde n'a pas le rayonnement littéraire que possèdent d'autres traditions littéraires comme le sicilien, et que le lectorat italophone est donc beaucoup moins familier de ce code dialectal, c'est toutefois mal interpréter le travail de S. Niffoi, que de lui imputer le mépris du lecteur. Au contraire, sa langue mêlée se propose comme but de « surprendre les lecteurs, de façon à éveiller leur curiosité et à les prendre au piège de son univers, en les attirant à elle comme on cherche à captiver un spectateur lors d'un spectacle de magie »[1111]. C'est ainsi que l'on doit comprendre la part nécessaire de mystère, d'obscurité, mais en même temps de séduction qui vise, pour filer la métaphore de L. Nieddu, à « ensorceler » le lecteur. À l'origine de cette altérité se trouve d'ailleurs une considération importante de S. Niffoi : « Il faut se souvenir que la langue est femme, et comme une femme, elle doit créer et conserver une part de son mystère, pour permettre le

[1108] G. Pacchiano, « I ricordi corrono scalzi », op. cit : « Niffoi, infatti, mescola italiano e dialetto barbaricino, non curandosi della non rara incomprensibilità dei termini per chi non sia dell'isola o non legga con un dizionario sardo-italiano di fianco [e crea un'] oscurità forse voluta, a dar segno della zona d'ombra che si vuole si depositi su una storia insieme così quotidiana, in quanto storia di povera gente, destinata a ripetersi finché durerà la terra, e insieme così fuori del comune perché storia-mito ».

[1109] Walter Ingrassia, « Recensione a La vedova scalza », publiée sur le site de la revue Imago Literary Supplement, du Rak Group de l'Università di Siena, http://www.unisi.it/lettura.scrittura/imago/niffoi.html Voici la citation complète, où l'on note une véritable critique de l'incompréhensibilité – jugée très forte – due aux insertions de sarde : « Les personnages de Niffoi parlent le sarde, expédient peu adapté qui oblige le lecteur à devoir sauter plusieurs passages du texte quasiment incompréhensible set l'empêche de saisir certains aspects de la dureté d'âme spécifique à l'île, lorsque, par exemple dans le cas des comptines qui viennent clore chaque chapitre, il nous faut deviner le sens. On dirait que le dialecte nous ramène au goût aigre propre à une certain type de littérature et de cinéma néoréalistes, qui cependant dans le texte semble éloigner le lecteur curieux sans l'aasocier ou l'intégrer au déroulement de l'action » [« I personaggi di Niffoi parlano il sardo, espediente poco felice che costringe il lettore a saltare a piè pari passi del testo quasi incomprensibili ed impedisce di cogliere aspetti della durezza dell'animo isolano anche quando, come nel caso delle filastrocche che chiudono ogni capitolo, l'idea risulta indovinata. Sembra che il dialetto riporti al sapore acre tipico di certa letteratura e cinema neorealistici che però nel testo sembra allontanare il lettore curioso senza renderlo partecipe ed immergerlo nel procedere dell'azione »].

[1110] F. Ottaviani, « Niffoi. Una via di fuga dall'isola maledetta », in Il Giornale, 14 mars 2006 : « ogni termine dialettale sia un'etnologia gridata nelle orecchie che ha inoltre la conseguenza di trasformare la lettura in un percorso accidentato, continuamente interrotto dal bisogno quasi meccanico di fermarsi a decifrare ».

[1111] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit.,* p. 335 : « sorprendere i lettori, in modo da incuriosirli e intrappolarli nel suo universo, attirandoli a sé come si coinvolge uno spettatore in uno spettacolo di magia ».

miracle de sa découverte »[1112]. C'est donc dans ce sens que doit se comprendre la nécessité d'un résidu d'obscurité langagière : il en va de même à la lecture d'A. Longo, dont Lara Crinò écrit : « Même s'ils demandent quelques efforts au lecteur, ses mots sont justes »[1113].

Si l'on s'attarde également, sous l'angle de vue de la réception, sur le fait, déjà analysé précédemment, qu'aucun traitement typographique particulier n'est réservé aux insertions dialectales dans nos textes sources et qu'ils apparaissent donc « in tondo » (et non en italique), on peut considérer ce choix comme un signe d'intégration, au sens où le dialecte est traité d'égal à égal par rapport à la langue italienne : « Chez Camilleri, les éléments plurilingues ne sont pas accompagnées de notes explicatives ou d'appareil paratextuel et ne sont pas soulignés systématiquement par l'italique ou les guillemets »[1114]. Mais il serait difficile de prétendre que cela facilite la fruition du texte. Certes, d'une certaine manière on peut considérer que cette absence de marquage permet de fluidifier la lecture, mais on peut tout aussi bien, et peut-être davantage, y voir, comme le fait G. Sulis chez L. Pariani, qu'

> en choisissant un plurilinguisme qui ne prévoit ni italiques ni guillemets, ni traductions en note ni gloses explicatives, l'écrivaine dresse entre le lecteur et le monde raconté une barrière qui certes peut être surmontée, avec plus ou moins de difficultés, grâce à la racine latine qui unit l'italien, le dialecte et l'espagnol. À l'intérieur des histoires également, la communication entre les personnages est rendue difficile à cause de la barrière linguistique, comme le prouvent deux passages extraits des parties servant de cadre à la narration dans Quando Dio ballava il tango et La valle delle donne lupo :
>
> > « Non so se parlo chiaro. Intende? Voglio dire: intendi quello che dico? Ché io parlo un po' dialetto, ne' ». (Venturina a Corazòn, in Quando Dio ballava il tango, p. 20)
> >
> > « È forse perché non parla pulito? Perché dalla bocca le esce sto purpurrì di dialetto e italiano? […] La sciura deve perdonarla, il dialetto lei l'ha succhiato col latte. Le parole sono come le braccia e le gambe di quello che una persona è. Eccosì la Fenisia è la sò lingua ». (Fenisia a Laura, in La valle delle donne lupo, p. 104).[1115]

[1112] F. Pintore, « Niffoi batte anche le stroncature », op. cit : « Ci si deve ricordare che la lingua è femmina, e come una donna deve creare e conservare parte del suo mistero, per permettere il miracolo della sua scoperta ».

[1113] Lara Crinò, « Romeo e Giulietta del sud », La Repubblica delle donne, 04 juin 2011, à propos de la langue d'A. Longo (en particulier dans son roman Lu campo di girasoli) : « Pure se costano uno sforzo al lettore, le sue parole sono giuste ».

[1114] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 219 : « In Camilleri, gli elementi plurilingui non sono accompagnati da note esplicative o apparati paratestuali né sono evidenziati sistematicamente dal corsivo o dalle virgolette ».

[1115] G. Sulis, « Dare voce… », op. cit., p. 412-413 : « con la scelta di un plurilinguismo che non prevede l'uso di corsivi o virgolette, né traduzioni in nota né glosse esplicative, la scrittrice erige tra il lettore e il mondo narrato una barriera, per quanto sormontabile, con maggiore o minore difficoltà, grazie alla radice latina che accomuna italiano, dialetto e spagnolo. Anche all'interno delle storie, la comunicazione tra i personaggi è resa difficile dalla barriera linguistica, come mostrano due passi tratti dalle sezioni di cornice di Quando Dio ballava il tango e La valle delle donne lupo : "Non so se parlo chiaro. Intende? Voglio dire: intendi quello che dico? Ché io parlo un po' dialetto, ne'". (Venturina a Corazòn, in Quando Dio ballava il tango, p. 20) ; "È forse perché non parla pulito? Perché dalla bocca le esce sto purpurrì di dialetto e italiano? […] La sciura deve perdonarla, il dialetto lei l'ha succhiato col latte. Le parole sono come le braccia e le gambe di quello che una persona è. Eccosì la Fenisia è la sò lingua". (Fenisia a Laura, in La valle delle donne lupo, p. 104) ».

G. Sulis conclut en disant que « la reconnaissance d'une difficulté de communication […] souligne à nouveau l'altérité linguistique, culturelle et sociale du sujet de l'histoire racontée par rapport à la voix qui la raconte »[1116].

L'absence de traitement typographique qui mettrait en relief le code dialectal et son « être autre » va de pair avec l'absence quasi totale (à l'exception de certains glossaires) de péritextes, ce qui n'est pas sans rappeler le risque d'un possible hermétisme à la S. D'Arrigo, car, comme on le sait, l'Horcynus Orca était « une œuvre qui n'admettait aucune aide para ou prétextuelle »[1117]. Or on peut partir de la réflexion suivante : chez nos auteurs où se pose de manière aiguë la question de la compréhensibilité, on pourrait s'attendre à trouver un appareil paratextuel assez important, d'autant plus que dans la prose actuelle, comme le souligne M. Dardano,

> le paratexte a connu un développement important : dans de nombreux romans, on trouve énormément de dédicaces, de notes, de postfaces, de remerciements, […], de bibliographies finales etc. ; certains de ces éléments, qui reproduisent en partie […] les opening credits et les génériques de fin des films, sont là pour satisfaire les exigences du marketing, ils piquent la curiosité du lecteur et, enfin, ils contribuent à créer une sorte d'« effet de réel » (plutôt connoté) à l'intérieur même de l'œuvre.[1118]

On voit toutefois que ni chez L. Pariani, ni chez A. Longo, ne se trouve le moindre apparat paratextuel explicatif ; chez A. Camilleri, à l'exception de son premier roman où apparaît un glossaire, et de quelques ouvrages qui ont pour objet la langue elle-même, le paratexte est réduit à une note de fin d'ouvrage dans laquelle l'auteur indique ses sources et l'origine de la fiction tout juste narrée : il n'existe là non plus aucun apparat d'ordre explicatif sur la langue. C'est S. Niffoi qui fait aujourd'hui quelque peu exception puisque, depuis la fin des années 2000, chacun de ses romans est accompagné d'un glossaire minimal. Nous verrons plus loin en quoi cet ajout révèle une plus grande prise en compte du public et un mécanisme de familiarisation du lecteur.

3) À l'autre bout, la fidélisation du lectorat

Malgré cette étrangeté, il faut bien toutefois se rendre à l'évidence du succès de ces textes, si inattendu puisse-t-il paraître : « Comment une popularité si grande et si tenace peut-elle couronner une langue littéraire qui, fondée principalement sur le dialecte sicilien, devrait

[1116] Ivi : « l'ammissione della difficoltà comunicativa […] ribadi[sce] l'alterità linguistica, culturale e sociale del soggetto della storia narrata rispetto alla voce che la narra ».
[1117] Giancarlo Alfano, Gli effetti della guerra, Rome, Luca Sossella editore, 2000, p. 25 : « un'opera che non si lasciava accompagnare da supporti para- o pre-testuali ».
[1118] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 176 : « il paratesto ha avuto uno sviluppo notevole : in molti romanzi abbondano dediche, note, postfazioni, ringraziamenti, destino dei personaggi, bibliografie finali ecc. ; alcuni di questi tratti, che riproducono in parte il carattere degli opening credits e dei titoli di coda dei film, soddisfano le esigenze del marketing, solleticano la curiosità del lettore e, infine, contribuiscono a creare una sorta di « effetto di reale » (piuttosto connotato) interno all'opera stessa ».

normalement demeurer incompréhensible à la majorité ? »[1119]. Car l'expérimentation plurilingue ne se fait pas au détriment de la lisibilité des textes, et c'est bien là une des particularités les plus remarquables de nos auteurs contemporains, la vraie nouveauté, en somme. Comment a pu advenir ce renversement ? Quels sont les mécanismes mis en œuvre ? Face à une prose qui peut sembler d'une lecture difficile, car faisant intervenir un code linguistique qui n'est pas maîtrisé (ou qui ne l'est que partiellement, le nombre de dialectophones en Italie diminuant considérablement), les auteurs ont mis en place, selon des modalités différentes, des processus de familiarisation progressive ou de fidélisation.

a) Aveu de l'importance de la compréhensibilité chez nos auteurs

La question de la compréhensibilité de leur langue est aussi un leitmotiv chez les auteurs. A. Longo explique que « Mon dialecte est une langue […] qui cherche à être compréhensible »[1120]. A. Camilleri affirme lui-même que le traitement de sa langue mêlée varie en fonction du genre dans lequel il compose :

> Le cas des livres de Montalbano est différent, car, si vous y prêtez attention, ils ne possèdent pas la même charge dialectale que les romans historiques – parce que je me suis mis à la place des lecteurs de romans policiers qui ont surtout affaire à l'énigme de l'écriture.[1121]

Il indique bien par là qu'il recherche une compréhensibilité maximale et une facilitation de la lecture pour cette littérature de genre que sont les romans policiers et qui nécessite normalement une écriture fluide et moyenne, pour un public large. Il se livre dans cette même interview en faisant état de l'attention qu'il accorde dans son œuvre au lectorat : « Moi, je tiens à mes lecteurs, et je ne fais rien qu'ils ne soient à même de comprendre »[1122].

La peur d'être incompris

Dans une autre interview, à propos de son livre Il gioco della mosca (1995) qui est un recueil de cinquante-quatre expressions populaires typiques de Porto Empedocle, en dialecte de la zone, G. Bonina demande à A. Camilleri : « Pourquoi les expressions sont-elles en strict parler sicilien et les explications en une langue italienne rigoureuse, sans aucune concession au dialecte ? ». Et l'auteur de lui répondre : « Parce que je craignais que les lecteurs non siciliens ne comprennent pas l'explication. Et s'ils ne la comprenaient pas, quel sens aurait eu

---

[1119] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 99 : « Come mai una popolarità così vasta e tenace va a premiare una lingua letteraria che, essendo basata in sostanziosa proporzione sul dialetto siciliano, dovrebbe essere incomprensibile ai più? ».

[1120] A. Longo interviewé par M. S. Palieri, « Andrej nella Napoli in guerra senza pace », op. cit., p. 24 : « Il mio dialetto è una lingua […] che cerca di essere comprensibile » : « Il mio dialetto è una lingua […] che cerca di essere comprensibile ».

[1121] A. Camilleri interviewé par G. Bonina, « Camilleri: come nasce una nuova lingua », op. cit : « Diverso è il caso dei libri di Montalbano che non hanno, se ci fa attenzione, la stessa carica dialettale dei romanzi storici – anche perché mi sono messo dalla parte dei lettori di romanzi gialli che devono soprattutto fare i conti con l'enigma della scrittura ».

[1122] Ivi : « Io ai lettori ci tengo e non faccio niente che non capiscano ».

ce petit livre ? »[1123]. La crainte de l'incompréhensibilité est un motif récurrent, qui en a taraudé plus d'un, par exemple S. Atzeni qui explique : « J'insère dans l'italien des doses de sarde, qui restent très limitées. Si j'avais la possibilité d'en insérer davantage en conservant qualité artistique et compréhensibilité, je le ferais, car je crois qu'un des devoirs de l'écrivain est d'enrichir la langue »[1124]. L'essentiel est donc de trouver une voie médiane qui n'entache en rien l'originalité de la langue hybride.

Dialecte et communication

Le trait commun de nos textes est qu'ils sont en général d'une compréhension assez aisée. Nos auteurs plurilingues mettent à mal l'identification : plurilinguisme = hermétisme = élitisme :

Comme G. Sulis qui parle pour A. Camilleri d'une recherche « programmatique » de la plus large communication, L. Bossi considère qu'il s'agit là d'une vraie « tactique » de l'écrivain qui n'a aucune envie de rebuter le lecteur :

> On peut d'ailleurs considérer que la tactique de Camilleri qui consiste, entre autres, à utiliser les circuits de diffusion de la culture de masse, tant au niveau des maisons d'éditions qu'au niveau d'un public habitué à une littérature « envahie par la communication du pouvoir », représente un véritable pari littéraire et politique. […] L'on na jamais autant entendu la voix de la Sicile, même déformée et artificielle, que depuis ces dernières années et que cette voix a atteint, grâce à Camilleri, des lecteurs que rien ne prédisposait à l'entendre.[1125]

b) Les mécanismes de facilitation de la compréhension, les stratégies textuelles des auteurs

La vérité, c'est que la compréhension ne réside pas entièrement dans les mots.[1126]

Le contexte

Nos auteurs sont conscients de l'importance du contexte narratif dans lequel viennent s'insérer, ponctuellement, les éléments dialectaux obscurs. Le contexte éclaire au moins partiellement l'expression dialectale et réduit son opacité[1127]. Selon la terminologie de Chantal Zabus (1991) sur la coprésence des langues dans les textes littéraires, le procédé qu'ont développé nos auteurs (en particulier A. Camilleri et S. Niffoi) est donc la glose ou

---

[1123] G. Bonina, Tutto Camilleri, op. cit., p. 91 : « Perché le voci sono in pretta parlata originale e le spiegazioni in rigorosa lingua italiana, senza concessione alcuna al dialetto? ». « Perché ho temuto che i lettori non siciliani non capissero la spiegazione. E se non la capivano, che senso aveva il libretto? ».

[1124] Déclaration rapportée dans G. Sulis, « La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità », in La Grotta della vipera, XX, n° 67, 1994, p. 34-41, p. 37 : « Immetto nell'italiano delle quantità di sardo, seppure molto limitate. Se avessi la capacità di immetterne di più mantenendo merito artistico e comprensibilità lo farei, perché credo che uno dei compiti dello scrittore sia arricchire la lingua ».

[1125] L. Bossi, « La voix de la Sicile », op. cit., p. 281.

[1126] Antonino Buttitta cité par O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 107 : « La verità è che la comprensione non è tutta nelle parole ».

[1127] Ce qui est tout à fait en accord avec la volonté de la part des auteurs, qu'on a analysée plus haut, de conserver une part d'effort de lecture, une part de mystère du code dialectal.

contextualisation : il s'agit d'insérer le mot en langue étrangère dans un contexte où il s'auto-explique. L'émetteur joue alors sur l'intelligence et l'intuition active du lecteur et fait appel à ses capacités d'inférence par la mise en situation, il parie sur la capacité du destinataire à se débrouiller, aidé des informations qu'il tire du texte. G. Sulis dit qu'A. Camilleri « sait que le lecteur est capable de deviner la signification de nombreux mots y compris en se fondant uniquement sur le contexte narratif et qu'il peut de toute façon compter sur l'origine néo-latine commune du sicilien et de l'italien »[1128], et cette affirmation, nous allons le voir, est valable pour chacun de nos quatre auteurs, qui la mettent souvent en pratique.

Partons ici du plus flagrant, à savoir d'A. Camilleri, modèle entre tous et champion de la contextualisation, comme le note O. Palumbo à propos de son écriture :

> Non seulement la communication entre les personnages et le lecteur n'est pas entravée, mais elle est même enrichie par un sens métaphorique caché, fantastique, stimulé par le mystère du son. Quant au sens exact de chaque mot, on le déduit du contexte, de l'évidence de la situation, de l'avant et de l'après, de l'habitude que l'on prend petit à petit, page après page, de notre vécu personnel.[1129]

Citons un exemple tiré d'Il birraio di Preston où, grâce à la présence d'un premier terme sicilien transparent pour le lecteur italien (« vestimenta »), la proposition explicative introduite par la conjonction « infatti » et enfin, surtout, l'ajout d'une circonstancielle, le sens de l'expression sicilienne « si cummigliavano le vrigogne » n'a pas besoin d'explicitation : « si vede che avevano dato le loro vestimenta alle femmine che **infatti si cummigliavano le vrigogne**, dato che erano in cammisa di notte, con pantaloni e giacchette masculine »[1130].

Chez les trois autres auteurs, ce dispositif contextuel fonctionne également. Dans Il paese delle vocali, alors qu'il vient juste d'être question de « l'infanzia » et des personnages que sont les « bambine », s'insère cette phrase comprenant un terme dialectal étranger au lectorat italophone : « il dolore di esser nati lo scontano soprattutto loro, **i fiurìtti**, qui a Malnisciòla »[1131]. Par l'incise, qui met de la sorte en relief le terme obscur et autre, et par l'insistance due au pronom personnel exprimé et rejeté en fin de proposition (« loro »), le terme s'éclaire de lui-même dans cette construction contextuelle. Nous sommes ici au début du roman, mais le terme dialectal a déjà fait son apparition dans les premières pages du livre, où il se trouve explicité grâce au même procédé auquel s'ajoute, sans doute parce qu'il s'agit justement de la première occurrence du terme et que l'auteure cherche à aider son lecteur et non à le décourager, un mécanisme de traduction interne par répétition du mot dans les deux codes linguistiques : « Non sono belli i bambini di Malnisciòla. Tutti i bambini del mondo lo sono, pure all'orsa pàjon belli i sò orsacchini; ma in questo paese a l'é differenti. Qui i fiurìtti

---

[1128] Ivi : « sa che il lettore è in grado di intuire molti significati anche solo sulla base del contesto narrativo e che può comunque contare sulla comune origine neo-latina di siciliano e italiano ».

[1129] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 106 : « La comunicazione, tra i personaggi o con il lettore, non solo non è impedita, ma arricchita da un sovrasenso fantastico, sollecitato dal mistero del suono. Quanto al significato esatto delle singole parole, lo si ricava dal contesto, dall'evidenza della situazione, dal prima e dal dopo, dall'abitudine che via via si forma dopo qualche pagina di lettura, dal nostro personale vissuto ».

[1130] A. Camilleri, Il birraio di Preston, op. cit., p. 436. C'est nous qui soulignons puisque, on l'a vu, il n'y a aucune mise en relief du code dialectal.

[1131] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 21.

hanno la schiena precocemente curva… »[1132]. On a ainsi la répétition du terme « bambini », on a l'image transparente des « petits ours » et on a enfin la construction adversative (avec l'emploi de la conjonction de coordination adversative « ma » et l'opposition entre deux lieux, d'une part « il mondo » et d'autre part, lui faisant face, « qui », « in questo paese ») aux allures didactiques : le tout permettant de comprendre ce terme dialectal qui va avoir son importance dans le roman.

Chez S. Niffoi, on observe des constructions syntaxiques semblables dans La leggenda di Redenta Tiria : « Tziu Bartolomeu Savuccu era così **mandrone** che non si chinava neanche a raccogliere i soldi da terra »[1133] : il s'agit ici d'une proposition consécutive qui, par son balancement caractéristique et son explicitation imagée redondante (« che non si chinava… »), permet d'expliciter le seul terme sarde de la phrase, « mandrone ». Ce même terme, qui fait partie des mots-clés sardes de la langue littéraire niffoienne, est présent dans Il cane di Piracherfa où, de la même manière que chez L. Pariani dans l'exemple vu ci-dessus, il s'éclaire par un phénomène et un contexte d'opposition, et en particulier ici par la figure de l'antithèse : « - Lì, o sono tutti **mandroni** o sono tutti sgobboni, - disse Zigattu »[1134].

Le même effet de redondance à des fins didactiques se retrouve dans Il pane di Piracherfa : « La vecchiaia lo rincorreva e lo raggiungeva nei giorni in cui si alzava intristito dalla pesantezza di un bilancio esistenziale che tirava la **stajera** sempre dalla parte della sofferenza »[1135] : des indices sont semés grâce au champ lexical de la balance développé tout au long de la phrase pour que l'on comprenne qu'il s'agit de quelque chose – la stajera – qui a à voir avec une balance : « pesantezza » - « bilancio » - « tirava » - « dalla parte ». On trouve de nombreux autres exemples de l'explicitation par le contexte : « S'infilò in testa una **ciccìola** di lana scura e tornò nella sua cuccia, sotto una montagna di coperte »[1136] : là aussi, le sens du mot obscur « ciccìola » devient compréhensible puisque le champ lexical des matières ou endroits chauds (« lana », « cuccia », « coperte ») l'explicite ; « Nereu Tropejas un giorno salì sul tetto del casotto per togliersi il gusto di pisciare sul fumaiolo del locomotore, e tutti gli altri si **appispirinarono** come le donne quando pisciano sollevandosi la vardetta, sul muretto vicino ai binari »[1137] : on est ici à la limite de la glose, puisque la proposition circonstancielle comparative ainsi que la proposition temporelle expliquent quasiment le terme sarde, et fournissent des détails extrêmement précis. Le lecteur peut s'en faire une idée assez exacte, aidé en cela par la sonorité truculente.

Chez A. Longo, dans Dieci, nombreux sont les exemples de cette mise en contexte du terme étrange ou étranger : « Con uno strappo gli ho tirato via la busta di mano. Il cartoccio con il pesce è caduto per terra e si è **sguacchiato**. Le alici si sono sparse per la strada »[1138] : la seconde phrase semble ainsi ajoutée pour expliciter le terme dialectal précédent et permettre

[1132] Ibid., p. 13.
[1133] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 77.
[1134] S. Niffoi, Il cane di Piracherfa, op. cit., p. 75.
[1135] Ibid., p. 12.
[1136] Ibid., p. 16.
[1137] Ibid., p. 51.
[1138] A. Longo, Dieci, p. 98.

au lecteur d'imaginer la scène et l'action du « sguacchiare » ; puis : « Non sono tornato subito a casa. Ho pensato che la polizia ci metteva niente a trovarmi e che ero stato un **chiochero** a non ammazzarlo. Se lo ammazzavo levavo la frasca da mezzo, invece adesso sicuro venivano a pigliare »[1139]. Là encore, c'est toute l'histoire jusque-là racontée par le protagoniste en personne (qui se trouve être le voyou), ainsi que la phrase qui suit immédiatement celle contenant le terme dialectal, qui permet d'éclairer le terme obscur « chiochero » ; « "Che bella serata", ha detto, "pare già estate". "Quest'anno l'inverno non si è visto proprio". "Là faceva 'nu **sfaccimma** di freddo, Nicò" »[1140]. Ici, c'est à la fois par la sonorité du mot et le complément du nom que le lecteur peut deviner le sens de « sfaccimma », mais aussi par la construction en opposition entre les deux saisons et les deux lieux, qui est bien marquée et explicite (« estate » / « inverno », « questo » / « là ») ; « Con la mano ci ho accarezzato il piede, poi ho cercato di farlo entrare dentro alla scarpa. Mentre stavo a **inciarmare** con il piede, ho cominciato a sudare un poco »[1141] ; « e la scarpa così non **traseva** né ora né mai »[1142] : idem, grâce au contexte précédent ; « Lei ha lanciato un **allucco** da bestia »[1143] : dans ce cas, c'est à la fois le verbe qui précède (« lanciare ») ainsi que le complément qui suit (« da bestia ») qui évoquent les expressions dénotant un cri. Enfin, pour donner un dernier exemple : « "Se sta **scetanno** pure chisto" »[1144], alors que le narrateur vient de dire « Ho aperto gli occhi ».

La pratique traductive déjà à l'œuvre dans les TS : de la glose à la traduction

Si l'on reprend la terminologie de C. Zabus, il nous semble que la glose est différente de la contextualisation que nous venons d'analyser, étant donné que, précisément, la contextualisation se suffit à elle-même et n'a donc pas besoin d'un commentaire supplémentaire, qui est, à notre avis, le propre de la glose. On trouve aussi la technique du « rembourrage » (cushionning) également appelée « adjonction » qui consiste à mettre en présence des doublets en apposition (un mot dans la langue d'écriture apposé à un mot en langue étrangère, ou vice versa).

L'adjonction participe de ce que nous nommons la pratique traductive, à l'œuvre chez les écrivains plurilingues étudiés, puisqu'elle fait correspondre à un terme dialectal son équivalent en langue standard. Ce processus de traduction interne du dialecte, très présent dans les romans, est un autre indice de la volonté de la part des écrivains de rendre accessible leur prose mêlée, et de dévoiler une partie du mystère des termes dialectaux, de donner au lecteur les instruments pour les décoder. Tout se passe comme si les auteurs, bien conscients de la difficulté de lecture, se mettaient eux-mêmes à « mâcher » le travail qui incombe au lecteur. Par ailleurs, pour notre objet d'étude, cette sorte de mise en abyme de la traduction que représente la traduction interne du code dialectal par le code standard, est très intéressante

[1139] Ibid., p. 98-99.
[1140] Ibid., p. 114.
[1141] Ibid., p. 120.
[1142] Ivi.
[1143] Ivi.
[1144] Ibid., p. 141.

et complexifie notre problème : comment traduire en langue étrangère, dans le TC, quelque chose qui est déjà traduit au sein du TS ? Que fait-on de la traduction interne, comment fait-on pour qu'elle ne soit pas redondante ? L'auteur du TS revêt aussi, dans une moindre mesure, les fonctions de traducteur et peut en ce sens orienter la traduction qui adviendra ensuite en une langue cible par un autre traducteur. On peut aussi lire ce processus traductif interne comme « une solution narrative assez proche d'une sorte de glossaire inséré dans le corps du tecte plutôt qu'assemblé à la fin, en appendice, ce qui confirme la volonté de fondre le dialecte dans l'écriture plutôt que de l'isoler à la manière d'un terme technique lexical »[1145]. Cela nous est confirmé par Jana Vizmuller-Zocco : « L'auteur [Camilleri] se soucie énormément que les lecteurs comprennent : ceux qui affirment donc que la lecture est difficile, ne lisent pas attentivement. Deux des procédés qui facilitent la lecture sont la traduction en italien des termes siciliens et leur explication au moyen d'exemples »[1146]. C'est aussi ce qu'a bien noté un de ses traducteurs, Serge Quadruppani, lorsqu'il préface ses traductions : « Camilleri a réussi cette gageure de présenter à ses compatriotes une littérature écrite dans une langue qui leur est largement étrangère mais qui contient sa traduction potentielle »[1147].

Et voici comment on observe ces différents procédés (glose puis adjonction-traduction) dans les textes :

La glose

Chez A. Camilleri, elle est indirecte ou explicite. Voyons des exemples dans La presa di Macallè : « Passò uno che vinniva gazzose, cioccolattini e caramelli, ma aviva macari **calia e simenza**, vali a dire nuciddri miricani e simenza di zucca atturrati »[1148]. L'expression « vali a dire » introduit bien une glose des termes siciliens qui reste ici en-deçà d'une véritable traduction en ne faisant qu'ajouter, qu'expliciter, mais dans le même code sicilien. On dira qu'il s'agit plutôt d'une précision de l'expression obscure, dans le même code linguistique, qui conserve alors lui aussi quelques termes obscurs. Il y a paraphrase d'une expression dialectale dans un dialecte plus accessible (puisque tout italien comprend l'explication).

Dans Il birraio di Preston : « Non aveva fatto manco sei ore di sonno che l'arrisbigliò un tuppuliare forte alla porta del **catojo**, una cammara di quattro per quattro a piano tirreno che pigliava aria solo da una finestrella allato alla porta... »[1149]. On a ici, de manière très visible, une explication détaillée – très longue, elle prend bien plus de place que le seul terme de 'catojo' – du 'catojo', terme sicilien spécifique.

[1145] S. Ricciardi, « Domenico Starnone, Via Gemito », op. cit., p. 175, à propos du mécanisme interne de traduction du dialecte (napolitain) chez D. Starnone : « una soluzione narrativa prossima a una sorta di glossario inserito nel corpo del testo anziché raccolto in appendice, a conferma della volontà di fondere il dialetto nella scrittura piuttosto che isolarlo come tecnicismo lessicale ».

[1146] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" » op. cit., p. 92-93 : « L'autore [Camilleri] si prende moltissima cura che i lettori capiscano: dunque, chi dice che la lettura è ostica, non legge con attenzione. Due dei processi che facilitano la lettura sono la traduzione in italiano dei termini siciliani e l'esemplificazione ».

[1147] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », Préface à La Forme d*e l'eau*, A. Camilleri, Paris, Fleuve Noir, 1998, traduit par S. Quadruppani, p. 16.

[1148] A. Camilleri, La presa di Macallè, op. cit., p. 1545-1546.

[1149] A. Camilleri, Il birraio di Preston, op. cit., p. 434.

Dans le passage qui va suivre, on a l'illustration des deux procédés, à la fois la glose, puis l'adjonction-traduction interne. Il s'agit d'un extrait du roman cité précédemment : « Pioveva **ad assuppaviddrano**, quella pioggerella rada che manco pare che stia piovendo e il contadino, il **viddrano**, continua a travagliare nel suo campo fino a sera e alla fine si ritrova assuppato peggio dello sdilluvio universale »[1150]. C'est une technique souvent employée par A. Camilleri, qu'on a observée plusieurs fois dans nos textes, et qui consiste à expliquer, dans la narration, un terme ou une locution (ici, une expression imagée), par une périphrase : l'intention paraît très didactique. Cela montre bien qu'A. Camilleri s'adresse à un public large (c'est-à-dire pas seulement au parlant sicilien) et fait tout pour faire comprendre et goûter au lecteur le dialecte sicilien : il y a aussi une volonté de faire connaître la langue. C'est l'emploi de la langue dans sa fonction métalinguistique. Par deux fois dans cette même phrase, le narrateur explique, presque en linguiste, d'abord l'expression dans son ensemble, puis un des deux termes formant l'expression (viddrano), en en donnant l'équivalent en italien standard.

Dans Zù Cola et autres nouvelles, on note un passage intéressant, car dans la glose, A. Camilleri insère à nouveau un terme sicilien : la glose n'est pas en italien standard uniquement : « a colpi di **battiatore**, quell'arnese in vimini pieghevole che serviva a **puliziare** i tappeti ». Ce procédé est assez fréquent chez A. Camilleri qui – et cela nous permet de faire ici une transition – exploite aussi les richesses lexicales du sicilien dans la technique de l'adjonction : au lieu, par exemple, d'apposer immédiatement au terme dialectal un seul synonyme, A. Camilleri peut très bien réaliser plutôt par accumulation une série synonymique sans jamais avoir recours directement à l'italien : « Darrè la casetta, il recinto era stipato di bummola, bummoliddri, quartare, quartareddre, cocò, giarre, giarritteddre, graste, tannùra, canala »[1151].

L'adjonction et la traduction

Dans Il birraio di Preston : « Chi ci si metteva dentro, magari per sgherzo, per **babbiare**, poi non poteva più nèsciri »[1152]. Nous observons ici un terme sicilien (un verbe) qui vient comme en redondance par rapport à l'expression d'italien régional précédente « magari per sgherzo ». Il s'agit bien d'un procédé de traduction par adjonction, qui se produit dans le sens italien -> dialecte.

La traduction peut être faite par le personnage lui-même : dans ce même roman, on a ainsi ce passage révélateur du procédé traductif, œuvre d'un des personnages : « "Vogliamo **babbiare**?" gridò Gammacurta, e per dare più forza alla domanda la tradusse in italiano. "Vogliamo scherzare?" »[1153]. C'est par l'incise qui contient une annotation métalinguistique du narrateur visant à préciser les coordonnées discursives de la scène que le lecteur trouve une traduction interne, qui lui est présentée explicitement comme telle. Ce dernier est donc guidé pas à pas. La traduction interne effectuée de manière visible par un personnage conversant

[1150] Ibid., p. 536.
[1151] Ivi.
[1152] Ibid., p. 433.
[1153] Ibid., p. 470.

avec un autre est une situation récurrente dans l'œuvre d'A. Camilleri qui en a fait une de ses solutions narratives favorites. Un contexte où l'un des deux interlocuteurs n'est pas sicilien (mais fait partie de ce groupe indistinct des « forastèri ») et ne saisit pas le sens d'un mot du dialecte sicilien est en effet la meilleure technique pour introduire comme naturellement la traduction du terme dialectal obscur[1154]. Donnons-en ici un exemple dans Il birraio di Preston où le secrétaire du préfet parle au préfet : « "gli si era impiccicata una **muschitta** nella palla dell'occhio" "Una muschitta?" "Zanzara, cavaliere" »[1155] : mécanisme traductif par simple adjonction en langue standard. Dans un autre passage, l'adjonction se transforme en véritable traduction-explicitation par reprise en langue standard dans le discours indirect libre du dialecte contenu dans le discours direct (ici, piémontais). Le dialogue est en strict piémontais : « Porta 's mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. **Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas**? » Et son estafette de répondre : « "Giüda fauss!" fece il portaordini, offeso dalla domanda del suo superiore : a tornare in serata con la risposta era certo di farcela ». Cette dernière annotation est une explication, assez fréquente chez Camilleri. Le narrateur, pour traduire, en un certain sens, la phrase en piémontais, qui pourrait ne pas être comprise par tous les lecteurs, emploie ce stratagème de l'explication par la reprise identique de l'expression, mais traduite en italien standard. Autre réplique en piémontais, du général cette fois-ci : « Ca y disa al sur Prefet, cum bel deuit y'm racumandu, **c'a vada a pieslu 'nt cùl** ». Et de même, selon la technique narrative que l'on a observée précédemment, une phrase (du narrateur) de conclusion, de commentaire et d'explication vient préciser et éclaircir les paroles prononcées en dialecte : la phrase explicative reprend en effet chaque idée principale contenue dans la phrase en piémontais : « Non sapeva con quanto tatto, ma seguendo l'ordine e la propria personale inclinazione, lui a Sua Eccellenza glielo aveva detto chiaramente di andarselo a pigliare in quel posto ».

De nombreux autres phénomènes d'adjonction traductive permettent de guider le destinataire dans la compréhension et la lecture, et l'aident même à se constituer un lexique, qui se construit progressivement au fil des pages, comme un véritable glossaire.

Dans Zù Cola et autres nouvelles, on retrouve les mêmes caractéristiques : « gli volli fare uno sgherzo, una **babbiata** »[1156] ; « io **viddrano** sono, omo di terra »[1157] ; « che ancora non avevano **lo zito**, il fidanzato »[1158] ; « il **parrino**, il prete »[1159].

Dans La strage dimenticata, pour donner un dernier exemple et montrer que ce sont véritablement des mécanismes récurrents dans la prose camillérienne : « proprio quello delle bare, dei **tabbuti** »[1160].

[1154] L'incompréhension qui, sur plusieurs lignes et pendant plusieurs répliques, en résulte entre ces deux personnages est souvent exploitée à des fins comiques.
[1155] Ibid., p. 509.
[1156] A. Camilleri, Zù Cola et autres nouvelles, op. cit., p. 19.
[1157] Ibid., p. 25.
[1158] Ibid., p. 33.
[1159] Ibid., p. 41.
[1160] A. Camilleri, La strage dimenticata, op. cit., p. 144.

On trouve donc chez A. Camilleri différents procédés de glose et d'explication des termes dialectaux dont nous dresserons l'inventaire en nous inspirant des catégories élaborées par J. Vizmuller-Zocco et Antonina Longo[1161] :

- terme sicilien suivi par le terme italien ou italianisé (ex. : « A parere della signora Clementina Vasile Cozzo, **la criata**, la serva, la tunisina, era una fimmina **tinta**, cattiva » [Il ladro di merendine, p. 71]) ;
- explication détaillée du terme dialectal par le narrateur (ex. : « "Ora mi metto a **tambasiàre**" pensò appena arrivato a casa. Tambasiàre era un verbo che gli piaceva, significava mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili » [La *forma dell'acqua*, p. 136]) ;
- terme sicilien expliqué par un personnage à son interlocuteur qui ne le comprend pas (ex. : « "Signor Questore, se parlo, è solo per mettere le mani avanti. Vede, in paese è nata una **filàma**…". "Prego?". "Una dicerìa, signor Questore" » [La concessione del telefono, p. 124]) ;
- dans les parties dialogiques, le même terme est employé d'abord en sicilien, puis en italien (ex. : « "Una **gaddrina** mi tagliò la strata". "Non ho mai visto una gallina traversare quando sta venendo una macchina. Vediamo il danno" » [La voce del violino, p. 12]) ;
- des propositions entièrement en sicilien sont entièrement traduites en italien (en particulier dans le roman La scomparsa di Patò où le sicilien de certains personnages est traduit en italien dans les rapports de police et des carabiniers rédigés pour leurs supérieurs : ex. : « "**I' fu! I' fu! A testa persi! I' fu! Mannatimi a lu carzaru, sbinturatu ca sugnu!"** (Io fui! Io fui! La testa ho perduto! Io fui! Mandatemi in carcere, sventurato che sono!) » [La scomparsa di Patò, p. 53]) ;
- dialogues métalinguistiques, qui ont précisément pour objet les mots siciliens et leur sens (ex. : « "Ho capito" disse Decu. "I vostri **dindaroli** sono i nostri carusi, quelli dove i picciliddri ci mettono i surdareddri, gli spiaccianti, come dici tu". "Ma i carusi da voi nun sò li regazzini?" "Sì, ma significano magari i sarbadanari" ». [Il birraio di Preston, p. 475-476]).

Ce n'est pourtant pas seulement chez A. Camilleri que l'on observe ces procédés de traduction interne. Chez L. Pariani, c'est à la fois sur un seul terme mais aussi sur une expression entière que portent ces traductions. Elles fonctionnent donc par répétition, à distance rapprochée, du mot, d'abord exprimé dans un code, ensuite dans l'autre. Dans Il paese delle vocali : « "Non ci posso stare qui […] Manca la serratura alla porta." "Non ce n'è mai stata", ribatte il procaccia stupito. A che servono le serrature? E cosa c'è da fare la **scazzùsa**?" »[1162]. Dans Quando Dio ballava il tango (désormais QDBT): « dice il proverbio che gli uomini son come **i scirés**, le ciliegie »[1163] : il y a ici adjonction pure et simple. Puis c'est au tour des longues propositions dialectales d'être traduites dans leur ensemble. Dans Il paese delle vocali : « "Oh, niente. **A înn i tusànn dul Giuachén**", fa l'uomo, scrollando le spalle" »[1164]. Et le paragraphe suivant s'ouvre sur une sorte de traduction en italien standard de la phrase précédente : « "Oh, niente; solo due bambine; non hanno nome, sono soltanto le

[1161] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 125-126-127.
[1162] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 22.
[1163] L. Pariani, Quando Dio ballava il tango, op. cit., p. 15.
[1164] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 21.

figlie di un paesano" »[1165]. La phrase prononcée en dialecte exige, pour la compréhension, une retraduction qui advient dans la narration. Donnons-en un second exemple, toujours dans Il paese delle vocali : « "Salutatemi ul sciùr dutùr, **ch'al vedarì da sigüra voi prima da mì**"… Salutatemi ul sciùr dutùr, che certo lo vedrete prima voi…" »[1166]. Il y a prise en compte du lecteur qui se manifeste au travers d'une traduction de l'ensemble de la phrase.

Le mécanisme de l'adjonction pour traduire un terme sarde inconnu est également visible chez S. Niffoi où il occupe une assez large place. Dans La leggenda di Redenta Tiria : « Una **prenna** è! Un vero gioiello! »[1167] ; « La musica entrò nelle nostre stanze e nella nostra vita come una **cocchèra**, una ubriacatura di quelle… »[1168] ; « "**Neche** tua! Colpa tua…" »[1169] ; « "**Agàbala**! Finiscila…" »[1170]. Dans le dicours direct, le personnage lui-même traduit par apposition : « "La **theracca**, la domestica insomma" »[1171]. On note également l'insistance et la récurrence des surnoms sardes, voués à être traduits en italien standard par apposition : « Alla faccia delle malelingue di Abacrasta lo chiamarono **Solicheddu**, piccolo sole »[1172] ; « Da allora, il vicinato lo chiamano de **Sos Tres Bundos**, dei Tre Demoni »[1173] ; « "La chiameremo **Thighinisa**, scintilla!" »[1174]. Il en va de même pour les expressions locales, idiomatiques, que le narrateur s'empresse de traduire en italien : « "**Sa morte durche"**, la morte dolce la chiamavano, come se morire non abbia sempre il sapore amaro delle bacche oleose del lentisco »[1175] ;

Pour les comptines entièrement en sarde, il y a la traduction de l'auteur en italien en note de bas de page[1176] : p. 47, mais aussi p. 72, où l'on trouve un discours direct entièrement en sarde qui est traduit tout de suite après par le narrateur : « Forse ha ragione tziu Pietrinu Dindillu, che è ancora vivo e sano: "Cussos animaleddos ana vidu **ch'imus zente ghaddighinosa e si nde sunu ughios**!". Non ha tutti i torti tziu Pietrinu, quando dice che siamo gente bizzarra e imprevedibile, culi che non trovano posto per sedersi da nessuna parte ».

On trouve également, comme chez A. Camilleri, des interventions explicites du narrateur indiquant le procédé de traduction interne souvent mené par un personnage. Ainsi dans ce passage du même roman, où la Voix appelle à mourir : exceptionnellement, on a d'abord l'expression en italien[1177], puis, plusieurs lignes plus bas, la même traduite en sarde avec intervention du narrateur qui le précise en incise : « Fu lì che una sera lo chiamò la Voce:

[1165] Ivi.
[1166] Ibid., p. 111.
[1167] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 46.
[1168] Ibid., p. 118.
[1169] Ibid., p. 125.
[1170] Ibid., p. 131.
[1171] Ibid., p. 93.
[1172] Ibid., p. 100.
[1173] Ibid., p. 116.
[1174] Ibid., p. 122.
[1175] Ibid., p. 111.
[1176] Alors que par exemple, dans ses premiers romans (le tout premier Il viaggio degli inganni) les comptines en sarde étaient laissées sans traduction.
[1177] On trouve d'autres passages semblables, avec traduction en langue qui précède l'expression vernaculaire, p. 123 : « Rujola Priozza spaccò il piatto per terra, perché portava bene e allontanava le disgrazie, sas dirgrascias malas ».

"Ajò! Preparati, che il tuo tempo è scaduto!" […] Quando si accorse che il ragazzo continuava a stare seduto inseguendo con lo sguardo le ombre […] la Voce si spazientì e lo richiamò in dialetto: "Ajò! **Irbrìgadi, ca su tempus tuo est'arribau**!" »[1178].

De nombreux exemples d'adjonction sont également repérables dans Il cane di Piracherfa : « Per questo o per quello, **pro custu o pro cuddu**, come si dice »[1179] : d'abord l'italien, puis le sarde. On note l'incise du narrateur « come si dice » qui indique qu'on veut transmettre au lecteur un savoir idiomatique local ; « Perché case e persone le scopriva ogni giorno più intente a sottrarsi il non essenziale, la sostanza, **la madriche** »[1180] ; « "non lo vorrai far diventare un cacasotto, un **timetronos**?" »[1181] ; « "**Muda**! Zitta!" »[1182], où l'on trouve d'abord le terme sarde, puis sa traduction en italien, de même que dans le passage suivant : « Virdone Tamacciu usava per pagare in natura **sas zorronadas**, le giornate lavorative »[1183].

Puis, comme chez L. Pariani, ce sont des propositions entières qui sont traduites : « - **A coddare chin bagassas issundadas este comente a nde tzaccare sa piscitta in d'unu botto de petha molia**! Sì, a farlo con puttane sfondate è proprio come a metterlo dentro un barattolo di carne macinata »[1184]. En effet, comme l'indique L. Nieddu,

> on peut repérer des phrases entières dans la limba, mais qui sont presque toujours annoncées ou suivies par une explication en italien, comme le proverbe « Luna e corte, o est abba o est morte. Proprio così diceva il proverbio: "Luna cerchiata o è acqua o è morte" ». Des expressions en sarde demeurent, il s'agit le plus souvent d'exclamations, que l'on laisse deviner au lecteur, qui peut en saisir la fonction, si ce n'est le sens, grâce au contexte où elles sont insérées.[1185]

Voyons enfin ce qu'il en est de cette facilitation de la compréhension dans Dieci d'A. Longo. L'analyse textuelle nous montre que l'adjonction y est là aussi un procédé assez fréquent pour traduire les expressions et termes napolitains difficiles : « Giusto **una 'ntecchia**, giusto quel poco ch'è uscita una goccia di sangue »[1186]. Dans un autre passage du même recueil, le texte italien met en scène une traduction, un passage du dialecte à l'italien standard, dans une situation bien particulière, celle d'un dialogue avec un interlocuteur ne maîtrisant pas le dialecte, comme on le retrouve fréquemment chez A. Camilleri. Le terme même de dialetto est employé par un des personnages, qui déclare ne pas le comprendre. Voici ce dialogue qui débute en italien standard avec un inconnu qui s'adresse au groupe des trois amis, dans la dixième nouvelle « Non desiderare la roba d'altri ». L'un des trois (le protagoniste, puisque l'histoire est narrée à la première personne) répond en dialecte : « "Ma tu pecché ce vuò fà

[1178] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 113-114.
[1179] S. Niffoi, Il cane di Piracherfa, op. cit., p. 39.
[1180] Ibid., p. 40.
[1181] Ibid., p. 50.
[1182] Ibid., p. 55.
[1183] Ibid., p. 95.
[1184] Ibid., p. 80.
[1185] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit.*, p. 306 : « sono reperibili intere frasi in limba, ma quasi sempre anticipate o seguite da una spiegazione in italiano, come il proverbio "Luna e corte, o est abba o est morte. Proprio così diceva il proverbio: "Luna cerchiata o è acqua o è morte"". Permangono espressioni in sardo, perlopiù esclamazioni, la cui comprensione è lasciata all'intuito del lettore, che può coglierne la funzione, se non sempre il senso, grazie al contesto in cui sono inserite ».
[1186] A. Longo, Dieci, op. cit., p. 124.

trasì?" ho chiesto. Quello è rimasto con la faccia scimunita a guardare. "'O dialetto nunn' 'o capisce" ha detto Rolèx. "Perché ci vuoi fare entrare?" ho chiesto »[1187].

Les interventions métalinguistiques de l'auteur/narrateur :

On en a entraperçu quelques-unes dans les exemples précédents, il nous faut maintenant davantage nous pencher sur les considérations métalinguistiques souvent présentes chez nos auteurs (aussi bien dans la bouche du narrateur que des personnages), en particulier chez A. Camilleri, L. Pariani, mais aussi S. Niffoi. Elles sont de différents types (courtes propositions incises indiquant des idiomatismes et étant donc introduites par des expressions telles que « come si dice », « come si suol dire », incises révélant le procédé traductif à l'œuvre, introduites par des termes appartenant au champ lexical de la traduction (« tradotto », « lo tradusse »), phrases des personnages ou du narrateur s'attardant sur les problématiques de la langue, des langues étrangères, de la compréhension. De nature et de contenu différents, elles indiquent pourtant toutes un fort questionnement de la part de nos auteurs sur les problématiques langagières, au point que ces dernières peuvent même être considérées comme une des thématiques à part entière de ces écritures mêlées. Cela révèle donc que le plurilinguisme minimal littéraire ne consiste pas seulement à introduire des éléments dialectaux, mais à interroger cette pratique de l'hybridité et à faire participer le lecteur, en quelque sorte, à cette réflexion.

Chez L. Pariani, dans Il paese delle vocali, ces interrogations sont très profondes et se rattachent aux enjeux pédagogiques qui sont au cœur de l'intrigue du roman : « Credete davvero che basterà insegnare a uno di loro che quello che qui chiamano cazzü si dice in italiano mestolo, perché cambi la loro vita? Per le bère al fa istéss che le mangi ul lô o ul beccàjo… »[1188].

Dans QDBT, la problématique de la langue est largement thématisée à l'intérieur des histoires d'émigration, par exemple lorsqu'est évoquée la situation des travailleurs saisonniers transocéaniques : « doppia terra con cui fare i conti – Argentina e Italia – **e doppia lingua**; il più delle volte anche doppia famiglia »[1189]. La maîtrise de la nouvelle langue est aussi un sujet qui revient fréquemment : « **parlavano spagnolo meglio del dialetto**. Avrebbero dimenticato, perché non avevano fatto in tempo a affezionarsi all'Italia »[1190]. On rencontre également des annotations concernant le travail sur la langue accompli par les émigrés : « e la voce della cantante racconta il dolore di una creatura nata quando Dio voltava la testa dall'altra parte; **uno dei tanti modi di dire dialettali** che gli emigranti si sono portati dietro in Argentina dall'Italia »[1191]. Et surtout de la difficulté à maîtriser totalement cette nouvelle langue. On a ainsi des annotations de ce genre : « dicendo nel suo castellano sgangherato: "A l'è proprio verdad" ».

[1187] Ibid., p. 134.
[1188] L. Pariani, Il paese delle vocali, op. cit., p. 96.
[1189] L. Pariani, QDBT, op. cit., p. 23.
[1190] Ibid., p. 169.
[1191] Ibid., p. 300.

Cette difficulté à communiquer est thématisée au début du livre, dans la citation déjà mentionnée plus haut : « **Non so se parlo chiaro. Intende? Voglio dire: intendi quello che dico? Ché io parlo un po' dialetto, ne'** »[1192]. Une telle annotation est très intéressante par rapport à l'idée de lecteur modèle car cela peut être lu et interprété comme une adresse au lecteur et à ses compétences linguistiques. C'est comme si l'auteur indiquait d'emblée (nous sommes d'ailleurs au début du roman) l'effet de dérangement et l'altérité linguistique programmatique qui va être présente dans tout le texte : il la souligne et invite le lecteur à une prise en compte du code dialectal. On retrouve ce même type de soulignement métalinguistique introduit par la sensation d'un personnage :

> magari stranita dalla novità della situazione o dall'incomprensibilità della lingua della vecchia. Anche Corazòn però fa fatica a seguire il discorso della Venturina; deve andare con la memoria a una distanza remotissima: alla parlata di suo padre, quando gli saltavano i cinque minuti, o alla voce della bisnonna Catte, a certe cantilene o preghiere che ha ascoltato quand'aveva l'età che sua figlia Malena ha adesso.[1193]

Et une réflexion sur la langue maternelle : « L'ultimo rifugio per i perseguitati è la lingua materna »[1194].

Chez S. Niffoi, dans La leggenda di Redenta Tiria, ce goût pour les problématiques linguistiques s'exprime à travers les réflexions-traductions sur l'onomastique sarde. On a fréquemment en ouverture de chapitre, pour débuter la description d'un nouveau personnage, une explication de son surnom : « Bernardu Solitariu, ad Abacrasta, lo chiamarono così perché il giorno che era venuto al mondo nel resto dell'isola non era nato nessuno »[1195]. Idem p. 54 : « Boranzela Coro 'e Cane ad Abacrasta la chiamavano così perché non dava acqua a povero » ; « Quelli del paese, però, i diseredati di Chentu Canes li guardano come cani e li trattano peggio. Quel nomignolo maledetto glielo aveva affibbiato dopo la guerra prete Loricas, perché c'erano dieci baracche e cento cristiani, quasi tutti senza sacramenti e accoppiati alla macconazza »[1196].

Dans Il pane di Abele (qui n'appartient pas à notre corpus) un des personnages, Nemesio, essaie d'apprendre le barbaricino pour entrer pleinement dans la communauté : « storpiava l'italiano alla perfezione per parlare bene il barbaricino »[1197].

Chez A. Camilleri, on observe un emploi fréquent de l'expression « come si dice da noi » / « da noi » / « dalle parti nostre » : procédé didactique qui permet, tout en donnant un ancrage régional à la narration, d'exposer l'équivalent en italien d'une expression idiomatique. Ainsi dans La presa di Macallè, à propos d'une expression populaire sicilienne dénotant les menstruations. Marietta explique d'abord à Michilino d'abord l'expression sicilienne, puis

[1192] Ibid., p. 20. En plus de ces exemples, on peut songer aussi à la réflexion sur le dialecte : « Non era mai stanca di sentirla parlare in dialetto », « con intorno un gran cicalare polifonico di dialetti italiani, soprattutto piemontesi ».
[1193] Ibid., p. 14.
[1194] Ibid., p. 20.
[1195] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 28.
[1196] Ibid., p. 145.
[1197] S. Niffoi, Il pane di Abele, op. cit., p. 30. L. Nieddu note à ce propos que « Queste considerazioni rivelano l'importanza della lingua per l'effettivo ingresso di Nemesio nella comunità, che mal sopporta gli stranieri », Une *nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit.*, p. 328.

son équivalent italien. On voit d'ailleurs que l'italien n'est pas très bien assimilé, puisqu'elle fait une faute dans le mot : « mi venni **'u marchisi**. E che ci trasiva un marchisi o un baruni col sangue di Marietta? La cuscina accapì la confusioni del picciliddro. « Noi l'acchiamiamo accussì, 'u marchisi'. In taliano si dice, mi pari, mesturazioni. Ci viene a tutte le fìmmine. È una cosa naturali »[1198] ; dans Il birraio di Preston, se lit une réflexion sur la langue, en l'occurrence sur un mot qui en toscan a un autre sens qu'en italien standard. C'est le préfet (toscan) qui l'explique au mafieux sicilien Don Memè. Il s'agit du terme abusato. Le préfet : « "Mi sento un po' **abusato**!" Don Memè se la pigliò a male. "Nisciuno vuole abusare di lei, Eccellenza" "Oddio, Ferraguto, 'un facciamo equivoci! **Da noi** abusato vòle dire, come dire, disorientato" »[1199]. C'est donc le personnage qui cherche à définir le sens d'un mot dans son dialecte. Dans La strage dimenticata : « "Tragediatore" è, **dalle parti nostre**, quello che, in ogni occasione che gli capita, seria o allegra che sia, si mette a fare teatro, adopera cioè toni e atteggiamenti più o meno marcati rispetto al livello del fatto in cui si trova ad essere personaggio »[1200].

On trouve aussi dans ces œuvres de nombreuses annotations métalinguistiques portant sur la traduction. Dans *L'Opéra de Vigàta*, on peut lire un passage intéressant sur la typique erreur d'interprétation des expressions étrangères imputable aux « faux amis ». Il s'agit du personnage de l'ingénieur allemand Hoffer, qui se trouve en Sicile : « Per un attimo infatti Hoffer dimenticò che si trovava a Vigàta, in Sicilia, e non riuscì a controllare la continua traduzione che era costretto a fare dal tedesco in italiano. "Schnell! Kaltes Wasser!" fece. Nardo Sciascia, che già stava per raprire la manopola dell'acqua fredda, si fermò di botto, taliandolo stunato. "Kaltes Wasser! Kalt! Kalt!" ruggì l'ingegnere. "Calda! Vuole quella calda! La pressione!" »[1201]. Plus loin, on découvre une grande digression sur un terme en dialecte romain (dindarolo) et sur son équivalent en sicilien : c'est le jeune Romain, qui demande au Sicilien Decu : « "C'è quarcuno in paese che vende dindaroli?" "E che sono?" spiò alloccuto Garzìa. Con stupore di Decu, Nando si mise a parlare in poesia. "È il dindarolo un coso piccino, / fatto di greta cotta e quasi è tonno: / drento è voto ed in cima ha un bottoncino, / e un piede largo, da stà ritto, in fonno. / C'è un taglio, giusto al capitel vicino: / quanto i spiaccianti trapassà ce ponno, / qui li regazzi i ripostini fanno, / in tempo che le mancie se gli danno." "Ho capito" disse Decu. "I vostri dindaroli sono i nostri carusi, quelli dove i picciliddri ci mettono i surdareddri, gli spiaccianti, come dici tu". "Ma i carusi da voi nun so li regazzini?" "Sì, ma significano magari i sarbadanari" »[1202].

Enfin, dans La strage dimenticata, le narrateur fait cette réflexion traductive : « **Zara bazàra** (espressione intraducibile che si può tentare di far capire con "voltala come vuoi sempre è cocuzza") »[1203]. Ces commentaires métalinguistiques permettent au lecteur de se familiariser avec les ressources propres du dialecte. C'est ce qu'explique G. Sulis à propos de certaines séries synonymiques : elle met l'accent, en particulier, sur la fonction que peut revêtir cette

[1198] A. Camilleri, La presa di Macallè, op. cit., p. 1602.
[1199] A. Camilleri, Il birraio di Preston, op. cit., p. 483.
[1200] A. Camilleri, La strage dimenticata, op. cit., p. 144.
[1201] A. Camilleri, Il birraio di Preston, op. cit., p. 439.
[1202] Ibid., p. 475-476.
[1203] A. Camilleri, La strage dimenticata, op. cit., p. 122.

accumulation, jamais gratuite en dépit des apparences, celle d'une familiarisation du lecteur avec la morphologie spécifique du dialecte sicilien. Elle analyse ainsi le passage du Birraio di Preston sur les jarres que nous avons cité précédemment :

> Notons également la successione, dans les deux citations, des termes « quartare », « quartareddre » e « quartarella ». L'écrivain fait alterner le substantif de base et deux forems diminutives, construites de façon différente. […] Le but semble être à la fois de fournir une certaine variété y compris dans la répétition du même mot, et d'indiquer implicitement les parallélismes et les différences dans la suffixation des diminutifs en sicilien et en italien. Si « quartareddra » équivaut à « quartarella », et que toutes deux dérivent de « quartara », à la fin du livre, même le lecteur distrait aura fait sienne la règle selon laquelle le suffixe sicilien « -eddr- » correspond à l'italien « -ell- », e il saura l'appliquer dans les occurrences suivantes.[1204]

Les mots-clés chez nos auteurs :

Ce que font apparaître ces exemples quant à la facilitation de la compréhension, c'est la présence de mots dialectaux récurrents dans une œuvre, et d'une œuvre à l'autre. On les appellera les mots-clés, et l'on verra ci-après qu'ils contribuent à fidéliser le lecteur et à le doter d'un glossaire 'de survie', voire davantage. Chez L. Pariani, dans Il paese delle vocali, on trouve ainsi plusieurs mots-clés en vernaculaire, qui viennent ponctuer ce récit : « sidèla » pour « le seau », « câ » pour « la maison, chez soi », le verbe « valzare » pour « tourner », le substantif « cô » pour « tête, « sciura » pour « madame ».

Chez S. Niffoi, on peut considérer comme des mots-clés et d'ailleurs culturèmes les appellatifs devant les noms propres « mannoi », « mannai », « tziu », « tzia », « comare », « babbu », « mastra ». Puis viennent les mots typiques de la société rurale sarde : « tanca » ; « cosinzos » ; « balentes » ; « burdo » ; « fardetta » ; « pane crasau » ; « palittone » (dans Il cane di Piracherfa) ; « all'impuddile ». On en retrouve d'ailleurs un certain nombre dans le glossaire en fin d'ouvrage (pour les romans parus depuis 2008). À cela s'ajoutent de nombreux mots transparents, dans Il cane di Piracherfa : « Tantos saludos compà »[1205]. Enfin, l'italien régional de Sardaigne est systématiquement exploité, ce qui donne au récit un cachet local sans nuire à la lisibilité :

> Les formes d'italien régional sarde augmentent principalement dans les phrases des parties dialoguées, et également les formes d'italien hybride, qui se manifeste à travers calques et régionalismes lexicaux un peu partout dans le texte : elles apportent au roman une patine de sardità sans nuire à la compréhension générale de l'histoire par un lecteur non sardophone.[1206]

[1204] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 221-222 : « Si noti inoltre la successione, nelle due citazioni, dei termini "quartare", "quartareddre" e "quartarella". Lo scrittore alterna al sostantivo-base due forme diminutive, costruite in maniera diversa. […] Lo scopo sembra essere sia quello di fornire una certa varietà pur nella ripetizione della stessa parola, sia di indicare implicitamente i parallelism e le differenze nella suffissazione diminutiva in siciliano e italiano. Se "quartareddra" equivale a "quartarella", ed entrambe derivano da "quartara", a fine libro anche il lettore distratto avrà interiorizzato la regola per cui il suffisso siciliano "-eddr-" corrisponde all'italiano "-ell-", e la saprà applicare nelle successive occorrenze ».

[1205] S. Niffoi, Il cane di Piracherfa, p. 93.

[1206] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit.,* p. 315 : « Aumentano le forme di italiano regionale sardo, nelle frasi presenti principalmente nelle parti dialogiche, o di italiano interferito, che si manifesta attraverso calchi e regionalismi lessicali sparsi nel testo, che conferiscono al romanzo una patina di sardità senza ostacolare la comprensione generale della storia da parte di un lettore non sardofono ».

Chez A. Camilleri, le mot-clé est roi et garantit la compréhension et la fidélisation du lecteur. On peut aller jusqu'à dire – ce qui n'a pas échappé à la critique[1207] – que la stratégie camillérienne se fonde sur leur dissémination méthodique dans l'ensemble des romans. G. Sulis note à ce propos :

> Principale caractéristique de l'écriture de Camilleri dans sa maturité, bien résumée par Mauro Novelli : « Mises à part quelques inventions […], ce qui ressort sur le plan lexical, c'est avant tout une centaine de termes pan-siciliens qui reviennent très fréquemment, taliàta, camurrìa, darrè, trazzera, gana, macari, tanticchia, acchianari, et ainsi de suite » (Novelli, 2002, p. LXXXIII). Ce noyau lexical compact, d'inspiration régionale, accompagné dès la première édition par un bloc fixe de locutions idiomatiques, se greffe à un lexique italien sélectionné sous le signe de la medietas. Camilleri emploie de manière très libre l'italien standard, littéraire, régionale, populaire, et le dialecte, comme des ingrédients d'une langue narrative personnelle mais dénuée d'écarts, complètement accessible y compris pour le lecteur moyen non dialectophone.[1208]

On peut ainsi en donner une liste qui se perpétue d'un roman sur l'autre : 'trasire' – 'inzertare' – 'spiare' – 'taliare' – 'isare' – 'tuppiare' – 'santiare' – 'sùsiri' – 'arrinèsciri' – 'allordarsi' – 'nèsciri' – 'voliri' – 'babbiare' – 'accuminciare' – 'ammuttàri' – 'cataminarsi' – 'assittarsi' – 'addunarsi' – 'ammammacoluto' – 'strammato' – 'annirbosito' – 'ittato' – 'tinto' – 'cabasisi' – 'càmmara' – 'tanticchia' – 'assai' – 'troniate' – 'il triatro' – 'la minnitta' – 'viriviri' – 'picciliddro – 'fimmina' – 'vossia' – 'moglieri' – 'priciso' – 'narrè' – accussì – 'sciarra' – 'all'urbigna'. À quoi il faut ajouter des expressions colorées comme par exemple « pioveva ad assuppaviddrano ».

La question du glossaire

Il n'y a, comme nous avons eu l'occasion de le dire, de glossaire ni dans Il cane di Piracherfa, ni dans La leggenda di Redenta Tiria. Mais il faut rappeler que dès 2008 et la réédition, chez Adelphi cette fois, de Collodoro, S. Niffoi enrichit systématiquement ses romans d'un court glossaire, appelé d'ailleurs glossario minimo, comprenant 75 termes sardes qui sont plus ou moins ses mots-clés. À cela s'ajoute le court recueil intitulé Parainas. Detti e parole di Barbagia qu'il publie chez Adelphi en 2009 et qui recense des proverbes et expressions

[1207] Par exemple, G. Sulis qui écrit : « Ancore più che l'uso delle glosse e delle sinonimie, però, la strategia principale adottata dall'autore consiste nella ripetizione regolare dei medesimi prestiti, calchi e detti popolari, con minime variazioni linguistiche […] sia all'interno di uno stesso romanzo sia nell'intero corpus » [« Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 223].

[1208] G. Sulis, « Alle radici dell'idioletto camilleriano », op. cit., p. 257 : « Principale caratteristica della scrittura matura di Camilleri, ben sintetizzata da Mauro Novelli: "Al di là di qualche invenzione per assonanza, ciò che spicca sul piano lessicale è innanzitutto un centinaio di lemmi pansiciliani ad altissima frequenza, taliàta, camurrìa, darrè, trazzera, gana, macari, tanticchia, acchianari, e così via" (Novelli, 2002, p. LXXXIII). Questo compatto nucleo lessicale d'ispirazione regionale, accompagnato sin dalla prima edizione dal blocco fisso delle locuzioni idiomatiche, si innesta su un lessico italiano selezionato all'insegna della medietas. Camilleri sfrutta liberamente l'italiano standard, letterario, regionale, popolare, e il dialetto, come ingredienti di un lingua narrativa personale ma priva di scarti, di piena accessibilità anche per il lettore medio non dialettofono ».

idiomatiques barbaricini qui lui sont chers. Cet ouvrage représente pour le lecteur italophone une aide à la lecture et à la compréhension de l'univers de l'écrivain sarde[1209].

Cet autre glossaire fait figure de manuel à l'usage du lecteur niffoien. Selon L. Nieddu, ce petit lexique indépendant s'inscrit dans un projet de facilitation de la lecture initié pleinement en 2008 avec les glossaires accompagnant les romans et peut-être surtout avec l'évolution du style, sur laquelle nous reviendrons dans ces pages :

> Ce texte très clair s'insère sans nul doute dans la nouvelle stratégie de l'écrivain d'Orani, qui vise non seulement à vendre ses romans, mais aussi à faire connaître une culture tout entière, celle de la Sardaigne de l'intérieur, en rendant transparent ce qui auparavant était obscur.[1210]

En revanche, l'absence de glossaires chez A. Camilleri est compensée par d'autres mécanismes tels ceux dont nous venons de parler, qui sont plus appuyés que chez les autres écrivains.

> Les livres de Camilleri (à l'exception d'Un filo di fumo) ne sont accompagnés d'aucun glossaire de termes dialectaux, car les lecteurs ont prouvé qu'ils pouvaient comprendre et apprécier le langage mêlé d'italien et de dialecte et ils ont su surmonter les difficultés de compréhension qui découlent de l'emploi d'une forme expressive si particulière[1211]. Même Il re di Girgenti (roman où le dialecte est prépondérant et où il se mêle non seulement à l'italien mais aussi à l'espagnol) a obtenu un très large succès de public (et de critique).[1212]

La même absence revêt chez L. Pariani et chez A. Longo des sens différents, comme nous le verrons dans les pages qui vont suivre.

[1209] Paola Pittalis, « Sulla soglia della morte il patriarca di Suriache gioca a morra con Dio », La Nuova Sardegna, 23 février 2010 : « Le petit dictionnaire publié par Adelphi en 2009 vient au secours du lecteur qui se trouve en difficulté face à une technique très prégnante. Le titre Parainas est une invention de Niffoi qui a réuni deux mots, "paragulas" e "radichinas" » [« Al lettore in difficoltà, di fronte a una tecnica molto insistita, viene in soccorso il dizionarietto pubblicato da Adelphi nel 2009. Il titolo è un'invenzione di Niffoi che ha fuso due parole "paragulas" e "radichinas" »].

[1210] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sard*es, op. cit., p. 336 : « Questo agile testo partecipa senza dubbio alla nuova strategia dello scrittore oranese, mirante a vendere non solo i propri romanzi, ma a far conoscere un'intera cultura, quella della Sardegna dell'interno, rendendo trasparente ciò che prima era criptico ».

[1211] S. Salis, « In attesa della mosca : la scrittura di Andrea Camilleri », op. cit. : « On comprend pourquoi Livio Garzanti a exigé un dictionnaire pour Un filo di fumo, mais il est également vrai que les lecteurs […] se montrent à la hauteur du devoir. Il n'y a pas besoin de dictionnaire et, s'il est vrai que les auteurs créent leur propre langue de communication, si cette dernière réussit vraiment à communiquer, les lecteurs l'adoptene immédiatement. Ils se munissent d'une encyclopédie et exploitent, en s'enrichissant, tout […] ce qui leur est proposé dans le texte » [« Si capiscono certo le ragioni di Livio Garzanti a richiedere un dizionario per Un filo di fumo, ma è anche vero che i lettori (ancora una volta) si dimostrano all'altezza del compito. Non c'è bisogno di nessun dizionario, e se è vero che gli autori si formano una propria lingua di comunicazione, i lettori, se essa comunica veramente, se ne rivestono immediatamente. Si corazzano di una loro enciclopedia e sfruttano, arricchendosene, a loro favore tutti gli stimoli che vengono loro proposti »].

[1212] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 128 : « I libri di Camilleri (a parte Un filo di fumo) non sono corredati da nessun glossario di termini dialettali, perché i lettori hanno dimostrato di capire e apprezzare il linguaggio misto di italiano e dialetto ed hanno saputo superare le difficoltà di comprensione che derivano dall'uso di una forma espressiva così particolare[1212]. Persino Il re di Girgenti (romanzo in cui il dialetto è preponderante e si intreccia non solo con l'italiano ma anche con lo spagnolo) ha conseguito un grande consenso di pubblico (e di critica) ».

c) La production de la compétence du lecteur, la construction du lecteur : à qui est destinée cette prose et comment se met-elle en place ?

Le dynamisme du processus : la création du lectorat, un lecteur qui va acquérir des compétences. Une compétence linguistique et culturelle à construire

La fidélisation du lectorat est un des objectifs que se proposent nos auteurs. On pense en particulier à A. Camilleri qui fait désormais l'objet d'une véritable addiction :

> La confiance est telle que ses livres sont non seulement attendus, mais même exigés : souvent l'auteur a été appelé à devoir justifier ses retards par rapport à la régularité de ses publications… Camilleri, mes amis, c'est un besoin primaire ![1213]

Outre les procédés langagiers vus précédemment, A. Camilleri a mis en place une géographie imaginaire permanente : Montelusa, Vigàta, ces localités qui reviennent dans de très nombreux romans, et en particulier dans les romans historiques, sont désormais familiers aux lecteurs ; c'est dans ce cadre que se meut le personnage sériel de Salvo Montalbano. Car la prose d'A. Camilleri est fondée sur la sérialité ; et ce n'est qu'en lisant tous les ouvrages de la série que le lecteur pourra accéder à une compréhension intégrale de la langue camillérienne. Par la répétition d'un groupe de mots-clés, dont on a parlé précédemment, « le lecteur, d'abord déconcerté en un premier temps par le pastiche linguistique, réussit ensuite, au bout de quelques pages seulement, à comprendre, à assimiler et à accepter l'hybridation de la langue »[1214]. C'est donc à un lecteur fidèle que s'adresse A. Camilleri, preuve en est la progressive disparition des gloses de mots-clés, au fil des publications. C'est ce que note L. Bossi :

> La preuve en est que les explications ou les doublets en italien standard disparaissent progressivement des ouvrages de Camilleri sans que ses « habitués » en souffrent le moins du monde. On peut même supposer qu'ils seraient agacés qu'on leur explique encore ce que signifie tambasiare […]. C'est que l'auteur, grâce à l'emploi de termes récurrents qui fonctionnent comme un code, a en quelque sorte formé son public, lequel exige à son tour de l'auteur que soit maintenue la complicité créée par leur langue désormais commune.[1215]

L. Bossi parle d'« habitués », de véritables « fans »[1216], et d'une relation de proximité, également fondée sur la « complicité ». Ce terme est intéressant car il suggère l'existence

---

[1213] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 29 : « La fiducia è tale che i suoi libri sono non solo attesi, ma addirittura pretesi: spesso l'autore è stato chiamato a giustificare i ritardi nella regolarità delle sue pubblicazioni… Camilleri, amici miei, è un bisogno primario! ».

[1214] F. Pellegrini, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, op. cit., p. 136 : « chi legge, se rimane inizialmente spiazzato dal pastiche linguistico, solo dopo poche pagine riesce a comprendere, metabolizzare e ad accettare l'ibridazione della lingua ».

[1215] L. Bossi, « La voix de la Sicile », op. cit., p. 280.

[1216] On peut se permettre ce terme puisque ce sont les lecteurs d'A. Camilleri eux-mêmes qui se sont nommés ainsi et en ont fait le nom du site Internet qu'ils ont consacré à l'écrivain : « Camilleri Fans Club » dont l'adresse est la suivante : http://www.vigata.org/. L'« hyper-activité » et l'« hyper-présence » des lecteurs est confirmée par A. Camilleri lui-même (in Marcello Sorgi, La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri, Palerme, Sellerio, 2000, p. 13-16 et p. 76-77), évoqués et synthétisés en ces termes par G. Sulis (« Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 226) : « I lettori reali, in specie i seguaci di Montalbano, si sono ritagliati un ruolo sempre più di primo piano, ai limiti dell'invadenza nei confronti dell'autore, al quale hanno ribadito con forza le proprie aspettative, proponendo suggerimenti sullo sviluppo delle storie e mettendo in luce aporie testuali ».

d'un lien fort entre émetteur et destinataire, d'une entente profonde, d'une compréhension totale : le message devient transparent, dès lors que s'est établie cette fidélisation du lectorat. Par ailleurs, L. Bossi emploie au sujet du public un verbe intéressant, « former », qui mérité quelques commentaires : en effet, c'est bien un processus de création de son propre lectorat qui est à l'œuvre chez A. Camilleri. Il s'agit de construire la compétence linguistique et encyclopédique du lecteur. C'est ce à quoi servent tous les procédés qu'on a analysés jusque-là, qu'ils soient linguistiques ou extra-linguistiques.

G. Bonina à propos de la fidélité des lecteurs camillérophiles note également que

> pour l'auteur sicilien s'est amorcé un phénomène assez rare qui est celui d'une compulsion de répétition, et qui fait de chacun de ses livres une suite des précédents : c'est pourquoi le succès de Camilleri, applaudi par le public et à peine flatté par la critique, comprend une multitude de titres qui se font écho.[1217]

Le fait que chaque roman évoque le précédent repose sur la permanence de l'univers qu'A. Camilleri a su créer, et sur un évident retour de thématiques. Son œuvre offre l'image d'une constante et d'une fixité, en premier lieu pour ce qui est des usages linguistiques, ce qui a fait dire à certains critiques qu'on entrevoyait, depuis que l'auteur avait atteint un succès de masse, et en ce qui concerne les « presenze plurilingui », une « ripetitività [che] trascende la caratterizzazione stilistica per sfiorare la maniera e lo stereotipo »[1218]. Cette sérialité, qui concourt à la fidélisation du lectorat, doit aussi être lue en lien avec le genre qu'A. Camilleri revisite dans sa série des Montalbano, le giallo. C'est ce que nous verrons plus en détail ci-dessous, lorsque nous parlerons du lecteur modèle spécifique à A. Camilleri.

S. Niffoi, quant à lui, refuse la « sérialité » et veut montrer au contraire, par les dosages différents qu'il fait de l'hybridation linguistique selon les romans, qu'il n'est pas prisonnier de son idiolecte et qu'on ne peut pas l'étiqueter.

Du point de vue thématique, il aspire plutôt à dépeindre un microcosme qui soit par contre toujours identique, qui participe d'une manière non négligeable à la fidélisation du lectorat et à la compréhension de son univers, créant une familiarité entre émetteur du message et destinataire, et, comme l'explique bien L. Nieddu,

> les noms des villages changent donc, mais derrière eux se cache toujours Orani, la communauté où vit Niffoi, avec ses territoires environnants. Les douze romans que nous avons analysés ressemblent ainsi à des épisodes d'une même épopée humaine, « une comédie humaine barbaricine à la Balzac »[1219] où les règles morales et les dynamiques sont toujours les mêmes.[1220]

[1217] G. Bonina, Il carico da undici, op. cit., p. 5 : « per l'autore siciliano si è innescato un raro fenomeno di coazione a riprendere che fa di ogni suo libro un traino dei precedenti, cosicché la fortuna di Camilleri, baciato dal pubblico e appena accarezzato dalla critica, integra una madreporica di titoli che si chiamano a distanza ».

[1218] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 224.

[1219] C'est Patrizia Danzé qui définit de cette manière l'ensemble de l'œuvre niffoienne, in « Grida dalla Sardegna ».

[1220] L. Nieddu, Une nouvelle géné*ration d'écrivains sardes, op. cit.*, p. 335 : « pertanto, i nomi dei paesi cambiano, ma dietro di essi si cela sempre Orani, la comunità dove vive Niffoi, coi territori circostanti. I dodici romanzi che abbiamo analizzato sembrano essere episodi di una stessa epopea umana, "una balzachiana comédie humaine barbaricina"[1220] in cui le regole morali e le dinamiche sono sempre le stesse ».

Le souci qu'il a du public se lit dans les adresses fréquentes au lecteur faites par le narrateur dans le texte : l'incipit de La leggenda di Redenta Tiria comporte une apostrophe aux lecteurs : « vous ne trouverez ce nom de bourgade, la mienne, dans aucune encyclopédie… »[1221]. Elle ponctue le texte : « Si vous ne croyez pas cette histoire, poussez jusqu'à Stàffari… »[1222], et on la retrouve dans ce qui fait office d'épilogue : « En conclusion, je n'ai pas l'intention de vous convaincre que les histoires que vous venez de lire sont vraies. Si vous conservez toutefois un doute, fiez-vous au moins à ce que le narrateur a vécu en personne, vu de ses yeux, touché de ses mains »[1223].

Chez S. Niffoi, se met progressivement en place une facilitation de la lecture, même si des termes sardes peuvent rester obscurs. Rina Brundu considère S. Niffoi comme un balente « dans sa façon de vouloir "imposer" la langue sarde comme élément linguistique absolument fonctionnel (et non perturbateur) aux nécessités de la communication moderne de la noble langue maternelle italienne »[1224]. En effet, peu à peu, comme on va le voir plus en détail, après son premier roman Il viaggio degli inganni, où le sarde est très présent, l'analyse textuelle et linguistique des œuvres successives montre que

> l'orientation linguistique que prennent les textes de Niffoi tient davantage compte de la réception, aussi bien en termes de transparence de l'écriture qu'au niveau des trames qui deviennent plus prenantes pour le lecteur. Dans Il postino di Piracherfa nous voyons que les sardismes lexicaux isolés ont diminué et que les expressions en sarde deviennent accessibles, soit parce qu'elles sont expliquées, soit parce qu'elles sont insérées dans un contexte révlateur.[1225]

Nous verrons enfin ce qu'il en est pour L. Pariani et A. Longo dans le paragraphe sur le lecteur modèle.

Une familiarité cultivée par les auteurs. Mise en place d'un à-côté du texte

Le nombre grandissant d'adaptations diverses : livres audio, séries télévisuelles et films tirés des œuvres d'A. Camilleri, mais aussi de S. Niffoi, en dit long sur le succès de masse de ces auteurs et sur leur volonté constante de rendre accessible au plus grand nombre la prose plurilingue actuelle.

[1221] S. Niffoi, La leggenda di Redenta Tiria, op. cit., p. 15 : « il nome del mio paese, non lo troverete in nessuna enciclopedia… ».

[1222] Ibid., p. 109 : « Se non credete a questa storia, fatevi un viaggio a Stàffari… ».

[1223] Ibid., p. 154 : « In chiusura, non è mia intenzione convincervi che le storie che avete appena letto siano realmente accadute. Se coltivate qualche dubbio, fidatevi almeno di quello che il narratore ha vissuto in prima persona, visto con i suoi occhi, toccato con le sue mani ».

[1224] « Salvatore Niffoi: l'Ars retorico-realista al servizio di Sua Sardità (Breve analisi tecnico-testuale ed altre considerazioni minime dopo una prima lettura de La leggenda di Redenta Tiria e de La vedova Scalza)», publié le 8 décembre 2007 sur le site www.modulazioni.it: http://www.modulazioni.it/Salotto/Critica-Saggistica/rina-brundu_niffoi.htm : « nel suo voler "imporre" la lingua sarda quale elemento linguistico **assolutamente funzionale (e non perturbatore)** alle necessità comunicazionali moderne della nobile madrelingua italiana ». C'est nous qui soulignons.

[1225] L Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes, op. cit*., p. 307-308 : « l'orientamento linguistico di Niffoi tiene maggiormente conto della ricezione, in termini sia di trasparenza della scrittura che di trame coinvolgenti. Con Il postino di Piracherfa è emerso che i sardismi lessicali isolati sono diminuiti e le espressioni in sardo sono rese accessibili, o spiegate o perché inserite in un contesto rivelatore ».

Pour ce qui concerne A. Camilleri, on l'a vu, la télévision a beaucoup contribué à sa popularité. Il s'est forgé un public fidèle y compris grâce au petit écran et aux adaptations télévisuelles de ses romans (La scomparsa di Patò, film de 2010 réalisé par Rocco Mortelliti), qu'il a suivies attentivement. On peut parler pour lui d'un véritable processus de traduction extra-textuelle et, comme le fait Stefano Leoncini, d'un auteur qui est aussi un vrai « médiateur culturel » : on ne compte plus les adaptations filmiques, séries télévisées[1226], enregistrements radiophoniques, cédéroms ludo-éducatifs[1227], bandes dessinées[1228], livres audio. Car « Camilleri détient aussi vraisemblablement une profonde connaissance de l'horizon d'attentes et des compétences de son public potentiel, ce lectorat moyen que l'on peut identifier à la figure du lecteur ni cultivé ni inculte constituant le nouveau public de la "modernité littéraire" »[1229].

Pour S. Niffoi, à ce jour on compte un livre audio ; encore aucun, ni films d'ailleurs, pour L. Pariani et A. Longo. Il nous semble que la lecture par l'auteur, enregistrée sur CD, tend à renforcer le lien qui existe entre l'auteur et son public[1230].

Quel lecteur pour quel auteur ? Une oscillation familiarité / étrangeté inégale : des différents degrés de difficulté de lecture en fonction des auteurs plurilingues

> L'œuvre plurilingue […] est toujours
> le fruit d'une volonté artistique précise,
> qui a pour but, grâce à un usage inattendu du langage,
> de solliciter l'engagement autonome du destinataire.[1231]

Dans cet avant-dernier paragraphe qui tiendra lieu de récapitulation, nous aborderons un point essentiel qui a jusque-là filtré dans l'ensemble de nos analyses mais doit être ici clairement posé. Si nous avons identifié de nombreux points communs dans la réception de nos auteurs, il est également essentiel de rendre compte des différences qui caractérisent leur lecteur modèle, de même que nous avons vu, dans les chapitres précédents, ce qui faisait la spécificité de chacun. Au fil de cette analyse, nous nous rendrons compte que certains motifs et certaines

[1226] Montalbano : 9 saisons à ce jour produites par la Rai, depuis 1999, avec l'acteur Luca Zingaretti dans le rôle-titre ; Il giovane Montalbano, « prequel » à la série, avec dans le rôle-titre l'acteur Michele Riondino.
[1227] La voce del violino en cédérom.
[1228] Notamment *L'avvertimento*, paru en 2000.
[1229] S. Leoncini, « Stratégies plurilingues chez Andrea Camilleri : propositions pour de nouvelles approches du « phénomène Montalbano » », op. cit., p. 305. La citation interne est de Vittorio Spinazzola, La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura, Milan, Il Saggiatore, 2005.
[1230] Voici ce qu'on lit sur un site de vente de livres audio italiens : « Molti scrittori contemporanei italiani non affidano la lettura a professionisti, ma interpretano se stessi offrendo ai lettori la possibilità di ascoltare una versione sonora del libro dalla viva voce dell'autore. Scrittori e scrittrici sono personaggi amati, ben noti al pubblico grazie alla loro partecipazione a premi, festival, trasmissioni e reading; letti dai loro creatori, gli audiolibri diventano un'esperienza molto coinvolgente, che rafforza il legame tra autore e lettore ». http://www.ibuk.it/irj/go/km/docs/documents/PortaleIBUK/notizie/librometro/produzione/audiolibri_1.html.
[1231] G. Sulis, « Quale lettore per il romanzo plurilingue? Il caso Meneghello », op. cit., p. 147 : « L'opera plurilingue […] è sempre frutto di una precisa volontà artistica, tesa, grazie a un uso inaspettato del linguaggio, a sollecitare un impegno autonomo del fruitore ».

fonctions (le lecteur modèle dynamique et actif, qui doit reconstruire l'intrigue) sont communs à tous nos écrivains.

• Chez Camilleri, un lecteur qui devient acteur. Vers une essentialisation et une simplification

Si le langage d'A. Camilleri « se révèle être construit sur la recherche d'une accesssibilité et d'une lisibilité à tous niveaux »[1232], faisant pencher la balance de manière flagrante du côté de la familiarité / familiarisation, on ne saurait tout à fait en dire autant de S. Niffoi ou de L. Pariani. C'est ce que nous nous attacherons à décrire ici.

Commençons par le lecteur modèle camillérien, qui se trouve, passée une première phase de désorientation, rapidement à son aise grâce aux mécanismes analysés précédemment : le voilà rassuré et plongé dans un bain constant et stable de termes certes obscurs initialement mais répétés et donc au fur et à mesure, et de plus en plus rapidement au fil des romans, assimilés. La première phase, celle du déchiffrement linguistique, est donc inévitable et tout lecteur du corpus camillérien « y passe » nécessairement. Elle s'apparente à l'enquête policière, menée ici par le lecteur sur la matière linguistique de ses textes, comme l'explique G. Sulis[1233] : « y compris sous l'angle linguistique, le lecteur implicite de l'œuvre de Camilleri est le lecteur de romans policiers »[1234] :

> Parallèlement à l'enquête du détective à l'intérieur du texte, a lieu l'enquête linguistique du lecteur, lequel est amené à rassembler les indices représentés par les mots et par les expressions siciliens, à les mettre dans un coin de son esprit, à rechercher des interprétations provisoires, à suivre de fausses pistes qu'il est ensuite obligé d'abandonner, pour parvenir enfin au déchiffrage complet de l'énigme plurilingue, qui sera à nouveau proposée, sans grands changements, dans son roman suivant.[1235]

Dans la seconde phase, qui survient assez rapidement, le lecteur s'approprie le vocabulaire sicilien et entre pleinement dans l'univers camillérien :

> Le lecteur non dialectophone, qui, initialement, se retrouve dans les personnages non siciliens des romans, dans leur désorientation, dans les incompréhensions, dans les malentendus, est accompagné pas à pas à travers un parcours d'appropriation et de partage de l'altérité et, lors du parachèvement de ce parcours, il devient citoyen d'honneur de Vigàta.[1236]

[1232] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 218 : « risulta costruito su una ricerca di accessibilità e leggibilità a tutti i livelli ».

[1233] Et avec elle J. Vizmuller-Zocco qui utilise le même champ lexical : « Ce défi lancé au lecteur – comme si même la lecture était un mystère devant être résolu – est fondé sur des indices suffisants pour pouvoir faciliter la "solution", le déchiffrage de l'écriture » [« Questa sfida al lettore – come se anche la lettura fosse un mistero da risolvere – è sorretta da indizi sufficienti in modo da facilitarne la "soluzione", decifrazione della scrittura »] [« La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 92-93].

[1234] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 225 : « anche sotto il profilo linguistico, il lettore implicito dell'opera di Camilleri è il lettore di gialli ».

[1235] Ibid., p. 226 : « Parallela all'investigazione del detective all'interno del testo, procede quella linguistica del lettore, il quale è indotto a raccogliere gli indizi rappresentati dalle parole e dai modi di dire siciliani, metterli da parte, cercare interpretazioni provvisorie, seguire false piste che poi è costretto ad abbandonare, per giungere infine alla piena decifrazione dell'enigma plurilingue, che sarà riproposto senza variazioni di rilievo nel romanzo successivo ».

[1236] Ivi : « Il lettore non dialettofono, che si rispecchia inizialmente nei personaggi non siciliani dei romanzi, nel loro spaesamento, nei fraintendimenti, negli equivoci, viene accompagnato passo passo attraverso un percorso di

A. Camilleri, en étendant la structure de l'enquête policière au déchiffrement linguistique de ses textes, fait collaborer son lecteur de manière active, lui lance un « défi »[1237]. Le lecteur camillérien va d'ailleurs au-delà des attentes de l'auteur, comme le souligne à nouveau G. Sulis :

> Si Camilleri n'a pas ressenti l'exigence d'accompagner ses romans d'appendices explicatifs métalinguistiques, ce sont les lecteurs qui se sont lancés dans la rédaction de glossaires et de dictionnaires de son lexique, dans un processus inhabituel d'appropriation d'un idiolecte littéraire.[1238]

Ainsi, A. Camilleri invite-t-il son lecteur à se livrer à la « compilation d'un nouveau lexique, plurilingue et en même temps simple, moyen, accessible »[1239]. Le lecteur doit être attentif aux indices et aux explicitations qui sont données dans un premier temps mais s'effacent assez rapidement au fil de la lecture :

> Le lecteur avisé note cependant que les traductions ou les illustrations du mot sicilien qui a déjà été expliqué une fois ne sont plus disponibles […]. Le lecteur qui ne maîtrise pas le sicilien ou l'espagnol réussit à comprendre l'idée qui est exprimée, même si son sens connotatif lui demeure sans doute obscur. Ce dernier s'acquiert par l'expérience personnelle de la lecture.[1240]

Le lecteur a donc un travail à effectuer. Si A. Camilleri se soucie de rendre ses récits accessibles au lecteur moyen, cela ne veut pas dire qu'un lecteur cultivé ne puisse aussi y trouver son compte[1241]. Au contraire, le texte se prête à différents niveaux de lecture, et l'auteur multiplie les références plus ou moins transparentes, afin que chacun puisse jouir de la lecture. On relève par exemple nombre de références littéraires, et pour n'en citer qu'une, le clin d'œil à *'A giarra* de L. Pirandello dans l'accumulation synonymique autour du terme bummola dans Il birraio di Preston[1242], que seul un lecteur averti saura saisir, mais qui n'empêchera pas le lecteur moyen de goûter le passage. Là aussi, tout est question de dosage et de seuils de lecture. Il s'agit d'une prose qui se concède à tous, « lecteur sophistiqué » comme « lecteur superficiel ou pressé »[1243] mais selon différents degrés de compréhension du

---

appropriazione e condivisione dell'alterità, al completamento del quale gli viene riconosciuta la cittadinanza vigatese onoraria ».

[1237] C'est le terme de J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 92-93.

[1238] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 226 : « Se Camilleri non ha sentito l'esigenza di corredare i propri romanzi di appendici esplicative metalinguistiche, sono stati invece i lettori a cimentarsi nella stesura di glossari e dizionari del suo lessico, con un inusuale processo di appropriazione di un idioletto letterario ».

[1239] Ibid., p. 227 : « compilazione di un nuovo vocabolario, plurilingue e insieme piano, medio, accessibile ».

[1240] J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Op. cit., p. 92-93 : « Il lettore accorto però nota che le traduzioni o le esemplificazioni della parola siciliana spiegata una volta non sono più disponibili […]. Il lettore che non padroneggia il siciliano o lo spagnolo riesce a comprendere l'idea che viene espressa, anche se gli rimane probabilmente offuscato il significato connotativo. Quest'ultimo viene aggiunto dal lettore stesso per l'esperienza personale… ».

[1241] Cf. le lecteur de « premier niveau » et celui de « second niveau » développé par U. Eco.

[1242] G. Sulis note à ce propos, parlant des différents seuils de lecture de ce passage, que « A un interprete non dialettofono ma di buone letture basterà *'A giarra* di pirandelliana memoria per cominciare a visualizzare l'immagine dell'orcio di terracotta […]. Una qualche possibilità di comprensione non è preclusa neanche al lettore meno attento, al quale viene a mancare il surplus di piacere dato dal riconoscimento di un legame linguistico, appena accennato, tra i girgentiani Camilleri e Pirandello […] tramite un aglossa indiretta » [G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 221].

[1243] G. Sulis, ibid., p. 227.

texte – et l'on aurait tort de qualifier A. Camilleri d'auteur facile – comme le montre l'analyse très fine de G. Sulis :

> Plus que le mélange linguistique en soi, c'est son association à des stratégies narratives spécifiques qui déterminent le degré de difficulté d'accès au texte littéraire, de même que c'est surtout la construction narratologique qui établit une figure de lecteur particulière, plus ou moins cultivé, plus ou moins attaché aux potentialités connotatives de la parole littéraire. L'œuvre de Camilleri, tout en ne se refusant point aux lecteurs les plus méticuleux – en leur réservant même d'agréables surprises, comme dans les transformations en dialecte des citations qui constituent les intertitres du Birraio di Preston –, réussit cependant à fonctionner sur plusieurs niveaux d'interprétation, de manière à pouvoir être partagée aussi par un lecteur moins avisé que celui qu'avaient construit […] les plus grands expérimentateurs linguistiques du XXe siècle tels Joyce ou Gadda.[1244]

Toutefois, puisque c'est à une comparaison que nous allons nous livrer ici, il faut admettre que l'effet de familiarisation et donc l'accessibilité au plurilinguisme l'emportent chez A. Camilleri sur l'étrangeté. L'ensemble tend vers une essentialisation (on l'a vu par les mots-clés) et à une simplification, notamment grâce aux procédés d'italianisation et de simplification graphique : par exemple lorsque l'écrivain cherche à faciliter et suggérer la prononciation cacuminale typique du sicilien, en ajoutant graphiquement la consonne « r » dans des mots tels que « viddrano », « addrumare », « chiddru ». Enfin, si l'on tient compte de l'évolution de son écriture : « Le spiegazioni dei termini dialettali sono maggiormente diffuse nei primi romanzi, sia perché il linguaggio camilleriano era ancora poco conosciuto, sia perché, con il passare del tempo e grazie al grande successo di vendite ottenuto, l'autore ha acquisito una maggiore sicurezza di essere compreso da un vasto pubblico di lettori »[1245].

• Chez S. Niffoi : vers un rapprochement progressif du public

On trouve une idéalisation du lecteur modèle de S. Niffoi dans la figure du personnage de Nemesio de Il pane di Abele (2009) :

> Nemesio représente, en outre, l'archétype du lecteur modèle de Niffoi, extérieur à la communauté décrite mais qui s'efforce de la comprendre, qui a une perception « juste » de la langue sarde puisqu'il « s'amusait de certaines de [nos] expressions qui, selon lui, avaient un pouvoir extraordinaire : celui d'évoquer des images, des odeurs, et jusqu'à des saveurs qui lui laissaient entrevoir des mondes inconnus et merveilleux ».[1246]

[1244] G. Sulis, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo », op. cit., p. 228 : « Più che la mescidazione linguistica in sé, è il suo abbinamento a precise strategie narrative a determinare la maggiore o minore difficoltà di accesso al testo letterario, così come è soprattutto la costruzione narratologica a prefigurare una specifica figura di lettore, più o meno colto, più o meno attratto dalle potenzialità connotative della parola letteraria. L'opera di Camilleri, pur non negandosi ai lettori più consapevoli – anzi, riservando loro piacevoli sorprese, come nei travestimenti dialettali delle citazioni che costituiscono gli intertitoli de Il birraio di Preston –, riesce però a operare su più livelli interpretativi, così da essere fruibile anche da parte di un lettore meno sagace di quello costruito come proiezione testuale dai massimi sperimentatori linguistici del Novecento, come Joyce o Gadda ».

[1245] Antonina Longo, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, op. cit., p. 128.

[1246] L. Nieddu, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes*, op. cit., p. 328 : « Nemesio rappresenta, inoltre, l'archetipo del lettore modello di Niffoi, esterno alla comunità narrata ma che si sforza di comprenderla, che ha una "giusta" percezione della lingua sarda poiché "si divertiva a certi [nostri] modi di dire che, secondo lui,

S. Niffoi écrit donc bien pour un lecteur italophone qui n'est pas nécessairement sardophone. Toutefois, et surtout dans son premier roman, la part d'étrangeté et de mystère qui s'attache aux expressions sardes est indéniable, et l'accessibilité, du moins à ses débuts, est loin d'être acquise. Par son caractère presque inédit et « vierge » (puisque la littérature sarde n'a pas eu une diffusion comparable dans la péninsule à la littérature sicilienne), l'insertion vernaculaire dans les œuvres de S. Niffoi est plus insolite et rend plus difficile la lecture.

Toutefois, si l'on analyse l'évolution de son écriture, on se rend compte que S. Niffoi

> va vers le public non sardophone, en rendant son écriture plus claire. C'est Sergio Portas qui le souligne également, lorsqu'il considère que les rares termes en sarde qui sont présents dans ce texte sont « tous (ou presque) employés sans que le lecteur puisse se méprendre sur le sens de ce qu'il est en train de découvrir grâce à l'histoire, même s'il ne connaît pas la signification du terme en question »[1247].

Son style devient nettement plus transparent, signe peut-être d'

> une plus grande responsabilité à l'égard des lecteurs "continentaux", responsabilité qui se traduit par la volonté d'introduire le public non sarde dans un univers riche et complexe de manière progressive, en l'accompagnant sans imposer [trop d'étrangeté] linguistique qui pourrait le bloquer,[1248]

signe lié au poids éditorial (le fait d'être maintenant publié par une grande maison d'édition de la Péninsule, Adelphi). S. Niffoi semble ainsi être arrivé à un « compromis stylistique »[1249], à une nouvelle vision de l'écriture mêlée, plus accessible, pour instaurer un lien plus fort entre lui et son destinataire. En effet le mélange italien / sarde a évolué, et nous pouvons l'attribuer pour une large part à une meilleure prise en compte des exigences du lectorat italophone à partir de 2008. Il est

> résolu à accompagner le public pas à pas dans la compréhension de ses romans. À partir de Collodoro, on repère des changements importants au niveau des paratextes, avec l'ajout d'un glossaire et de traductions en bas de page de certaines parties dialoguées, de passages de poésie ou de comptines dans la limba, ce qui donne de la fluidité au texte et rend accessibles les remparts du mystère linguistique qui avait caractérisé sa production des débuts. L'objectif d'élargir le nombre de ses lecteurs, en réduisant tout ce qui pourrait faire obstacle à la lecture des romans, peut avoir une cause commerciale, ou tout simplement trahir le désir de disposer d'un plus large public.[1250]

---

avevano un potere straordinario: quello di evocare immagini, odori, finanche sapori che gli spalancavano davanti mondi ignoti e meravigliosi" ».

[1247] Ibid., p. 328, à propos de Il pane di Abele : « va verso il pubblico non sardofono rendendo più chiara la sua scrittura. Lo sottolinea anche Sergio Portas quando ritiene che le poche parole sarde presenti nel testo sono "tutte (o quasi) usate senza che il lettore possa travisare il senso di quello che va scoprendo con la storia anche se non conosce il significato di un lemma" ».

[1248] Ibid., p. 316 : « una responsabilità maggiore rispetto ai lettori "continentali", responsabilità tradotta nella volontà di introdurre il pubblico non sardo in un universo ricco e complesso in maniera graduale, accompagnandolo senza imposizioni linguistiche che avrebbero potuto bloccarlo ».

[1249] Ibid., p. 336 : « L'aumentata visibilità delle sue opere e una nuova dimensione editoriale sembrano i motori del compromesso stilistico raggiunto nei suoi ultimi testi ».

[1250] Ivi : « deciso a accompagnare passo dopo passo il pubblico nella comprensione dei suoi romanzi. A partire da Collodoro si registrano dei notevoli cambiamenti a livello paratestuale, con l'annessione di un glossario e di traduzioni a pie' di pagina di parti dialogiche, brani poetici o filastrocche in limba, ciò che dà fluidità al testo e rende accessibili i baluardi del mistero linguistico che aveva caratterizzato la prima produzione niffoiana.

• Chez L. Pariani *: le lecteur s'efforce et persévère face à l'altérité irréductible de son* plurilinguisme

Les structures narratives de L. Pariani sont complexes et c'est souvent un effort de reconstitution (de l'intrigue, de la chronologie) qui est demandé au lecteur. La multiplication des points de vue, qu'elle affectionne, le pluri-protagonisme de ses histoires, la polyphonie et la multiplicité des voix sont autant d'éléments typiques de son écriture qui en rendent la lecture difficile et exigeante.

> Dans les récits comme dans les romans, la narration n'est jamais continue, elle est fragmentée en autant de mini récits successifs. Quando Dio ballava il tango […] se compose […] de seize récits autonomes centrés sur seize femmes appartenant à quatre familles d'origine italienne […]. Chacun des chapitres du roman La foto di Orta se situe en un lieu d'Italie différent à une période différente de l'existence de Nietzsche […]. De même, nombre de nouvelles fragmentent le discours en moments isolés que le lecteur devra ensuite rassembler.[1251]

Les textes de L. Pariani sont fondés sur un mécanisme qui fait participer de manière active le lecteur[1252], « appelé à remplir [des vides sémantiques] par un effort herméneutique »[1253] intense. Si « tous les éléments sont fournis au lecteur » au sens où « les habitants du récit, qui au départ sont opaques, se dévoilent peu à peu, donnant corps à une œuvre que l'on peut qualifier de fermée », cependant « nous sommes loin du récit tranquille où le lecteur est pris par la main et n'a qu'à suivre le guide »[1254]. De la sorte, on peut dire que les textes de L. Pariani s'adressent à l'intelligence du lecteur, à son attention et à sa pugnacité à reconstituer les intrigues, à dénouer le fil non linéaire de sa prose, à démêler la parole des différents personnages et les différentes voix de la narratrice. Car face à l'éclatement de la prose de L. Pariani, le lecteur se trouve dérouté et il devra donc fournir un effort supplémentaire. À cette complexité structurelle s'ajoute – caractéristique essentielle de sa prose – le mélange plurilingue qui, surtout à cause de la composante vernaculaire, vient compliquer la donne. Le problème du langage et de la langue adéquate, si souvent thématisé par l'écrivaine, se manifeste par une présence forte de l'altérité linguistique exhibée dans le texte. Le projet à la fois esthétique et politique qui sous-tend le corpus parianien est donner voix à ceux qui n'ont jamais eu la parole en les laissant s'exprimer dans leur langue afin de subvertir la hiérarchie des idiomes et la logique de l'exclusion. Ainsi

> la barrière linguistique n'est pas seulement interne au récit, entre les opprimés et les oppresseurs, et entre les femmes racontées et la parole qui véhicule — et qui trahit nécessairement — leurs histoires, mais elle devient également, à l'extérieur du récit, incompréhension et distance entre le lecteur moyen italophone et la complexité du texte plurilingue. Par l'intermédiaire de leur interlocutrice et de leur représentante, les femmes

---

L'obbiettivo di allargare il numero dei lettori, annullando le remore legate alle difficoltà di lettura dei romanzi, può avere ragioni commerciali, o semplicemente nascondere il desiderio di un più vasto pubblico ».

[1251] Brigitte Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego. Les personnages des récits de Laura Pariani », in Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours, Denis Ferraris (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 77-96, p. 80.

[1252] Ibid., p. 84 : « La coopération du lecteur demeure active, ne serait-ce qu'en raison de la langue forgée par l'auteur, une langue que l'on peut qualifier de métisse ».

[1253] G. Sulis, « Dare voce alle vite marginali », op. cit., p. 410.

[1254] B. Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego », op.cit., p. 84-85.

> inversent les rapports de pouvoir à l'intérieur de la langue littéraire et, une fois conquis la parole, c'est elle qui, à la fin, dictent les conditions d'accès à la communication, en reportant sur le lecteur la situation d'altérité. Malgré tout, l'effort de compréhension linguistique est un pas indispensable à faire, c'est la preuve d'une volonté d'ouverture à la diversité, de disposition à l'attente, d'acceptation de l'effort nécessaire pour pouvoir interagir avec la voix de l'Autre.[1255]

Préserver l'irréductible altérité correspond à une volonté proprement politique de l'écrivaine : l'altérité doit être constamment sensible car sa présence participe du processus de subversion de la parole littéraire que mettent en œuvre les personnages de ses romans (en particulier les femmes). L'étrangeté est donc nécessaire à son propos : le lecteur doit buter sur les insertions dialectales au fort pouvoir dérangeant, car le but n'est pas d'abolir l'altérité, d'aplanir le texte, mais au contraire d'en augmenter les aspérités.

Mais cette difficulté ne va pas jusqu'à la confusion et l'incompréhensibilité : L. Pariani ménage malgré tout son lecteur, elle tient à ce qu'il puisse, en dépit des difficultés, suivre l'intrigue et s'intéresser à l'histoire de ses personnages. Aussi le lecteur est-il invité à se mettre à l'affût de tous les indices susceptibles de l'aider à déchiffrer le texte. Ainsi des comptines et chansons : « Et comme il est inévitable que le lecteur, de temps en temps, en reconnaisse, sa lecture s'en trouve tout illuminée »[1256] ; ainsi aussi de la forte intertextualité : La straduzione, qui se situe à Buenos Aires, est plein de références aux écrivains hispano-américains, Borges, Cortázar…

• Chez A. Longo : une langue plutôt accessible, avec quelques difficu*ltés de l'argot du milieu,* pour un lecteur moderne

Le cas d'A. Longo présente d'autres caractéristiques. D'une part – on l'a déjà vu – à cause du prestige de la tradition littéraire napolitaine et de la diffusion d'un idiome plus ou moins compris dans tout le sud de la péninsule, le rapport du lecteur au vernaculaire n'est pas comparable, par exemple, au sarde, ou même au lombard du XIXe siècle du Haut-Milanais des personnages de L. Pariani. Sans que le lecteur ait une quelconque compétence active du parler de la cité parthénopéenne, ce dialecte lui est plus familier que la plupart des autres dialectes italiens.

Par ailleurs, s'agissant dans Dieci d'une histoire ultra-contemporaine, ancrée dans la modernité urbaine, on ne peut pas dire que joue chez lui le motif du mystère ou de l'archaïsme, tel qu'on peut le rencontrer chez S. Niffoi principalement, mais aussi dans les temps et la civilisation qui semblent déjà reculés des univers de L. Pariani : l'effet d'étrangeté

[1255] G. Sulis, « Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani », op. cit., p. 314 : « la barriera linguistica non è soltanto quella interna al racconto, tra oppressi e oppressori, e tra le donne narrate e la parola che veicola — e necessariamente tradisce — le loro storie, ma diviene, al suo esterno, anche incomprensione e distanza tra il lettore medio italofono e la complessità del testo plurilingue. Per il tramite della loro interlocutrice e rappresentante, le donne invertono i rapporti di potere all'interno della lingua letteraria, e, conquistata la parola, sono loro infine a dettare i requisiti di accesso alla comunicazione, ribaltando sul lettore la condizione di alterità. Eppure, lo sforzo di comprensione linguistica è passo indispensabile da compiere, dimostrazione di una volontà di apertura alla diversità, disposizione all'attesa, accettazione della fatica necessaria per l'interazione con la voce dell'Altra ».

[1256] B. Urbani, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego », op. cit., p. 83.

est donc moindre, même pour le lecteur septentrional. C'est aussi une langue dans l'ensemble plus accessible qui s'offre au lecteur de Dieci, relevant du langage parlé contemporain. Toutefois, étant donné qu'A. Longo cherche à décrire une micro-société spécifique, à la limite de la pègre (certaines nouvelles dépeignent clairement des boss de la camorra), il reste des zones d'ombre lexicale représentées par des termes argotiques.

L'universalité de cette prose, en particulier au niveau des thèmes

Nous voudrions conclure en soulignant un autre aspect de la familiarisation véhiculé dans ces textes non plus par la forme de la langue hybride, mais par le fond et notamment par les thématiques qui y sont développées, et cela pour dire que, même face à un effet de dérangement plus ou moins irréductible en fonction des auteurs, le contenu de nos textes vise un effet de familiarité avec le lecteur. Par le caractère universel des thèmes qui sont abordés tant chez A. Camilleri que chez L. Pariani, S. Niffoi ou A. Longo, les auteurs ont bien pour but de se rapprocher de leur lectorat et de faire sourdre en lui une empathie qui contrebalancera en partie l'effet d'étrangeté provoqué par la langue mêlée : ainsi des thèmes du silence et de la parole, de la mémoire et du passé, chez L. Pariani, mais que l'on retrouve aussi chez A. Camilleri et chez S. Niffoi, du voyage et de l'émigration, du déracinement, chez L. Pariani mais développés aussi chez S. Niffoi.

Chapitre 7 : La restitution de l'écart : problèmes traductologiques

Après avoir évoqué les questions de réception chez le lecteur source et la présence d'un écart irréductible dans les TS, c'est maintenant aux TC ainsi qu'à la restitution de cet écart que nous nous intéresserons. Là aussi c'est l'effet de lecture provoqué chez le lecteur source qui nous guidera, et la question sera celle de savoir si l'on peut recréer un effet analogue de lecture. Car nous pensons, comme Antonio Prete, que ce « qu'il faut faire entendre dans la traduction », c'est « l'ensemble des effets – de sens et de son, d'imagination et de réflexion, d'émotion et d'adhésion sensible – que cet auteur provoque chez ceux qui le perçoivent dans sa langue même »[1257]. Car la traduction « ne devrait faire disparaître aucun aspect de la fonction qu'occupe une œuvre face à son lecteur. L'engagement du traducteur devrait viser précisément à préserver le plus possible la vigueur d'une œuvre, tout en la transférant dans une autre langue, un autre temps, une autre culture »[1258], l'essentiel étant, comme U. Eco le répète au fil de son ouvrage Dire presque la même chose, de respecter l'effet que le TS voulait obtenir et de le reproduire dans la langue de destination (ou langue-cible), la traduction devant « toujours viser, fût-ce en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur, à retrouver je ne dis pas l'intention de l'auteur mais l'intention du texte, ce que le texte dit ou suggère en rapport avec la langue dans laquelle il est exprimé et au contexte culturel où il est né »[1259]. S'il est vrai que l'interprétation que requiert toute traduction implique un pari sur le sens (et l'intention) du texte, nous pensons que c'est le sentiment de familière étrangeté suscitée chez le lecteur source que le traducteur doit avoir en vue et chercher à restituer. Comme le soutient aussi Gérard Genot :

> Ce que nous demandons maintenant aux traductions, c'est de nous restituer, au moins en partie, l'effet produit par le texte sur le lecteur de la langue d'origine, et en même temps de laisser au texte quelque chose de son étrangeté, certains caractères qui le révèlent comme appartenant à une tradition que nous voulons assimiler, mais que nous voulons assimiler en tant qu'elle nous est partiellement extérieure.[1260]

Il s'agirait donc, dans le cas de nos textes plurilingues, de restituer une double étrangeté : l'étrangeté perçue par le lecteur italien du TS et l'étrangeté que le lecteur du TC doit toujours en quelque façon ressentir face à un texte étranger.

Les situations de plurilinguisme sont le lieu privilégié de la traduction et nous semblent donc au cœur de l'étude traductologique, y compris parce que, dans toute condition (et pas seulement littéraire ou écrite) de bilinguisme, de diglossie ou même de dilalie, le bilinguisme

[1257] Antonio Prete, À *l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, Cadenet, les éditions chemin de ronde, 2013 [*All'ombra dell'altra lingua: per una poetica della* traduzione, Turin, Bollati Boringhieri, 2011 pour le texte original], traduit de l'italien par Danièle Robert, p. 43.
[1258] Ivi.
[1259] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit., p. 15.
[1260] Gérard Genot, « Note sur le texte et la traduction », in Pétrarque, Le Chansonnier, Paris, Aubier Flammarion, 1969, p. 49.

langue / dialecte spécifique à la Péninsule constitue, comme le soutenait en son temps G. I. Ascoli contre le monolinguisme national prôné par A. Manzoni, « une condition privilégiée »[1261]. En effet, commentent C. Grassi, A. A. Sobrero et T. Telmon, le bilinguisme « obligeait le parlant à un travail constant et continuel de comparaison et de traduction d'un code à l'autre et vice versa »[1262]. C'est d'ailleurs bien ce qu'on a remarqué, à savoir que la pratique traductive est déjà à l'œuvre dans nos TS plurilingues. Or cette imitation d'un dialogisme présent dès le TS ne renvoie-t-il pas à l'essence même de toute traduction, qui doit être dialogique, puisque, nous dit A. Berman, elle n'est en aucun cas un pis-aller mais le mode d'existence par lequel une œuvre étrangère parvient jusqu'à nous en tant qu'étrangère, élargissant ainsi notre langue, transformée par cet étranger ?

Mais nos textes proposent aussi une profonde complexité de traduction, comme l'indique la théoricienne Barbara Folkart à propos de ce qu'elle nomme les « écritures déviances »[1263] à l'intérieur desquelles elle place au premier rang celles qui font intervenir en leur sein des éléments dialectaux. La problématique fondamentale que pose une telle prose est la suivante : « s'il est déjà difficile de reproduire une position à l'intérieur d'un polysystème, comment s'y prendre pour reproduire une déviance porteuse de sens ? »[1264]. Autrement dit, si toute traduction contient déjà un certain nombre de problèmes à résoudre, celle de textes appartenant au plurilinguisme minimal en contiendra deux fois plus. Enfin, une véritable tension semble se jouer entre le plurilinguisme minimal, c'est-à-dire l'entremêlement des « réseaux langagiers vernaculaires »[1265] et d'une koinè, et la pratique de la traduction, si l'on en croit A. Berman qui soutient que « la superposition des langues est menacée par la traduction »[1266] : il pointe là du doigt le risque de l'effacement d'une telle superposition, superposition au demeurant fondamentale puisque, précise-t-il, « toute prose se caractérise par des superpositions de langues plus ou moins déclarées »[1267].

Dès lors,

> comment traduire, afin que les « portes du sens » ne nuisent pas aux « portes de la langue » qui s'ouvrent, pour peu que le traducteur soit attentif à traduire une perception (du narrateur et/ou lecteur italophone) avec les précautions nécessaires pour éviter le plus possible de distorsion à sa réception auprès du lecteur non-italophone ? Traduire un texte plurilingue, c'est traduire le rapport qui s'instaure entre destinateur et destinataire autour de cette langue, et non plus seulement la langue elle-même.[1268]

[1261] G. I. Ascoli, Proemio all'« Archivio Glottologico Italiano », op. cit : « una condizione privilegiata, nell'ordine dell'intelligenza ».
[1262] C. Grassi, A.A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia, op. cit., p. 18-19 : « costringeva il parlante a un continuo, fecondo lavorio di confronto e di traduzione dall'una all'altro, e viceversa ».
[1263] Barbara Folkart, Le Conflit des énonciations, Paris-Québec, Éditions Balzac, 1991, p. 177.
[1264] Ivi.
[1265] L'expression est d'A. Berman, La Traduction et la lettre *ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 (1985), p. 63.
[1266] Ibid., p. 66.
[1267] Cette dernière déclaration est pour le moins péremptoire, il s'agit d'une thèse discutable que celle de l'hétérogénéité universelle de la prose, car il existe une prose tout à fait homogène (par exemple la prose classique française, on pense notamment à Bossuet).
[1268] « Présentation », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. V.

Ayant pris acte de la familière étrangeté et des mécanismes adoptés par les auteurs afin de rendre compréhensibles leur texte sans qu'aucune compétence dialectologique spécifique ne soit requise, cette dernière étant seulement à construire, nous nous demanderons s'il est possible de recréer un Lecteur Modèle-cible à l'image du Lecteur Modèle-source. C'est d'abord d'un point de vue théorique que nous poserons cette question, avant de l'aborder du point de vue pratique en fin de IIe partie et plus amplement dans notre IIIe partie.

1) Le plurilinguisme littéraire, un enjeu traductif difficile

Outre les traducteurs, qui d'emblée évoquent, lorsqu'ils s'attellent à la tâche de traduire des textes ayant une composante vernaculaire, une véritable difficulté à surmonter, les théoriciens de la traduction parlent du caractère problématique du rendu du plurilinguisme textuel dans tout TC. En effet, le plurilinguisme minimal, dialectal, ferait partie des lieux sémantiques de l'intraduisibilité, c'est en tout cas comme tel qu'il est catégorisé. Voyons cela de plus près.

a) Une intraduisibilité inhérente au TS qui pèserait sur le TC ?

Examinons d'abord de plus près la thèse de l'intraduisibilité, sorte de Leitmotiv d'une certaine théorie de la traduction qui repose sur l'idée que chaque langue est un monde clos[1269]. Dans nos œuvres à la langue complexe, ancrée régionalement, cette notion d'intraduisibilité semble prendre d'autant plus pied que – on l'a vu dans le chapitre précédent – il y a une part d'intraduisibilité à l'intérieur même de ces textes plurilingues, c'est-à-dire que le dialecte est inséré pour partie parce que les auteurs, selon leurs propres déclarations, ne parviennent pas à traduire en italien tel ou tel concept leur venant spontanément en dialecte. De ce fait, une question s'impose : comment traduire quelque chose qui, dès l'origine, a été pensé comme intraduisible ? Ainsi, le plurilinguisme apparaîtrait comme véritablement problématique dès lors qu'il est lié à la question de sa traduction. D'ailleurs, ce n'est pas seulement l'intraduisibilité de certaines expressions dialectales qui pose problème, mais c'est aussi, à l'inverse, l'existence des processus traductifs à l'œuvre dans les TS : si l'on a dans le TS un binôme de mots, l'un dialectal, l'autre en langue, comment fait-on pour rendre ce couple de mots dans une autre culture – par exemple la culture française – à tendance fondamentalement monolingue, comment fait-on pour garder deux codes linguistiques différents ? Car, comme le souligne Frédéric Sicamois parlant de la traduction du Pasticciaccio de C. E. Gadda,

> si la traduction en français commun d'un texte tout entier en dialecte ne pose pas de problèmes « supplémentaires » à ceux posés par toute traduction d'une langue de départ dans une langue d'arrivée (disons que l'on passe d'un système linguistique constitué à un autre), le traducteur se

[1269] C'est la thèse de Willard Van Orman Quine qu'il développe dans son ouvrage Word and object, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1960.

retrouve en revanche bien dépourvu face à un texte italien présentant ce que P. Renucci appelle des « componenti dialettali », « inserzioni dialettali » ou « inserti dialettali »[1270].[1271]

S'il y a une intraduisibilité de fond prônée par les auteurs eux-mêmes, la question de l'intraduisibilité devient double : elle ne désigne pas seulement un aveu d'impuissance de la part du traducteur (le pouvoir comme capacité de traduire ou pas, comme fait d'« être en mesure de »), elle indiquerait dans ces cas-là également le droit (ou pas) du traducteur à traduire ces expressions dialectales jugées intraduisibles dans le TS (le traducteur est-il « autorisé à » le faire ?). Ce sont des questions à prendre en compte préalablement à toute traduction et qui doivent précéder les choix de traduction.

Par ailleurs, le degré de traduisibilité d'un texte est lié à son ancrage identitaire, régional, culturel, comme l'indique Mary Snell-Hornby : « La traductibilité d'un texte dépend du degré où il est ancré dans sa propre culture et donc du degré d'éloignement entre la culture source et la culture cible, en termes de temps et d'espace »[1272]. Or les TS en question sont effectivement ancrés dans une réalité géographique et linguistique circonscrite (Sicile, Lombardie, Sardaigne, Campanie, avec le dialecte s'y rapportant) mais cette spécificité nous est présentée sur le mode de l'ouverture et s'offre à un large public. Or nos textes plurilingues contemporains sont fortement ancrés dans une régionalité spécifique, faisant à travers leur langue mêlée la part belle au dialecte de telle zone géographique particulière. À ce titre, ils proposent une différence culturelle fondamentale à laquelle « tout traducteur se heurte […] au moment de rendre dans le texte d'arrivée un phénomène inconnu[1273] dans la société du nouveau lecteur »[1274], ils sont ces cas où, « face au parler authentique du texte de départ, le polysystème d'arrivée présente une case vide »[1275]. Plus précisément, ils contiennent en leur sein ce que Eugene Nida a indiqué comme « lieu sémantique de l'intraduisibilité »[1276], au sens d'une divergence métalinguistique et qu'il repère notamment – c'est le cas des dialectes – dans la sphère linguistique, sur le plan linguistique (comprenant jeux de mots, variétés de langue et en particulier variété diatopique, localement marquée, donc les dialectes, métalangage).

C'est ce que B. Folkart indique elle aussi à sa façon : « Certains lieux […] se montrent particulièrement réfractaires au transfert. Nous en retiendrons deux dont la « résistivité » est notoire : d'une part la prosodie, d'autre part les écritures « parlées » (sociolectes, dialectes), anciennes (« chronolectes ») ou archaïsantes, lieux qui seront subsumés par le terme

[1270] Paul Renucci, « La traduzione in francese delle componenti dialettali di opere contemporanee: il caso Gadda », in *Italiano d'oggi: lingua non letteraria e lingue speciali*, Trieste, Edizioni LINT, 1974, p. 341-353.
[1271] Frédéric Sicamois, Traduire la variation langue / dialecte dans Quer pasticciaccio brutto de via Merulana de Carlo Emilio Gadda, Mémoire de DEA sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 28.
[1272] Mary Snell-Hornby, Translation Studies. An Integrated Approach, Amsterdam, John Benjamins, 1995, p. 41 : « The translatability of a text depends on the extent to which the text is embedded in its own specific culture and so on how far apart, with regard to time and place, the source and target cultures are ».
[1273] Si ce n'est « inconnu », du moins assez nouveau pour le lecteur français, qui connaît tout de même l'existence des dialectes.
[1274] J. Podeur, Jeux de traduction, Naples, Liguori, 2008, p. 54.
[1275] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 181.
[1276] Eugene A. Nida, « Linguistics and ethology in translation problems », Word, 2, 1945, p. 194-208.

d'écritures déviances. De par leur résistance même, ces lieux manifestent avec une acuité particulière la ré-énonciation »[1277].

Résistance à être traduits, divergence culturelle profonde, ancrage régional extrême, sont-ce la pour autant des ingrédients qui condamnent, fatalement, à l'intraduisibilité ? Y aurait-il une « impossibilité » à traduire ces textes ? B. Folkart nous donne plusieurs exemples de traducteurs qui s'avouent vaincus devant des textes semblables, presque « intraduisibles »[1278]. D. Vittoz cite une autre traductrice, Muriel Gallot, qui affirme dans sa postface ne pas avoir la possibilité de rendre le plurilinguisme du texte italien de F. De Roberto La paura, ni sa variété et sa richesse géographique[1279]. C'est peut-être la raison pour laquelle ils ne seraient pas traduits en nombre ? Force est de constater par exemple qu'il n'existe que peu de traductions françaises de S. Niffoi et de L. Pariani : le plurilinguisme rebuterait-il jusqu'aux traducteurs ? Il convient ici, nous semble-t-il – et le cas-limite du plurilinguisme dialectal, si nous osons l'appeler ainsi, nous y invite – de repenser l'intraduisibilité des textes littéraires. Partons de l'article de Nicolas Bonnet et de la référence qu'il fait à Susan Petrilli. La commentant, N. Bonnet écrit que « le texte littéraire, contrairement au préjugé dominant, se prêterait particulièrement à la traduction en vertu de l'isomorphisme des deux types de discours »[1280], puisque S. Petrilli conçoit la traduction en termes de discours rapporté, qui serait à mi-chemin entre discours direct et discours indirect :

> Pour ce qui est de la traduction d'un texte littéraire, et surtout d'un texte poétique, auquel on se réfère souvent pour en déclarer l'impossibilité, les considérations que nous avons faites sur le caractère [...] indirect de la parole traduisante peuvent ici être à nouveau mobilisées pour soutenir au contraire la thèse de la traduisibilité. En effet, il existe des relations de ressemblance, non superficielles mais homologiques, pour ce qui est de leur formation et de leur structure, entre la parole littéraire et la parole poétique d'une part, et la parole traductive d'autre part. Toutes deux se différencient de la parole des genres qu'avec Bakhtine […] nous pouvons appeler des genres du discours primaires ou directs. Elle n'est plus, comme cela se produit normalement dans le parler ordinaire, [...] une parole directe, [...], une parole objective qui coïnciderait avec le sujet du discours qui s'objective justement justement en lui et se réalise.[1281]

Ainsi, si l'on veut continuer à parler d'« intraduisibilité » ne peut-on le faire que superficiellement, métaphoriquement, à vouloir insister sur le fait « indubitable que toute réénonciation d'un message dans une langue étrangère implique par définition sa

[1277] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 170.

[1278] Par exemple Maurice-Edgar Conidreau ayant traduit Le Bruit et la fureur de William Faulkner et qui écrit dans sa préface : « J'ai […] résolument écarté toute tentative de faire passer dans mon texte la saveur du dialecte noir. Il y a là, à mon avis, un problème aussi insoluble que le serait, pour un traducteur de langue anglaise, la reproduction du parler marseillais ».

[1279] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit., p. 194.

[1280] Nicolas Bonnet, « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire », in La traduction littéraire, Des aspects théoriques aux analyses textuelles, Transalpina, n° 9, PUC, 2006, p. 21.

[1281] Susan Petrilli, « Traduzione e semiosi : considerazioni introduttive », Athanor, La traduzione, p. 19 : « Per quanto riguarda la traduzione di un testo letterario, e soprattutto di un testo poetico, a cui si fa spesso riferimento per dichiararne l'impossibilità, le considerazioni che abbiamo fatto sul carattere distanziato e indiretto della parola traducente possono essere richiamati per avvalorare, invece, la tesi della traducibilità. Infatti, risultano rapporti di somiglianza, non superficiali ma omologici, cioè per formazione e per struttura, tra la parola letteraria e la parola poetica, da una parte, e la parola traduttiva, dall'altra. Entrambe si differenziano dalla parola dei generi che, con Bachtin […] possiamo chiamare generi discorsuali primari o diretti. Essa non è più come normalmente avviene nel parlare ordinario, o perlomeno come in esso si pretende, parola diretta, parola propria, parola oggettiva coincidente con il soggetto del discorso che in esso appunto si oggettiva e si realizza ».

transformation »[1282]. Et, comme conclut Bonnet, à vouloir pousser cette logique jusqu'à ses limites, « on est amené à considérer l'opération comme impossible au sein d'une même langue : toute reformulation d'un énoncé affecte nécessairement le message car deux expressions, si proches soient-elles en apparence, ne sont jamais parfaitement synonymes »[1283], ce qui est donc pur scepticisme.

Enfin, pour U. Eco, la présumée incommensurabilité des systèmes (Cf. Quine et sa théorie du jungle linguist de 1960 ; Cf. aussi la théorie de Hjelmslev de 1943, pour qui chaque langue exprime sa propre vision du monde) ne tient pas vraiment. Il s'agit surtout de bien comprendre le contexte dans lequel tel terme est employé, pour pouvoir le traduire. Nous soutenons, à l'instar de ces théoriciens, la possibilité de la traduction, quitte à parler, comme le fait U. Eco, de « négociations » nécessaires au cas par cas.

b) L'impossibilité de recréer l'effet de lecture du TS ?

Si nous nous plaçons maintenant sur un plan quelque peu différent, en allant au-delà de la traduisibilité du TS liée aux problématiques linguistiques, et en reprenant la modélisation du lecteur source vue au chapitre précédent pour la faire pivoter du côté du lecteur cible, une autre question se pose : est-on « en mesure de »[1284] recréer en France l'effet de lecture du TS ? D. Vittoz y répond largement lorsqu'elle évoque – et c'est ce que nous voudrions faire ici – le système de l'édition. Les conditions de possibilité de l'effet de lecture dans le TC ne dépendent plus seulement du savoir-faire ou de la science du traducteur, mais de l'ensemble du système, et avant tout du contexte éditorial :

> Camilleri a forgé désormais sa langue, son idiolecte qui se joue allègrement de l'italien et du sicilien pour nous servir sa cuisine éminemment personnelle : un ton, une musique qui n'appartiennent qu'à lui et que le lecteur vient chercher inlassablement, à chaque nouveau livre […]. Traduit en français par plusieurs traducteurs, Camilleri a pris plusieurs tons de voix différents… Cet écartèlement est la conséquence d'une réalité commerciale (partage d'un marché éditorial), il empêche l'instauration d'un idiolecte camillérien homogène en traduction, il rend plus difficile le pari de chacun des traducteurs de restituer une voix qui serait reconnaissable entre toutes.[1285]

Pour pouvoir rendre l'effet de lecture de nos TS, il est nécessaire de recréer les conditions de la fidélisation du lecteur source. Bien sûr, cela procède en un premier temps de la cohérence du traducteur, de ses choix, de son analyse du fonctionnement d'une telle fidélisation dans le TS et, au final, de ce qu'A. Berman nomme son « éthique » ou « la visée éthique de la traduction », à savoir la « responsabilité quasi morale que doit assumer le traducteur vis-à-vis du lecteur d'arrivée »[1286], c'est-à-dire sa déontologie[1287]. Mais D. Vittoz met également

[1282] N. Bonnet, « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire », op. cit., p. 20.
[1283] Ivi.
[1284] Même question, donc, que précédemment, sur la traduisibilité ou pas de ces textes hybrides.
[1285] D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 336-337.
[1286] A. Berman commenté par B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 193.
[1287] Puisque, dans la traduction, « un principe tacite est en vigueur selon lequel on est tenu au respect juridique *du dit d'autrui* (Petrilli a une heureuse expression lorsqu'elle dit que "la traduction est un discours indirect

l'accent sur le fait que le marché éditorial est aussi en jeu et responsable de cette (absence de) cohérence, qui pose donc le problème de la possibilité de rendre reconnaissable aux yeux du lecteur un auteur ayant plusieurs traducteurs. Tout se passe un peu comme s'il perdait son identité et sa voix propre, et, dans le cas de nos écrivains, cela peut fortement nuire à l'effet du texte et à la réception de celui-ci, et, en somme, à son fonctionnement, largement fondé, on l'a vu, sur ce principe de fidélisation et d'unicité de la voix. C'est le problème qu'A. Prete amène théoriquement avec l'idée de la « correspondance », qu'il lie à celle de la traduction dans la mesure où, selon lui,

> la correspondance concerne, avant les formes, avant le sens, la perception globale que l'on a d'un auteur étranger dans une autre langue. Une perception fondée sur un « tel… que ». L'art du traduire repose peut-être entièrement sur la réussite à produire, dans la langue d'accueil, cette correspondance de perception, comme en témoigne un passage du Zibaldone, sorte de synthèse de la réflexion léopardienne sur la traduction : « La perfection de la traduction consiste en ceci que l'auteur traduit ne doit pas être, par exemple, grec en italien, grec en français ou en allemand, mais tel en italien ou en allemand qu'il est en grec ou en français ».[1288]

Mais il ajoute que

> le « tel… que » est cependant lui aussi un horizon vers lequel tendre plus qu'une possibilité concrète. Parce qu'une véritable correspondance ne pourra jamais avoir lieu si l'on considère non seulement l'écart entre les systèmes linguistiques mais aussi les écarts de style, de poétique, de ton qui existent entre l'auteur et son traducteur.[1289]

En somme, la voix de l'original pourra-t-elle être une s'il existe, comme c'est le cas pour nos auteurs, plusieurs traducteurs dans la même langue cible ? C'est en analysant les différentes traductions dans notre IIIe partie que nous tenterons de répondre à cette question.

c) Les théoriciens face à « des problèmes de taille »

A. Berman, à propos de la traduction du plurilinguisme, et plus précisément de ce qu'il appelle la « superposition des langues », affirme que « c'est peut-être le problème le plus « aigu » que pose la traduction de la prose »[1290] ; et B. Folkart parle « des problèmes de taille » que posent les écritures-déviances, qui « opposent aussi au projet translatif la difficulté de réactualiser une déviance, que celle-ci soit diastratique, dialectale ou diachronique »[1291]. C'est, chez ces théoriciens, un discours développé à l'enseigne du champ lexical de la difficulté, de la lutte, du combat que doit mener le traducteur avec le TS. B. Folkart met l'accent sur la complexité du problème : « Nous en arrivons ainsi à ce qui constitue 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

---

masqué par un discours direct"). En effet, la formule métalinguistique implicite au début de chaque texte traduit est "l'Auteur Untel a dit dans sa langue ce qui suit" », indique U. Eco dans Dire presque la même chose : plus banalement, la traduction implique de respecter la parole spécifique de l'auteur et de la rendre comme telle.

[1288] A. Prete, À *l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 42

[1289] Ibid., p. 43.

[1290] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 66.

[1291] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 177.

production littéraire »[1292]. Et B. Folkart de filer encore cette image de l'effort, de la véritable « tâche » du traducteur : « Le traducteur […] doit fournir un travail quasi 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 »[1293] (en particulier pour ce qui est de la spécificité diatopique, que le traducteur n'a pas forcément comme compétence).

Le problème de la traduction du plurilinguisme est perçu par les traductologues comme particulièrement complexe. L. Bossi évoque notamment en ces termes la difficulté de traduire certains écrivains siciliens :

> Il s'agit en fait d'un problème complexe car il faut déjà traduire ou expliciter pour les italophones non seulement les sicilianismes mais aussi, particulièrement dans le cas de Consolo, les termes empruntés à d'autres langues ou dialectes importés […]. Il faut, de surcroît, toujours dans le cas de Consolo et, en partie, dans le cas de Camilleri, éclaircir le sens des termes italiens vieillis ou tombés en désuétude […] qui ne sont plus à la portée de nombre de lecteurs. Mais ce n'est pas fini car, bien sûr, surtout quand le livre a du succès, il faut songer à la traduction dans une autre langue, où les termes désuets et les sociolectes peuvent avoir des correspondants mais où une unité politique et donc une uniformisation linguistique plus anciennes ont fait disparaître ou rendu incompréhensibles les variantes dialectales et les régionalismes. Et là encore, le but n'est pas que le lecteur de langue de réception doive utiliser un dictionnaire historique et un ou plusieurs dictionnaires bilingues pour comprendre ce qu'il lit.[1294]

Dusan Slobodnik indique d'emblée, dans ses « Remarques sur la traduction des dialectes »[1295] où il entend « résoudre[1296] théoriquement le problème de la traduction des éléments dialectaux »[1297], que « la traduction des éléments dialectaux est un problème théorique partiel et spécifique, mais [que] sa solution est d'une grande importance ». Toutefois, à la lecture de son texte, on n'est pas plus avancé sur ces problématiques, et lui-même admet d'ailleurs au final n'avoir pu qu'« effleurer seulement quelques problèmes de la traduction des éléments dialectaux »[1298].

R. Grutman, quant à lui, met en avant que « toute traduction tend à réduire l'éventail linguistique du texte de départ »[1299]. Cela fait partie d'une vision de la traduction quelque peu pessimiste qui la voit comme un appauvrissement, et nous rappelle, à nous italianisants, les célèbres paroles de Dante Alighieri dans le Convivio plus spécifiquement consacrées à la traduction de la poésie, mais qui peuvent s'étendre à toute écriture littéraire : « Et par conséquent que chacun sache qu'aucun objet dont l'harmonie repose sur l'entrelacs musaïque

---

[1292] Ibid., p. 178.
[1293] Ibid., p. 180.
[1294] L. Bossi, « La voix de la Sicile entre idiolecte et "mistilinguisme" », op. cit., p. 282-283.
[1295] Qui ne font que 5 pages, confirmant le manque d'études théoriques sur le sujet.
[1296] Verbe qui nous semble bien ambitieux, si l'on considère que la traductologie a davantage pour tâche de laisser « ouverts d'infinis problèmes traductologiques » [comme l'indique U. Eco de ses réflexions contenus dans Dire presque la même chose, qu'il ne considère pas comme un livre de théorie de la traduction], cherche à y répondre mais ne peut, à nos yeux en tout cas, donner une réponse unique et définitive. Au contraire, le propre de cette science est d'en donner plusieurs en fonction des buts que se fixe chaque traducteur et de l'éthique qui est à la base de son activité traduisante.
[1297] D. Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes », p. 140.
[1298] Ibid., p. 143.
[1299] R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », op. cit., p. 341. Sur ce point, voir aussi son article sur Multilingualism and translation, in Routledge Encyclopedia of Translation Studies, M. Baker (éd.), Londres, 1998, p. 157-160.

ne se peut transmuer de sa langue en une autre sans rompre toute sa douceur et son harmonie »[1300]. Si l'on suit cette ligne de pensée, la traduction du plurilinguisme textuel paraîtra une double gageure.

Quant à B. Folkart, elle considère que les « écritures-déviances », qui se situent « en marge de la koinè », sont celles qui « mettent le traducteur 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 »[1301].

d) Penser l'écart doublement

Mais le problème central, qui fait que le plurilinguisme analysé sous l'angle de la traduction suscite chez les théoriciens nombre d'interrogations, tient au le double écart qui s'y dévoile : avec ces textes italiens plurilingues, dès lors qu'on questionne leur « être traduit », on est placé devant une double altérité. Comment, donc, transmettre – et non pas soustraire ou amoindrir – l'altérité du TS qui est double dans le cas des textes plurilingues, telle va être la tâche difficile – mais non impossible – de la traduction, dans laquelle est toujours en jeu « le sens de l'autre »[1302], par laquelle se fait ressentir « l'effet de dépaysement et d'étrangeté que l'autre langue peut produire dans un premier temps sur le traducteur »[1303] (a fortiori, donc, pour les textes sources plurilingues), si l'on considère la traduction sous le signe de l'« hospitalité », c'est-à-dire de « l'expérience d'une culture qui reconnaît l'autre sans lui enlever son altérité, sa différence, son identité de caractère, de savoir et de coutume, et en même temps place celui qui reçoit dans la situation de n'avoir pas à renoncer à sa singularité, à son identité »[1304].

On peut observer dans ces traductions une déviance dans la déviance, comme le dit B. Folkart. C'est pour cette raison que cela nous a particulièrement intéressée, car ces écritures redoublent les problématiques traductologiques. On se trouvera dans les TC devant une œuvre doublement étrangère. C'est là, nous semble-t-il, que se joue le vrai nœud de la traduction, comme si « ces poches de résistance que sont […] les écritures-déviances subsist[ai]ent pour témoigner sournoisement du travail de ré-énonciation »[1305]. En effet, suivons le raisonnement de cette théoricienne de la traduction, pour qui la traduction se constitue dans une « altérité fondamentale ». Cette conception de la traduction repose chez elle sur l'idée d'une « marge »[1306], d'un « décalage » et sur l'idée que « comme le discours rapporté, la traduction n'est jamais une transformation nulle. Elle ajoute toujours de la valeur, crée inévitablement des distorsions (bruit), des décalages ou des sollicitations (modulation)

[1300] Dante Alighieri, Convivio, I, VII, traduction de Danièle Robert.
[1301] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 177.
[1302] A. Prete, *À l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 15.
[1303] Ibid., p. 21.
[1304] Ibid., p. 16.
[1305] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 193.
[1306] La « marge » étant, selon la définition de B. Folkart, et dans ce contexte précis de traductologie, « le constituant pragmatique de l'énoncé, [qui] englobe tout ce qui, dans celui-ci, le désigne comme le produit d'une énonciation et manifeste le cadre d'énonciation », ibid., p. 446.

qui permettent de toucher du doigt la ré-énonciation, de mesurer le décalage énonciatif qui se creuse entre la voix de l'instance de ré-énonciation et celle de l'instance d'énonciation, d'appréhender le dire du traducteur en flagrant délit de conflit avec celui de l'auteur »[1307]. Elle évoque le « décalage énonciatif qui surgit lorsqu'on passe du dire de l'auteur à celui du […] traducteur [:] véritable conflit d'énonciations qui suscite, chaque fois que les deux voix se révèlent dissonantes, qu'affleure le dire du traducteur ou que le texte de départ se montre irréductible au système d'arrivée, des indices de ré-énonciation »[1308]. B. Folkart peut ainsi parler de « l'hybridisme essentiel du système traductionnel »[1309] et affirmer que « la traduction se démarque et se désigne comme le produit d'une énonciation autonome »[1310] qui est ré-énonciation et se lit comme telle. Et plus loin, pour conforter cette thèse, elle précise que « le texte d'arrivée, non-transparent par rapport au texte de départ, s'épaissit, acquiert une consistance propre, se constitue autre »[1311]. Si l'on suit la réflexion de B. Folkart, il y a donc une *altérité du texte d'arrivée*, une altérité nécessaire sur laquelle il faut insister, face au dogme de la fidélité. Et, en ce qui concerne nos textes, partant d'un hybridisme déjà présent dans tout acte de traduction, on se trouve, lorsque l'on aborde la traduction des textes hybrides plurilingues, comme dans une mise en abyme de l'hybridation : une déviance dans la déviance. Ainsi, selon B. Folkart, y aura-t-il toujours, pour les textes portant déjà en leur sein une déviance, une déviance supplémentaire visible lors du processus de traduction : « La case vide dialectale entraîne donc fatalement un démarquage »[1312], un effet de ré-énonciation supplémentaire et, pourrait-on ajouter, une présence encore plus déterminante du traducteur, de son « dire » et de ses choix[1313].

Si l'on reprend maintenant, dans cette même optique, les concepts d'A. Berman, on dira que, dans le processus de traductions de nos TS se joue une double épreuve de l'étranger / l'étrangeté : ces textes plurilingues en traduction présentent une double altérité, un métissage dans le métissage. Lorsque l'on reprend en effet la définition bermanienne de la traduction, la « bonne traduction » (la traduction non ethnocentrique) est celle qui maintient cette étrangeté en nous rendant l'œuvre accessible, elle implique donc un « métissage »[1314] – la « mauvaise » étant celle qui « opère une négation systématique de l'étrangeté de la langue étrangère »[1315]. Il en va de même chez la sémioticienne italienne Susan Petrilli pour qui « la traduction participe d'un genre hybride »[1316], comme l'explique N. Bonnet. Or cette étrangeté que le lecteur contemporain attend d'une traduction, sera doublement présente dans nos textes plurilingues. Il faudra donc que le traducteur laisse percevoir encore davantage l'extranéité de l'œuvre.

[1307] Ibid., p. 127.
[1308] Ibid., p. 129.
[1309] Ibid., p. 130.
[1310] Ibid., p. 212.
[1311] Ibid., p. 213.
[1312] Ibid., p. 182.
[1313] Et comme dans un cercle vicieux, si l'on postule que toute traduction donne à voir une ré-énonciation, a fortiori dans nos TS où une déviance est déjà présente, « toute déviance de la déviance témoignera de la ré-énonciation », ibid., p. 177.
[1314] A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 16.
[1315] Ibid., p. 17.
[1316] N. Bonnet, « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire », op. cit., p. 20.

Mais de quelle altérité parlons-nous ? Selon Guido Paduano, l'étrangeté qui doit subsister du TS dans le TC n'est pas tant le caractère « étranger » de l'œuvre que « l'étrangeté "objective" que contient l'œuvre et à laquelle son premier public devait être sensible »[1317] :

> […] dans tous les cas, l'altérité qui correspond à la spécificité [...] du texte doit être préservée, car elle représente le principe qui la caractérise, et le motif pour lequel on le recherche. Cette altérité, représentée par un mélange indissoluble entre créativité et simultanéité, innovation et tradition, respect et violation des codes, est ce qui représente véritablement le défi de la traduction […]. C'est en revanche un disours bien différent que l'on doit faire à propos des altérités qui résultent exclusivement de la discordance interculturelle entre les codes, et qui créent dans la langue d'arrivée un effet d'étrangeté qui n'a pas son pendant dans l'original. Dans ces cas-là, une normalisation qui se fonde sur une actualisation est à mon sens nécessaire précisément pour conserver dans la traduction le rapport entrel'écart et la norme qui est le point le plus délicat de ce très délicat système.[1318]

C'est quasiment la même distinction que produit U. Eco en reprenant ces catégories à Alexander von Humboldt qui, en 1816, proposait la différence entre Fremdheit (l'étrangeté) et Fremde (l'étranger) :

> le lecteur sent *l'étrangeté* quand le choix du traducteur semble incompréhensible ; il sent *l'étranger* quand il se trouve face à une façon peu familière de lui présenter quelque chose qu'il pourrait reconnaître, mais qu'il a l'impression de voir pour la première fois. « L'étranger » est un peu semblable à « l'effet de défamiliarisation » des formalistes russes : un artifice grâce auquel l'artiste conduit le lecteur à percevoir la chose décrite sous un angle et une lumière différente, si bien qu'il la comprend mieux que jamais.[1319]

Il serait sans doute préférable d'inverser les termes et de désigner par le terme d'« étrangeté » ce qu'U. Eco, à la suite d'A. von Humboldt, appelle « étranger », qui est bien cette spécificité, cette nouveauté du texte littéraire qui « conduit le lecteur à percevoir la chose décrite sous un angle […] différent »[1320]. « L'étranger », quant à lui, s'il ne doit pas totalement disparaître – puisqu'on doit bien continuer à percevoir dans la traduction l'origine étrangère du texte, que le TC doit donc « conserve[r] en lui l'empreinte ombilicale du TS »[1321] et « comporte[r] l'inscription […] de la trace du passage d'une langue à l'autre »[1322] – doit largement céder la place à l'étrangeté (au sens de sa singularité) du texte donné. C'est particulièrement vrai de nos textes qui contiennent un degré d'étrangeté très marqué. Une poétique de l'écart comme celle que développe G. Paduano est particulièrement adaptée à nos textes. Si, comme N. Bonnet, on peut être sceptique quant à l'idée que toute œuvre littéraire résulte

---

[1317] Ibid., p. 34.

[1318] Guido Paduano, « Tradurre », in Il testo letterario : istruzione per *l'uso*, M. Lavagetto (éd.), Bari, Laterza, 1996, p. 137 : « […] salvaguardata dev'essere in tutti i casi l'alterità che corrisponde alla specificità e all'idiosincrasia del testo, che rappresenta il suo principio di individuazione e le ragioni del nostro cercarlo. Questa alterità, rappresentata da un indissolubile intreccio di creatività e contestualità, di innovazione e tradizione, di rispetto e violazione dei codici, è ciò che propriamente rappresenta la sfida del tradurre […]. È assai diverso il discorso per quelle alterità che risultano esclusivamente dalla discrepanza interculturale tra codici, e creano nella lingua d'arrivo uno straniamento privo di corrispondenza nell'originale. In questi casi una normalizzazione costruita attraverso forme di attualizzazione è a mio parere necessaria proprio per salvare la persistenza nella traduzione del rapporto fra scarto e norma che è il punto più delicato del delicatissimo sistema ».

[1319] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit.

[1320] Ivi.

[1321] N. Bonnet, « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire », op. cit., p. 35.

[1322] Ivi.

nécessairement d'une « violation des codes », comme le soutient A. Berman qui considère que « l'œuvre, en surgissant comme œuvre, s'institue toujours dans un certain écart à sa langue »[1323], il nous semble en revanche que cette théorie de l'écart est totalement recevable pour nos textes plurilingues contemporains. C'est la question qui s'est posée en traductologie entre les couples opposés « foreignizing / domesticating », c'est-à-dire « défamiliarisation/domestication » ou « xénophilisation / localisation ».

À cet écart qui doit être repensé de manière aiguë, ajoutons cette considération intéressante de Jean Peeters sur la non-unité de la langue, sa substantielle hétérogénéité, qui viendrait compliquer la tâche du traducteur. J. Peeters évoque la question des langues et des dialectes pour la traduction en insistant sur le fait qu'il y a un problème d'unité de la langue qui va à l'encontre de la pratique traduisante telle qu'elle se conçoit normalement. Il écrit ainsi, citant Mario Wandruszka :

> Mario Wandruszka fait remarquer, si la distinction entre langues et dialectes n'était pas claire, que ce que l'on appelle la langue maternelle est soumis à différenciation, et que d'une région à une autre, la langue n'est plus la même, ce qu'indiquent des termes tels que régionalisme, méridionalisme ou canadianisme. Il y a donc accumulation et superposition, dans une même langue, de technolectes, de sociolectes, de régiolectes et d'idiolectes et, au fur et à mesure que l'on tente de déterminer de proche en proche son unité et sa spécificité, celle-ci semble nous échapper.[1324]

Puis il ajoute :

> On observe une dilution de l'objet de la recherche dans la question de ce qu'est la langue et de ce qui motive la traduction, même si, en pratique, nous reconnaissons quand nous avons besoin d'un traducteur ou non. Tantôt le passage d'une langue à un dialecte n'est pas du tout évident, tantôt c'est le concept même de l'unité de la langue qui est remis en question. Pourtant l'étude de la traduction ne peut se satisfaire de concepts aussi flous, d'autant plus que le traducteur est celui qui passe d'une langue à une autre et que son métier s'appuie sur la diversité et la multiplicité des langues. Il y a donc comme un hiatus entre le fait que l'on traduit et l'explication que l'on peut en donner. À travers tous les types de dialectes ou composés en -lecte, la langue semble irréductible à une explication unitaire qui justifierait la pratique traduisante.[1325]

Au final, la pratique traduisante doit « faire avec » cette hétérogénéité qui lui posera certes de sérieux problèmes, mais la rendra d'autant plus intéressante.

e) L'idiolecte de l'auteur du TS face à l'idiolecte du traducteur ?

Comme nous l'avons souligné, nous nous plaçons ici désormais du côté des traductions, c'est-à-dire des TC, et il faut dire, comme nous l'avions en un premier temps mentionné dans notre Chapitre sur la norme, que tout acte d'écriture manifeste nécessairement une part de subjectivité : le traducteur qui se met à l'ouvrage ne peut effectivement se passer d'être lui-même – cela n'aurait d'ailleurs aucun sens.

[1323] A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 201.
[1324] J. Peeters, *La Médiation de l'étranger*, op. cit., p. 185-186.
[1325] Ibid., p. 186.

> 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 timbre.[1326]

Il ne faut en effet pas perdre de vue le fait qu'il existe non seulement un horizon de l'auteur et du destinataire, mais aussi un horizon du traducteur, notion développée par A. Berman et Cattrysse. Puisque toute traduction ne se fait que par l'intermédiaire d'une lecture critique préalable conduite par la personne du traducteur, force est de constater que les choix interprétatifs et esthétiques qui en découlent sont influencés par l'horizon de traditions et de conventions littéraires contemporaines du traducteur. Comme dit U. Eco,

> en ce sens, une bonne traduction est toujours une contribution critique à la compréhension de l'œuvre traduite. Une traduction oriente toujours vers un certain type de lecture de l'œuvre, parce que, si le traducteur a négocié en choisissant de porter son attention sur certains niveaux de lecture du texte, il a automatiquement focalisé sur eux l'attention du lecteur.[1327]

La traduction découle de choix émanant d'un lecteur particulier du TS que se trouve être le traducteur.

Or avoir présent à l'esprit le fait qu'il existe nécessairement un horizon du traducteur, signifie être conscient de la présence du « je » du traducteur, et à nouveau d'un écart. Cet écart, on peut le rendre plus ou moins visible : plus visible, paradoxalement, si l'on opte pour l'altérité :

> Opter pour l'altérité, c'est faire foisonner les indices de ré-énonciation, clamer tout haut qu'il s'agit bel et bien d'une ré-énonciation et que le je-traducteur ne saurait coïncider avec cet autre qu'est le je-auteur. […] En faisant violence au système d'arrivée, le texte ainsi ré-énoncé se désigne du doigt comme n'ayant pu être énoncé qu'ailleurs.[1328]

Ou l'on peut décider de faire entendre le moins possible sa voix. Le traducteur sera amené à combler ses lacunes en se documentant, puisque, dans le cas de nos TS, c'est avant tout la compétence culturelle et linguistique du traducteur qui est en jeu, comme l'explique M. Pergnier :

> Que ce soit sous l'angle dialectal, sociolectal ou technolectal, il existe toujours, entre l'idiolecte de l'émetteur du message et l'idiolecte (passif) du traducteur, un écart que ce dernier doit combler, même dans le cas le plus favorable où sa « langue de départ » est pour lui une langue maternelle, ou une langue dont il a une connaissance proche de la langue maternelle. Cet écart met en cause non seulement les mots du point de vue le plus formel, mais aussi et surtout, leur sens dans le champ conceptuel auquel ils appartiennent.[1329]

Et il poursuit :

> De même, au niveau de la « langue d'arrivée », le traducteur ne traduit pas pour lui-même et dans son propre idiolecte, mais à l'intention de destinataires réels ou virtuels qui veulent recevoir ce message dans leur propre idiolecte ; […] si un ouvrage littéraire est écrit en faisant

[1326] A. Prete, À *l'ombre de l'autre langue*, op. cit., p. 16.
[1327] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit., p. 291.
[1328] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 196.
[1329] M. Pergnier, Les Fondements sociolinguistiques de la traduction, op. cit., p. 205.

> un usage abondant du slang, le traducteur devra faire un usage également abondant de l'argot en le traduisant en français, etc. Or, […] l'argot fait plus ou moins partie de sa manière de s'exprimer selon les fréquentations qu'il a dans sa vie privée, etc. Il devra donc combler l'écart entre ses connaissances linguistiques (c'est-à-dire son propre idiolecte) et celles nécessitées par la traduction du message. D'où l'importance considérable que prend la documentation dans l'exercice professionnel de la traduction.[1330]

Comme le souligne M. Pergnier, dire qu'il existe une voix du traducteur ne veut pas dire que le traducteur traduit « dans son propre idiolecte » ; il y a réécriture certes, mais dans le respect de l'idiolecte de l'auteur auquel le traducteur doit se conformer autant que faire se peu.

De plus, comme le suggère très justement B. Folkart, la formation du traducteur doit être prise en compte, car

> il est mille fois plus facile pour le traducteur formé essentiellement à la koinè [et, voudrions-nous rajouter, pour un traducteur français] (et dont la connaissance active des différents sociolectes ou dialectes est le plus souvent assez limitée), il lui est mille fois plus facile de calquer ce qui a déjà été fait dans le domaine littéraire, de puiser dans des textes pré-existants des stylèmes populo, par exemple.[1331]

Or cette lacune, qui se pose de manière aiguë pour nos TS plurilingues, si elle n'est pas comblée ne peut qu'aboutir, comme le souligne B. Folkart, à une assimilation forcée qui ne rendra en aucun cas compte de la singularité du texte. Le traducteur ne peut faire appel à des textes pré-existants en traduction, puisque son opération face au texte source x est l'exact opposé de la répétition, de la reprise, du « déjà-dit » :

> Pour traduire, le traducteur doit chercher inlassablement le non-normé de sa langue. […] La traduction, c'est cela : chercher-et-trouver le non-normé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire.[1332]

Et cela est d'autant plus vrai pour nos textes contenant en eux une déviance.

Ainsi se fait jour l'idée que nos TS vont venir enrichir d'autant plus le traducteur et la traduction qu'ils mettent en jeu plusieurs codes linguistiques et même un idiolecte. Le traducteur, lui-même muni d'une voix, devra s'imprégner de cette première voix si particulière, celle d'un idiolecte plurilingue, et le transformer par le timbre de sa voix propre.

Toutefois cela ne veut pas dire que le traducteur doit inventer une langue personnelle : s'il vient vers le TS avec sa propre identité, il doit cependant s'efforcer de pénétrer au plus près de la langue de l'auteur du TS, de cet idiolecte-là.

2) Un traitement théorique insuffisant

Paradoxalement, c'est une thématique relativement peu traitée[1333] ou plutôt, si elle est abordée, relativement mal traitée, au sens où, nous semble-t-il, la réflexion n'est jamais menée

[1330] Ibid., p. 206.
[1331] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 179.
[1332] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 130.

de manière méthodique et qu'elle ne repose qu'exceptionnellement sur des exemples concrets. Nous en donnerons ici un bref tableau d'ensemble en examinant quelques prises de position de théoriciens de la traduction qu'il nous semble nécessaire de citer pour notre propos. Leurs choix, rarement justifiés, sont le plus souvent exprimés sous forme de postulats.

Si D. Slobodnik note que « les théoriciens de la traduction ont prêté beaucoup d'attention à ce problème : il suffit de mentionner le Français Georges Mounin, le spécialiste russe A. V. Fedorov, Fritz Güttinger (l'auteur du livre Zielsprache), le savant tchèque Jiri Levy »[1334], on constate toutefois que cette liste est assez mince. En outre, il s'agit surtout de raisonnements théoriques qui prennent l'allure de raccourcis, sans argumentation développée. D'ailleurs, ils semblent presque tous aboutir à une même conclusion :

> Tous ces auteurs sont arrivés à des conclusions identiques : l'emploi du dialecte de la langue de but pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l'aspect sémantique (« signifié ») de l'original quelque chose d'absurde et d'indésirablement comique.[1335]

Mais en vertu de quoi ? Et cela s'applique-t-il à tous types de textes ? Aucun traductologue ne le précise. Or cette prise de position, qui pourrait d'ailleurs partiellement se justifier, ne repose, par son aspect généralisateur, sur aucun exemple concret et omet en fait de porter sur l'élément essentiel de toute traduction, le texte et l'unicité de ce dernier, ainsi que son intention. Car l'insertion des éléments dialectaux et leur « effet final » dont parle à juste titre D. Slobodnik vont varier d'un texte à l'autre : « la véritable difficulté et le but majeur d'un traducteur résident dans sa capacité à donner à chaque livre qu'il traduit une couleur et un son uniques »[1336], précisément parce que chaque texte est unique[1337] et que « les choix de traduction sont pensés pour chaque livre individuellement »[1338]. Il est à ce titre impensable d'avoir une vue totalisante[1339] sur « les éléments dialectaux dans le discours direct de certains personnages » et de concevoir comme une vérité absolue et éternelle le fait que, lorsque « l'écrivain emploie des éléments dialectaux dans le discours direct pour caractériser ses personnages exclusivement du point de vue social », cela signifie nécessairement, comme

---

[1333] Mais de plus en plus lors de colloques, séminaires, conférences ou journées d'études, où la question du plurilinguisme est souvent, maintenant, liée à celle de sa traduction.

[1334] D. Slobodnik, « Remarques sur la traduction des dialectes », op. cit., p. 142.

[1335] Ibid., p. 141. D. Slobodnik semble relever ces opinions pour l'emploi en littérature du dialecte « dans le discours direct de certains personnages », catégorie là aussi assez floue.

[1336] Moshe Kahn, « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri », in Il caso Camilleri, op. cit., p. 180-186, p. 184 : « la vera difficoltà e il massimo scopo di un traduttore consistono nel dare a ogni libro che traduce un colore e un suono inconfondibili ».

[1337] De même, « les choix ponctuels d'une traduction n'ont leur sens réel que dans le mouvement global du livre », D. Vitttoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », op. cit., p. 335.

[1338] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 190 : « le scelte di traduzione veng[o]no pensate per ogni singolo libro ». Elle ajoute : « Je profite de cette occasion pour insister à nouveau […] sur le fait qu'il ne s'agit ici en rien d'établir un mode d'emploi, mais bien d'expliciter les exigences que je me suis fixées pour deux romans précis, en tenant compte à la fois de l'aperçu général de chaque livre et de l'horizon d'attente du lecteur » [« Colgo l'occasione per ribadire […] quanto non si tratti qui minimamente di fissare delle istruzioni per l'uso, bensì di esplicitare le esigenze che mi sono fissata per due precisi romanzi, in funzione sia del profilo complessivo di ogni libro sia dell'orizzonte di attesa del lettore »].

[1339] À moins que D. Slobodnik ne vise une certaine littérature d'une certaine aire géographique d'une certaine époque, mais il ne le précise pas. Dans ce flou contextuel, il est bien évidemment extrêmement difficile d'émettre des jugements théoriques sur les insertions dialectales et leur traduction.

semble l'indiquer de manière assurée D. Slobodnik, que « le texte de l'auteur vise à produire, dans la plupart des cas, un effet comique ». Par ailleurs, la notion de « l'homologie de la fonctionnalité » que D. Slobodnik reprend à son compte semble, est appliquée de manière hâtive à la théorie de la traduction des éléments dialectaux, et il ne nous convainc pas lorsqu'il soutient pour les cas d'éléments dialectaux présents dans le discours indirect (c'est-à-dire, dans le discours d'auteur), que l'on peut indifféremment « dans la langue de but profiter des possibilités qu'offrent les dialectes de cette langue » mais « bien sûr, [que l']on peut aussi utiliser des mots qui, du point de vue stylistique, sont indifférents. […] L'exigence de l'homologie de la fonctionnalité entraîne la question s'il est possible de rendre le mot dialectal par un mot non-dialectal. Dans ce problème partiel, ma réponse serait plutôt affirmative, surtout parce que l'effet final n'est pas atteint par des propositions ou des mots isolés, mais par le texte tout entier »[1340]. Comment justifier une telle ambiguïté, un tel balancement d'une solution x à une solution y se situant à l'opposé de x qui, de plus n'est pas étayée par des exemples qui pourraient éclairer le sujet ? Surtout, comment soutenir cela pour tous les textes, et notamment l'idée que l'« effet final n'est pas atteint par des propositions ou des mots isolés », si au contraire, chez certains auteurs, comme nos écrivains contemporains, l'accent du texte est mis sur l'étrangeté du lexique ? C'est qu'en effet il manque cruellement dans cet article des catégories d'insertion dialectale ; toutes les poétiques liées à la pratique de l'insertion dialectale ne sont pas abordées, et il suffirait de produire un contre-exemple pour ruiner tout l'édifice de cet « effet final ». Enfin, le théoricien contemporain ne saurait se satisfaire des trois seules formes d'insertion dialectale proposées par le théoricien tchèque. Le texte, qui date (pourtant) de 1970, est à la fois trop peu ancré dans le concret, et trop ancré dans son contexte historique, réduit, qui ne lui permet pas, précisément, de s'élever au rang de théorie, de poser des bases théoriques qui puissent être valides en fonction de l'intention exprimée par l'œuvre.

Sous le signe du discours péremptoire, qui n'admet pas la réplique, se placent aussi les considérations d'A. Berman autour des dialectes et de leur traduction. Dans La traduction et *la lettre ou l'Auberge du lointain*, dans laquelle il est question du « principal problème de la traduction de la prose [qui] est de respecter la polylogie informe du roman et de l'essai »[1341], A. Berman parle à juste titre de « réseaux langagiers vernaculaires »[1342], et note également de façon très pertinente que les langues vernaculaires sont essentielles à la prose[1343]. Il en conclut que « l'effacement des vernaculaires est donc une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose »[1344], ce qui est également notre avis et qui est d'ailleurs quasiment un truisme. Si l'alternative de l'effacement ne peut être tolérée, quelles vont être les solutions envisagées par A. Berman ? C'est ici que le raisonnement d'A. Berman paraît inconséquent. En effet, dès lors que la possibilité de l'effacement du vernaculaire dans la traduction est exclue, on s'attendrait à ce que le traductologue passe en revue d'autres solutions et qu'il en propose une qui soit convenable à ses yeux. Or, que fait-il ? Il se penche sur une manière qu'a la traduction de

[1340] Ibid., p. 141.
[1341] A. Berman, La traduction et la lettre, op. cit., p. 52.
[1342] Ibid., p. 53.
[1343] Ibid., p. 63.
[1344] Ibid., p. 64.

« conserver »[1345] les vernaculaires : celle, « traditionnelle », ajoute-t-il, qui consiste à les « exotiser »[1346]. Or A. Berman exclut cette solution : « Malheureusement, le vernaculaire ne peut être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinai, les langues « cultivées », *peuvent s'entretraduire* »[1347]. Mais aucun argument ne vient étayer cette assertion à l'emporte-pièce. Et A. Berman de conclure : « Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original ». Résumons son développement, en indiquant que les trois solutions qui, selon lui, semblent exister couramment en traduction pour rendre les langues vernaculaires sont d'une part, l'isolement au moyen d'italiques des passages en vernaculaire, d'autre part, le rajout (la surenchère, pourrait-on dire) au moyen de l'accumulation d'expressions régionales stéréotypées, enfin, la « vulgarisation » consistant à rendre le vernaculaire de départ par un vernaculaire d'arrivée. Aucune de ces trois solutions ne semble convenir pour que la traduction atteigne sa « pure visée ». Mais aucune autre, comme on vient de le voir, n'est suggérée par le traductologue. Par ailleurs, l'on est en droit de se demander si ce concept bermanien d'exotisation n'est pas, en fin de compte, un peu flou, puisqu'il renferme et qualifie trois réalités assez différentes les unes des autres (isolement – rajout – vulgarisation).

Ainsi se clôt le paragraphe, sans autre commentaire. Ce qui nous laisse sur notre faim, c'est l'absence d'argumentation et le caractère péremptoire de ces affirmations ; nous avons là un jugement purement subjectif. Car pour quelle raison au juste la restitution par un vernaculaire local ridiculiserait-elle le vernaculaire original ? On aurait pu s'attendre à ce que le théoricien examine d'un point de vue plus critique cette idée reçue et qu'il illustre au moins ses propos par des citations concrètes et précises ; or A. Berman se contente d'affirmer : « l'argot de Paris traduit le lunfardo de Buenos Aires, le « parler normand » celui des paysans russes ou italiens »[1348]. On serait bien en peine de dire à quels textes A. Berman peut faire allusion lorsqu'il évoque le « parler normand » qui rendrait celui des paysans italiens ; nous aurions aimé, là aussi, que soit cité un exemple précis qui serait venu étayer son argumentation, et avons fait des recherches autour de textes classiques propres à illustrer ce propos, en nous concentrant sur le roman Piccolo Mondo antico d'Antonio Fogazzaro (1842-1911) qui est disponible en français dans une traduction de 1960 par Henriette Valot, et dans une traduction par A. M. Gladès qui date de 1906, c'est-à-dire quasiment contemporaine de l'époque de parution du TS en Italie (1895). Or ce qu'il nomme « vulgarisation » n'apparaît à aucun moment, dans aucune des deux traductions : là où la première (et plus récente) conserve le vernaculaire tel quel dans le TC, en y apposant la traduction en français standard, le second (et plus ancien) semble gommer presque systématiquement le réseau vernaculaire, mais nous n'avons pas retrouvé trace d'une conservation « exotisante », à savoir d'une « vulgarisation » par un vernaculaire local, français.

[1345] Ivi.
[1346] Nous reviendrons sur ce terme et ses implications plus loin.
[1347] Ivi. C'est ce qu'il avait déjà écrit un peu plus haut : « Les langues "cultivées" sont les seules à traduire... », ibid., p. 50.
[1348] Ibid., p. 64.

Alors qu'après l'inventaire des tendances déformantes[1349], on s'attendrait à un développement symétrique sur le « bien traduire », on ne trouve dans l'ouvrage aucun pendant de l'analyse négative, aucune « analytique positive ».

Au final, ce que l'on pourrait ajouter sur la question du ridicule dont parle A. Berman (lorsque les traductions françaises choisissent des patois pour traduire le dialecte), c'est sans doute que, dans les anciennes traductions où ces derniers ont été employés, ils ont pu être utilisés de manière convenue. Si l'on emploie le dialecte dans le TC pour faire rire, c'est que l'on suppose qu'il a été employé dans le TS à cette seule fin, ce qui est de fait le cas dans nombre de textes. Il faut bien distinguer l'emploi du dialecte dans la traduction qui « ridiculiserait » un texte (qui au départ n'entend pas faire rire) de l'emploi du dialecte à des fins exclusivement comiques dans le TS. Que l'on songe notamment en Italie aux dialectes stéréotypés de la *Commedia dell'arte* avant la réforme goldonienne. Cela n'est pas sans rapport avec ce qu'écrivait L. Pariani à propos de ses lecteurs, souvent surpris par son emploi du dialecte puisqu'ils étaient habitués à un traitement comique –et donc restreint, voire cliché – du dialecte[1350]. Si les traducteurs emploient le dialecte pour faire rire, c'est d'abord parce que dans nombre de TS, le dialecte est employé à des fins comiques. Le ridicule est donc justifié dans le TC lorsqu'il est déjà présent dans le TS :

> Il ne faut pas oublier, du reste, que la pratique qui consiste à tourner en ridicule, au théâtre ou dans les littératures européennes, la façon de parler de l'autre est riche d'une tradition qui remonte bien avant Dante [Alighieri]. Comme on le sait, c'est la plupart du temps le paysan, vu par le lettré et le citadin, qui en payait les frais. De façon plus générale, l'identification d'un type humain accompagné de son langage spécifique est à la base de la création de personnages fixes, qui trouve son cas limite dans les masques.[1351]

Après avoir analysé la position d'A. Berman concernant le dialecte et sa possible traduction, voyons ce qu'en dit un autre grand traductologue, H. Meschonnic. Ce dernier traite le problème du « dialectal » encore plus rapidement, si possible, qu'A. Berman :

[1349] Le propos d'A. Berman dans La Traduction et la lettre étant explicitement « d'examiner brièvement le système de déformation des textes – de la lettre – opérant dans toute traduction, et l'empêchant d'atteindre sa vraie visée » (ibid., p. 49) et en particulier, pour les insertions dialectales, d'examiner « la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires », c'est-à-dire de l'examiner négativement.

[1350] Le stéréotype anti-dialectal a d'ailleurs la vie dure chez les parlants italiens, comme le notent les dialectologues C. Grassi, A. A. Sobrero, T. Telmon, Fondamenti di dialettologia, op. cit., p. 169 : « L'organisation de l'enseignement scolaire traditionnel, qui établit le privilège et la priorité des « belles lettres » et la condamnation du dialecte, alimente chez beaucoup d'enseignants une image mentale de la classe sociale inférieur qui inclut la dialectophonie. C'est de ce type d'image que naît le stéréotype qui associe dialectophonie – inculture – infériorité / marginalisation sociale. Le stéréotype est une « exagération » de l'image, le résultat d'une schématisation d'idées couramment répandues sur l'appartenance ethnique ou sociale d'une personne, et n'a rien à voir avec la réalité ». [« L'impostazione didattica tradizionale, che sancisce il priviliegio per le 'belle lettere' e la condanna del dialetto, alimenta in molti insegnanti un'immagine mentale della classe sociale inferiore che include la dialettofonia. Da questo tipo di immagine nasce lo stereotipo che collega stabilmente dialettofonia-incultura-inferiorità/emarginazione sociale. Lo stereotipo è, appunto, un'"esagerazione" dell'immagine, il prodotto di una rigida schematizzazione di idee comuni sull'appartenenza etnica, o sociale, di una persona, e non ha nulla a che fare con la realtà »].

[1351] Ibid., p. 22-23 : « Non si dimentichi del resto che la messa in ridicolo, nel teatro e nelle letterature europee, dell'altrui modo di parlare ha una tradizione che risale ben al di là di Dante ; a farne le spese, com'è noto, era solitamente il contadino visto dal letterato e dall'abitante della città. Più in generale, l'identificazione di un tipo umano con il suo proprio linguaggio sta alla base della creazione di personaggi fissi, che trova nelle maschere il suo caso limite ».

> Le dialectal est un piège symétrique à l'archaïsme[1352]. Il a ses effets de trompe-l'œil : très vite en français n'importe quelle langue régionale du monde donne dans les stéréotypes du Midi, et parle Pagnol, ou Giono. La Provence est toujours la Province. 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 système.[1353]

Si elles ont le mérite de souligner la difficulté du problème, ces affirmations – qui ne reposent sur aucun exemple concret qui viendrait illustrer la thèse, étrangement focalisée sur une solution bien précise, celle du recours à un vernaculaire français méridional stéréotypé – paraissent bien catégoriques[1354]. L'image est celle du « piège » dans lequel, par imprudence ou ignorance, le traducteur risque de tomber, et du « trompe-l'œil » qui désigne une apparence trompeuse d'équivalence qui porterait le traducteur à la reprise irréfléchie (et facile) de clichés. Comme A. Berman, H. Meschonnic parle d'une tendance récurrente mais, tout comme lui, il omet d'en citer un seul exemple. H. Meschonnic vise le « stéréotype » qu'exploiteraient certaines traductions françaises pratiquant l'assimilation (la reprise du connu qu'évoquait B. Folkart, la « vulgarisation » dont parlait A. Berman), puisqu'il nous parle d'auteurs français du Midi (M. Pagnol, J. Giono), connus pour leur régionalisme. Mais là aussi, comment accepter une telle généralisation, d'autant plus surprenante qu'elle invoque – à juste titre – la nécessité de traduire un texte dans sa singularité, et qu'elle ne cite en fait elle-même aucun texte en particulier ? On pourrait même dire que, par une telle généralisation, cette critique d'une solution stéréotypée s'enfonce elle-même dans le stéréotype…

Au terme de ce bref panorama de la critique théorique sur la traduction des insertions dialectales, un constat s'impose : ces insertions sont quasiment toujours considérées sous l'angle de leur présence dans les dialogues. À l'exception de D. Slobodnik qui consacre un paragraphe au « discours d'auteur » veiné de vernaculaire, la présence de la bigarrure linguistique dans la narration est ignorée, et les éléments vernaculaires sont donc perçus uniquement comme une « reprise de l'oralité vernaculaire » dans le discours direct : A. Berman n'envisage le problème que sous l'angle du parler des personnages, évoquant le « parler normand » et les « paysans russes ou italiens », et, là même où l'on s'attendrait à ce qu'il parle du vernaculaire en narration, quand il liste les œuvres de C. E. Gadda, de G. Grass, de T. Mann pour analyser la « superposition des langues »[1355], il écrit que « le traducteur [de La Montagne magique], Maurice Betz, a su en partie préserver [l'hétéroglossie] : les **dialogues** entre le héros […] et la femme dont il est épris »[1356]. B. Folkart semble elle aussi n'avoir en vue que les dialogues, comme le révèlent ses fréquentes références aux questions que se posent les traducteurs : « comment, en effet, traduire en français un dialogue écrit dans

---

[1352] Dont H. Meschonnic a dit précédemment, dans Poétique du traduire, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 149 : « quand l'archaïsme prend seulement çà et là, ce qui est le cas le plus fréquent, comme une touche de couleur locale, même des réussites ponctuelles n'empêchent pas le traduire de passer d'une poétique à une stylistique : il n'y a plus de système du texte, il n'y a plus qu'un agglomérat composite. On a perdu la cohérence interne d'une énonciation ».

[1353] Ivi.

[1354] Voire encore plus catégoriques, puisqu'aucune nuance ne vient atténuer le propos : notez les « toujours », « n'importe quelle », qui absolutisent le discours, déjà bien péremptoire.

[1355] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 66.

[1356] Ivi.

l'anglais de l'Écosse »[1357]… D'accord, mais si de telles insertions dialectales intéressent non plus les seules parties dialoguées mais l'œuvre entière ?

3) Sur l'« exotisation » bermanienne. Retour sur un concept et relecture positive de la forme d'exotisation nommée « vulgarisation » par A. Berman. Sur quelques solutions théoriques possibles

Le problème de la traduction du plurilinguisme renvoie, dans l'optique d'une analyse traductologique, au problème plus vaste de la traduction des particularismes, des culturèmes : comment conserver dans la traduction française l'identité italienne (du TS) exponentielle vue la présence massive de particularismes péninsulaires ? C'est la question de ce que les linguistes ont nommé « l'horizontalité »[1358] du dialecte qui est ici en jeu : ou comment rendre la stratification régionale, propre à un seul contexte géographique, celui du TS.

Dans la lecture critique que nous proposons de nos TS plurilingues contemporains, préalable à tout discours sur la traduction, nous avons mis en évidence que leur spécificité repose principalement sur la langue, et sur l'effet de lecture fondé sur l'écart et la familière étrangeté. L'homogénéisation[1359], évoquée par A. Berman dans La Traduction et la lettre prive le lecteur du TC de la richesse du TS. Il ne faut en effet pas gommer la dimension géographico-linguistique, car il nous semble que c'est chez nos auteurs l'une des choses les plus importantes ; l'effacement serait la plus grave atteinte à l'identité de l'original, parce qu'elle gommerait aussi et surtout le double niveau linguistique, la présence de deux codes linguistiques, donc le « fonctionnement contrastif du texte »[1360] et serait cruellement visible « l'absence de langues secondes »[1361], la langue standard recouvrant tout. Or, et nous aurons l'occasion de le voir dans l'analyse des traductions françaises existantes, « face à une œuvre hétérogène […] le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate »[1362]. Le mot d'ordre pour nos textes est tout le contraire. Car « une traduction ne concerne pas seulement un passage entre 2 langues, mais entre 2 cultures, ou 2 encyclopédies : un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels »[1363]. Chez nos auteurs, c'est par une langue spécifique que s'exprime une culture spécifique.

Comment donc, parvenir à traduire l'horizontalité du dialecte ? Un des problèmes majeurs qui va se poser pour ce genre d'écritures est notamment celui du changement de la perspective

[1357] B. Folkart citant Irène Assiba d'Almeida et son article consacré à la traduction d'Arrow of God, œuvre de l'Africain Chinua Achebe, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 182.
[1358] En opposition à la « verticalité » du dialecte : A.J. Ellis, Early English Texte Society, Part V, 'The Existing Phonology of English Dialects', 1889, p. 153 : « Dialectal variation in a language may be social as distinct from as well as regional. Linguists speak of the language having a 'vertical' (social) as well as a 'horizontal' (regional) stratification. » Cité par Françoise Vreck, article déjà cité, p. 99.
[1359] Qui consiste à « unifier sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originairement hétérogène » : A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 60.
[1360] Expression de B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 182-183.
[1361] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1362] Ivi.
[1363] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit.

diatopique, de la rupture de la diatopie : soit par l'effacement, qui gomme tout indice linguistique de l'ancrage géographique en ne gardant que les références contenues dans la toponymie et l'onomastique, soit, inversement, par le décalage créé par l'insertion d'un vernaculaire cible, car « comment accepter que les personnages d'A. Camilleri, si ancrés dans leur "sicilianité" s'expriment dans un patois lyonnais ? »[1364], dans la traduction de D. Vittoz sur laquelle nous reviendrons largement dans notre dernière partie. En effet « 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 »[1365]. C'est une des problématiques fondamentales que le maintien de la diatopie, mais, pour reprendre la question d'A. Berman, peut-on rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local ? Dans ce cas, il y a bien maintien d'une perspective ditaopique, mais transformée. Le pacte avec le lecteur est d'une certaine manière respecté, en revanche, le pacte de fiction diatopique (le respect de la région d'appartenance décrite dans le TS) ne l'est pas.

Cette solution devra être considérée au cas par cas, et l'on trouve des exemples concrets où elle peut être tout à fait acceptable : ainsi F. Vreck rapporte-t-elle les propos du traducteur de l'œuvre Roots :

> Quand Philippe Léotard, le traducteur de Roots déclare à propos des particularités de langage des habitants du Norfolk : « Les respecter dans la traduction française eût conduit à transporter l'action dans une région de France où des particularités équivalentes eussent pu jouer, ce qui aurait outrepassé les droits traditionnels du traducteur », il déplace le problème en invoquant une fantomatique convention. Roots, si elle n'avait appartenu à une vaste fresque historique, était tout à fait transposable dans telle ou telle région de France.[1366]

Cet exemple prouve qu'en retrouvant des « particularités équivalentes », l'effet de lecture peut dans une certaine mesure être rendu[1367], mais le changement de perspective diatopique est, quant à lui, très gênant car l'ancrage géographique est rompu, à moins que cet ancrage, dans certains textes, n'ait pas la place prépondérante qu'il revêt dans nos TS. Il semblerait ainsi que le maintien d'une équivalence – en l'occurrence, pour nous, le fondamental effet de lecture – comporte nécessairement la rupture d'une autre – ici, l'importance de l'ancrage géographique. Comment réussir à conserver les deux ?

Loin de « ridiculiser l'original », la traduction par un autre vernaculaire pourrait s'adapter à certains TS et ne consisterait pas du tout à « exotiser », « détruire » ou « vulgariser » le réseau langagier vernaculaire source, bien au contraire. Mais revenons un instant sur ce concept d'exotisation, tout en gardant en tête notre perspective de l'effet de lecture à recréer au plus juste.

[1364] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1365] Ivi.
[1366] F. Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », op. cit., p. 98.
[1367] Ce que F. Vreck note dans un autre exemple, à propos d'une pièce de théâtre : « les idiolectes de telle ou telle région minière française (Massif Central ou bassin Nord-Pas de Calais) remplacent avantageusement en traduction ceux du Yorkshire en créant le même effet de réel et de pittoresque »[1367], ibid.

a) L'exotisation selon A. Berman. Pour une relecture critique de ce concept

L'« exotisation » est un terme employé par A. Berman dans son ouvrage La Traduction et la lettre. B. Folkart, bien qu'elle aborde le même phénomène, n'en parle pas dans les mêmes termes (elle n'emploie jamais ce mot). A. Berman, comme on l'a vu, n'y consacre qu'une petite page ; il l'annonce dans le paragraphe qui analyse une autre tendance déformante, « l'ennoblissement »[1368], où il est dit que « l'envers (et le complément) de l'ennoblissement c'est, pour les passages de l'original jugés « populaires », le recours aveugle à un pseudo-argot qui vulgarise le texte, ou à un langage « parlé » qui atteste seulement que l'on confond l'oral et le parlé. La grossièreté dégénérée du pseudo-argot (ou du pseudo-patois) trahit aussi bien l'oralité rurale que le strict code des parlers urbains »[1369]. Que signifie ce terme d'« exotisation » pour A. Berman, et qu'entend-il également par « vulgarisation », dans ce contexte ?

Le terme d'« exotisation » comprend apparemment deux directions, dont on ne sait pas trop si l'une vient s'ajouter à l'autre, ou si ce sont simplement deux solutions indépendantes :

> L'exotisation prend deux formes. D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on isole ce qui, dans l'original, ne l'est pas. Ensuite – plus insidieusement – on « en rajoute » pour « faire plus vrai » en soulignant le vernaculaire à partir d'une image stéréotypée de celui-ci.[1370]

Ces deux méthodes sont déformantes, selon A. Berman. Encore moins tolérable à ses yeux : l'exotisation consistant à rendre le vernaculaire d'origine (« étranger ») par un vernaculaire de la langue d'arrivée (« local »). A. Berman va jusqu'à donner comme équivalence au terme d'« exotisation » celui de « destruction », les plaçant ainsi sur un plan d'égalité : « la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires »[1371].

Il est clair que le premier procédé – l'isolement par mise en relief graphique au moyen de l'italique – relève bien d'une solution qui « exotise », c'est-à-dire qui met en relief ce qui ne l'était pas forcément dans le TS, qui ajoute une différence ; il est évident également que la deuxième solution « en rajoute une couche » et souligne encore davantage l'élément vernaculaire, là où ce dernier serait, si l'on en croit A. Berman (mais là aussi on peut dire que ses propos pèchent par défaut d'exemples concrets) inséré de manière naturelle dans le texte original. On peut donc en déduire que ce terme d'« exotisation », au demeurant jamais défini par A. Berman, est cette tendance au surplus qui cherche à souligner plus qu'à restituer l'élément vernaculaire. C'est le pendant de l'effacement, de la destruction, de la non-conservation des vernaculaires : si ce dernier les soustrait, l'autre les augmente, n'arrivant pas à répéter cet équilibre intrinsèque au TS : les deux, donc, ont un résultat malheureux. En ce sens, un synonyme de l'« exotisation » bermanienne pourrait être la « folklorisation », au sens d'une pratique traduisante qui appuie le trait beaucoup plus que de raison et qui se fonde sur une « couleur locale » conventionnelle, sur des stéréotypes et fait passer pour artificiel et purement décoratif ce qui a une fonction précise dans l'économie de l'original. Le ton, l'effet

[1368] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 58.
[1369] Ivi.
[1370] Ibid., p. 64.
[1371] Ibid., p. 53.

en sont perturbés et déviés. Si l'on renverse l'assertion bermanienne, on est en droit de se demander si, dans le cas précis des insertions vernaculaires dans un texte où la langue vectrice, la langue cadre est la koinê (ici en l'occurrence l'italien), un certain maintien de l'altérité par la conservation du terme dialectal source dans le TC, immédiatement suivi de sa traduction par un terme cible standard, ne serait pas à l'origine d'une même exotisation. C'est en tout cas l'effet produit à la lecture, si l'on en croit A. Capra qui, pour ce genre de traductions, et au moyen d'exemples textuels précis, en vient à remarquer que :

> Malheureusement, le rendu global résulte souvent comme une traduction répétitive (à cause de la reprise en français) et surtout assez « folklorique », car ce qui est transmis de la langue originale se réduit souvent aux titres, aux idiotismes, aux proverbes et aux termes (culinaires, la plupart du temps) non traduisibles. Souvent, ces traductions sont alourdies par des notes, des explications académiques ou pédagogiques, qui ont le but d'expliciter des détails qui ne sont pas rapportés dans la langue originale.[1372]

Il y a donc certes maintien de l'altérité, mais en contrepartie, un extrême isolement du vernaculaire qui confine à sa folklorisation. Pour nos textes, comme nous le verrons plus loin, cette mise en relief est à l'opposé de l'intégration du vernaculaire tel qu'il est conçu par nos écrivains[1373].

Mais le troisième procédé passé en revue par A. Berman paraît bien moins évident, et bien moins facile à justifier. Le terme de « vulgarisation » qu'il emploie mérite d'ailleurs que l'on s'y arrête. En quoi l'exotisation qui consiste à rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local est-elle une forme de vulgarisation ? En quoi le fait de rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local équivaudrait-il à un procédé d'« exotisation », dont on a vu qu'il indiquait un excès de différenciation ? C'est cela qu'il va nous falloir analyser. La vulgarisation tiendrait selon A. Berman au fait que, selon son heureuse formule, cette solution rendrait « l'étranger du dehors par celui du dedans ». Mais n'est-ce pas le propre (et la définition même) de la traduction que de transposer le texte étranger (texte de départ, texte source, texte original) écrit dans une langue spécifique A, dans un texte d'arrivée écrit dans une langue B : de passer donc, si l'on garde ces coordonnées spatiales indiquant la langue étrangère face à la langue maternelle, du dehors au dedans ? Le changement de langue est à la base de toute traduction. C'est d'ailleurs ce que rappelle, au moyen d'une habile prétérition, B. Folkart :

> Point n'est besoin de s'attarder sur les frontières tracées d'avance par des phénomènes aussi **évidents** (même si leur évidence même tend à occulter leur existence) que **le changement de langue**…[1374]

Au contraire, cette exotisation ne permettrait-elle pas de restituer la situation de départ ? Dans le texte original, le vernaculaire est en effet considéré comme l'« étranger » par rapport à la koinè ; il y a forcément « rapport de tension et intégration existant dans l'original entre le vernaculaire et la koinê, la langue sous-jacente et la langue de surface »[1375]. Dans le texte d'arrivée, le vernaculaire local est également considéré comme l'« étranger » par rapport à la

[1372] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1373] On pense notamment à l'absence totale de démarquage graphique, déjà analysé précédemment.
[1374] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 129-130. C'est nous qui soulignons.
[1375] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 66.

koinè de la langue traduisante : on aurait là une sorte de parallélisme qui pourrait tout à fait se défendre du point de vue de la réception de l'œuvre, qui ferait passer le sens, le ton, l'effet (voire même la forme par la recréation de la superposition de deux codes linguistiques). On recréerait donc un semblant de symétrie[1376] : l'écart conservé dans les deux cas entre langue « cultivée » (koinè) et langue vernaculaire, ce qui est sans doute l'essentiel dans des œuvres hybrides comme les nôtres. L'étranger serait toujours présent. Il est vrai que cela rejoint le questionnement éternel mais sans doute stérile portant sur la langue que parle le personnage d'une œuvre de fiction : fréquentes sont les observations et objections qui consistent à dire qu'on aboutit à « cette absurdité que […] les personnages [de l'œuvre de départ, en langue originale] s'exprime[]nt avec des images françaises ! »[1377]. Idée qui n'est certes pas totalement fausse, puisque la traduction doit contenir cette part d'altérité qui lui vient du texte étranger qu'elle cherche à rendre ; mais qui, si elle est poussée à son extrême limite, peut elle-même devenir absurde : car, dans une traduction, les mots du narrateur et des personnages du texte de départ sont de toute façon exprimés dans la langue d'arrivée, ils parlent donc, par définition, la langue traduisante ! Plus trivialement, on lit, comme en atteste implicitement « la périgraphie du type « traduit du ____ par ____ » »[1378], un texte en traduction française, donc en français.

Qui plus est, il ne va nullement de soi que recourir à un vernaculaire français soit une opération de vulgarisation comme semble le suggérer A. Berman à propos de ce qu'il nomme de manière péjorative des « pseudo-argots » ou « pseudo-patois » ; bien au contraire : employer au jour d'aujourd'hui un vernaculaire en France, c'est introduire une étrangeté plutôt déconcertante et ainsi maintenir la distance à l'œuvre dans le texte source. En effet, les compétences d'un Français actuel quant aux patois de son pays, même de sa région, sont plutôt ténues, voire quasi nulles. Il éprouverait donc devant une telle traduction un effet d'étrangeté, qui éveillerait cependant chez lui de vagues réminiscences de quelque chose de connu : une familière étrangeté. Il faut enfin souligner combien cette solution, tout en cultivant l'effet de défamiliarisation propre à ces textes – et qui en fait toute la saveur – enrichirait le texte d'arrivée.

b) La notion d'« exotisme »

Où l'on en vient à l'idée d'« exotisme », bien différente de celle d'« exotisation » en traductologie, et à l'idée que toute traduction permet à la langue d'accueil de s'enrichir. Le texte mais également la langue d'arrivée, sous l'effet de cet emploi du vernaculaire, seraient autres. C'est là une hypothèse de lecture qu'il nous faudra creuser et interroger, valider ou

[1376] Une des difficultés que présente l'application de ce principe tient à l'asymétrie entre la France et l'Italie du point de vue de la diglossie : les dialectes, en dépit du processus de standardisation déploré par Pasolini, restent vivaces en Italie, alors qu'ils sont moribonds quand ils n'ont pas purement et simplement disparu en France. On ne peut donc pas rigoureusement parler d'une symétrie, puisque les situations sont différentes. Cela dit, et nous en reparlerons dans la IIIe partie, un parallélisme pourrait s'obtenir si nous parlions des parlers régionaux plutôt que des dialectes pour la France.
[1377] Ibid., p. 65.
[1378] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 130.

invalider, mais qui semble une piste qui, d'un point de vue rigoureux, méthodologique et argumentatif, nous semble intéressante à suivre. Il nous faut dire deux mots de cette autre notion rencontrée dans les ouvrages de traductologie et des liens qu'elle entretient avec celle d'« exotisation » que nous venons d'analyser. Il faut en effet distinguer l'exotisme de l'exotisation, même si chacun de ces deux termes impliquent une conséquence commune, la distance.

Ainsi dans un article d'Annie Brisset lit-on un commentaire sur le modèle interprétatif de la traduction, qui reprend les argumentations de Marianne Lederer dans son ouvrage La *traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif* :

> Nombreuses sont les personnes encore intimement convaincues que la traduction doit respecter la langue de l'original. [...] L'**exotisme d'**une traduction, dû au fait qu'elle était plus ou moins calquée sur la langue originale, pouvait trouver des défenseurs à une époque où la réalité des différentes civilisations demeurait inaccessibile et où les emprunts, les calques syntaxiques, les barbarismes créaient l'exotisme et avaient aussi pour effet d'enrichir la langue d'accueil ; cela n'est plus justifié à notre époque, dans laquelle l'image à portée de millions d'hommes, l'avion, les télécommunications ont mis à mal une bonne partie de l'exotisme d'autrefois.[1379]

B. Folkart emploie également ce terme d'« **exotisme** »[1380], sans le définir clairement ; de plus, cette idée n'est pas, souligne-t-elle, spécifique à la traduction, au contraire : « La nature essentiellement pragmatique de ce type de décalage ressort d'ailleurs de ce qu'il n'est pas forcément lié à la traduction, c'est-à-dire à la ré-énonciation interlinguale… »[1381]. Car elle parle essentiellement d'exotisme culturel, social (description dans le texte original de pratiques sociales inconnues de l'univers du ré-énonciataire, etc.). « Même entre cultures aussi rapprochées que celles du Canada anglais et du Canada français, la traduction peut creuser alors, entre texte et ré-énonciataire, une distance productrice d'exotisme »[1382]. Un peu plus loin, elle donne comme synonyme d'« exotisme » le terme de « distanciation » : « Dans les cas envisagés jusqu'ici, la case vide se situait du côté de la culture d'arrivée, et les tentatives pour la combler d'une façon ou d'une autre aboutissaient soit à **l'exotisme (distanciation)** soit à un rapprochement factice qui était en fait un refus de l'altérité ». De ce développement, on comprend bien que par « exotisme », il faut entendre une distance culturelle, ethnologique et anthropologique ; de plus, il s'agit là d'un exotisme involontaire, absent du texte de départ. C'est la thèse humboltienne selon laquelle chaque langue exprimerait une vision particulière du monde qui sous-tend la définition de l'exotisme proposée par B. Folkart et M. Lederer. Selon M. Lederer, les différences culturelles reflétées dans les langues auraient aujourd'hui perdu leur caractère exotique, parce que l'étranger est en quelque façon déjà intégré dans notre monde et nous serait devenu familier. L'exposition

---

[1379] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette, 1994, p. 63 : « Sono numerosi coloro che per diverse ragioni nutrono ancora l'intima convinzione che la traduzione debba **rispettare la lingua dell'originale**. [...] L'**esotismo** di una traduzione, dovuto al fatto che essa fosse più o meno ricalcata sulla lingua originale, poteva trovare difensori in un'epoca in cui la realtà di diverse civiltà restava inaccessibile e in cui imprestiti, calchi sintattici, barbarismi creavano l'esotismo e avevano anche l'effetto di arricchire la lingua di accoglimento; ciò non è più giustificato nella nostra epoca, nella quale l'immagine a portata di milioni di uomini, l'aereo, le telecomunicazioni hanno distrutto gran parte dell'esotismo di una volta ».

[1380] B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 163 ; p. 164.

[1381] Ibid., p. 163.

[1382] Ivi.

de la thèse radicale de M. Lederer, qui, poussant la logique jusqu'au bout, l'entraîne vers une vision extrêmement assimilatrice de la traduction et lui fait concevoir que le traducteur « écrivant en français, […] s'assure que sa version n'est pas marquée par les formes et structures de la langue de départ »[1383], corrobore et rejoint le processus inquiétant de la standardisation linguistique et culturelle : affirmer cela, c'est au fond aplatir toute l'altérité de l'original et nier la nature même, l'essence et la raison d'être de l'activité de traduire. Tout miser sur un état généralisé de standardisation des langues et des textes, c'est ne pas concevoir, et ne pas prendre en compte, l'altérité sciemment créée par nos auteurs, par exemple, et aller de ce fait à l'encontre de l'objectif même de ces écritures – repousser la standardisation textuelle. L'« exotisme », selon elle, ne serait plus de mise puisque, comme le disait M. Lederer citée par A. Brisset, et comme l'écrit également B. Folkart : « les textes évoquent habituellement des réalités qui, même exotiques à l'origine, se sont depuis intégrées avec une certaine stabilité au système culturel qui les a accueillies »[1384]. En termes concrets, l'« exotisme », dans une traduction, transparaît sous la forme d'emprunts, de calques, de barbarismes. Mais alors, doit-on renoncer à tout « exotisme » dans la traduction sous prétexte que le monde d'aujourd'hui, par ses nouveaux moyens de communication, a rapproché toutes les cultures (si tant est que cela soit vrai)[1385] ? Ne serait-ce pas dire ainsi adieu à toute trace d'altérité du TS dans le TC ?

c) Un décalage irréductible, des compétences trop différentes entre Lecteur source et Lecteur cible ?

Pourtant, c'est bien un décalage, un effet de dépaysement qu'on a dans nos TS et dont la traduction doit rendre compte. On ne saurait suivre les préconisations de M. Lederer qui viendraient effacer l'enjeu même du texte.

De manière encore plus aiguë, il semblerait que ce décalage demeure au contraire, y compris « malgré » le traducteur[1386], et cela parce que les compétences culturelles du lecteur source (et énonciataire) et celles du lecteur cible / traducteur / ré-énonciataire diffèrent[1387]. En ce qui concerne les « débrayages »[1388], c'est-à-dire les décalages qui sont la marque d'une ré-énonciation, B. Folkart note que dans certains cas, l'on ne peut pas traduire de façon sémiotiquement « transparente » lorsque se manifeste de manière aiguë le non-partage des compétences. Il faut faire « subir au texte un réaménagement énonciatif ». En somme, B. Folkart dit qu'on ne peut aller que d'un extrême à l'autre et les deux déforment l'original. Elle ajoute que « la deixis culturelle doit être corrigée en fonction du système d'arrivée ». Il semblerait donc qu'il y ait de toute façon une perte fatale, dans notre cas la différence

[1383] M. Lederer, La traduction *aujourd'hui*, op. cit., p. 44.
[1384] Ibid., p. 164.
[1385] Et l'on pourrait ajouter, pour pousser l'interrogation à ses extrêmes limites : qu'en est-il alors d'un texte qui « affiche un parti pris d'exotisme » (Ivi, p. 164, à propos du texte de Michel Butor Mobile) ?
[1386] C'est-à-dire, dans l'optique qui est celle de M. Lederer, dans l'hypothèse d'une traduction assimilatrice poussée à l'extrême, même malgré les tentatives d'aplanissement du traducteur.
[1387] C'est ce qu'explique B. Folkart, Le Conflit des énonciations, op. cit., p. 153-154 sqq.
[1388] Ibid., p. 129, puis p. 160

provenant de l'asymétrie entre la France et l'Italie du point de vue de la diglossie : les dialectes, en dépit du processus de standardisation déploré par P. P. Pasolini, restent vivaces en Italie, alors qu'ils sont presque moribonds quand ils n'ont pas purement et simplement disparu en France, et donc beaucoup moins présents dans l'horizon du lecteur cible, plus difficiles à appréhender et moins évocateurs d'une réalité familière.

d) Une perte fatale ?

U. Eco note que Peeter Torop, dans son livre de 1995[1389], déplore que dans des romans où la composante dialectale est essentielle, la traduction laisse fatalement dans l'ombre cet élément.

Lui-même, prenant appui sur sa propre production littéraire, regrette une perte similaire dans les traductions de ses œuvres :

> Au fond, c'est le problème auquel s'est trouvé confronté mon Baudolino, qui, en traduction, a perdu la saveur du dialecte et des idiotismes piémontais. Certes, les traducteurs ne se sont pas soustraits à la tâche énorme de trouver des équivalents dans leur langue, mais une telle solution dit, tout au plus, que les personnages parlent un langage populaire, sans que ce langage renvoie pour autant à une époque, à une zone géographique précise bien plus familières aux lecteurs italiens. Sans parler des Piémontais, dont il est évident qu'ils ont savouré davantage l'atmosphère dialectale que les lecteurs siciliens.[1390]

Est-ce vraiment inéluctable ? Traduire un texte hybride mêlant vernaculaire et langue standard, est-ce obligatoirement renoncer à tout traduire ? On a vu qu'il est possible, et fortement souhaitable, de passer outre l'impossibilité de transfert. Si l'on ne peut que souscrire à l'idée qu'il y aura forcément une perte par rapport à l'original, l'on doit cependant éviter autant que faire se peut le risque de l'effacement de cet « éventail » évoqué par R. Grutman. Il nous semble qu'il faut réduire la perte au maximum. C'est là que les analyses théoriques d'U. Eco nous aident, lorsqu'il parle de la traduction comme d'une pratique de négociation, de concessions. Il va s'agir pour le traducteur de « négocier la solution contextuellement la plus acceptable »[1391] : « J'ai placé ces réflexions sur le traduire sous l'égide d'un presque. Quand tout va bien, en traduisant, on dit presque la même chose »[1392]. « Traduire signifie donc toujours "raboter" quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant, on ne dit jamais la même chose »[1393]. Dès lors que l'on se place face à ces textes avec l'idée que la traduction est à la fois équivalence mais aussi réécriture, dans l'objectif de rendre l'effet d'extranéisation que provoque la langue hybride chez le lecteur source, l'on peut trouver des solutions pertinentes et adaptées. Comme le dit U. Eco, « en général, se pose[ro]nt plutôt des problèmes de perte partielle, qu'on peut

[1389] Peeter Torop, La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura (1995), Milan, Hoepli, 2010, traduit du russe en italien par Bruno Osimo.
[1390] U. Eco, Dire pesque la même chose, op. cit., p. 207.
[1391] Ibid.
[1392] Ibid., p. 325.
[1393] Ivi.

tenter de résoudre par une compensation »[1394], par des refontes – partielles, locales –, et des remaniements.

e) Le paradoxe du vernaculaire traduisant : traduction cibliste ou sourcière ?

La dernière question qui nous tient ici à cœur, d'un point de vue théorique, est celle de savoir où peut se situer une pratique de transfert du dialecte par le dialecte. La traductologie, en effet, range les différentes pratiques traductives en deux catégories : celles qui sont orientées vers le texte source ou de départ, et celles qui sont orientées vers le texte (et le lecteur) de destination ou d'arrivée. C'est une question à la base de toute théorie de la traduction que celle de son orientation, et elle concerne « la vieille question de savoir si une traduction doit conduire le lecteur à s'identifier à une certaine époque et un certain milieu culturel – celui du texte original – ou si elle doit rendre l'époque et le milieu accessibles au lecteur de la langue et de la culture d'arrivée »[1395], elle se demande donc si elle doit privilégier l'horizon de son auteur ou celui de son destinataire. Suivant en cela U. Eco, qui préfère raisonner de manière plus pragmatique et plus précise, employant plutôt les distinctions moderniser/archaïser, défamiliarisation/domestication, il nous semble que ces « dichotomies trop rigides entre traduction target et source oriented doivent se fondre en une pluralité de solutions négociées au coup par coup, phrase par phrase »[1396].

Toutefois, parce que le traducteur, comme tout auteur, « doit lui aussi définir sa pratique par rapport aux tendances de son temps »[1397], posons-nous cette question pour la solution qui consisterait à traduire un dialecte par un autre dialecte. Dans quelle mesure peut-on considérer que rendre le dialecte par un parler régional, ce serait opérer une forme de « naturalisation »[1398] de l'étranger conforme aux intentions assimilationnistes du cibliste ? Dans quelle mesure peut-on considérer au contraire que recourir au dialecte c'est viser un effet de défamiliarisation conforme aux fins (sinon aux moyens) du sourcier ? Questions ouvertes auxquelles nous entendons donner des réponses pratiques, au moyen d'exemples de traductions existantes, dans notre IIIe partie. En émettant l'hypothèse que la traduction du dialecte par le dialecte permettrait de restituer dans la traduction presque le même écart existant dans l'original entre langue commune et vernaculaire, on obtiendrait un rapport de type analogique (la proportio artistotélicienne). Il est clair que le traducteur « cibliste » cherche à créer un équivalent. Mais comme la place des dialectes n'est pas la même dans les deux pays, l'effet produit par leur emploi ne saurait être identique. L'effet de défamiliarisation sera beaucoup plus important pour le lecteur français car, comme nous l'avons signalé, les dialectes ont disparu de son horizon. En ce sens, une telle « exotisation » – si tant est que l'on veuille conserver ce terme, qui nous semble péjoratif et précisément déformant[1399] –

[1394] Ibid., p. 129.
[1395] Ivi.
[1396] Ivi.
[1397] N. Bonnet, « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire », op. cit., p. 28.
[1398] Ou « domestication ».
[1399] Nous lui préférons celui de défamiliarisation car c'est celui qui est à l'œuvre dans les TS, mais nous reprenons ici « exotisation » à dessein, pour rebondir sur les propos d'A. Berman.

répondrait bien aux exigences du « sourcier », le souci de ce dernier étant de donner à goûter l'étrangeté de l'étranger. C'est donc une paradoxale défamiliarisation sourcière, et non une « vulgarisation » cibliste, qui pourrait résulter du recours au vernaculaire hexagonal. Où l'on voit bien que la frontière entre deux types de traductions, pourtant jugés très hermétiques, se révèle, à l'épreuve de la réalité et de la pratique, bien plus complexe.

De ce fait, on peut émettre en conclusion une autre importante hypothèse, qui présidera à notre IIIe partie : le recours à un vernaculaire hexagonal ne peut-il pas viser, en un certain sens, un effet de défamiliarisation, en ce qu'il « révèle […] les possibilités oubliées du français »[1400], permet d'« élargir et approfondir sa propre langue grâce à la langue étrangère », pourrait-on dire en détournant la citation de Rudolf Pannwitz pour l'appliquer à l'effort produit par l'emploi du vernaculaire français ? Les TS plurilingues permettraient ainsi à la langue cible de « l'ouvr[ir] à un avenir de possibilités insoupçonnées »[1401]. Il y aurait un travail à accomplir sur le français moderne pour le rendre capable d'accueillir authentiquement un domaine littéraire étranger. Cela prouve que la traduction doit devenir un « acte de décentrement créateur »[1402]. Et cela, peut-être qu'un vernaculaire hexagonal pourrait, paradoxalement, aussi le faire.

[1400] Pour reprendre, dans un tout autre contexte de traduction, les mots d'A. Berman à propos de la traduction latinisante de *L'Énéide* par Pierre Klossowski. La citation est reprise par et tirée de l'article d'Inês Oseki-Dépré, « Walter Benjamin ou la bipolarité de la tâche du traducteur », p. 108.
[1401] La phrase est d'A. Berman. Elle est citée par I. Oseki-Dépré, ivi.
[1402] A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 39.

Chapitre 8 : Comment penser l'écart en France ?

> Les dialectes […] sont une composante typiquement italienne ;
> leur emploi « réfléchi » est un élément fort de distinction
> par rapport à la prose d'autres pays :
> c'est pourquoi elle requiert une attention particulière.[1403]

Il faut maintenant se demander comment l'on s'est placé, et comment l'on se place, en France, face au problème de la restitution d'un écart. Car si l'on parle de traduction, c'est qu'il faut se placer non seulement du côté de la langue du texte original, mais aussi et surtout du côté de la langue du traducteur, de la langue cible, ici le français :

> C'est par rapport à sa langue que le traducteur vérifie le degré de relation établi avec l'original. Seule sa propre langue peut pour ainsi dire réaliser, rendre visible tout ce qu'il apprend du texte original. En somme, le traducteur se meut surtout dans l'univers de sa langue : c'est là qu'il doit trouver toutes les ressources, les capacités d'invention et les moyens de construire un système d'équivalences avec le texte original.[1404]

Après l'approche plus théorique proposée dans le chapitre précédent, nous nous attacherons à présent à voir de façon pratique si, dans le passage à une culture fondamentalement plus monolingue comme la culture française (si tant est que l'on puisse parler de culture monolingue), il est envisageable de retrouver et de recréer, de « fabriquer » – et comment – un Lecteur Modèle-cible construit sur les mêmes intentions que le Lecteur Modèle-source. Nous nous ancrerons ici dans la spécificité du couple de langues italien / français et travaillerons en particulier sur la langue cible, le français.

Nous nous demanderont comment s'exprime traditionnellement en France l'écart par rapport à la norme, d'abord dans le domaine de la création littéraire en général, puis dans le domaine plus spécifique de la traduction littéraire. Nous nous interrogerons enfin sur la tendance au monolinguisme de la France, en essayant de remettre en question certaines idées reçues.

Pour ce faire, notre point de départ sera la fondamentale asymétrie entre les réalités italienne et française, idée qui parcourt notre étude.

[1403] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 177-178 : « I dialetti […] sono una componente tipicamente italiana; il loro uso riflesso è un forte elemento di differenziazione rispetto alla narrativa di altri paesi: pertanto richiede una particolare attenzione ».
[1404] A. Prete, *À l'ombre de l'autre langue, op. cit.*, p. 16-17.

1) L'expression de l'écart en littérature en France : l'importance de l'argot

a) L'asymétrie Italie / France face au plurilinguisme littéraire

Partons des différences qui existent entre les langues italienne et française. Si l'on s'attache, comme nous le faisons dans ce travail, à la question de la norme, force est de constater que la langue française et la langue italienne ne sont pas parvenues au même degré de normalisation. D. Vittoz rappelle le caractère moins normé de l'italien ainsi que sa plus grande plasticité[1405] par rapport au français :

> En fait l'italien vous fuit entre les doigts, clair comme de l'eau et tout aussi insaisissable. C'est une langue peu codifiée. Pas d'équivalent italien de cet irremplaçable outil qu'est Le Bon usage de Grevisse. La seule grande grammaire italienne disponible en français, celle de Jacqueline Brunet, est à juste titre descriptive (et non normative), tandis que les usagers du français, à l'ombre sévère de leur Académie, vivent l'angoisse de la « faute de français ». La maîtrise du français est bel et bien un enjeu national et nationaliste puisque, à mal le parler, on s'attire le qualificatif de « p'tit nègre ». Ahmadou Kourouma dixit, et il en sait quelque chose. Bref, le français est sous haute surveillance et la richesse jouissive de l'argot en témoigne a contrario. La langue italienne, elle, a l'élasticité du caoutchouc. Elle a échappé à la logique de la norme en suivant une autre logique au cours de sa formation : celle de la diversité régionale.[1406]

Cette différence ressentie encore actuellement s'explique par une histoire radicalement dissemblable que nous avons évoquée dans notre Ire partie et sur laquelle nous ne reviendrons pas ici. Il suffira de poser à nouveau schématiquement que, là où l'Italie possède une tradition linguistique et littéraire qui, à bien des égards, est centrifuge et plurilingue, celle que connaît la France depuis au moins le XVIe siècle est centripète et monolingue. Ajoutons non moins schématiquement que là où, dans la constitution de la langue nationale, la France a accompli un parcours sous le signe de l'exclusion, du filtrage, de l'élimination des régionalismes, l'Italie a suivi une voie très différente, sous le signe de l'inclusion, de l'assimilation, de l'accumulation des différents apports. Nous reviendrons, bien sûr, sur ce schématisme pour en voir en partie les limites, pour la situation française. G. Sulis résume bien une telle divergence, à prendre en compte pour toute étude traductologique :

> L'articulation polycentrique et plurilingue de la littérature italienne, soulignée par la critique et par l'historiographie des cinquante dernières années est à présent également reconnue par ceux qui se trouvent en-dehors du cercle restreint des acteurs impliqués dans ce phénomène. Par ailleurs, si les lecteurs, les écrivains et les éditeurs acceptent aujourd'hui en Italie la dialectalité, la régionalité et […] l'imitation de l'oralité comme des éléments qui ne sont pas trop marqués au sein du texte littéraire, principalement dans la prose […], il n'en va pas de même dans d'autres contextes culturels. Contini en son temps, faisant remarquer en 1963 que « la littérature italienne est, au fond, la seule grande littérature nationale dont la production dialectale fait viscéralement et indissociablement corps avec le patrimoine restant », l'isolait d'autres traditions nationales dans lesquelles le plurilinguisme, bien que présent, n'est pas pour autant un

[1405] Plasticité déjà évoquée par I. Calvino qui parlait d'une « lingua di gomma con la quale pare di poter fare tutto quel che si vuole », I. Calvino, « L'italiano, una lingua tra le altre lingue », in Una pietra sopra, Milan, Mondadori, 1965, p. 142.

[1406] D. Vittoz, « L'italien, la langue Arlequin », Salon du Livre, 21 mars 2002, publié dans *L'Humanité* et consultable à l'adresse : http://www.humanite.fr/node/262249.

> phénomène central. La constatation de Contini est confirmée, trente ans plus tard, par Serianni et Trifone qui, en introduction de leur Histoire de la langue italienne, soutenaient que « [le] plurilinguisme, aussi bien horizontal que vertical, caractérise l'histoire et l'actualité d'autres grands pays européens, à commencer par la France et l'Allemagne, mais c'est en Italie que le phénomène atteint des sommets absolus »[1407].[1408]

Tout en soulignant que c'est dans la littérature italienne que le plurilinguisme trouve sans conteste son expression la plus aboutie, G. Sulis, en se référant aux travaux de L. Serianni et de P. Trifone, rappelle aussi que d'autres traditions européennes, notamment l'allemande et la française, ne l'ont pas ignoré. Nous y reviendrons. Dans le rapport langue-dialecte-littérature, une étude de Theodor Elwert en son temps (1970) avait mis en lumière cette même spécificité du cas littéraire italien. C'est A. Stussi qui la rapporte en la synthétisant :

> La situation était véritablement singulière. La confirmation d'une telle singularité fut apportée en 1970 par Theodor Elwert avec son article sur les « Littératures nationales et les littératures dialectales dans l'Europe occidentale » : en comparant l'Italie à la France, à l'Espagne, à l'Angleterre et à l'Allemagne, il en ressort le caractère exceptionnel du cas italien et, de plus, « la culture allemande démontre que le régionalisme n'entraîne pas nécessairement l'apparition de littératures dialectales »[1409].[1410]

Au vu de cette dernière citation, on est en droit de se demander comment s'est exprimé l'écart dans la littérature française, quelle a été la part des régionalismes, des dialectes ou du patois, dans la déviation de la norme. Si en effet on a vu que l'Italie a principalement exprimé la déviation par rapport à une certaine norme, dans sa littérature, au moyen des dialectes et donc du plurilinguisme, on peut se demander, pour la France dont on a dit qu'elle a connu les dialectes, mais dont l'histoire est bien plus marquée au sceau de la ligne monolingue, ce qu'il en est. Quel est l'outil linguistique que le français a employé pour se différencier de la norme ?

Car si, comme le souligne A. Capra,

[1407] Luca Serianni, Pietro Trifone, « Introduzione », in Storia della lingua italiana, vol. I, I luoghi della codificazione, Turin, Einaudi, 1993, p. XXI-XXVIII : p. XXVII.

[1408] G. Sulis, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois », InVerbis, n. 1, 2014, p. 189-200 : p. 189-190 : « L'articolazione policentrica e plurilingue della letteratura italiana, ribadita dalla critica e dalla storiografia degli ultimi cinquant'anni, è ormai riconosciuta anche di là dalla cerchia degli addetti ai lavori. D'altro canto, se oggi lettori, scrittori e editori in Italia accettano dialettalità, regionalità, gergalità e mimesi dell'oralità come elementi non eccessivamente marcati all'interno del testo letterario, soprattutto nella narrativa […], lo stesso non avviene in altri contesti culturali. Già Contini, nel 1963, rilevando che "[l']italiana è l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio", la isolava rispetto a tradizioni nazionali in cui il plurilinguismo, pur presente, non si costituisce però in fenomeno fondante. La constatazione continiana è confermata, trent'anni dopo, da Serianni e Trifone, i quali, in apertura alla Storia della lingua italiana, sostenevano che "[i]l plurilinguismo, sia orizzontale che verticale, caratterizza la storia e l'attualità di altri grandi paesi europei, a cominciare dalla Francia e dalla Germania, ma è proprio in Italia che il fenomeno raggiunge vertici assoluti di articolazione e di spessore" ».

[1409] W. T. Elwert, « Paideia », XXV, 1970, p. 169-192, in Italienische Dichtung und europäische Literatur, W. T. Elwert, Wiesbaden, Steiner, 1975, vol. 2, p. 39-62, p. 58.

[1410] A. Stussi, « Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia », op. cit., p. 19 : « La situazione italiana era davvero singolare. La verifica di tale singolarità fu data su base comparativa nel 1970 da Theodor Elwert con l'articolo su *Letterature nazionali e letterature dialettali nell'Europa occidentale*: facendo il confronto con Francia, Spagna, Inghilterra e Germania risalta l'eccezionalità del caso italiano e, di più, proprio "la cultura tedesca dimostra che il regionalismo non comporta affatto necessariamente il sorgere di letterature dialettali" ».

> 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 – pourtant présents – ont été depuis longtemps sacrifiés à la fidélité à la langue officielle, en littérature et dans le parler quotidien.[1411]

Si, donc, en Italie les dialectes coexistent partout avec la langue nationale alors qu'en France celle-ci a depuis longtemps supplanté ceux-là[1412], on se retrouve face à un dilemme traductologique :

> Face à cette situation, un problème se pose au moment où l'on veut affronter la traduction de ces textes, où l'on doit passer d'une langue riche en nuances dialectales à une autre qui, par tradition, tend vers la clarté et la transparence de la langue nationale, ou au pastiche linguistique argot / français.[1413]

C'est ce que remarque par une belle image M. Fusco dans son introduction à la traduction par D. Vittoz de Il re di Girgenti d'A. Camilleri :

> Le problème est très approximativement analogue, si l'on veut, à celui que poserait le tirage en noir et blanc d'une image originale en couleurs, ou encore à la réduction pour le piano d'une partition d'orchestre. Faute de disposer simultanément de plusieurs registres linguistiques également compréhensibles, la traduction en français d'un original en italien faisant appel au dialecte doit donc, à moins de renoncer purement et simplement au multilinguisme original, inventer des solutions de rechange...[1414]

La remarque qui s'impose est d'ordre comparatif. Si l'on veut réfléchir à la manière de traduire ce plurilinguisme italien en langue française, il nous faut en effet prendre acte de la différence de situation et de tradition linguistiques entre ces deux pays. Il y a comme un vide du côté français, par rapport à l'existence des dialectes italiens et de la diglossie des récepteurs potentiels de cette prose en Italie. Les deux réalités diffèrent radicalement puisque, si l'on considère le problème du point de vue de la réception, là où, pour l'Italien moyen, subsiste encore de nos jours une compétence certaine (fût-elle seulement passive), celle-ci est quasiment nulle du côté français. C'est ce que n'oublie pas C. Mileschi, un des traducteurs français de cette prose qui écrit : « On peut objecter que la réalité des dialectes en Italie ne correspond pas ou plus à celle des patois, ne serait-ce que parce que ceux-ci sont désormais presque entièrement désuets et (donc) incompréhensibles, tandis que ceux-là perdurent »[1415]. Avec la problématique ardue de la traduction du plurilinguisme, on touche non seulement à la question linguistique, mais aussi au problème du transfert culturel, du rendu des références culturelles propres à chaque pays. Les variétés de langue, il est vrai, font partie des difficultés majeures auxquelles le traducteur va se heurter, car ce sont les lieux mêmes où s'expriment avec la plus profonde acuité les différences entre langues ; mais une fois posée l'asymétrie entre les situations linguistiques italienne et française, faut-il pour autant en conclure que

[1411] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1412] On peut, bien sûr, nuancer – et c'est ce que nous ferons – cette affirmation et distinguer entre le milieu urbain où les dialectes ont, à quelques exceptions près, complètement disparu, et le milieu rural où certains patois survivent bon an mal an.
[1413] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1414] Mario Fusco, Introduction à Le Roi Zosimo, d'Andrea Camilleri, traduit par Dominique Vittoz, Paris, Fayard, 2003, p. 11.
[1415] Christophe Mileschi, Note du traducteur à Libera nos a malo, de Luigi Meneghello, Paris, Éditions de l'éclat, 2010 pour la traduction française, p. 11.

toute littérature à composante dialectale est intraduisible ? Si les deux réalités ne sont pas identiques, après tout, les différentes théories de la traduction nous ont appris que le concept d'identité était précisément ce qui posait problème dans tout processus traductif. C'est ce qu'U. Eco, on l'a vu, formule en ces termes : « Tout en sachant qu'on ne dit jamais la même chose, on peut dire presque la même chose »[1416]. Doit-on renoncer à rendre cette variété diatopique, au seul titre qu'elle est « inconnu[e] dans la société du nouveau lecteur »[1417] ? Ce vide, la traduction est-elle en droit, est-elle à même de le combler ?

b) La question de l'argot

Pour pouvoir répondre à ces questions, textes sources et textes cibles à l'appui, revenons au préalable sur la littérature française et voyons, en un premier temps, avec les analyses de J. Podeur, comment l'argot a été l'outil privilégié, dans le texte littéraire français, pour exprimer la déviation de la norme ; et comment il a joué, donc, le rôle qu'en parallèle, dans la littérature italienne, ont joué les dialectes : ce qui expliquera son omniprésence dans les traductions françaises des insertions dialectales italiennes.

> Lorsque la littérature italienne s'éloigne de la norme, elle produit Gadda ou, sur un autre registre linguistique, Pasolini, tandis que le français a Zola ou, dans des cas encore plus caractéristiques, Céline, Queneau, etc. On a donc d'un côté la polydialectalité, de l'autre une subversion linguistique, l'argot, lequel – il est bon de le souligner – « se réduit à un vocabulaire » (P. Guiraud, 1956, p. 7). L'argot s'accompagne souvent de déviations morphologiques, d'erreurs phonétiques, de constructions aberrantes, d'une syntaxe orale et familière.[1418]

Et encore :

> La notion d'argot, dans un pays où le purisme linguistique fait la loi est, malgré l'évolution vers un argot commun, unique et pratiqué sur une grande échelle, « assimilé à anti-académique, grossier, vulgaire ».[1419]

Ainsi, comme le conclut A. Capra, « dans l'Hexagone, au quotidien, la langue seconde, celle qui permet un éloignement de la norme, un emploi familial, communautaire ou régional, est *l'argot*, cette forme d'expression aux frontières souples, qui rentre à part entière dans la langue officielle mais qui conserve un statut marginal, de la même manière que les dialectes »[1420]. Mais qu'est-ce précisément que l'argot ?

[1416] U. Eco, Dire quasi la stessa cosa, op. cit., p. 10 : « Pur sapendo che non si dice mai la stessa cosa, si [può] dire quasi la stessa cosa ». La traduction est de Myriem Bouzaher, Dire presque la même chose, op. cit., p. 8.
[1417] J. Podeur, Jeux de traduction, Naples, Liguori, 2008, p. 54.
[1418] Ibid., p. 135 : « La letteratura italiana, laddove si allontana dalla norma, produce Gadda o, su un altro registro linguistico, Pasolini, mentre il francese ha Zola o, in casi ancora più caratteristici, Céline, Queneau, ecc. Da una parte la polidialettalità, dall'altra una sovversione linguistica, l'argot, il quale – è bene sottolinearlo – "se réduit à un vocabulaire" (P. Guiraud, 1956, p. 7). L'argot si accompagna spesso con deviazioni morfologiche, errori fonetici, costruzioni aberranti, con una sintassi orale e familiare ».
[1419] Ibid., p. 139 : « La nozione di argot in un paese in cui il purismo linguistico detta legge è, nonostante l'evoluzione verso un argot comune unico e praticato su larga scala, "assimilé à anti-académique, grossier, vulgaire" ».
[1420] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.

Dans son ouvrage portant sur le traitement lexicographique du terme argot depuis l'apparition du mot en 1629 jusqu'à nos jours, intitulé *L'article «* Argot » au fil des dictionnaires depuis le XVIIe siècle, Denis Delaplace nous indique que l'argot, au fil des siècles, est devenu un langage particulier propre à un groupe dont les membres sont réunis par un ensemble d'activités communes, pour être également perçu comme un « vocabulaire expressif propre aux usages populaire et familier »[1421]. Les dictionnaires du XXe siècle refusent toutefois, le plus souvent, d'enregistrer cette dernière définition, qui renvoie à une réalité certes observable à l'époque et de nos jours, mais qui ne se justifie pas du point de vue des linguistes. Or D. Delaplace estime que les dictionnaires de la langue doivent intégrer ce dernier sens, quitte à préciser que pour les puristes il résulte d'un abus de langage par rapport aux acceptions déjà recensées. D. Delaplace propose enfin de définir l'argot comme un

> ensemble lexical expressif (termes et procédés) difficile à délimiter, mais permettant aux énonciateurs, par l'expressivité des termes qu'ils emploient, alternatifs (substituts) ou à sens spécifique, de marquer leur discours de l'implication de leur subjectivité, cette marque pouvant s'interpréter, selon les contextes, non seulement comme un signe d'appartenance à un groupe ou de connivence affirmée ou recherchée pouvant aller parfois jusqu'à une entente entre initiés, mais aussi et surtout comme l'affirmation d'une manière personnelle, généralement chargée d'affectivité, de s'exprimer sur les choses et le monde.[1422]

Aujourd'hui, l'argot est couramment entendu comme un « **vocabulaire expressif** particulier employé dans les usages populaire et familier »[1423]. On voit que la caractéristique d'expressivité est commune à deux usages (le populaire et le familier), bien que ces deux usages ne se situent pas sur le même plan, car le populaire a une connotation de milieu social ; le familier de registre d'échange.

La richesse de l'argot dans la littérature française n'est pas à démontrer, et de grands auteurs nationaux tels le Victor Hugo des Misérables (en particulier dans la figure de Gavroche) et l'Émile Zola de *L'Assommoir*, Louis-Ferdinand Céline et Raymond Queneau, en ont fait un usage abondant, de même que des écrivains policiers (on pense à Frédéric Dard). Soulignons que ces insertions argotiques sont présentes dans des œuvres certes souvent considérées comme anti-académiques, mais bel et bien insérées dans le filon littéraire national : il ne s'agit pas d'un filon marginal.

Si la déviation de la norme se manifeste en France par le recours à l'argot, on remarque qu'assez logiquement, en vertu du phénomène d'habitude et d'assimilation pointé par B. Folkart, il est justement employé pour traduire les textes italiens plurilingues, peut-être parce que, pour beaucoup, le rôle du dialecte dans la littérature française « s'est presque uniquement réduit à une fonction comique anecdotique, dont Renucci voit la forme la plus récente et la plus affaiblie dans la prononciation marseillaise des personnages de Marcel Pagnol »[1424] : c'est un avis à nuancer, comme nous le ferons plus loin. La question va donc être la suivante : l'argot remplacerait-il le dialecte italien, et jusqu'où peut-il y prétendre ?

[1421] Denis Delaplace, *L'article «* Argot » au fil des dictionnaires depuis le XVIIe siècle, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 273.
[1422] Ibid., p. 292.
[1423] Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré, Paris, Hachette, 1998. C'est nous qui soulignons.
[1424] F. Sicamois, Traduire la variation langue / dialecte, op. cit., p. 28.

Dans quelle mesure l'argot parvient-il à traduire l'entremêlement du dialecte et de la langue dans un tissu linguistique français ?

2) Tradition des traductions en français de textes plurilingues italiens : l'état de la traduction française.

En nous fondant sur quelques exemples qui nous permettront de dresser un bref historique des traductions en français de textes italiens plurilingues, nous verrons comment l'argot, tenu dans la prose française pour l'outil linguistique de déviation de la norme, permettant par la même d'atteindre un français anti-académique voire un effet de dépaysement, a influencé largement les traductions en langue française des textes italiens comportant des insertions dialectales et présentant un effet de défamiliarisation à la lecture[1425]. Une telle pratique traductive part de l'idée, en soi discutable (puisque l'on tend au contraire à assimiler l'argot au langage familier), que la déviation de la norme que constitue par définition l'argot impliquerait aussi le dépaysement et la défamiliarisation. Or l'effet d'étrangeté ne se produit qu'à condition que le lecteur ne pratique pas l'argot et qu'il le perçoive donc en quelque façon comme une langue étrangère.

a) L'importance de l'argot en traduction

Dans notre recherche de traductions françaises de textes italiens faisant intervenir des insertions dialectales au sein de la koinê italienne, nous avons pu examiner les deux traductions existantes de Piccolo mondo antico d'A. Fogazzaro ; plus récemment, nous nous sommes arrêtée sur la traduction des Ragazzi di vita de P. P. Pasolini et de Quer pasticciaccio brutto de via Merulana de C. E. Gadda. Pour la période contemporaine, nous dirons deux mots de celle de Via Gemito de D. Starnone ainsi que de Memoria del vuoto de M. Fois, afin de pouvoir tracer un parcours (et peut-être d'indiquer une évolution) de la traduction en français de ces écritures mêlées italiennes. Ce parcours aura ici un enjeu strictement descriptif et nous ne nous lancerons pas dans une critique des traductions.

[1425] Il ne s'agira ici que d'un bref panorama, car le temps ne nous permet pas de mener une recherche approfondie sur plusieurs siècles de traduction franco-italienne des textes dits plurilingues, qui serait cependant nécessaire et profitable et pourra donner lieu à une future étude autonome beaucoup plus fournie. Il serait par exemple très intéressant d'analyser en profondeur les différentes traductions existantes des Malavoglia, depuis celle d'Édouard Rod de 1887 (dont on connaît la « conception assez particulière de la traduction : elle peut surprendre des lecteurs modernes habitués à ce qu'une œuvre soit reproduite dans son intégralité, mais si on la replace dans son contexte historique on se rend compte qu'elle correspond asse bien aux capacités réceptives du public francophone (et essentiellement parisien) à la fin du XIXe siècle. Rod n'accepte jamais qu'un éditeur lui impose des coupures arbitraires, mais, contrairement à ce que désireraient les auteurs, il estime qu'il faut éviter de traduire des passages qui perdraient toute valeur à la traduction. C'est le cas des répliques en dialecte (lombard pour Fogazzaro, sicilien pour Verga) », écrit Jean-Jacques Marchand dans Édouard Rod et les écrivains italiens, Genève, Droz, 1980, p. 28.) en passant par celle d'Henriette Valot jusqu'à celle de Maurice Darmon en 1988.

Si nous sommes également allée consulter les traductions de C. Goldoni, nous ne nous attarderons pas ici sur ces dernières puisqu'il s'agit de théâtre et nous avons vu plus haut les raisons pour lesquelles nous ne traiterons pas de ce genre. On peut toutefois indiquer, comme nous le signalerons à d'autres reprises, que certaines n'avaient encore jamais été traduites, notamment Le Donne di casa soa, traduite pour la première fois en 1994 seulement, par Huguette Hatem[1426] : cette précision est à nouveau un indice de la difficulté à traduire en français des textes en langue vernaculaire, et repose la question du « que traduit-on / que ne traduit-on pas ? » d'une littérature étrangère jugée trop difficilement transposable dans la culture cible française. La traductrice indique d'ailleurs clairement dans son introduction que « l'établissement du texte français a […] posé de multiples problèmes, non seulement parce que la pièce est écrite en un dialecte très imagé, riche en proverbes et expressions ambiguës, mais aussi parce qu'elle est en vers »[1427]. Et le plus intéressant est que C. Goldoni lui-même pointait déjà cette difficulté dans ses Mémoires, à propos de cette pièce :

> Je finis le carnaval de l'année 1755 par une comédie vénitienne intitulée Le Donne di casa soa, qu'on dirait en bon toscan Le Donne Casalinghe, et Les Bonnes Ménagères en français. […] Le mérite principal de cette pièce consiste dans le dialogue. Les Vénitiens emploient continuellement dans leurs discours des plaisanteries, des comparaisons, des proverbes ; on ne pourrait pas les traduire, on les traduirait mal.[1428]

Reste à indiquer que la traductrice a

> cherché, dans la traduction, à privilégier des expressions hautes en couleur, qui puissent rendre compte de la vivacité du langage. Nous avons gardé, autant que possible, les sous-entendus et les doubles sens du parle vénitien. Nous avons tenté de rendre la verdeur du langage d'Angiola.[1429]

Qu'en est-il des solutions proposées pour rendre le vernaculaire, principalement présent dans les dialogues, dans les deux traductions de Piccolo mondo antico ? Un Petit Monde *d'Autrefois* (que nous nommerons TC1) traduit par A. M. Gladès en 1906, tend clairement à l'assimilation puis à l'aplanissement à outrance du dialecte source. Nous nous en rendrons mieux compte en comparant, justement, les deux traductions, l'autre étant l'œuvre d'Henriette Valot en 1960 (TC2). Quelques exemples suffiront à le montrer :

> TS : Alto e smilzo, portava una zazzera di capelli fulvi, irti, che l'aveva fatto soprannominare el scovin d'i nivol, lo scopanuvoli.
>
> TC1 : Grand et svelte, avec une luxuriante chevelure fauve, rebelle, qui l'avait fait surnommer le balayeur de nuages, il avait des yeux expressifs…
>
> TC2 : Grand, svelte, il portait des cheveux d'un fauve éclatant coupés en brosse, ce qui l'avait fait surnommer *el scovin d'i nivol* : « le balai à nuages ».

La traductrice de TC2 laisse donc l'expression dialectale telle qu'elle est dans le TS (qui, dans les parties narratives, est assez prudent quant aux insertions dialectales et les propose en

[1426] Carlo Goldoni, Les Bonnes Ménagères, traduit par Huguette Hatem, Paris, Circé, 1994.
[1427] Ibid., « Introduction ». Il faut souligner que Le donne di casa soa, comme Le Massere et Il Campiello sont des pièces écrites presque entièrement en vénitien et en vers.
[1428] C. Goldoni, Mémoires.
[1429] C. Goldoni, Les Bonnes Ménagères, op. cit., « Introduction ».

dialecte mis en relief graphiquement, immédiatement suivis de leur traduction en italien standard) et propose à la suite, dans le texte, sa traduction française, mise entre guillemets, seule nouveauté par rapport au TS. Cette transcription du dialecte suivie d'une traduction en langue cible standard est un procédé assez fréquent, il s'agit de la technique du « couple traductif » théorisée par Peter Newmark[1430]. Ici, il s'agit d'une entière transposition du TS, puisque le mécanisme [dialecte + italien] est présent dans le texte original ; à cela près que le TC ne propose pas un double code linguistique.

> TS : Lascio al detto mio figlio la porzione legittima che gli spetta della mia facoltà e tre parpagliole al giorno in più, in segno della particolare mia stima.
>
> TC1 : « Je laisse à mondit fils la part légitime qui lui revient de ma fortune et, en plus, **trois pièces de dix centimes** par jour, en signe de ma particulière estime »
>
> TC2 : « Je lègue à mon susdit fils ce qui lui revient de droit sur mes biens et en outre trois parpagliole* par jour ».

Il s'agit ici d'un culturème. Dans TC2, le terme est laissé tel quel, cette fois sans italique, et un astérisque est apposé, qui renvoie à la fin de l'ouvrage, où se trouvent réunies les notes de la traductrice. On y trouve pour ce passage l'explication suivante : « petites pièces d'argent ». Dans TC1, le terme source disparaît pour ne laisser la place qu'à une traduction en français standard qui mise sur l'explicitation de sens.

Enfin, pour donner un dernier exemple significatif, là où le texte source souligne amplement, y compris dans les commentaires du narrateur, les accents de chacun des personnages (par exemple le vieux Vénitien Giacomo Puttini), TC1 les omet fréquemment. Il omet également certains dialogues en dialecte, comme nous le montre ce passage que traduit (en français standard) en revanche TC2 mais qui disparaît complètement dans TC1 :

> TS : « Nualtri », disse l'ingegnere rivolgendosi in dialetto veneto al suo collega nel celibato, « nualtri, sior Giacomo, de ste buzare no ghe ne femo ».
>
> TC2 : - Nous autres, fit M. Ribera en s'adressant **en vénitien** à son collègue en célibat, nous autres, monsieur Giacomo, nous nous sommes passés de ces fadaises.

Si ce n'est que la traduction d'Henriette Valot, dans ce cas-là, ne traduit pas de manière particulière le dialecte vénitien : elle traduit l'incise narrative précisant le code linguistique (précision déjà présente dans le TS), ce qui par ailleurs lui permet d'établir une compensation.

Ce que l'on peut conclure de cette analyse est d'une part que, dans les parties dialoguées entièrement en dialecte, aucune des deux traductions ne consacre un traitement particulier à ce code vernaculaire : si l'une les efface carrément, l'autre les transpose dans un registre standard du français. Dans les parties narratives, l'insertion dialectale subit un traitement différent : la traduction plus ancienne efface le vernaculaire au profit d'un seul terme français, il vise ainsi l'assimilation, l'explicitation et la compréhension directe, sans se soucier de transmettre le culturème. La traduction de 1960 au contraire maintient systématiquement l'expression dialectale source et la traduit en français. La seconde remarque qu'il faut

[1430] Peter Newmark, Approaches to translation, Oxford, Pergamon press, 1981, p. 139-140.

nécessairement faire est que, dans aucune de ces deux traductions, ne transparaît l'emploi de l'argot pour rendre les insertions vernaculaires. On peut émettre l'hypothèse que le niveau socialement élevé dans lequel évoluent la plupart des personnages n'a pas favorisé le recours à ce registre. Par ailleurs, on l'a montré dans nos chapitres précédents, il y a plurilinguisme et plurilinguisme : chez A. Fogazzaro on est à des lieues de l'écriture mêlée de nos auteurs contemporains, dont la spécificité est la présence du dialecte dans les parties narratives et à des degrés très importants. En ce sens, les insertions vernaculaires chez Fogazzaro sont moins problématiques pour la traduction.

C'est dans la littérature plus récente, celle qui se veut pleinement expérimentale, que se fait jour une traduction française qui a recours massivement à l'argot. Intéressons-nous en particulier à C. E. Gadda et à la traduction en 1963 par L. Bonalumi du Pasticciaccio : *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*. Le traducteur a employé trois outils principaux pour traduire les dialectes à l'œuvre dans le roman de C. E. Gadda, à savoir la graphie calquée sur la phonétique (donc la déformation phonétique qui devient aussi, pour les personnages principaux, une caractéristique phonétique individuelle à leur prononciation, par exemple la voix enrhumée du personnage du Commendatore Angeloni), le recours, dans le lexique, à un registre de langue familier, voire à de l'argot, et enfin la déformation syntaxique.

Il s'agit pour le traducteur de C. E. Gadda de devoir rendre « un mode d'expression composite, presque baroque et volontairement cacophonique, car polyphonique »[1431], de trouver des solutions qui permettent « de distinguer les personnages et de leur donner un caractère que le dialecte italien aidait à mettre en évidence »[1432], bref, de rendre au maximum le jeu linguistique gaddien. Donnons un exemple de chacun de ces emplois[1433] :

> 1. Non, merzi bien, j'n'ai bazenvie […] Merzi beaugoup, z'la n'me dit rien, z'n'est pas le moment.[1434]
>
> 2. L'idée qu'il fallait "réviser en nous le sens de la catégorie de cause" […] était chez lui une opinion centrale, persistante, autant dire un tintouin.[1435] [alors qu'on a en italien le très standard « fissazione »].
>
> 3. La philosophaille, faut laisser ça aux savants. [pour « Le filosofisticherie son da lasciare ai trattatisti »].

Pour l'argot et le langage familier qui se confondent souvent, très présents dans la traduction de L. Bonalumi, on donnera ici quelques autres exemples :

> TS : Se so' sparati a via Merulana: ar ducentodicinnove…
>
> 1. Y s'sont canardés rue Merulana, au 219…
>
> TS : Dov'era il giovanotto?
>
> 2. Où il créchait son joli cœur ?

[1431] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1432] Ivi.
[1433] Nous reprenons ici pour ce succinct aperçu les exemples donnés par F. Sicamois et P. Renucci, ibid.
[1434] Louis Bonalumi, *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, Paris, Seuil, 1963, p. 43.
[1435] Ibid., p. 12-13.

La traduction des Ragazzi di vita (mais aussi d'Una vita violenta[1436]) de P. P. Pasolini pose un problème différent en cela que les insertions de romanesco ont une fonction principalement sociale, de description d'un milieu particulier, celui des borgate romaines. C'est sans doute la raison pour laquelle le traducteur des Ragazzi di vita, Claude Henry, décide de recourir à l'argot et au langage familier dans sa traduction des Ragazzi de 1958 :

> TS : Incontrò il compare che gli disse « Aòh, addo vai? » « A casa vado », fece il Riccetto « tengo fame ». « Viè a casa mia, ne, a fijo de na mignotta » gli gridò dietro il compare, « che ce sta er pranzo ».
>
> Il rencontra son parrain de confirmation qui lui demanda où il allait.
>
> - J'm'en vais chez nous. J'la saute depuis ce matin, moi !
>
> - Faut venir à la maison, enfant d'putain, cria le parrain, derrière son dos, puisque c'est moi qui offre la croûte.

Il en va de même pour Michel Breitman dans Une vie violente :

> TS : Guarda che te sbaj! Guarda che hai capito male!
>
> Mais tu te goures ! Tu n'as rien pigé !

Il y a donc un large recours au changement de registre et au réservoir lexical expressif que constitue l'argot. Cette tendance en traduction perdure jusqu'à nos jours, comme nous le verrons dans notre IIIe partie, comme solution de substitution et de transposition des dialectes italiens dans le texte français. Une solution parallèle fréquente qui ne tarit pas est celle déjà évoquée avec la traduction d'H. Valot de la transcription du couple traductif [dialecte source + traduction en français standard]. C'est celle que, dans la période contemporaine à la fois pour la composition du TC et pour la traduction, on retrouve sous la plume d'Alain Sarrabayrouse dans sa traduction, en 2004, de Via Gemito de D. Starnone et de J.-P. Manganaro dans sa traduction, en 2008, de Memoria del vuoto de M. Fois. Dans le premier cas, c'est même la non-traduction ou transcription de l'élément dialectal qui prévaut, et l'apposition en français standard qui viendrait traduire et éclairer cet élément n'est pas systématique. Le terme en napolitain est donc le plus souvent laissé tel quel, avec graphie en italique, la plupart du temps non traduit :

> TS : e già spargono la voce che il ferroviere i quadri li vende grazie alla muglièra, senza la moglie sta fresco, quello non sa manco pittàn e tu m'hai messo in questa situazione, vaneisa, vanesia, vanesia.
>
> et ils font déjà courir le bruit que le cheminot vend ses tableaux grâce à sa muglièra, sans sa femme il aurait bonne mine, il ne sait même pas pittare, et c'est toi qui m'as collé dans ce merdier, vaniteuse, vaniteuse, vaniteuse.[1437]

D'autres fois, mais parce que le TS construit en son sein ce procédé, est accolée une traduction ou glose en français standard, juste après le terme en italique :

[1436] Traduite en 1961 par Michel Breitman.
[1437] Domenico Starnone, Via Gemito, traduit par Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 2004, p. 23.

> TS : Si sentiva scuncigliàto, un uomo senza conciliazione. Perciò ora urlava: « Mimì, cazz, 'e sigarètt! ». Per trovare un po' di ristoro voleva subito le sigarette.
>
> il se sentait scuncigliàto, un homme sans conciliation. C'est pourquoi il hurlait : « Mimi, cazz, *e' sigarett* ! » Pour trouver un peu de réconfort, il voulait tout de suite ses cigarettes.[1438]

Et encore :

> TS : Mia nonna diceva che aveva visto, quel giorno, due maschi incarzapellùti – la parola che usava era questa –, due maschi che andavano in braccio a lei ed ero un bambino di tre anni che guarda a bocca aperta la messinscena di come ci s'incarzapèlla per far gazzarra in modo che senta tutto il vicinato.
>
> Ma grand-mère disait que ce jour-là, elle avait vu deux mâles incarzapellùti – c'était le mot qu'elle utilisait –, deux mâles qui montaient sur leurs grands chevaux en poussant des cris d'animaux. Elle racontait que j'étais dans ses bras, un enfant de trois ans regardant bouche bée cette mise en scène, comment on s'incarzapèlla pour faire du boucan et que tout le voisinage entende.[1439]

Dans cette simple transcription, on observe une différence de taille d'avec le TS : dans le TC le traducteur met graphiquement en relief par l'italique l'élément dialectal, l'extranéisant davantage que dans l'original.

De rares fois, on trouve des notes en bas de page, comme pour cette comptine entièrement en napolitain :

> TS : È una storia di bestie assassine e di bestie assassinate, ricordo solo poche parole che però mi sembrano terribili tuttora, oi nonnanonna nonnanunnarella, 'o lupo s'è mangiato ' a pucurella.
>
> C'est une histoire de bêtes assassines et de bêtes assassinées, je ne me souviens que de quelques mots qui pourtant me semblent encore terribles, oi nonnanonna nonnanu*nnarella, 'o lupo s'è mangiata 'a pucurella*.[1440]

On a une note en bas de page qui traduit cette expression : « Oh ! grand-mère, petite grand-mère, le loup a mangé l'agnelle ».

Le bref commentaire que l'on peut faire est que chez D. Starnone, les traits vernaculaires se présentent en partie lorsque s'exprime un langage obscène (« le dialecte comme langage obscène »[1441]), en partie sous la forme d'un « dialecte traduit »[1442], c'est-à-dire, comme on l'a vu, du couple traductif [dialecte + sa traduction en italien standard], par adjonction. Par ailleurs, le dialecte tel qu'il est présenté par le narrateur a une forte valence orale : c'est la sonorité qui compte beaucoup pour D. Starnone[1443], comme l'indiquent les souvenirs qu'il a

---

[1438] Ibid., p. 111.
[1439] Ibid., p. 31.
[1440] Ibid., p. 35.
[1441] Stefania Ricciardi, « Domenico Starnone, Via Gemito : un trittico familiare pittato a voce », in Les enjeux du plurilinguisme, op. cit., p. 175 : « il dialetto-turpiloquio ».
[1442] Ivi.
[1443] Comme il l'indique lui-même : « Mon lecteur-type est celui qui se laisse emporter par l'histoire mais aussi par le mélange linguistique, […] qui reste saisi par le plaisir de la parole, qui voit, qui entend, qui sent et qui savoure le roman » [« Il mio lettore-tipo è quello che si lascia prendere non solo dalla storia ma anche dalla pasta

de termes dialectaux entendus en famille, ainsi que « la reproduction phonétique (à l'accent napolitain très marqué) »[1444] que l'auteur préfère « à l'exactitude orthographique, comme on peut le déduire aussi de termes tels que "fuaié", "cotigliòn" et "Trafalgarsquèr" »[1445]. La fonction du napolitain dans Via Gemito est double : « l'une, que nous pourrions définir comme interne, doit permettre de dévoiler le caractère des personnages et d'en comprendre les comportements, l'autre, plus explicitement externe, sert à indiquer le lieu et le milieu social »[1446]. Ce qu'on doit surtout retenir, c'est l'écart entre la voix du narrateur et la voix des personnages ; cela donne lieu, de manière constante, à une traduction du dialecte en italien.

Enfin évoquons une autre traduction contemporaine, d'un auteur pleinement plurilingue, lui aussi contemporain, celle par J.-P. Manganaro du roman de Marcello Fois Memoria del vuoto. Dans cette traduction, c'est la transcription de l'expression sarde, à laquelle est apposé le terme en français standard, qui est la solution choisie. Comme chez A. Sarrabayrouse, l'étrangeté du terme source est redoublée par rapport à son intégration initiale dans le texte original, car il est mis en relief par l'italique en traduction :

> TS : Quando sveglia Genesia, che è la figlia grandetta, è già vestita di tutto punto, con la treccia fatta a curcuddu e il mucadore ben messo.
>
> Lorsqu'elle réveille Genesia, qui est sa fille déjà grandette, elle est habillée de pied en cap, la tresse enroulée a curcuddu, en chignon, et le mucadore, le grand foulard bien arrangé.[1447]

Contrairement à ce qui advient chez Starnone, chez M. Fois nous n'avons cependant pas de traduction intratextuelle, c'est-à-dire que les traits dialectaux doivent se laisser appréhender, et être rendus compréhensibles, grâce au contexte. On ne trouve pas la technique du couple traductif. La traduction ajoute donc doublement, en apposant le terme en traduction :

> TS : Così Missenta lo prende, poi sputa in un angolo della franda.
>
> Aussi Missenta le saisit, puis elle crache dans un coin de sa franda, de son tablier.[1448]

Ce couple traductif est pourtant presque systématique chez le traducteur :

> TS : il montone che, conc'a susu, annusava il maestrale; il cane pastore che abbiava impazzito cercando di volare a balzi. Alla fine l'anzone ha visto sua madre berbeche che continuava a brucare in mezzo al gregge senza addolorarsi di niente, che tanto da che mondo è mondo è sempre la pecora che ne piange… Così per un attimo l'anzone ha vissuto l'esperienza dell'abile…

---

linguistica rimanendo avviluppato dentro il piacere della parola, vedendo, sentendo, annusando e assaporando il romanzo »] : Lilia Gentili, « Starnone, ora voglio il Campiello », Il Piccolo, 07/07/2001.

[1444] S. Ricciardi, « Domenico Starnone, Via Gemito : un trittico familiare pittato a voce », op. cit., p. 176 : « Si noti, una volta di più che nel riportare vocaboli stranieri l'autore preferisce la riproduzione fonetica (con marcato accento napoletano) all'esattezza ortografica, come si evince anche da termini quali "fuaié", "cotigliòn" e "Trafalgarsquèr" ».

[1445] Ivi.

[1446] Ibid., p. 164 : « L'impiego del vernacolo in Via Gemito adempie ad almeno due funzioni: una, che potremmo definir interna, atta a svelare l'indole dei personaggi e a intuire i comportamenti, l'altra di natura più esplicitamente esterna, indicativa del luogo e dell'ambiente sociale ».

[1447] Marcello Fois, Mémoire du vide, Paris, Seuil, 2008, p. 35 [Memoria del vuoto, Turin, Einaudi, 2006, pour la version originale], traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro.

[1448] Ibid., p. 18.

> Le mouton qui, *conc'a susu*, la tête en l'air, humait le mistral ; le chien berger qui aboyait comme devenu fou, cherchant à voler en faisant des bonds. À la fin l'agneau a vu sa mère berbeche, la brebis, qui continuait à brouter au milieu du troupeau sans aucune affliction, car depuis que le monde est monde c'est toujours la brebis qui pleure… Ainsi pendant un instant l'agneau a expérimenté ce dont il était capable…[1449]

Le traducteur essaie également de calquer la syntaxe du texte source, en particulier dans les dialogues où l'on observe, syntaxiquement parlant, l'italien régional de Sardaigne et une syntaxe plus oralisée. On note dans le passage suivant la rupture de syntaxe :

> TS : - Devo fare una cosa, a tuo padre lascialo dormire, che non è sempre che se lo può permettere.
>
> - J'ai quelque chose à faire ; ton père, laisse-le dormir, il ne peut pas toujours se le permettre.[1450]

On peut imaginer ce qu'à la longue, surtout dans des passages où la présence des traits dialectaux se fait plus importante et plus rapprochée, cela peut donner à la lecture[1451]. C'est sans doute pour cela que le traducteur a préféré ne pas retranscrire un autre terme sarde qui apparaît par deux fois dans ce passage, anzone, en parallèle au terme *d'agnello*, qu'il traduit simplement et directement par le français standard « agneau ».

Dans un dernier passage que nous prendrons ici en compte, est prononcé un discours direct entièrement en sarde – A. Capra parle d'« une des pages les plus sardes de la production de M. Fois »[1452] –, sans aucune aide traductive dans le TS. J.-P. Manganaro se trouve face à un choix difficile. Il décide de ne garder que deux phrases, en début et en fin de discours, totalement en sarde, auxquelles il appose immédiatement la traduction en français, la dernière comprenant une prononciation orale et populaire ; le reste est en français standard, avec quelques rares transcriptions vernaculaires. L'italique est systématiquement utilisé :

> TS : Che lo chiameranno Samuele l'ha deciso prete Marci:
>
> Samuele fit unu balente 'e Deus. Ca sa chistone fit chi cada borta chi su Pópulu de Israele non manteniat su pattu chi ajat fattu chin Deus, de Lu tennere in contu supra 'e tuttos, Deus lu fachiat iscrabu de àttera zente finas a cando non si nde penetiat […]
>
> T'appo contau cust'istoria pro ti narrere chie fit Samuele: un ómine bonu et meda, meda caru a Deus… Bie tue si ti paret cosa de nudda…
>
> Qu'ils vont l'appeler Samuele, c'est le père Marci qui l'a décidé :
>
> « *Samuele fit unu balente 'e Deus*. Samuel fut l'un vaillant armé de Deus. La question était que chaque fois que son peuple d'Israël ne maintenait pas le pacte qu'il avait fait avec lui, de Le tenir en compte par-dessus de tout, Deus le faisait esclave d'autres gentes, d'autres peuples, tant que les Israélites ne se repentaient pas. […]

[1449] Ibid., p. 17.
[1450] Ibid., p. 35.
[1451] C'est ce que pointait, on l'a vu, A. Capra (« le rendu global résulte souvent comme une traduction répétitive (à cause de la reprise en français) et surtout assez « folklorique » »), « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1452] Ivi.

> Je t'ai raconté cette histoire pour te raconter qui fut Samuel : un homme bon et très, très cher à Deus… Bie tue si ti paret cosa de nudda, À toi de voir si ça te paraît quéqu'chose d'rien…[1453]

Si l'on cherche à résumer les emplois qui ont été faits jusqu'à nos jours, on note parmi ceux qui n'effacent pas le code vernaculaire mais cherchent au contraire à le restituer, d'une part le maintien du terme dialectal, mais extranéisé et comme « folklorisé » par l'italique, suivi de sa traduction en français standard ; et d'autre part, comme nous le suggérions, une assez forte présence du lexique argotique et d'un registre familier. C'est en effet ce que souligne J. Podeur[1454], qui précise qu'elle traite bien sûr ici de l'emploi du dialecte en littérature, et non de littérature dialectale :

> Dans l'opération de traduction, [l'argot] apparaît souvent comme la solution alternative à l'emploi des dialectes, tandis que le dialecte italien n'est jamais utilisé pour rendre l'argot. Mais tous les deux sont utilisés dans le texte écrit pour exprimer le langage quotidien des dialogues : pour rendre, donc, l'oralité, seulement apparente, du dialogue et signifier, en même temps, la déviance face à la norme.[1455]

Dans le propos tout juste cité, il y a un point intéressant que souligne J. Podeur et qui mérite d'être ici commenté, à savoir l'asymétrie dans les pratiques traductives des Italiens et des Français. Elle indique en effet qu'on traduit le dialecte par l'argot mais jamais l'argot par le dialecte[1456] ; même si les ressources de la langue populaire sont un peu plus restreintes en italien, on ne va pas aller chercher du côté des dialectes. Cela signifie que pour les Italiens, l'équivalence dialecte = langue populaire n'est pas pertinente.

Toutefois, peut-on se contenter de cette solution traductive ? On doit objecter à nouveau que J. Podeur ne parle que des dialogues[1457], or le vernaculaire, en particulier dans nos textes,

---

[1453] M. Fois, Mémoire du vide, op. cit., p. 44-45.

[1454] Et, à sa suite, A. Capra, ivi : « Dans le travail de traduction, face à cette diversité linguistique entre les deux langues, caractérisées par ce type différent de bilinguisme, la solution plus immédiate a toujours été, pourtant, celle de transposer le dialecte au moyen de l'argot ».

[1455] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 136 : « Nell'operazione traduttiva, esso appare spesso come soluzione sostitutiva del dialetto italiano, mentre il dialetto italiano non viene mai sfruttato per rendere l'argot. Entrambi vengono spesso usati nel testo scritto per esprimere il linguaggio quotidiano parlato nei dialoghi: per rendere insomma l'oralità – solo apparente – del dialogo e significare al contempo la deviazione dalla norma ».

[1456] Ou en tout cas très rarement, puisqu'elle nuance son propos en ajoutant un peu plus loin : « Les exemples qui exploitent un dialecte italien pour traduire le français sont très rares. Il s'agit de cas particuliers comme par exemple les chansons de Brassens ou [...] les soldats de Jules César dans la traduction italienne d'Astérix chez les Bretons qui peuvent parler le dialecte romain dans le texte italien puisqu'ils sont précisément déjà connotés géographiquement dans le texte de départ, ou comme la traduction de certains des exercices de style de Queneau par Eco » [« Sono molto rari gli esempi che sfruttano il dialetto italiano traducendo dal francese. Si tratta di casi particolari come per esempio le canzoni di Brassens (Cf. M. Conenna, 1987), o quello già citato dei soldati di Giulio Cesare nella traduzione italiana di Astérix chez les Bretons che possono parlare il dialetto romano nel testo italiano perché appunto già connotati geograficament nel testo di partenza; o come la traduzione di alcuni exercices de style di Queneau da parte di Eco », ibid., p. 144-145].

[1457] Si l'on continue son raisonnement, on note que, lorsqu'elle dresse les points communs entre dialetti et argot, elle écrit ainsi, en insistant donc sur le discours direct : « Ainsi le dialecte et l'argot servent-ils à apporter 1) l'impression qu'un personnage parle ; 2) le rythme du dialogue, différent de celui de la narration ; 3) la caractérisation du locuteur qui parle une langue « davantage chargée de réalité et de vie » [« Così il dialetto e l'argot servono a conferire 1) l'impressione che un personaggio parli; 2) **il ritmo del dialogo, diverso da quello della narrazione**; 3) la tipizzazione di colui che parla secondo un linguaggio « più saturo di realtà e di vita »] (Franco Brevini, « Lingue e culture in contatto nella poesia dialettale del Novecento », in La traduzione del testo poetico, Franco Buffoni (éd.), Milan, A. Guerini, 1989, p. 63-76 : p. 63) », J. Podeur, ivi. Or cette définition ne

envahit les parties narratives, créant, on l'a vu, des problématiques différentes, puisque l'enjeu n'est plus seulement de rendre « le langage quotidien » ou l'oralité mais va bien au-delà. On doit aussi dire, et ce sera l'objet de notre dernier point concernant l'argot comme rendu des dialectes italiens, que dialecte italien et argot varient par leurs caractéristiques fondamentales que sont, comme l'écrit A. Capra, « les éléments diatopiques de la connotation historique et régionale, et diastratiques, de l'approche sociale et culturelle »[1458]. Elle indique ainsi que « cette solution [tendrait à être] déconseillée par les règles de la traductologie »[1459].

b) Une forte différenciation entre dialectes italiens et argot : le problème du rendu des dialectes par l'argot en traduction

Reprenons les caractéristiques de l'argot, qui, premièrement, n'est pas à proprement parler un code linguistique. C'est sans doute la première différence d'avec le dialecte. Par ailleurs,

> L'argot a deux caractéristiques : 1) c'est un langage de transgression sociale, de révolte ; 2) c'est une langue exclusivement adulte, on ne l'acquiert pas par transmission familiale, durant l'enfance, elle n'a bercé aucun enfant ni n'a raconté de contes ou chanté des berceuses. C'est en cela que réside la différence par rapport au dialecte, différence qui rend assez problématique son emploi comme équivalent.[1460]

On passe donc à une liste des différences observables entre les deux. J. Podeur ajoute en effet que

> à la différence des dialectes italiens, caractérisés souvent socialement et toujours géographiquement, l'argot est nécessairement « un outil de communication secondaire parasite et il suppose une connaissance de la langue commune » (D. François, 1968, p. 627).[1461]

Et que :

> le dialecte italien et l'argot caractérisent de manière différente ceux qui les emploient. Tandis que le dialecte […] caractérise toujours le personnage de manière géographique (dimension diatopique), l'argot ne permet de caractériser que socialement (dimension diastratique), étant donné que la caractérisation typiquement parisienne est aujourd'hui dépassée. Le premier a donc une direction horizontale, le second verticale […]. On peut ainsi dire que, si les traductions exploitent l'argot et les différents registres de langue populaire et familière qui l'accompagnent

---

dit pas tout des usages dialectaux dans la prose contemporaine. D'ailleurs, J. Podeur affirme également, comme caractéristique commune aux deux langages, qu'ils « ont en outre tous deux une fonction esthétique de caractère réaliste et humoristique » [Ivi]. Or on a vu, là aussi, que ce n'est pas nécessairement vrai ni l'enjeu principal de nos proses…

[1458] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.

[1459] Ivi.

[1460] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit., p. 189 : « L'argot ha due caratteristiche: 1) è linguaggio di trasgressione sociale, di rivolta; 2) è lingua solo adulta, non viene acquisito per via di trasmissione familiare, nell'infanzia, non ha cullato nessun bambino né raccontato fiabe o cantato ninne nanne. In ciò sta la differenza con il dialetto la quale rende per lo meno problematico il suo uso come equivalente ».

[1461] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 135-136 : « A differenza dei dialetti italiani, caratterizzati spesso socialmente e sempre geograficamente, l'argot è necessariamente "uno strumento di comunicazione secondario parassitario e presuppone la conoscenza della lingua comune" (D. François, 1968, p. 627) ».

souvent pour rendre les dialectes, elles en effacent inévitablement la dimension horizontale (géographique).[1462]

Le problème est en effet que l'argot marque fortement du point de vue social – ne parvenant pas « à se dégager des stratifications sociales »[1463] – et uniquement de ce point de vue-là, tout comme les formes familières et parlées qui lui sont proches. Comme l'indique Catherine Vigneault-Rouayrenc dans ses travaux, un écrivain qui recourt à l'élision d'un e muet final et qui l'indique graphiquement par l'élision, attire moins l'attention du lecteur sur le phénomène articulatoire en tant que tel qu'il indique que le personnage parle un français incorrect, populaire, et le marque ainsi socialement. C'est la même chose de l'argot, dont on a dit qu'il est assimilé à du « mauvais » français, à des fautes. F. Sicamois note ainsi que « l'apparente transparence de la transcription graphique de la prononciation "orale" […] réserve donc des chausse-trapes au traducteur, plutôt que de constituer un outil réellement efficace »[1464] et que les « marques graphiques ont tendance à fonctionner dans le texte, moins comme des outils phonétiques, que des marqueurs socioculturels stigmatisants »[1465]. Or le dialecte est un code linguistique à part entière et, même si ses formes peuvent être multiples et qu'il peut donc fluctuer, il a ses règles et ne constitue nullement un usage fautif par rapport à la langue standard, mais bien une langue autre, une langue seconde dans nos textes : il ne trahit aucune insuffisance et peut au contraire être très bien maîtrisé (ou ne pas l'être, certes, mais dans ce cas le texte l'indique au contraire comme caractéristique de tel personnage qui se trouve ainsi mis à l'écart de la communauté). Enfin, là où justement l'argot désignera le langage d'un homme vulgaire et/ou socialement à la marge, les dialectes italiens « au contraire, sont parlés également dans des milieux sociaux cultivés »[1466] : c'est bien le propre des personnages d'A. Camilleri, à commencer par Montalbano qui est un commissaire et qui a des lettres !

Par ailleurs, lorsque l'on se demande dans quelle mesure l'argot convient pour traduire nos auteurs, il faut rappeler aussi qu'il existe une variété d'italien parlé, actuel, dont on peut émettre l'hypothèse que l'argot sera plus justement à même de traduire[1467]. Aussi, au vu de ces éléments, comment la traduction française parviendra-t-elle à rendre la différence entre cet italien parlé d'une part et les insertions dialectales d'autre part ? C'est là tout le problème de cette solution, qui porte fatalement à un traitement identique de procédés pourtant bien

[1462] Ibid., p. 136-137 : « Il dialetto italiano e l'argot caratterizzano diversamente chi li usa. Mentre il dialetto […] caratterizza il personaggio sempre anche geograficamente (dimensione diatopica), l'argot è un caratterizzante solo sociale (dimensione diastratica) dato che la caratterizzazione prettamente parigina è ormai superata. Il primo ha una direzione orizzontale, il secondo verticale […] Si può così dire che, se le traduzioni sfruttano l'argot e i vari livelli di lingua popolare e familiare che spesso lo accompagnano per render i dialetti, ne cancellano inevitabilmente la dimensione orizzontale (geografica) ».

[1463] Denise François, « Les argots », in Le Langage, André Martinet (éd.), Paris, Gallimard, 1968, p. 625-626.

[1464] F. Sicamois, Traduire la variation langue / dialecte, op. cit., p. 34.

[1465] Ivi.

[1466] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 139.

[1467] C'est aussi grâce à ces tournures de l'italien parlé, populaire, familier, que les Italiens traduisent l'argot, et pas, donc, en employant les dialectes italiens. J. Podeur écrit à juste titre que, dans le sens français > italien, « pour résoudre le problème de l'argot et de la "grammaire des fautes" qui l'accompagne, le traducteur doit essayer de s'aligner sur le style du texte de départ en introduisant des expressions familières, populaires et quelquefois grossières dans certains moments plus propices du texte d'arrivée » [« per risolvere il problema dell'argot e della "grammaire des fautes" che l'accompagna, il traduttore deve cercare di allinearsi sullo stile del testo di partenza introducendo espressioni familiari, popolari e talvolta triviali in momenti proprizi del testo d'arrivo »], J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 145.

différenciés. C'est ce à quoi J. Podeur ne fait qu'allusion, cet aplatissement ne semblant pas lui poser de problèmes majeurs :

> Il est évident que l'argot et la grammaire du « français branché » qui l'accompagne ne sont pas une solution traductive uniquement pour les dialectes : ils sont aussi au centre de la recréation des langages spécifiques tout à fait savoureux que sont le langage de caserne, de l'usine, des adolescents.[1468]

En effet, parallèlement aux dialectes, employés fréquemment dans la prose contemporaine, on observe aussi des registres populaire, gergale – c'est-à-dire argotique, justement –, des giovanilismi, tous appartenant à cette variété de l'italien parlé qui se compose de figures telles que les anacoluthes, les formes verbales altérées etc., cultivées par bon nombre d'auteurs contemporains. M. Dardano montre ainsi que le dialecte n'est pas la seule solution « expressive » des prosateurs italiens contemporains, mais que

> la recherche du réel et de l'authentique fait appel à une « ouverture illimitée vers toute forme expressive, et surtout en direction de ces formes moins qualifiées : moyennes, simples, courantes, populaires, familières, orales, et, bien sûr, vulgaires » (Turchetta, 2010, p. 16).[1469]

Et enfin, « quant à la présence de langages sectoriels, de jargons, de xénismes (surtout des anglicismes), il s'agit de phénomènes qui revêtent une importance de plus en plus grande dans notre prose »[1470]. On pourrait ajouter que l'argot est connoté, dans le sens où il demeure, pour tout lecteur français, le langage d'un R. Queneau, d'un L.-F. Céline, et donc qu'il renvoie de manière quasiment spontanée à Paris et à une réalité culturelle finalement très marquée. On atteint ainsi l'opposé de ce que l'on vise en traduction : cette adaptation des insertions dialectales italiennes par l'argot ne dépaysera en rien et ne fera point entrer l'étranger dans le TC. Il faut dire également qu'aujourd'hui, l'argot pose problème par rapport à cette visée traductive car il est maintenant devenu un réservoir commun à tous : l'effet de dérangement sera grandement amoindri.

Reprenons, au terme de notre parcours, la citation de M. Fusco que nous avons produite précédemment, et complétons-là. M. Fusco indique en effet comme « solutions de rechange » le « recours soit aux ressources de l'argot (forcément sectoriel et instable), soit à celles (malheureusement limitées) des patois ». Après avoir analysé les limites de la première solution, nous voudrions étudier la seconde solution proposée par M. Fusco.

[1468] Ibid., p. 143 : « È ovvio che l'argot e la grammatica del "français branché" che l'accompagna non sono una soluzione traduttiva per i soli dialetti: sono anche al centro della ricreazione traduttiva dei linguaggi speciali come quelli, gustosissimi, delle caserme, delle fabbriche, degli adolescenti ».

[1469] M. Dardano, Stili provvisori, op. cit., p. 176 : « la ricerca del reale e dell'autentico si giova di "un'apertura potenzialmente illimitata verso ogni forma espressiva, e soprattutto verso quelle forme espressive meno qualificate : medie, andanti, popolari, colloquiali, orali e, naturalmente, volgari" (Turchetta, 2010, p. 16) ».

[1470] Ibid., p. 178 : « quanto alla presenza dei linguaggi settoriali, dei gerghi, dei forestierismi (soprattutto anglismi), si tratta di fenomeni che nella nostra narrativa assumono un notevole sviluppo ».

c) La révolution de la traduction par le vernaculaire ?

Dans le bref panorama de l'état des traductions en langue française de textes faisant intervenir un plurilinguisme minimal, nous constatons que nous n'avons trouvé aucun exemple de recours aux dialectes ou aux parlers régionaux hexagonaux, comme semblait l'indiquer des auctores comme A. Berman et H. Meschonnic. Cette solution ne semblerait donc pas du tout aller de soi, et être relativement rare, voire inexistante. On la retrace de manière très récente, et l'on est ainsi tout à fait en droit de se demander si cette voie empruntée actuellement par certains traducteurs ne marque pas une rupture, ne représente pas quelque chose de fondamentalement nouveau, par rapport à ce qui se pratiquait auparavant, en dépit de ce qu'affirment des théoriciens de la traduction comme A. Berman et H. Meschonnic. Si l'on reprend brièvement leurs thèses respectives, on peut objecter au premier que des traductions comme celle de D. Vittoz, dont nous allons parler, qui exploitent le lexique régional, n'ont rien d'une vulgarisation puisque ces parlers régionaux sont inconnus de l'écrasante majorité des Français et que les traductions misent au contraire sur un effet de distanciation. Au second, que les traductions de D. Vittoz ne « parlent » point la langue de Pagnol ou Giono[1471].

A. Capra, analysant les nouvelles traductions françaises des auteurs plurilingues italiens, et notamment celles de D. Vittoz, note à ce sujet :

> Quelques-uns ont fait des choix qu'on peut qualifier d'originaux, voire rares, dans un pays où se sont développées les belles infidèles, ces traductions hypercorrectes, à la frontière de la réécriture, au nom de la langue et du goût du pays d'accueil. En analysant ces traductions, on est surpris par leur nature novatrice.[1472]

Puis :

> La hardiesse des nouveaux traducteurs est en train, sans doute, d'opérer une petite révolution. Il s'agit du passage d'une traduction, « prudente », qui privilégie la clarté du message, qui assure la compréhension du texte, car elle utilise une forme d'importation du texte vers le français, à une traduction « dépaysante » qui ose imiter les mécanismes de l'original et avoir recours à des langues régionales de l'Hexagone.[1473]

On a donc affaire à une solution radicalement nouvelle face à une catégorie de traductions, contemporaines également, plus traditionnelle, plus « réconfortante ou cibliste »[1474], comme l'indique A. Capra. Elle constitue un point de rupture par rapport à la tradition traductive française, avec ces traductions exploitant les parlers régionaux français. C'est d'ailleurs ce que suggère un autre traducteur d'un auteur plurilingue italien du XXe siècle (L. Meneghello), Christophe Mileschi, qui, après avoir expliqué dans une Note du traducteur en début d'ouvrage que son « choix s'est porté sur un patois de France appartenant à une zone

---

[1471] C'est d'ailleurs ce que D. Vittoz elle-même pointe dans le choix du lyonnais et non du provençal : « Les parlers du sud de la France, déjà largement employés, surtout dans leurs spécificités phonétiques, pour doubler les filmes italiens, me paraissaient trop connotés : Pagnol ne serait jamais bien loin de l'esprit du lecteur français, orientant abusivement sa découverte de l'univers de Camilleri », D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », Postface à La Saison de la chasse, Paris, Fayard, 2001, traduit par D. Vittoz, p. 214.
[1472] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1473] Ivi.
[1474] Ivi.

géographique assez précisément circonscrite »[1475], rend hommage à « Dominique Vittoz, qui a ouvert la voie »[1476]. Cette expression est on ne peut plus claire : elle indique explicitement que le recours cohérent et motivé à un patois bien défini est une chose nouvelle pour la traduction française. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre l'intéressée elle-même, qui affirme au sujet de sa pratique : « Il est clair que, de la sorte, j'emprunte des chemins qui, s'ils ne sont pas complètement déserts, restent peu fréquentés »[1477] ; et elle précise : « Le très grand mérite que présentent les livres de Camilleri pour le traducteur français est qu'ils l'obligent à aller creuser et fouiller des **terrains abandonnés** »[1478].

Et A. Capra de commenter :

> En effet, ses traductions du Sicilien Andrea Camilleri et du Sarde Marcello Fois sont les premiers pas dans un choix traductif que Dominique Vittoz confirmera dans le temps. Son choix est la vraie révolution car elle se trouvera à défendre une méthode originale et nouvelle dans l'histoire de la traduction française contemporaine. […] Dominique Vittoz choisit […] pour ces traductions des romans contemporains, un autre parti pris : recréer la même opération réalisée pour l'original italien, ce qui semblait impossible dans les traductions françaises jusqu'à nos jours. […] 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 expérimentation.[1479]

En effet, outre le problème du changement de la perspective diatopique[1480] qu'on a déjà évoqué au chapitre précédent, il est clair que la présence du dialecte dans le contexte français aura un caractère nécessairement beaucoup plus insolite et un impact inhabituel sur le lecteur français, puisque l'on part du constat « de régression des patois des patelins, de leur pratique comme de leur intelligibilité »[1481]. On ne parle en effet pas comme ça, ou plus comme ça (sauf peut-être en milieu rural et dans certaines régions plus ciblées), en France. Mais est-ce finalement l'essentiel ? Non, car on a bien vu que, dans les TS, ces insertions dialectales ne reflètent en rien la manière dont on parle en Italie ; que, par ailleurs, elles ne visent pas uniquement à mimer la parole des personnages et qu'elles s'insèrent aussi principalement dans les parties narratives. Ce qui prime, on l'a dit, est avant tout l'effet de dérangement de cette contamination dialectale. Or lorsqu'elles adoptent cette dernière solution, c'est précisément cet effet que visent les traductions.

Elles misent sur une première difficulté de lecture pour le destinataire cible, puisque le parler régional n'est guère utilisé en littérature dans l'hexagone. En cela, il est vrai que ce ne sont pas des traductions qui visent à faciliter la tâche du lecteur, bien au contraire. Mais elles sont

---

[1475] Christophe Mileschi, Note du traducteur à Libera nos a malo, de Luigi Meneghello, Paris, Éditions de l'éclat, 2010 pour la traduction française, p.11.
[1476] Ibid., p. 12.
[1477] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 194 : « È chiaro che così imbocco strade poco frequentate anche se non proprio deserte ».
[1478] Ibid., p. 192 : « Grandissimo merito dei libri di Camilleri per il traduttore francese è di obbligarlo ad andare a rivangare **campi abbandonati** ». C'est nous qui soulignons.
[1479] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[1480] Mais on a vu que l'argot efface complètement cette même perspective, là où le parler régional permet au moins d'en conserver une, même si elle est différente du TS.
[1481] Giovanni Clerico, « "Le détail et l'ensemble" : Gadda et la traduction », in « Carlo Emilio Gadda », Emilio Manzotti (éd.), in Storia della letteratura italiana, Il Novecento, Enrico Malato (éd.), IX, p. 144.

fidèles à l'esprit des auteurs plurilingues qui cherchent à déstabiliser, en un premier temps, leur public :

> En se plaçant du côté du lecteur, elles transmettent exactement le même dépaysement que dans la version originale : la distance qui se crée entre la culture linguistique du lecteur et celle des personnages est respectée. Par conséquent, tout en étant surpris à la première lecture, le lecteur finit par accepter très rapidement cette nouvelle langue métissée qui crée une autre façon de s'exprimer, parfaitement cohérente avec le signifié du discours. À ceci, on peut ajouter que ces traductions sont, au final, plus en accord avec la volonté des auteurs qui ont opéré un choix artistique bien précis et dont les difficultés sont aussi un atout.[1482]

Enfin, si l'on peut dire que D. Vittoz a « ouvert la voie », cela signifie que d'autres, à sa suite, ont suivi leur exemple : c'est le cas, comme nous l'avons dit, de C. Mileschi pour sa traduction de Libera nos a malo de L. Meneghello, c'est aussi le cas, dans le domaine théâtral, de Muriel Gallot pour sa traduction de Mémoires da Goldoni de Maurizio Scaparro et Tullio Kezich.

3) Une France fondamentalement monolingue ? La question linguistique en littérature

D. Vittoz note en effet :

> Je ne pense donc pas me tromper lorsque je dis que pour les Français, au moins jusqu'à une date assez récente […], le patrimoine linguistique régional était en grande partie inconscient, et pourtant certainement présent ne serait-ce que dans le monde rural, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la Seconde guerre mondiale, dans la très grande majorité du pays.[1483]

S'il est vrai que les dialectes ont presque disparu et que les patois sont en voie d'extinction, on peut toutefois œuvrer à les réactiver afin de réagir contre l'« évolution jacobine »[1484], ce

> centralisme linguistique qui est l'un des nombreux aspects du centralisme tout court, avec sa grandeur et sa misère. Dans un tel contexte, Paris est la norme, l'orgueil et la mesure de l'identité nationale. Par conséquent, les parlers des provinces, en tant que cadence et lexique, ont été considérés comme grossiers […] et vus comme une ridicule […] faute de goût.[1485]

Déplorant le fait que « règne à présent un monolinguisme oublieux de ses stratifications »[1486], D. Vittoz a contribué à la redécouverte des ressources expressives des parlers régionaux. Il convient d'insister sur le fait que ce patrimoine n'a pas complètement disparu mais qu'il est

---

[1482] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.

[1483] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p.189-190 : « Non credo quindi di sbagliare dicendo che per i francesi almeno fino a una data recente […] il patrimonio linguistico regionale era in gran parte inconscio. Eppure sicuramente presente almeno nel mondo rurale, vale a dire, fino al secondo dopoguerra, nella stragrande parte del Paese ».

[1484] G. Clerico, « "Le détail et l'ensemble" : Gadda et la traduction », op. cit., p. 144.

[1485] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », ivi : « il centralismo linguistico che è uno dei tanti aspetti del centralismo tout court, con la sua grandeur e la sua miseria. In questo contesto, Parigi è norma, vanto e metro dell'identità nazionale. Di conseguenza le parlate delle province, come cadenza e come lessico, sono state bollate di rozzezza, [...] di ridicola [...] faute de goût ».

[1486] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 189 : « impera ormai un monolinguismo dimentico delle proprie sedimentazioni ».

plutôt enfoui et gagnerait à être redécouvert. Car cette présence souterraine affleure tout de même dans l'usage, aussi faut-il nuancer l'affirmation de J. Podeur selon laquelle « en français, la caractérisation régionale se fait à travers des variations d'accent plus ou moins légères, que l'on ne peut que partiellement reproduire dans le texte écrit et qui expliquent sans doute pourquoi ils sont peu exploités par les auteurs »[1487]. La variété linguistique, diatopique, reste sensible non seulement à travers l'accent, mais aussi à travers tout un lexique régional : les régionalismes sont encore très présents[1488].

On aurait tort de penser que les parlers régionaux sont totalement absents de la littérature française au XXe siècle: on trouve, pour ne citer qu'un exemple, des insertions régionales dans Le Feu d'Henri Barbusse. Ce dernier définit ainsi la langue des tranchées dont il s'emploie à donner une idée dans son roman : « Le même parler, fait d'un mélange d'argots d'atelier et de caserne, et de patois, assaisonné de quelques néologismes, nous amalgame, comme une sauce, à la multitude d'hommes qui, depuis des saisons, vide la France pour s'accumuler au Nord-Est »[1489]. On trouve en effet dans les dialogues une retranscription de nombreux patois parlés à l'époque par les soldats arrivant au front lors de la Première Guerre mondiale, puisqu'au début du siècle, les patois sont encore très vivants. Mais aussi dans la période actuelle, c'est-à-dire dans un contexte complètement différent, se distinguent des écrivains qui, au niveau national, produisent une prose qui fait entendre les échos de parlers régionaux. Il faut évoquer ici en particulier la figure de Marie-Hélène Lafon, écrivaine née en 1962 et originaire du Cantal qui fait un usage assez important de régionalismes lexicaux, d'expressions idiomatiques, par exemple dans les descriptions du monde rural, dans son dernier roman Joseph. Elle parle à propos de son écriture d'

> une langue qui est ensemencée, qui est travaillée au corps par une autre langue, […] il y a des résurgences […], la langue que je tente d'écrire est travaillée en-dessous par des expressions que j'ai entendues, que j'ai longuement ruminées, et qui fomentent des coups d'état sous la peau de la langue.[1490]

Et l'écrivaine précise au cours de ce même entretien : « J'ai à ma disposition un trésor de mots pour signifier […], par exemple « la gourle » ou « la groule », c'est-à-dire

---

[1487] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 143 : « in francese la caratterizzazione regionale avviene attraverso variazioni d'accento più o meno lievi, solo parzialmente riportabili nel testo scritto e probabilmente per questo poco sfruttati dagli autori ».

[1488] C'est notamment en musique que ce phénomène de reprise du patrimoine régional s'est beaucoup développé depuis les années 90 : des groupes tels que Massilia Sound System, Òai Star, Moussu T e lei Jovents, Mauresca Fracas Dub se produisent sur la scène nationale et proposent au public des créations originales en patois et en occitan ou en français régional de Marseille et du Midi en général. Ils célèbrent également dans certains de leurs titres des textes de la tradition des félibres qu'ils mettent en musique (par exemple, chez Moussu T, Soulòmi extrait de La Reino Jano de Frédéric Mistral). Précisons qu'il ne s'agit en rien d'une mouvance dont la logique serait le repli communautariste et traditionaliste mais au contraire d'artistes prônant un héritage occitan ouvert sur le monde et enrichi par les apports des différentes cultures présentes sur le territoire.
Il est également intéressant de noter qu'un film comme Bienvenue *chez les ch'tis* réalisé par Dany Boon et sorti en salles en 2008, qui met l'accent sur une identité ch'ti (du Nord) avec ses expressions et son accent est né d'abord en France et a ensuite été repris en Italie, deux ans plus tard, dans un scénario sensiblement identique mais se déroulant d'abord au Sud (Benvenuti al Sud par Luca Miniero), puis au Nord dans Benvenuti al Nord en 2012.

[1489] Henri Barbusse, Le Feu, Paris, Flammarion, 1965 (1916), p. 21.

[1490] Interviewée lors de l'émission de La Grande Librairie du 30 octobre 2014 diffusée sur la chaîne télévisée France 5 et animée par François Busnel.

l'ivrogne »[1491]. Dans la même émission, Lydie Salvayre, qui se livre à une autre opération en mélangeant deux langues véhiculaires et plus précisément en créolisant son français par l'apport du fragnol de sa mère dont elle raconte la vie au temps de la Guerre d'Espagne dans Pas pleurer, rebondit sur l'intervention de M.-H. Lafon : « C'était une façon de poser une question politique à la langue : est-ce que la belle langue doit rester pure, immuable, fermée aux apports étrangers, ou bien doit-elle faire son miel de tous ces mots qui lui arrivent ?… »[1492]. C'est exactement cette question que nous voulons nous poser à propos du français : peut-on vraiment parler d'un monolinguisme ? Une seconde langue, autre, ne voit-elle pas le jour et ne fait-elle pas, même à des dosages restreints, sa petite révolution, son petit « coup d'état » pour altérer la langue normée qu'est le français ?

C'est enfin, aussi, l'exemple d'Annie Salager cité par D. Vittoz que nous voudrions reporter ici :

> Une écrivaine française évoque bien la présence mystérieuse mais vivifiante de cette « autre langue » assimilée pendant l'enfanceet dont elle n'a pris conscience qu'a posteriori (dans son cas, il s'agit de la région du Trièves, de langue occitane). Elle s'appelle Annie Salager et elle écrit dans Le pré des langues : « J'ai baigné dans les mots de la langue vernaculaire depusi l'enfance, puis je les ai oubliés, et en partie reconnus qui affleuraient dans ma cadence […]. Il arrive plus souvent qu'on ne le croit que le travail d'écriture soit aussi une recherche d'une autre langue en-dessous de celle qu'elle exprime. On la cherche sans le savoir, on enrichit sa langue avec une légère distance par rapport à l'autre qui ne s'est jamais vraiment effacée, qui laisse le désir de dire en état d'alerte, voué à une insatisfaction sans bornes et pourtant joyeuse […]. Une langue, en fait deux langues mêlées, s'efforçaient de trouver leur espace commun, une sorte de chant des limites qui me retenait prisonnière et libre à la fois ».[1493]

D. Vittoz est d'ailleurs la première à dire que, dans ce choix d'aller vers un plurilinguisme hexagonal, elle n'est plus totalement isolée :

> Dans les milieux d'études linguistiques on enregistre un intérêt croissant pour les variantes régionales du français qui alimente également une production tout à fait utile de dictionnaires, comme dans le cas du parlanjhe ou du poitevin-saintongeais. […] Dans le milieu de la traduction également, une traductrice du russe et du lituanien Denise Yoccoz-Neugnot, a puisé dans les différents parlers régionaux français pour traduire la réalité, principalement rurale, qu'exprime le lituanien dans le roman de Youozas Baltouchis, La saga de Youza…[1494]

[1491] Ivi.

[1492] Lydie Salvayre interviewée par F. Busnel dans la même émission.

[1493] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 190 : « Una scrittrice francese evoca bene l'arcana ma vivificante presenza di questa "altra lingua" assorbita durante l'infanzia e di cui prese coscienza solo a posteriori (nel suo caso si tratta dell'area del Trièves, di lingua occitana). Si chiama Annie Salager e così scrive in Le pré des langues : "Sono stata immersa nelle parole dialettali (de la langue vernaculaire) sin dall'infanzia, poi le ho dimenticate, parzialmente riconosciute che galleggiavano nella mia cadenza […] Capita più spesso di quanto si creda che il lavoro della scrittura sia anche la ricerca di un'altra lingua sotto quella che la esprime. La si cerca senza saperlo, si nutre la propria lingua con una lieve distanza dall'altra mai cancellata, che lascia in allarme il desiderio di dire, votato a una insoddisfazione inesauribile eppure gaudiosa […] Una lingua, anzi due intrecciate, si ingegnavano a trovare il proprio spazio comune, una specie di canto dei limiti che mi tratteneva, prigioniera e libera" ».

[1494] Ibid., p. 195 : « Si verifica in ambiente di studi linguistici un crescente interesse per le varianti regionali del francese che alimenta una produzione utilissima di vocabolari, come nel caso del parlanjhe o poitevin-saintongeais. […] In ambito di traduzioni poi, una traduttrice dal russo e dal lituano, Denise Yoccoz-Neugnot, ha attinto a varie parlate regionali francesi per tradurre la realtà, soprattutto rurale, espressa dal lituano nel romanzo di Youozas Baltouchis, La saga de Youza… ».

Enfin, si l'on se déplace du côté de la contamination exogène, on ne peut ignorer que la littérature francophone a fait l'expérience de la créolisation. Bien sûr, on ne peut pas mettre sur le même pied les littératures francophones créoles et le plurilinguisme minimal des auteurs italiens contemporains, puisque, on l'a vu, l'histoire des contacts entre langues et entre langue et dialecte n'est pas la même et qu'entrent en jeu des problématiques différentes, liées à des histoires différentes. Toutefois, il nous semble possible d'emprunter au phénomène créole en littérature certains de ses concepts, à commencer par le terme de « métissage », qui permettrait de mieux comprendre, peut-être, du point de vue français, le plurilinguisme italien, et de faire avancer la conceptualisation et la pratique traductives. Les littératures francophones créoles comme les écritures plurilingues minimales italiennes pratiquent en effet toutes deux le frottement et l'hybridation. Le métissage créolisant de la postmodernité est par ailleurs assez proche de la pratique de nos auteurs (contrairement au métissage entropique), en ce qu'il mêle librement les deux langues et ne différencie plus graphiquement par l'italique la langue dominée, la langue maternelle. Il en va exactement de même dans nos textes italiens. C'est ce qu'explique bien Marc Gontard à propos des littératures francophones actuelles :

> On comprend dès lors que le métissage dont il s'agit ici n'est plus ce métissage entropique générateur d'acculturation, il s'agit d'une forme créolisante par laquelle le texte francophone produit de nouveaux modes de textualisation qui fonctionnent sur le principe des hybrides narratifs, l'hybridation pouvant être soit linguistique soit générique.[1495]

Ainsi, par cette littérature, on peut dire que la prose française a bien connu la subversion du monolinguisme à travers le croisement linguistique, par exemple, pour n'en citer qu'un, avec Patrick Chamoiseau et son roman Texaco (1992) qui « donne à la langue française un véritable imaginaire antillais dans lequel le vernaculaire vient créoliser le français tout en se transformant lui-même, en un post-créole, langue composite d'écriture »[1496]. C'est précisément la rencontre avec le créole de cet écrivain martiniquais qui est à l'origine de la mescidanza linguistique à laquelle est parvenu Sergio Atzeni, un des précurseurs en la matière, pour l'Italie, du plurilinguisme minimal contemporain. S. Atzeni a notamment traduit Texaco en italien (1994 pour Einaudi) et a véritablement forgé son plurilinguisme tel qu'il le développe à son plus haut niveau après cette rencontre décisive avec le monde des Caraïbes et des mondes créoles.

C'est cette présence souterraine d'un autre code, souvent refoulé, comme le souligne D. Vittoz, qu'évoque lui aussi M. Gontard :

> Face à une langue française, politiquement glottophage, certaines régions comme la Bretagne, l'Alsace ou l'Occitanie ont développé une littérature francophone qui se trouve linguistiquement, dans le même rapport diglossique avec les langues régionales. Car même lorsque les Bretons qui écrivent en français ont oublié leur langue, la persistance du breton dans l'environnement linguistique et culturel fait qu'il revient comme un refoulé dans la langue d'écriture s'y inscrivant d'une manière fantomatique ou palimpsestique, selon le principe que

[1495] M. Gontard, « Les littératures francophones : une littérature du dehors ? », in Théorie des marges littéraires, op. cit.
[1496] Ivi.

développe Derrida dans Le Monolinguisme *de l'autre* : « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne » (Paris, Galilée, 1996).[1497]

Une hypothèse de lecture

Dès lors, si l'on considère qu'un certain plurilinguisme plus ou moins larvé existe aussi dans la littérature francophone, on est amené à reconnaître la validité du recours aux parlers régionaux pour traduire la prose plurilingue minimale italienne. Avant de voir comment cela se met en place dans la pratique, nous voudrions émettre une hypothèse dans ce dernier paragraphe quant à la puissance de ces TS et à leur capacité de faire bouger les frontières, les acquis, les a priori de la langue cible. Ces écritures mêlées ne seraient-elles pas une littérature à contraintes qui pousse à une remise en question des méthodes de traduction ? Tout va se passer, nous semble-t-il, et nous aurons l'occasion de le voir en pratique au travers des traductions de D. Vittoz, comme si le décalage présent dans les textes sources entraînait une remise en question à la fois des choix de traduction et de l'usage de la langue française, comme si les textes plurilingues italiens, par la radicalité de leur métissage, étaient le déclencheur, pour le traducteur, d'une véritable réflexion à mener sur sa propre langue. Cette littérature à contraintes devant laquelle se trouve le traducteur français, héritier d'une culture principalement monolingue, va faire éclater les limites, va être une source insoupçonnée d'inspiration pour la recherche de nouvelles solutions traductives. Si le traducteur doit se rendre à l'évidence, dans un premier temps, qu'il ne possède pas les mêmes outils que les auteurs italiens, il va devoir justement, dans un second temps, agir sur sa propre langue, la forcer, la redécouvrir. Il s'agit de redécouvrir les potentialités de la langue française, de l'enrichir et de la transformer en (ré)intégrant les apports des parlers régionaux qu'elle a toujours tendu à exclure depuis le XVIIe siècle. Le traducteur doit relever le défi que constitue cette prose hybride :

> Traduire Camilleri en français signifie combiner deux excès : une langue de départ, l'italien génétiquement modifié de Camilleri, particulièrement inventive, et une langue d'arrivée, le français, particulièrement peu souple. Traduire Camilleri conduit donc nécessairement le traducteur français à se confronter aux limites d'élasticité de sa langue, pour les repousser, […] élargir son horizon…[1498]

Au contact de cette littérature « polylogique »[1499], certains traducteurs se sont rendu compte qu'ils devaient repenser et renouveler leur pratique traductive : une rupture semble avoir eu lieu dans la manière d'envisager la traduction des vernaculaires. C'est ce que nous aurons tout le loisir de voir dans notre IIIe partie, d'abord par l'analyse des préfaces, postfaces et autres apparats critiques de certains traducteurs où l'on peut prendre la mesure de cette mutation, ensuite par celle des TC eux-mêmes.

[1497] Ibid., p. 153.

[1498] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri?... », op. cit., p. 187 : « Tradurre Camilleri in francese significa combinare due eccessi: una lingua di partenza, l'italiano geneticamente modificato di Camilleri, particolarmente inventiva, e una lingua d'arrivo, il francese, particolarmente poco duttile. Di necessità, tradurre Camilleri porta il traduttore in francese a confrontarsi con i limiti di elasticità della sua lingua, per respingerli, […] allargare l'orizzonte… ».

[1499] Le terme est d'A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 52.

Et D. Vittoz de conclure : « Cela m'est donc apparu comme une piste stimulante et pertinente à suivre y compris pour la traduction »[1500]. C'est en partie dans cette même direction que se meut F. Sicamois lorsqu'il écrit que « la traduction d'un texte (italien, ici) mêlant langue et dialecte est donc aussi une occasion de mesurer le français à sa propre variation… »[1501] et, voudrions-nous ajouter, de faire éclater les limites de cette langue.

[1500] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri?... », op. cit., p. 190 : « Mi è quindi apparsa come una pista stimolante e pertinente da seguire pure per la traduzione ».
[1501] F. Sicamois, Traduire la variation langue / dialecte, op. cit., p. 39.

Troisième partie
Solutions et pratiques traductives. Une typologie du rendu de l'écart dans les textes cibles français

Si nous estimons que la critique littéraire est essentielle
à la vie des œuvres (et de la lecture qui est un moment de cette vie),
nous devons considérer, sur le fondement de ce qui a été dit,
que la critique des traductions l'est tout autant,
et donc accorder à cette partie de la critique tout le sérieux
que l'on accorde à celle relative aux œuvres. […]
Ce qui lui manque, comme à la traduction elle-même,
c'est un certain statut symbolique, c'est cette dignification secrète
sans laquelle aucune « pratique discursive »
ne peut littéralement avoir droit de cité.
Contribuer à cette dignification,
que la critique des œuvres a obtenue au XIXe siècle,
est l'une des ambitions de la traductologie.
Il est presque superflu d'ajouter que cette dignification
contribuerait à celle des traductions, de la traduction en général,
et peut-être des traducteurs eux-mêmes.[1502]

Après avoir évoqué les problèmes théoriques que pose la traduction de l'écart des TS plurilingues italiens dans une culture à tendance essentiellement monolingue, nous voudrions voir maintenant dans les TC français, comment ces problématiques ont été traitées, voire résolues : en somme, nous demander comment l'on marque (ou non) l'écart, dans la pratique traductive. Nous dresserons une typologie des solutions traductives potentielles, puis les confronterons à la réalité des propositions apportées par les traducteurs analysés. Ce faisant, c'est à l'exercice d'une critique des traductions[1503] que nous avons l'intention de nous livrer, en suivant les préceptes qu'A. Berman expose dans Pour une critique des traductions[1504], c'est-à-dire en dépassant une perspective étroitement évaluative. Nous souhaiterions ainsi aller vers une véritable critique directe telle qu'elle existe pour les œuvres littéraires[1505], et nous détacher de « cette tendance à vouloir "juger" une traduction, et à ne vouloir faire que cela »[1506], tendance qu'A. Berman ramène à la « secondarité » que l'on impute à la traduction :

> Cette très ancienne accusation, n'être pas l'original, et être moins que l'original […] a été la plaie de la psychè traductive et la source de toutes ses culpabilités : ce labeur défectueux serait

[1502] A. Berman, Pour une critique des traductions : John Donne, Paris, Gallimard, 1995, p. 43.

[1503] Rappelons que la critique des traductions est « un domaine à part entière que Holmes (1972 : 78) a classé parmi les champs de la traductologie appliqué. Son intérêt réside, comme le signale Newmark (1988 : 184), dans le lien qu'elle établit entre la théorie et la pratique de la traduction. […] Le fondement de la critique des traductions est la comparaison […] [qui] vise […] la mesure de l'adéquation entre la source et la cible », comme le résume Mathieu Guidère, Introduction à la traductologie, Bruxelles, De Boeck, 2010, p. 117-118.

[1504] A. Berman, Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.

[1505] A. Berman note que la critique des traductions est une « opération délicate, qui ne s'est développée sous sa forme « moderne », c'est-à-dire comparable à celle de la critique directe des œuvres, que très récemment. Si la critique des traductions existe depuis longtemps (depuis au moins le XVIIe siècle) sous forme de jugements, elle n'a jamais été aussi développée que celle des originaux. […] Non seulement la critique des traductions s'est peut développée, mais, quand elle l'a fait, ç'a été, surtout, dans une direction essentiellement négative : celle du repérage, souvent obsessionnel, des « défauts » des traductions, même réussies », ibid., p. 41.

[1506] Ivi. A. Berman ajoute que, là où la critique des traductions jusqu'à il y a peu est demeurée presque exclusivement dans l'espace du jugement, « la critique des œuvres, elle, […] se déploie dans une multiplicité de dimensions et de discours qui fait toute sa force et toute sa richesse ».

> une faute (il ne faut pas traduire les œuvres, elles ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne peut pas les traduire).[1507]

Notre objectif sera de produire une comparaison des propositions traductives étayée « par une théorie explicite du traduire et de l'écriture »[1508]. Nous ne perdrons donc jamais de vue l'analyse de la poétique des TS que nous avons précédemment exposée, caractérisée par une hybridité produisant un effet de dérangement. Nous considérons en effet comme fondamental le fait de mener une analyse des traductions systématique et scientifique, c'est-à-dire fondée sur une méthodologie et une « théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction »[1509]. C'est pourquoi cette critique suit une étude des TS envisagés dans leur contexte linguistique et littéraire d'origine et se fonde sur une comparaison des réalités linguistiques et littéraires des deux pays, Italie et France. Elle s'inscrit dans une théorie de la traduction fondée sur l'effet de lecture et sur la notion, empruntée à U. Eco, de la négociation, tout en cherchant à conserver le degré d'étrangeté du TS acceptable dans le TC.

Il nous faut également souligner en introduction le fait qu'à l'heure où nous écrivons, des chantiers de traduction d'envergure d'auteurs italiens plurilingues en français sont en cours, comme Horcynus Orca par Monique Baccelli et Antonio Werli pour les éditions du Nouvel Attila, ou comme Fratelli d*'Italia* par Laurent Lombard. C'est dire si la question de la traduction de ces auteurs est d'actualité. Et si c'est seulement aujourd'hui, dans la décennie 2010, que l'on s'attelle à traduire des auteurs qui jusque-là n'avaient encore jamais été traduits, cela pousse nécessairement à réfléchir : la difficulté de telles œuvres empêcherait-elle leur traduction ? Si ces projets traductifs actuels démontrent que la situation est en train de se débloquer et que la traduction, en France, des textes plurilingues, a pris un nouvel essor, il n'en reste pas moins que ces « lacunes » interpellent et laissent sous-entendre une vraie difficulté. C'est exactement ce qu'évoque G. Sulis :

> Si nous portons notre attention sur la production contemporaine, il semble que l'enracinement dans des réalités géographiquement et linguistiquement très caractérisées constitue un obstacle aux traductions et à la réception étrangère d'une partie de la prose italienne et que ce soit un des facteurs qui contribuent aux sélections spécifiques repérables dans le canon italien en traduction. Il est à ce titre significatif qu'un roman fondamental de la seconde moitié du XXe siècle comme Libera nos a malo de Luigi Meneghello (1963) [...] n'ait été traduit pour la première fois en français qu'en 2010 et en anglais en 2011, presque cinquante ans après sa publication et plus de quinze ans après la parution des oeuvres complètes de Meneghello chez Rissoli (1993-1997), qui a, de fait, entamé le processus de reconnaissance de l'écrivain. Cela n'a rien d'étonnant, si l'on considère que dans de nombreux pays, y compris en Italie, l'usage en traduction tend à une normalisation linguistico-stylistique à travers une neutralisation ou un élimination des caractéristiques linguistiques marquées, en particulier de celles qui sont perçues comme basses ou locales. Pourtant, si ces traits linguistiques sont gommés , dans des romans comme Libera nos a malo, non seulement c'est le style qui en est modifié, mais encore et avant tout la trame elle-même perd d'importants éléments de son développement, au point de décourager toute tentative de traduction.[1510]

[1507] Ibid., p. 42.
[1508] Ibid., p. 45.
[1509] Ivi.
[1510] G. Sulis, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois », op. cit., p. 2 : « Se fissiamo l'attenzione sul contemporaneo, pare che il radicamento in realtà molto caratterizzate in senso geografico e linguistico costituisca un ostacolo alle traduzioni e alla ricezione estera di parte della

Si l'on se prend à considérer – comme nous le ferons dans le premier chapitre de cette partie – l'état de ces traductions dans d'autres langues, on constate une même situation de « retard » des TC eu égard aux dates de parution des originaux italiens : Moshe Kahn, traducteur allemand de P. P. Pasolini, d'A. Camilleri, de S. Niffoi, pointe du doigt les causes de ce retard qui tiennent d'une part à l'incompétence linguistique des traducteurs et d'autre part à leur attachement à une certaine conception académique de la littérature :

> Ragazzi di vita de Pier Paolo Pasolini [...] fut publié en Italie en 1955 et suscita à l'époque beaucoup de scandale. Et bien, ce roman a dû attendre 35 ans avant d'être traduit en allemand, à la fois parce qu'on manquait de traducteurs qui aient une compétence dans le dialecte romanesco, et parce que les traducteurs de l'époque étaient restés très attachés à une langue littéraire remontant aux époques précédentes. La vulgarité du dialecte romanesco dans le roman de Paoslini aurait ainsi connu un « embellissement » indu.[1511]

Une telle considération, très juste, indique surtout, semble-t-il, la non ouverture des traducteurs à de nouvelles expériences : M. Kahn les accuse d'une part d'un défaut de compétence linguistique, d'autre part de rester attachés à une conception dépassée du texte littéraire et de leur langue. Il souligne par la même qu'un vrai travail en profondeur sur sa propre langue doit être fait pour donner à voir la nouveauté du plurilinguisme italien.

Il semblerait donc que, face à ces écritures mêlées, les traducteurs doivent s'armer de courage pour venir à bout des nombreux écueils qu'elles dissimulent. Les traducteurs eux-mêmes mettent en avant ces difficultés, comme l'indique D. Vittoz : « Tout ceci pour dire combien la difficulté est insidieuse et combien les traducteurs de Camilleri, tous, risquent en essayant d'éviter Charybde, de tomber en Scylla »[1512]. Toutefois, on ne peut que constater le succès foudroyant d'A. Camilleri en traduction française : la France est bien la première terre d'accueil, si l'on compte le nombre de publications, de cet écrivain sicilien à la langue si

---

narrativa italiana e sia uno dei fattori che contribuiscono alle peculiari selezioni riscontrabili nel canone italiano in traduzione. È indicativo, per esempio, che un romanzo fondamentale del secondo Novecento come Libera nos a malo di Luigi Meneghello (1963) […] sia stato tradotto per la prima volta solo nel 2010 (in francese) e nel 2011 (in inglese), a quasi cinquant'anni dalla pubblicazione e dopo più di quindici dalla raccolta Rizzoli dell'opera di Meneghello (1993-97), che ha di fatto iniziato il processo di canonizzazione dello scrittore. Ciò non stupisce, se si considera come in molti paesi, Italia compresa, la prassi traduttoria tenda alla standardizzazione linguistico-stilistica tramite la neutralizzazione o l'eliminazione dei tratti linguisticamente marcati, specialmente quelli percepiti come bassi o locali: senza questi, però, in romanzi come Libera nos a malo, non solo si modifica lo stile, ma la stessa trama perde importanti nodi di sviluppo, tanto da scoraggiare la traduzione ». C. Mileschi insiste également sur le retard de traduction de Libera nos a malo en France, et l'explique ainsi : « Ce n'est nullement l'effet d'un oubli ou d'une distraction des éditeurs et des traducteurs : le texte pose des problèmes de transposition en français qui ont eu largement de quoi dissuader les uns et les autres », C. Mileschi, Note du traducteur, in Libera nos a malo, L. Meneghello, traduit par C. Mileschi, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, p. 10.

[1511] M. Kahn, « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri, op. cit., p. 181 : « Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini […] fu pubblicato in Italia nel 1955 e suscitò all'epoca molto scandalo. Bene, questo romanzo ha dovuto aspettare ben 35 anni prima di essere tradotto in tedesco, sia perché mancavano traduttori familiari con il dialetto romanesco, sia perché i traduttori dell'epoca erano ancora molto legati a un linguaggio letterario di epoche precedenti. Quindi la volgarità del dialetto romanesco nel romanzo di Pasolini avrebbe potuto trovare un 'abbellimento' non giustificabile ».

[1512] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit., p. 193 : « Tutto ciò per dire quanto la difficoltà sia insidiosa e come, sfuggendo da Cariddi, i traduttori di Camilleri, tutti, rischino di incappare in Scilla ». La difficulté est admise par les auteurs eux-mêmes, à commencer, à la fin du XIXe siècle, par Verga. Il écrivait ainsi à son traducteur Édouard Rod : « La difficulté de traduire I Malavoglia est énorme », Giovanni Verga, Lettres, V. 8 [VIII] ; 7.12.81, et « La traduction doit avoir coûté une peine énorme », Lettres, V. 39 [XXXIX] ; 6.1.87.

complexe. On peut donc en conclure que les traducteurs ont su au moins partiellement surmonter l'obstacle.

Nous essaierons d'illustrer « les différentes opérations traductives qui, ces dernières années, ont cherché à transposer des textes difficiles, car trop "bruyants", trop "polyphoniques" et surtout extrêmement hétérogènes »[1513].

Tableau 2 – Corpus : les textes cibles sélectionnés et leurs traducteurs

AUTEUR	TITRE ET ANNÉE DE PUBLICATION DE L'ŒUVRE ORIGINALE	NOM DU TRADUCTEUR	MAISON D'ÉDITION	TITRE ET ANNÉE DE PARUTION DE LA TRADUCTION
Andrea CAMILLERI	Il birraio di Preston 1995	Serge QUADRUPPANI avec l'aide de Maruzza LORIA	Métailié	*L'Opéra de Vigàta* 1999
Andrea CAMILLERI	La concessione del telefono 1998	Dominique VITTOZ	Fayard	La Concession du téléphone 1999
Andrea CAMILLERI	La strage dimenticata 1984	Louis BONALUMI	Gallimard	Un massacre oublié 2002
Andrea CAMILLERI	La scomparsa di Patò 2000	Serge QUADRUPPANI avec l'aide de Maruzza LORIA	Métailié	La Disparition de Judas 2002
Andrea CAMILLERI	La presa di Macallè 2003	Marilène RAIOLA	Fayard	La Prise de Makalé 2006
Andrea CAMILLERI	Privo di titolo 2005	Dominique VITTOZ	Fayard	Privé de titre 2007
Andrea CAMILLERI	Gocce di Sicilia 2001 (Edizioni dell'Altana) 2009 (Mondadori)	Madeleine ROSSI	L'Écailler	Zù Cola et autres nouvelles 2012
Andrea CAMILLERI	Il campo del vasaio 2008	Serge QUADRUPPANI	Fleuve Noir	Le Champ du potier 2012
Salvatore NIFFOI	Il postino di Piracherfa 2000	Claude SCHMITT	Zulma	Le Facteur de Pirakerfa 2004
Salvatore NIFFOI	La leggenda di Redenta Tiria 2005	Dominique VITTOZ	Flammarion	La Légende de Redenta Tiria 2008
Laura PARIANI	Il paese delle vocali 2000	Monique BACCELLI	Éditions Demoures	Le Village des voyelles 2002
Laura PARIANI	Quando Dio ballava il tango 2002	Dominique VITTOZ	Flammarion	Quand Dieu dansait le tango 2004
Andrej LONGO	Dieci 2007	Dominique VITTOZ	Flammarion	Dix 2010

[1513] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.

Chapitre 9 : L'exemple des traductions de ces TS dans d'autres langues : quelles solutions pour quelles réalités linguistiques cibles ?

Lorsque l'on pense aux traductions étrangères,
une interrogation surgit spontanément :
comment les traducteurs ont-ils donc fait
pour traduire une langue comme ça ?[1514]

On pourrait partir ici de l'idée reçue que le passage de l'italien au français, s'agissant de langues romanes dites « proches », « voisines » voire « sœurs », est une opération facile en cela que la traduction littérale y est une souvent possible. Or la pratique, tout comme la théorie, vient fortement réfuter cette thèse. Danica Seleskovitch, affrontant ce problème, écrit que

> Il est facile de mal traduire l'italien en français. Les idées se brouillent, et il est plus difficile, par rapport à d'autres langues, de bien traduire l'italien en français, car le traducteur demeure constamment hypnotisé par les mots du texte de départ.[1515]

C'est aussi Mario Fusco qui avertissait d'une belle manière que « l'italien et le français sont deux langues cousines : c'est vrai. C'est bien ça qui empoisonne notre travail »[1516]. Et enfin J. Podeur qui, par son livre, cherchait à « ébranler la conviction que la traduction italien / français serait un simple transcodage qui se résoudrait à coups de dictionnaire »[1517]. C'est enfin l'intervention plus globale, et non sans une pointe de polémique, d'Italo Calvino sur la langue italienne en traduction : « Une bonne traduction d'un livre étranger peut conserver un peu de la saveur de l'original ; un livre d'un écrivain italien traduit de la meilleur manière possible en n'importe quelle autre langue conserve une part tout à fait infime, pour ne pas dire nulle, de sa saveur originale »[1518]. Si nous considérons cette dernière remarque comme excessive et, à la limite, comme pouvant s'adapter à bien d'autres langues, pour ne pas dire à toutes, l'ensemble de ces réflexions nous amène à l'idée que chaque langue correspond à une réalité et à un imaginaire spécifiques, certes pas intraduisibles, mais non automatiquement ou directement – ou littéralement – saisissables ou transposables. En effet, – les textes plurilingues en sont un bel exemple –, il ne faut pas croire que les divergences soient

[1514] O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, op. cit., p. 112 : « Quando si pensa alle traduzioni straniere, viene spontanea la domanda: come avranno fatto a tradurre una lingua così? ».
[1515] Marianne Lederer, Danica Seleskovitch, Interpréter pour traduire, Paris, Didier Érudition, 1986, p. 134.
[1516] Mario Fusco, « La traduction littéraire », in La lettre du Bureau Linguistique, n°15, avril-juin 1992, p.51-53 : p. 53.
[1517] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 24 : « sfatare la convinzione che la traduzione italiano/francese sia un semplice « transcodage » risolvibile a colpi di dizionario ».
[1518] Italo Calvino, « L'italiano, una lingua tra le altre lingue », in Una pietra sopra, Milan, Mondadori, 1965, p. 142 : « Una buona traduzione di un libro straniero può conservare un qualche saporino dell'originale; un libro di scrittore italiano tradotto il meglio possibile in qualsiasi altra lingua conserva del suo sapore originale una parte molto minore, o nulla del tutto ».

facilement surmontables uniquement parce que les langues sont plus proches, de la même famille et européennes : si entre des univers fortement hétérogènes, ces différences sont considérables et ne peuvent être ignorées (c'est ce qu'E. A. Nida dit à propos des « lieux sémantiques de l'intraduisibilité »[1519] qui concernent principalement des passages textuels de la Bible et par exemple le passage de l'hébreu à l'anglais, aux langues indo-américaines ou africaines),

> même à l'intérieur d'une même civilisation, comme la civilisation européenne, il existe [toutefois] une variété de mondes culturels perceptible au niveau de la traduction. Dans le passage de l'italien au français, la transcription, de même que l'adaptation, sont les procédés les plus représentatifs de pareilles divergences culturelles.[1520]

C'est pourquoi nous voulons aussi, pour avoir quelques éléments de comparaison, examiner les solutions adoptées par les traducteurs dans d'autres langues néo-latines, plus ou moins proches de l'italien et connaissant (ou pas) la réalité dialectale. Nous voudrions ensuite élargir le propos à quelques langues non romanes, allemand et anglais au premier chef. Voyons ainsi comment les traducteurs, dans la pratique, se sont positionnés face au matériau hybride et à l'insertion vernaculaire.

1) Sur quelques traductions d'œuvres plurilingues – A. Camilleri – en Espagne (castillan et catalan)

La diglossie étant une réalité en Espagne, il est intéressant de se demander ce que les traducteurs ont pu tirer de la richesse linguistique vernaculaire des auteurs contemporains italiens. Pour une plus grande cohérence et un résumé plus condensé, nous ne nous attarderons ici que sur un seul auteur, celui qui, sans doute, a donné le plus de difficultés au traducteur : A. Camilleri. L'hypothèse première, dont on verra qu'elle ne tient pas vraiment, se fonde justement sur la proximité entre espagnol et italien – plus grande encore qu'entre français et italien. Aussi pourrait-on, a priori, imaginer que les traducteurs en langue espagnole soient tentés de ne pas traduire les passages en dialecte dont, dans certains cas, le lecteur pourra deviner le sens.

Entre la fin des années 90 et le milieu des années 2000, de nombreux titres de l'auteur sicilien ont vu le jour en traduction à la fois castillane et catalane : parmi eux, aussi bien des œuvres de la série policière de Montalbano que de la veine historique (en particulier La concessione del telefono, traduit en 1999 à la fois en castillan, par Juan Carlos Gentile Vitale, argentin d'origine italienne, et en catalan, par Anna Casassas). Ce succès en terre espagnole n'allait pourtant pas de soi, comme le note María de las Nieves Muñiz Muñiz : « Le rythme rapproché des publications […] rappelle les pics les plus hauts atteints par Italo Calvino à la fin des années quatre-vingts […] mais expliquer les raisons d'un tel succès est plus difficile que dans

[1519] Eugene A. Nida, « Linguistics and ethology in translation problems », Word, n° 2, 1945, p. 194-208.
[1520] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 154 : « anche all'interno di una stessa civiltà, come quella europea, esiste una varietà di mondi culturali percepibile a livello di traduzione. Nello stesso passaggio italiano/francese la trascrizione, insieme all'adattamento, è il procedimento più rappresentativo di simili divergenze culturali ».

le cas du romancier ligurien »[1521] et « la langue et les labyrinthes de Camilleri exigent un effort bien plus grand »[1522]. Elle remarque également que face à la difficulté et à la complexité de ce substrat, « mélangé et réélaboré de manière originale »[1523] par A. Camilleri – où elle considère que les problèmes ne se limitent pas à l'opposition norme/dialecte, mais s'écrivent aussi en termes de style, de rythme et de changements de registres – « mêmes les traducteurs espagnols les plus scrupuleux (parmi lesquels, notamment, ceux de langue catalane) sont jusqu'à présent tombés dans le piège, car ils ont normalisé de manière indue la syntaxe, rendu de manière arbitraire les rythmes, et simplifié les registres lexicaux en les réduisant à l'opposition standard / familier »[1524], perdant ainsi l'idée de « l'enchevêtrement »[1525] propre au style camillérien en voulant au contraire « le démêler dans une fausse clarté »[1526].

C'est à la même conclusion que parvient Margherita Taffarel, qui ne s'occupe que du castillan :

> Du point de vue du texte d'arrivée, nous observons dans l'ensemble une forte tendance à l'élimination des éléments dialectaux et à la normalisation, surtout dans le cas de la dimension diatopique (en moyenne 90% des termes dialectaux de type géographique sont éliminés).[1527]

Comment cela se dessine-t-il concrètement ? M. Taffarel pointe d'abord la divergence de situation linguistique entre Italie et Espagne : l'élément dialectal est somme toute plus présent et plus dynamique en Italie que sur le territoire espagnol. En effet, « à l'exception des régions bilingues, l'emploi exclusif du castillan est largement répandu sur tout le territoire »[1528]. La situation italienne demeure beaucoup moins homogène.

Caterina Briguglia, qui compare les traductions castillane[1529] et catalane[1530] d'Il birraio di Preston, note d'emblée une différence fondamentale entre les stratégies traductives des deux versions. La première présente un TC qui gomme quasiment tous[1531] les traits de déviation par rapport à la norme présents dans l'original, à savoir les insertions dialectales, mais aussi les registres de langue : « Le traducteur opte pour une langue standard qui ne rend ni le pastiche

---

[1521] María de las Nieves Muñiz Muñiz, « Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna », Il caso Camilleri, op. cit., p. 206 : « Il ritmo serrato delle stampe […] ricorda le punte più alte raggiunte da Italo Calvino alla fine degli anni Ottanta […] ma spiegarne il successo è più difficile che nel caso del Narratore ligure ».
[1522] Ivi : « la lingua e i labirinti di Camilleri esigono uno sforzo assai più grande ».
[1523] Ibid., p. 207 : « complesso sostrato, da lui originalmente amalgamato e rielaborato ».
[1524] Ibid., p. 211 : « anche i traduttori spagnoli più scrupolosi (fra cui spiccano quelli di lingua catalana), sono finora caduti nel tranello, perché hanno normalizzato più del dovuto la sintassi, reso arbitrariamente le misure ritmiche, e semplificato i registri lessicali riducendoli all'opposizione standard / colloquiale ».
[1525] Ibid., p. 212 : « il groviglio ».
[1526] Ivi : « dipanarlo in una falsa chiarezza ».
[1527] Margherita Taffarel, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », in inTRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia II, Giovanni Nadiani et Chris Rundle (éds.), 2012 : « Dal punto di vista del testo d'arrivo, nel complesso notiamo una forte tendenza all'eliminazione dei tratti dialettali e alla standardizzazione, soprattutto nel caso della dimensione diatopica (in media viene eliminato un 90% dei termini dialettali di tipo geografico) ». Consultable à l'adresse : http://www.intralinea.org/specials/article/analisi_traduzione_dialoghi_andrea_camilleri.
[1528] Ivi : « escluse le regioni bilingui, l'uso esclusivo del castigliano è ampiamente diffuso in tutto il territorio ».
[1529] La opera de Vigàta, traduit en espagnol par Juan Carlos Gentile Vitale, Ediciones Destino, 1999.
[1530] *L'òpera de Vigàta*, traduit en catalan par Pau Vidal, Edicions 62, 2004.
[1531] Le personnage florentin du roman fait exception puisque le traducteur choisit de le faire parler de manière singulière, en lui faisant prononcer tous les sons « s » ou « x » comme des z », phénomène caractéristique de certaines zones du Sud de l'Espagne.

ni aucune autre déviation des normes linguistiques, si altérés dans l'original que la normativité y devient l'exception »[1532]. Dans la version catalane au contraire, si la voix du narrateur est certes redue par un catalan standard, dans les dialogues, en revanche, le traducteur a tenté de conserver l'hétérogénéité dialectale et la provenance régionale des différents personnages en l'appliquant à la réalité cible :

> Au sicilien correspond le majorquin et, donc, le dialecte d'une autre île ; au florentin le parler de Lerida, c'est-à-dire l'équivalent d'une ville petite et de l'intérieur des terres comme Florence ; au dialecte romain correspond celui de la capitale, Barcelone ; au milanais, celui de Gérone, ville du nord de la Catalogne ; et, enfin le turinois est remplacé par le dialecte du Rosselló, une région à la frontière avec la France et caractérisée par conséquent par une langue qui, comme dans l'original, est fortement influencée par les gallicismes.[1533]

Le traducteur Pau Vidal justifie et explicite ses choix en introduction, tout en cherchant à avertir le lecteur catalan. Le but qu'il s'est proposé est celui de « rapprocher le lecteur catalan de la riche variété dialectale italienne, en ayant recours aux ressources offertes par la géographie dialectale catalane, dans un compromis à mi-chemin entre le respect pour la langue standard et la couleur historique et locale que conservent les variantes dialectales »[1534].

Quant à la traduction en langue castillane, M. Taffarel indique, grâce aux données quantitatives qu'elle a pu recueillir pour l'analyse descriptive de la traduction d'Il cane di terracotta, que le dialecte de type « géographique » (qu'elle distingue de ce qu'elle appelle le dialecte « social » ainsi que des insertions de registre familier[1535]) est le plus souvent rendu par la solution de l'emprunt. Il s'agit des termes ayant trait au domaine alimentaire, aux toponymes ainsi qu'aux appellatifs typiques du genre dutturi. Elle conclut son étude en affirmant qu'une telle traduction « semble répondre à la théorie soutenue par la plupart des traductologues qui, en présence de la variation linguistique, semblent préférer une solution simple mais sûre »[1536]. Pour ce qui est de la simplicité que représente l'emprunt dans la tâche du traducteur, elle est chose aisée à entrevoir. On pourrait toutefois s'interroger sur le degré de simplicité qu'une telle solution peut représenter à la lecture. Par ailleurs, l'idée qu'il s'agirait d'une solution « sûre » nous laisse assez perplexe : en quoi telle ou telle solution

---

[1532] Caterina Briguglia, « Riflessioni introno alla traduzione del dialetto in letteratura », inTRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia, Giorgio Marrano, G. Nadiani et C. Rundle (éds.), 2009 : « Il traduttore opta per una lingua standard che non rende né il pastiche né alcuna altra deviazione dai canoni linguistici, così alterati nell'originale che la normatività si converte in eccezione ». Consultable à l'adresse : http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura.

[1533] Ivi : « al siciliano corrisponde il mallorquino e, quindi, il dialetto di un'altra isola; al fiorentino il leridano, cioè la variante di una città, Lleida, piccola e interna come Firenze; al dialetto romano corrisponde quello della capitale, Barcellona; al milanese, quello di Girona, città del nord della Catalogna; ed, infine, il torinese viene sostituito dal dialetto del Rossellò, una regione al confine con la Francia e, dunque, caratterizzata da una lingua che, come nell'originale, è fortemente influenzata da gallicismi ».

[1534] Pau Vidal dans sa note du traducteur à la traduction *L'òpera de Vigàta*, op. cit., cité par C. Briguglia, « Riflessioni introno alla traduzione del dialetto in letteratura », op. cit. : « avvicinare il lettore catalano alla ricca varietà dialettale italiana, ricorrendo alle risorse che offre la mappa dialettale catalana, in un compromesso a metà strada tra il rispetto per la lingua standard ed il colore storico e locale custodito dalle varianti dialettali ».

[1535] Qui, quant à eux, sont principalement rendus par le procédé de l'équivalence.

[1536] M. Taffarel, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », op. cit. : « Per concludere, possiamo affermare che l'analisi della traduzione delle repliche dei tre personaggi sembra rispondere alla teoria sostenuta dalla maggior parte dei teorici della traduzione che, di fronte alla presenza di variazione linguistica, sembrano preferire una soluzione semplice ma sicura ».

serait-elle plus sûre ? Sans doute, ici, veut-on s'en référer à une attitude traductive « prudente » en ce qu'elle conserve de nombreux traits de l'original. Mais la traduction n'est-elle pas justement prise de risque ?

2) La situation en langue roumaine

Là aussi, nous nous consacrerons à A. Camilleri, et à une œuvre en particulier, Il ladro di merendine – *Hoţul de merinde* pour le titre roumain – qui nous donnera un aperçu global du rendu du plurilinguisme camillérien en roumain, étant donné que toutes les traductions d'A. Camilleri dans cette langue sont parues sous la signature d'un seul auteur, Emanuel Botezatu, pour les éditions NEMIRA. Il est intéressant de noter que seuls des romans de la veine policière (de la série du commissaire Montalbano) ont été traduits en Roumanie. Par ailleurs, on peut dire d'emblée qu'un lecteur roumain a plus de facilité à comprendre l'italien, même s'il ne l'a pas étudié, grâce à la fameuse proximité linguistique (surtout à l'écrit) des deux langues.

On remarque que le traducteur roumain adopte, face aux pièges du vernaculaire, une stratégie à laquelle il restera fidèle tout au long de ses traductions. Avant d'exposer nos observations sur la transposition en roumain, il nous faut faire une remarque préalable qui a son intérêt : la langue roumaine ne présente pas de dialectes, mais quelques parlers. De ce fait, les habitants de diverses zones du territoire roumain n'ont pas véritablement de problème de compréhension linguistique, les différences réelles entre les parlers étant uniquement de nature lexicale, et peu nombreuses. En conséquence, le traducteur n'ayant pas eu le choix de rendre le vernaculaire d'A. Camilleri par le biais d'un dialecte, on pourrait penser qu'il a fait appel à un parler spécial : ce n'est pas le cas. Quelles sont donc les solutions adoptées ? De prime abord, la traduction semble composite, car l'étrangéité du texte italien est rendue par différents éléments : des formes verbales régionales (le passé simple sicilien employé pour désigner un passé récent est rendu par le même temps, à l'emploi identique typique d'une région méridionale de la Roumanie), des mots roumains désuets, un langage populaire, une langue familière, et enfin des formations originales (qui appartiennent au traducteur) ou des déformations lexicales. Ainsi, le traducteur roumain fait appel :

- à la langue parlée et populaire, par des formes contractées telles que « ni'ca nu-i » au lieu de « nu e nimica » ; l'inversion est très fréquente aussi, la succession des mots bouleversée ;

- à des termes désuets (« iertăciune, va rog »[1537] pour signifier un « pardon s'il vous plaît », où *iertăciune* est un terme roumain d'emploi ancien (XIXe siècle). Par ailleurs, pour rendre les effets créatifs de la langue macaronique de Catarella, le traducteur met dans la bouche de ce personnage le mot *pardonanţă*[1538], qui est une formation entre le mot « pardon » et un suffixe féminin assez fréquent en roumain, sur le modèle de *rezonanţă*, *speranţă*, etc. On trouvera

[1537] A. Camilleri, *Hoţul de merinde*, Bucarest, NEMIRA, 2009, traduit en roumain par Emanuel Botezatu, p. 6.
[1538] Ibid., p. 13.

encore dans la bouche de Catarella : « treburi fara importaţie pentru 'mneavoastra »[1539] [« des trucs dépourvus d'importance pour vous »] où le mot *importanţă* est remplacé par une création ad hoc ;

- aux régionalismes quand il le peut : l'emploi du passé simple qui est très connoté en roumain, car outre le registre littéraire où il est employé comme temps du récit, il n'est utilisé quotidiennement que dans le Sud-est de la Roumanie, en Olténie. Son emploi est très localisé, car il ne se rapporte qu'à une action ayant eu lieu dans la journée. C'est pourquoi cet emploi verbal particulier peut être assimilé à un régionalisme[1540]. En outre, le passé simple suggère l'idée d'un locuteur peu cultivé, très provincial ;

- à des déformations : fimei au lieu du correct femei, qui est le pluriel du terme femeie, « femme » ; tilifon au lieu de telefon, qu'on trouve déjà dans l'original, en particulier dans la bouche de Catarella, sous la forme de tilifono ; il en va de même du terme en roumain chistiune au lieu du standard chestiune, là aussi à l'identique dans le TS. La proximité des deux langues permet ce maintien des déformations typiques, principalement, de Catarella, dans les romans policiers, mais aussi, quelquefois, de la couleur sicilienne que Camilleri donne à des mots à base italienne. On trouve des déformations suffixales dans la traduction roumaine dans des formes verbales telles que : « l-au împuşcatără »[1541] contre la forme correcte « l-au împuşcat », « on l'a fusillé » ; ou « aţi luatără »[1542] contre « aţi luat », « vous avez pris ».

Pour ce qui est de la traduction des culturèmes à proprement parler, le traducteur maintient les termes du TS, notamment ceux qui ont trait au domaine alimentaire. Comme dans les traductions espagnoles, le phénomène de l'emprunt est donc là aussi largement exploité. Ainsi dès la première phrase du livre trouve-t-on les sardines « a beccafico » telles quelles, de même que les pâtes « cu nivuro di siccia » ; « cumpără douăsprezece cannoli şi se întoarse »[1543] pour « il acheta douze cannoli et revint ». Dans ce cas-là, le terme, mis en italique par le traducteur – pour indiquer l'étrangeté du mot[1544] –, a droit à une note de la rédaction : « Desert specific patiseriei siciliene » (« Dessert spécifique de la pâtisserie sicilienne »). Ajoutons qu'une grande quantité de mots siciliens sont conservés dans la version roumaine, non seulement ceux qui relèvent du champ lexical de la nourriture (dont on sait qu'il est très présent chez A. Camilleri, son personnage de Montalbano étant un fin gourmet), mais également dans d'autres situations : ainsi de cette phrase du TS proposant déjà in nuce, comme on l'a exposé précédemment, un couple traductif [italien + sicilien] : « La

[1539] Ibid., p.130.
[1540] On en trouve des exemples p. 11 : « mà nimerii » pour, littéralement, « je me trouvai » ; p. 13 : « îl gàsii » pour « je le trouvai, je le rencontrai ».
[1541] Ibid., p. 8.
[1542] Ibid., p. 21.
[1543] Ibid., p. 87.
[1544] Le terme cannoli apparaît à tous égards comme un mot « étranger », comme un emprunt : en témoignent d'une part la graphie différente du TS, puisque l'italique, dans le TC roumain, met l'accent sur cette étrangeté, mais aussi, par l'indice de l'adjectif numéral « douăsprezece » qui indique le genre neutre en roumain : cela signifie donc que « cannoli », à la terminaison masculine, est perçu par la grammaire roumaine comme un neutre. Or les spécialistes s'accordent à reconnaître que les termes d'emprunt, en roumain, ressentis comme étrangers sont le plus souvent inclus dans la catégorie « ambi-genre » du neutre.

fìmmina che venne ad aprire, una cinquantina distinta, era chiaramente agitata, nirbusa »[1545], devient dans le TC roumain : la femme qui vint ouvrir « era în mod limpede agitata, nirbusa »[1546]. Là aussi, on remarque que la graphie diffère, puisque le terme dialectal, dans le TC, est marqué graphiquement par l'italique. Fréquemment, le TC décide de maintenir cette option traductive déjà présente dans le TS : pour « Vivo con mia figlia Luigina che è schetta, non è maritata »[1547], on a le roumain : « Cu fata mea stau, Luigina, care-i schetta, încă nu-i màritatà »[1548]. Certains termes spécifiques à la Sicile sont maintenus, mais au moyen de l'italique, et accompagnés d'une note en bas de page du traducteur : ainsi du terme incaprettato[1549], qui fait pleinement partie du lexique national mais est lié à une pratique de meurtre mafieuse. Notons enfin, dans ce même contexte de traduction interne au TS, que les termes dialectaux siciliens sont conservés dans le TC dans les situations où ils peuvent être décodés par l'incrémentialisation, déjà présente dans le TS italien : ce procédé traductologique ainsi nommé par Claude et Jean Demanuelli[1550], qui correspond à l'insertion dans le texte d'une sorte de commentaire venant éclairer le sens du mot, a été largement repris par les traductologues et tout autant mis en pratique par les traducteurs face aux culturèmes. Dans notre cas, on le trouve par exemple dans la réplique suivante : « - S-a uşchit cu fiul ei, un picciliddro de cinci ani, îi confirmă Fazio »[1551]. Le mot, toujours en italique dans le TC (contrairement au TS) revient à la page 121 : « Montalbano întrezări o siluetă minusculă […]. Nu mai avu nicio îndoială, picciliddro era » pour le TS : « Stavolta Montalbano distinse una piccola forma scura che avanzava lentamente. Non c'era dubbio, era il picciliddro »[1552]. Quelques phrases après, comme pour renforcer le sens du mot en italique, on trouve à la place du picciliddro, pourtant bien présent cette fois-ci dans le TS, cette fois-ci un terme roumain familier, équivalent du français « mioche » : « Tâncul ajunsese aproape de casa »[1553].

En conclusion, il faut souligner le fait que la traduction roumaine restitue l'aspect étrange du TS par un TC assez hétéroclite, puisant à différentes solutions traductives, réitérées dans chacune des traductions. Le traducteur profite également de la proximité des deux langues néo-latines pour maintenir le maximum de termes en dialecte. Toutefois, il emploie l'italique pour signaler l'insertion dialectale sicilienne, ce qui ajoute, on l'a déjà vu, un effet d'exotisation absent, à dessein, du TS. Enfin, le traducteur roumain s'appuie sur des éléments d'oralité dans la langue cible, ce qui entraîne un effet de réécriture par les contractions et les élisions.

[1545] A. Camilleri, Il ladro di merendine, Milan, Mondadori, p. 429.
[1546] A. Camilleri, *Hoţul de merinde*, op. cit., p. 27.
[1547] A. Camilleri, Il ladro di merendine, op. cit., p. 430.
[1548] A. Camilleri, *Hoţul de merinde*, op. cit., p. 27.
[1549] A. Camilleri, Il ladro di merendine, op. cit., p. 452 : « Il dottore si scusa, ma sta facendo l'autopsia a quei due incaprettati di Costabianca ». Dans le TC : « E ocupat cu autopsierea celor doi incaprettati găsiţi la Costabianca », p. 57.
[1550] Claude Demanuelli, Jean Demanuelli, La traduction *: mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995.
[1551] A. Camilleri, *Hoţul de merinde*, op. cit., p. 81. Dans le TS, p. 470, il est intéressant de noter que le terme dialectal n'apparaît pas ! « "Se n'è andata col figlio di cinque anni, se ho capito giusto", confermò Fazio ». Le traducteur ajoute donc de a « couleur locale », une insertion dialectale, comme par compensation, en des lieux textuels où il est absent du TS.
[1552] A. Camilleri, Il ladro di merendine, op. cit., p. 500.
[1553] C'est nous qui soulignons. Dans le TS : « Il picciliddro era ormai sotto casa », p. 501.

3) Dialectes et traduction allemande

Si nous allons voir du côté de l'allemand, c'est que là aussi, le problème se pose de manière complexe. L'existence de dialectes, en Allemagne, rend la question particulièrement intéressante et éveille notre curiosité quant aux solutions traductives mises en œuvre au-delà du Rhin. Mais l'éloignement linguistique entre l'italien, langue néo-latine, et l'allemand, à la syntaxe tout à fait particulière, rend la traduction bien plus ardue[1554]. Nous évoquerons cette réalité par le biais d'une figure essentielle en Allemagne pour ces romans plurilingues, à savoir le traducteur lui-même de ces textes, M. Kahn, spécialisé dans son pays, comme il aime à le dire, dans la traduction « des romans italiens intraduisibles ». Dans un article intitulé « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri », il nous livre ainsi sa « fabrique », sa méthode de traduction dans les cas d'œuvres où le dialecte joue un rôle prépondérant. Nous nous pencherons ici sur les œuvres d'A. Camilleri, qui rencontre en Allemagne aussi un franc succès. M. Kahn débute de manière surprenante et polémique, en indiquant que, dans ce genre de compositions littéraires, « les dialectes ne sont pas traduits, ils sont en revanche traités ! »[1555]. Mais il atténue tout de suite sa position en expliquant que l'élément dialectal « change de saveur »[1556] une fois adapté « aux particularités […] de l'autre langue »[1557]. C'est donc sous le signe de l'adaptation que se place sa stratégie. Toutefois, il importe, selon lui, de conserver au texte sa part d'« italianité », ce qui, indique-t-il, dans le cas de la réalité allemande rend impossible (bien qu'il ait été tenté de le faire pour traduire P. P. Pasolini) le choix d'un dialecte cible géographiquement identifiable, car le côté méditerranéen ne pourrait de toute façon être rendu, mais peut être envisagé, au cas par cas, par l'emploi d'un argot ou parler « qui ne soit pas localisable géographiquement et qui soit compréhensible pour tous »[1558], « créé par toutes les possibilités qu'offre la langue allemande grâce à ses ressources locales variées »[1559]. En ce sens, il y a une part d'invention de la part du traducteur. Pour ce qui est de ses traductions d'A. Camilleri, M. Kahn a procédé en fonction de la spécificité de chaque texte et donc en fonction de la variation linguistique qui y était présente et du rôle que le dialecte y jouait : ainsi, décelant dans La concessione del telefono la nature orale du dialecte sicilien, dans les « choses dites », il a opté pour de « l'allemand moderne, très parlé, rapide »[1560] tout en tenant compte du fait que l'histoire se déroule au XIXe siècle et en

[1554] C'est ce que souligne le traducteur M. Kahn : « Une terrible jalousie à l'égard de mes collègues traducteurs anglais et français croît en moi, car ils ont beaucoup plus de facilité à jouer avec la syntaxe et avec la grammaire des verbes, n'étant jamais trop éloignés de l'italien. Moi, en revanche, je dois obéir à d'autres rythmes, liés à la construction syntaxique tout à fait différente en langue allemande » [« mi cresce dentro una invidia terribile per i miei colleghi traduttori, inglese e francese, perché loro hanno molto più facilità di giocare sia con la sintassi che con la grammatica soprattutto dei verbi, perché non sono mai troppo lontani dall'italiano. Io, invece, devo obbedire ad altri ritmi dovuti alla costruzione sintattica così diversa in tedesco »], M. Kahn, « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri », op. cit., p. 185.
[1555] Ibid., p. 180 : « i dialetti non vengono tradotti, vengono invece trattati! ».
[1556] Ivi : « cambia di sapore ».
[1557] Ivi : « nel momento del suo adattamento alle particolarità […] dell'altra lingua ».
[1558] Ibid., p. 182 : « un gergo in tedesco che non fosse localizzabile geograficamente e che fosse comprensibile a tutti ».
[1559] Ivi : « un gergo creato da tutte le possibilità che la lingua tedesca con le sue varie risorse locali offre ».
[1560] Ibid., p. 183 : « ho adoperato un tedesco moderno, molto parlato, veloce, strascicando in alcuni rari casi delle sillabe ».

insérant donc de temps à autre des termes allemands désuets qui ont pour but d'étonner le lecteur. Dans La mossa del cavallo, où la variation linguistique se présente différemment : italien, génois et sicilien, le sicilien a été laissé tel quel car M. Kahn considère que, pour le protagoniste, il est une langue étrangère et que, de même, il le sera pour un lecteur allemand[1561]. M. Kahn ajoute que telle ou telle expression sicilienne « stupéfait aussi bien le protagoniste qui ne comprend pas que le lecteur allemand qui ne saisit pas non plus »[1562]. On peut se demander si une telle équation peut véritablement se poser sous la forme d'une identité d'effet à la lecture. Il nous semble que l'effet d'étrangeté sera redoublé dans le cas du TC, étant donné l'éloignement linguistique auquel nous faisions référence en introduction. Enfin, il conclut en évoquant sa traduction (en cours à l'époque), Il re di Girgenti, pour laquelle il a cette fois-ci choisi de restituer le sicilien en empruntant des tournures rencontrées chez un auteur allemand de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, Jean Paul, au style contourné et riche en circonlocutions. Il s'inspire de cette ligne linguistique pour recréer un langage ancien réinventé.

On peut saluer la réflexion qui préside à la traduction de chaque texte de l'auteur sicilien. Cette lecture qui prend acte de l'unicité textuelle est indispensable. Toutefois, elle semble donner lieu chez M. Kahn à une interrogation déjà soulevée par d'autres traducteurs et analysée dans notre chapitre sur la réception. En effet, si le traitement de l'insertion dialectale sicilienne camillérienne prend des formes sans cesse renouvelées d'une traduction allemande à l'autre, on peut douter de la possibilité d'une fidélisation du lectorat, telle qu'elle est conçue dans ces TC, et d'une reconnaissance de la « marque de fabrique » de l'auteur italien. Il y a certes toujours variation et écart face à la norme, lorsqu'on va lire ces textes, mais variations aussi perpétuellement différentes. C'est là, sans doute, que le « traitement » de la variation dialectale trouve ses limites.

4) Les problématiques du maintien de l'altérité linguistique en langue anglaise

Le cas plus complexe de la traduction en anglais tient à un obstacle majeur, celui de la réception de l'étrangeté, celle-ci étant une caractéristique que ne goûte guère le monde éditorial anglo-saxon (en particulier celui d'Amérique du Nord) et qui semble refroidir également le lectorat, comme l'a souligné Lawrence Venuti[1563]. À cela s'ajoute le fait qu'un traducteur de langue anglaise traduit en général pour l'ensemble du monde anglophone, un public, donc, très large et qui implique, d'après S. Sartarelli, de « fabriquer un produit qui soit valable pour tous les lecteurs potentiels »[1564]. La question qu'a ainsi dû se poser, plus que d'autres, le traducteur américain des œuvres d'A. Camilleri, S. Sartarelli, a été la suivante :

[1561] Ibid., p. 184.
[1562] Ivi : « sbalordisce tanto il protagonista che non capisce quanto il lettore tedesco che non capisce ».
[1563] Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, traduction italienne de l'anglais par Marina Guglielmi, Rome, Armando, 1999, et en particulier le premier chapitre sur l'« invisibilité » du traducteur et la « stratégie de la fluidité » en traduction.
[1564] S. Sartarelli, « L'alterità linguistica di Camilleri in inglese », op. cit., p. 216 : « Si cerca quasi sempre […] di fare un prodotto che valga per tutti i possibili lettori ».

« Jusqu'à quel point […], étant donné toutes ces conditions éditoriales et culturelles, une traduction anglaise de Camilleri peut-elle conserver cet écart, par rapport à la norme linguistique, que l'on vient de mentionner ? »[1565], déclinée aussi sous cette forme : « Jusqu'à quel point Camilleri peut-il devenir américain pour satisfaire aux exigences des éditeurs et aux attentes d'un public de lecteurs hélas bien peu enclins à s'imaginer à la place d'autrui, du non-américain, tout en restant Camilleri ? »[1566]. Notons d'abord que, de l'œuvre d'A. Camilleri, c'est essentiellement la veine policière de la série des Montalbano qui a été proposée au public anglophone (jusqu'en 2014, la seule). G. Sulis impute cette limitation à la frilosité du monde éditorial anglo-saxon face à l'expérimentation linguistique étrangère, beaucoup plus présente dans les romans historiques :

> Un indice peut être le faible intérêt dont fait preuve l'édition en langue anglaise pour la veine historique de l'œuvre de Camilleri, plus expérimentale dans le plurilinguisme et dans les structures narratives que la série des policiers du commissaire Montalbano, aidée en cela par l'adaptation télévisuelle. [...] Il faut attendre 2014 pour voir paraître la traduction d'Il birraio di Preston.[1567]

Le point de départ de la réflexion du traducteur est, comme pour nous, le constat d'une différence linguistique entre les deux univers : si dans la langue originale, le « dialecte est toujours un phénomène strictement local »[1568], dans la réalité anglophone les dialectes n'existent quasiment plus. De cette asymétrie, S. Sartarelli infère l'incongruité qu'il y aurait à associer les policiers de Vigàta à un parler américain identifiable[1569]. Ce ressenti de la part du traducteur est renforcé par la conscience que, même s'il optait pour une telle solution, les acteurs éditoriaux ne l'accepteraient pas et la « corrigeraient immédiatement »[1570]. On en revient donc à l'effacement de tout écart, à la stigmatisation de toute étrangeté, perçue comme une faute dans cette culture cible. Toutefois, il indique que certains policiers vigatais, dans ses traductions, parlent avec un accent de Brooklyn (pour la simple raison que la plupart des policiers qu'il a connus à New York se trouvaient être d'origine sicilienne), solution qui lui a semblé plausible, même s'il la considère encore comme quelque peu artificielle. Si

---

[1565] Ibid., p. 215 : « Fino a che punto […], date tutte queste condizioni editoriali-culturali, può una traduzione inglese di Camilleri conservare quello scarto, rispetto alla norma linguistica, appena accennato? ».

[1566] Ibid., p. 218 : « Fino a che punto può Camilleri farsi americano per soddisfare le esigenze degli editori e le aspettative di un pubblico di lettori purtroppo poco disposti ad immaginarsi al posto dell'altro, del non-americano, e rimanere sempre Camilleri? ».

[1567] G. Sulis, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois », op. cit., p. 191 : « Un segnale può essere lo scarso interesse dell'editoria in lingua inglese per il filone storico dell'opera di Camilleri, più sperimentale nel plurilinguismo e nelle strutture narrative rispetto alla serie dei gialli del commissario Montalbano, trainati anche dall'adattamento televisivo. […] Bisogna attendre il 2014 per la traduzione de Il Birraio di Preston ».

[1568] Ibid., p. 215 : « Rimane comunque il fatto che un dialetto è sempre un fenomeno strettamente locale, e che nella lingua inglese i dialetti praticamente non esistono più, a parte alcune eccezioni come per i montanari scozzesi ».

[1569] Il insiste ailleurs sur cette même absurdité qui naîtrait du rendu du sicilien par un parler cible géographiquement identifiable : « Le monde de Montalbano, peuplé de flics, de truands, de jolies femmes et de petits-bourgeois excentriques pourraient difficilement parler l'argot des ghettos américains ou l'écossais ou le parler du Mississippi à la Faulkner, ou même tout autre idiome géographiquement marqué, sans apparaître absurde » [« Montalbano's world of cops, hoods, lovely ladies and eccentric petit-bourgeois could hardly be made to speak American ghetto jive or Scots or Faulknerian Mississippian or any other geographically specific idiom without appearing absurd »], S. Sartarelli, Préface à Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, Emanuela Gutkowski, Enna, IlionBooks, 2009, p. 8.

[1570] Ibid., p. 216 : « le squadre di redattrici me la correggerebbero subito ».

S. Sartarelli est bien conscient de l'écart linguistique, plusieurs facteurs lui indiquent que cet écart devra nécessairement être amoindri sinon totalement sacrifié dans le TC anglophone. Il y ajoute l'idée que, « à vouloir trop reproduire l'écart linguistique, peut-être trahirait-on l'esprit du naturel de l'original »[1571]. C'est plutôt la ligne de ce qu'il nomme le « naturel » camillérien que le traducteur a décidé de suivre. Il juge plus importante, et sans doute aussi moins difficile à restituer, la fluidité de l'écriture qu'il a donc privilégiée dans ses traductions. De ce fait, pour traduire la langue vulgaire et obscène de certains dialogues, S. Sartarelli puise dans le slang américain. Mais cette ligne directrice est appliquée également au moyen de traductions littérales de certaines expressions idiomatiques et figées (certaines collocations, comme « santa pacienza » en lieu et place du simple « pazienza », sont traduites par « with the patience of a saint » ou bien « with saintly patience ») tant italiennes que siciliennes, afin de rendre la musicalité particulière d'A. Camilleri, dans certains contextes spécifiques. Cela permet de garder une part d'étrangeté du TS, mais qui ne soit pas trop « aliénante pour les lecteurs de la traduction »[1572]. Telle semble être la finalité recherchée par S. Sartarelli. D'autres solutions adoptées par le traducteur sont le maintien de termes dialectaux, marqués par l'italique dans le TC, et immédiatement suivis de leur traduction en anglais standard ; l'adaptation culturelle, par exemple liée à la différence qu'il indique entre culture catholique et culture anglicane entraînant la disparition d'expressions imagées où apparaît le culte de la Vierge ; l'ajout par l'explicitation, d'incises indiquant que tel personnage a prononcé ces paroles « en dialecte », alors qu'une telle intervention du narrateur n'existe pas dans l'original. E. Gutkowski note que « le traducteur emploie ce que Katan nomme l'adjonction, c'est-à-dire le fait de traduire sans laisser place à l'obscurité lexicale ce qui pourrait être inconnu d'un lectorat étranger »[1573] ; enfin, S. Sartarelli fournit, en fin d'ouvrage, un appendice de notes pour expliquer certains termes problématiques (ragioniere, notes sur la nourriture sicilienne, proverbes siciliens).

E. Gutkowski, qui se propose dans son essai Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries? de montrer jusqu'à quel point un personnage peut être éloigné de ses origines sans perdre son identité culturelle, et qui analyse donc la traduction anglaise par S. Sartarelli de *L'odore della notte*, note d'emblée : « Ce qui est immédiatement évident, c'est le fait qu'une variété régionale d'italien est rendue en anglais standard. Un narrateur typiquement sicilien, qui parle de personnages typiquement siciliens, devient un narrateur anglais non caractérisé »[1574]. Le narrateur, représentatif par son langage d'une région particulière, perd ainsi ses caractéristiques régionales dans la traduction anglaise. G. Sulis a bien montré, également, pour la traduction anglaise d'un texte plurilingue contemporain,

[1571] Ivi : « E forse volendo troppo riprodurre lo scarto linguistico si tradirebbe comunque lo spirito della naturalezza dell'originale ».
[1572] Ibid., p. 218 : « fino a che punto può conservare quell'elemento di distanziamento dall'originale senza diventare troppo alienante per i lettori della traduzione? ».
[1573] Emanuela Gutkowski, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, op. cit., p. 67 : « The translator uses what Katan calls addition, translating without obscurities that which could be unknown to a foreign readership ».
[1574] E. Gutkowski, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, op. cit., p. 36 : « What is immediately evident is the fact that a regional variety of Italian is rendered in standard English. A typical Sicilian narrator, talking about typical Sicilian characters, becomes a non-specific typical English narrator ».

Sempre caro du Sarde M. Fois, en la comparant à la traduction du même TS en langue française, que l'anglais a largement tendance à normaliser l'altérité linguistique : certaines expressions en sarde chez M. Fois sont même éliminées, mais la plupart du temps, l'aplatissement du plurilinguisme se fait au moyen d'une simplification syntaxique.

Chapitre 10 : Les hypothèses de traduction. Les choix traductifs possibles

La littérature italienne se fonde sur un plurilinguisme.
Sa traduction en français est plus que jamais une chance
pour notre langue de se redécouvrir autre.[1575]

Le problème central du rendu de nos œuvres littéraires est qu'il s'agit d'œuvres si culturellement enracinées, si géo-centrées, si déterminées linguistiquement par un langage idiomatique restreint que leur diffusion en-dehors de leur contexte culturel ne va pas de soi. La question de tout traducteur face à ces textes serait donc pour partie celle-là : « Comment est-il possible de rendre un tel archétype régional compréhensible et apprécié dans d'autres pays, et comment le traducteur respecte-t-il l'identité du texte autant que possible, sans pour autant négliger la culture cible ? »[1576]. Susan Bassnett décèle ainsi des cas d'« intraduisibilité culturelle »[1577], qui sont ces « associations de sens que l'on attribue à un mot et qui ne peuvent être transmises en traduction sans une connaissance culturelle de la région »[1578]. Car le traducteur doit partir d'un constat, à savoir que le plurilinguisme de nos textes originaux est présent de manière massive et peut donc entraver la communication et le passage d'une langue source à une langue cible. Car, note G. Sulis,

> traduire une œuvre plurilingue signifie transporter dans un nouveau contexte linguistico-culturel non seulement le contenu de l'original, mais aussi le rapport qu'ont les différentes langues entre elles dans le texte, et donc la relation spécifique entre l'émetteur, le monde narré et le destinataire, qui s'instaure à travers un idiolecte spécifique.[1579]

Un des autres problèmes de la traduction va être celui de l'emboîtement d'un code étranger de second degré (le dialecte) dans un code étranger de base, tel que nous le proposent les TS plurilingues pour nos TC. C'est la double « mélodie » dont parle D. Vittoz, qui doit à tout prix être conservée :

> Ce qui, je crois, m'anime devant ces textes où l'on perçoit nettement deux mélodies (italienne et dialectale), c'est le désir de créer pour le lecteur francophone la possibilité expressive et

[1575] D. Vittoz, « L'italien, la langue Arlequin », op. cit.
[1576] Emanuela Gutkowski, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, op. cit., p. 30 : « How it is possible to make such a regional prototype understood and appreciated in other countries, and consider how the translator respects his identity as much as possible, without neglecting the target culture ? ».
[1577] Susan Bassnett, Translation Studies, Londres, Routledge, 1991, p. 32-33 : « associative meanings linked to a word that cannot be transmitted in translation without the cultural knowledge of the region ».
[1578] E. Gutkowski, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, op. cit., p. 55.
[1579] G. Sulis, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois », op. cit., p. 191 : « tradurre un'opera plurilingue significa trasportare in un nuovo contesto linguistico-culturale non solo il contenuto dell'originale, ma anche il rapporto tra le diverse lingue interno al testo, e quindi la specifica relazione tra emittente, mondo narrato e destinatario che si instaura per il tramite di uno specifico idioletto ».

> stylistique (et non mimétique) d'un double système, en recourant de façon non réaliste et non philologique à une strate linguistique souterraine.[1580]

La complexité de l'opération de traduction d'un texte caractérisé par la présence de la variation linguistique tient donc à ce que « le traducteur se trouve […] face à des problèmes qui dépassent les difficultés de type linguistique parce qu'il ne s'agit pas seulement de comprendre le texte de départ mais aussi d'appréhender les raisons du choix d'une variété déterminée du répertoire »[1581] : d'où la nécessité de l'analyse des motivations du TS affrontée dans la première partie de notre travail. C'est aussi ce qu'affirme Caterina Briguglia :

> Le traducteur, en tant qu'agent interculturel qui doit mettre en relation deux univers différents, a le devoir de tenir compte des aspects textuels d'ordre formel mais aussi d'ordre communicationnel. Lorsque l'on parle de traduction de la variation linguistique, il est fondamental de reconnaître la fonction, ou les fonctions, que cette dernière revêt dans le texte original, pour établir en conséquence à laquelle de ces fonctions donner la priorité dans ce but.[1582]

Nous pensons tout à fait comme C. Briguglia que

> la traduction implique, en premier lieu, une interprétation du texte et de sa raison d'être, et chaque interprétation est un pari. La recherche à travers ces sentiers épineux des Translation Studies propose donc la réflexion suivante : la fidélité consiste-t-elle dans le respect de la référence au monde extérieur auquel renvoie le texte […] ou dans la défense du plurilinguisme en tant que moyen d'expression artistique et de représentation d'une réalité kaléidoscopique ?[1583]

Dans le cas de nos auteurs, nous misons fortement sur cette seconde hypothèse, car c'est selon nous le trait distinctif de leur création que d'inventer une nouvelle expressivité grâce aux insertions dialectales. C'est d'ailleurs bien ce que la plupart des traducteurs ont entrevu, à commencer par S. Sartarelli qui affirme au sujet de l'écriture camillérienne : « ce qui se révèle "autre" pour les lecteurs italiens de Camilleri dérive presque exclusivement de l'emploi du

---

[1580] D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », op.cit. p. 336.

[1581] Margherita Taffarel, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », inTRAlinea, The Translation of Dialectes in Multimedia II, Giovanni Nadiani et Chris Rundle (éds.), 2012 : « il traduttore si trova […] di fronte a problemi che vanno al di là delle difficoltà di tipo linguistico poiché non si tratta solo di capire il testo di partenza ma anche di comprendere perché viene utilizzata una determinata varietà del repertorio ». Consultable à : http://www.intralinea.org/specials/article/1843.

[1582] Caterina Briguglia, « Riflessioni introno alla traduzione del dialetto in letteratura », inTRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia, Giorgio Marrano, G. Nadiani et C. Rundle (éds.), 2009 : « Il traduttore, in quanto agente interculturale che deve mediare tra due universi diversi, ha il compito di valutare aspetti testuali di carattere tanto formale quanto comunicativo. Quando si parla della traduzione della variazione linguistica è fondamentale riconoscere la funzione, o le funzioni, da essa svolte nel testo originale, per stabilire, di conseguenza, a quale di esse dare la priorità in quella meta ». Consultable à : http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura.

[1583] C. Briguglia, ivi : « la traduzione implica, in primo luogo, un'interpretazione del testo e della sua ragion d'essere, ed ogni interpretazione è una scommessa. La ricerca per questi sentieri spinosi dei Translation studies propone, dunque, la seguente riflessione: la fedeltà consiste nel rispetto del riferimento al mondo esterno a cui rimanda il testo […] o nella difesa del plurilinguismo in quanto mezzo di espressione artistica e di rappresentazione di una realtà caleidoscopica? ».

dialecte. Le reste, si l'on veut, est assez familier »[1584]. Et encore S. Quadruppani : « La langue de Camilleri est incontestablement, en France comme en Italie, l'aspect le plus remarquable de son travail »[1585]. Ainsi, « la traduction d'un roman polydialectal offre de multiples possibilités, qui toutes sont controversées, mais dont aucune ne peut être jugée ou condamnée a priori : chacune présente ses avantages et ses inconvénients, selon le point de vue adopté et la fonction à laquelle on décide de donner la priorité »[1586].

L'approche fonctionnaliste de la traduction, telle qu'elle a été développée par la théorie allemande à partir des années 70 (avec des figures telles que Katharina Reiss, Hans Vermeer et Christiane Nord), nous aide dans l'examen traductologique de la variation linguistique, en cela qu'elle met l'accent sur la finalité d'une œuvre, sur son skopos. De la détermination de ce skopos dépendra la stratégie, individuelle, adoptée par le traducteur. Nos auteurs plurilingues eux-mêmes nous autorisent à nous engager dans cette voie car ils sont les premiers à avoir insisté sur les finalités de leur langage si particulier. De ce fait, la traduction du dialecte par le dialecte, ou par un régionalisme, se justifie pleinement, nous semble-t-il, pour nos auteurs. Là aussi nous suivons en cela C. Briguglia qui, commentant les traductions camillériennes en catalan, écrit :

> Bien conscient de toutes les difficultés et de toutes les implications nées du choix d'employer les dialectes de la langue d'arrivée pour traduire la mosaïque linguistique de Camilleri, nous pensons que l'opération n'est pas si risquée. Si on reprend l'approche fonctionnaliste, le traducteur catalan réalise un travail qui est parfaitement adapté à son skopos : en effet, le lecteur percevra le style de l'original avec ses différents codes expressifs qui s'opposent fermement à la linéarité de la langue standard.[1587]

Car tel est l'élément qui, selon le traducteur, est le plus important à restituer à la lecture :

> Le traducteur n'a pas d'autre choix que de décider quel doit être le skopos de son travail et comment pouvoir le réaliser dans une autre langue. Si le traducteur décide que le skopos est de restituer au nouveau lecteur le tissu polydialectal de l'original, la stratégie tellement stigmatisée de traduire le dialecte par du dialecte sera alors valable.[1588]

[1584] S. Sartarelli, « L'alterità linguistica di Camilleri in inglese », op. cit., p. 213 : « quello che risulta "altro" per i lettori italiani di Camilleri deriva quasi esclusivamente dall'uso del dialetto. Il resto, se vogliamo, è abbastanza familiare ».

[1585] S. Quadruppani, « Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo », in Letteratura e storia, op. cit., p. 200-205, p. 204 : « La lingua di Camilleri è incontestabilmente, in Francia come in Italia, l'aspetto più notevole del suo lavoro ».

[1586] C. Briguglia, « Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura », op. cit. : « la traduzione di un romanzo polidialettale offre dunque molteplici possibilità, tutte controverse, ma nessuna di esse giudicabile a priori: tutte presentano pro e contro, a seconda del punto di vista adottato e della funzione alla quale decidiamo di dare la priorità ».

[1587] Ivi : « Pur coscienti di tutte le difficoltà e delle implicazioni che derivano dalla scelta di utilizzare i dialetti della lingua d'arrivo per tradurre il mosaico linguistico del romanzo di Camilleri, crediamo che l'operazione non sia poi così azzardata. Ritornando all'approccio funzionalista, il traduttore catalano realizza un lavoro che è perfettamente adeguato al suo skopos: in effetti, il lettore percepirà lo stile plurilingue dell'originale con i suoi diversi codici espressivi che si oppongono fermamente alla linearità della lingua standard ».

[1588] Ivi : « Al traduttore non resta altra via d'uscita che decidere quale sia lo skopos del proprio lavoro e come poterlo realizzare in un'altra lingua. Se il traduttore decide che lo skopos è quello di restituire al nuovo lettore il tessuto polidialettale dell'originale, allora sarà valida anche la tanto stigmatizzata strategia di tradurre dialetto per dialetto ».

Dans le cas de nos romans plurilingues, la question qui se pose ne sera pas celle « de si e de comment traduire il dialecte »[1589], mais uniquement du « comment traduire » : on ne peut remettre en cause la nécessité d'une restitution de l'insertion dialectale. On peut ainsi dresser sur une droite qui irait d'un extrême à l'autre, toutes les solutions possibles pour rendre l'écart – ou pour l'annuler. Il nous faut précisément partir de ce premier extrême en quoi consiste l'élimination du dialecte dans le TC et sa mise à plat. À l'autre extrémité de cette droite se trouvera la solution qu'on pourrait dénommer de « non-traduction » au sens d'un maintien de l'élément dialectal source – d'une « transcription », donc – dans la traduction.

Nous nous demanderons quels autres choix traductifs peuvent être envisagés entre la mise à plat et la non-traduction, de manière exhaustive. Nous envisagerons toutes les hypothèses, quitte à laisser des cases vides. Nous en évaluerons schématiquement les avantages et les inconvénients. Nous irons ensuite vérifier dans les textes cibles de notre corpus, au Chapitre 12, lesquelles de ces solutions ont été adoptées et avec quelle fréquence et quelle cohérence.

1) L'élimination et la mise à plat de l'insertion dialectale dans le TC

Cette solution se décline de deux manières sensiblement différentes, mais qui toutes concourent à un aplatissement, à une normalisation et, en somme, à un effacement de la spécificité du TS plurilingue. On peut en effet l'imaginer comme une neutralisation complète de l'insertion dialectale source par une restitution en français standard au même titre que les parties en italien du TS. La seconde matérialisation de cette opération est représentée par la pure et simple élimination des parties dialectales. On peut ainsi imaginer que, face à l'inscription dans une réalité géographique source restreinte qui n'aurait aucune équivalence envisageable dans la culture cible, le traducteur décrète l'impossibilité et l'incongruité d'un quelconque transfert de l'élément dialectal dans le TC. On l'aura compris, tant le gommage par une transposition en français standard du dialecte, que l'élimination stricto sensu des passages dialectaux, sont à proscrire car ils empêchent le rendu de l'écart inhérent à ces TS : on ne peut en aucun cas y déceler l'hybridation de deux codes linguistiques. Cette solution pour ainsi dire « de facilité » posera en réalité de sérieux problèmes : comment en effet rendra-t-on le couple lexical dialecte + italien chez les auteurs qui pratiquent la glose intratextuelle, qu'on a appelée aussi binôme traductif ? On peut supposer que de tels passages seront tout simplement scotomisés.

Il s'agit là bien sûr d'une solution qui, pour sa première concrétisation, fait fi du style des auteurs plurilingues. Elles ne restitueront que le simple contenu, comme si c'était là l'essentiel. Or, on l'a vu, l'exigence de rendre la forme, et pas seulement le contenu – si l'on veut reprendre de manière schématique cette opposition quelque peu obsolète – se pose de manière aiguë pour ces textes en particulier. Ce sont également des traductions qui ne prennent aucun risque. Par ailleurs, elles n'accomplissent en rien le trajet prévu par les

[1589] S. Sartarelli, « L'alterità linguistica di Camilleri in inglese », op. cit., p. 215 : « del se e del come tradurre il dialetto ».

auteurs, en cela qu'elles ne proposent plus aucun effort de lecture mais à l'inverse se placent du côté du lecteur cible et lui « mâchent » le travail à l'extrême. La solution de la disparition des insertions dialectales, considérées en somme comme non nécessaires et non essentielles au récit, nie l'opération de traduction elle-même et nie toute possibilité pour le lecteur cible de se faire une idée du TS : elle est une grave atteinte à l'intégrité du texte, sous prétexte de cette « lapalissade stérile »[1590] qu'est l'intraduisibilité.

2) L'emploi d'un registre de langue différent

C'est une des solutions dont nous avons largement eu l'occasion de parler et qui a souvent été préférée en traduction française. Elle fait partie, en traductologie, des procédés d'adaptation du TS à la langue cible, puisqu'elle permet de pratiquer un écart reconnu comme tel dans la culture de notre pays. De ce fait, il s'agit de solutions qui « amènent l'auteur au lecteur », comme le disait F. Schleiermacher, donc qui se situent bien davantage du côté de la langue et du lecteur cibles. Le travail stylistique sur les registres de langue peut se manifester de différentes manières : par l'emploi de l'argot, d'un langage familier et populaire (et les deux sont assez proches), par un registre de langage vulgaire, par l'emploi d'un parler relâché au moyen d'élisions. On peut imaginer que, pour rendre la déviation que provoque dans le TS l'insertion dialectale, le traducteur puisera dans le réservoir de l'argot des termes ou des expressions imagées, colorées, qui viendront créer un écart par rapport à la norme du français. Certaines expressions inattendues pourront ainsi surprendre le lecteur français. Par sa nature éminemment anti-académique, l'avantage de cette solution est bien de marquer, au sein du TC, un écart face à la base de français standard. Par ailleurs, par son potentiel (d'ailleurs uniquement) lexical, il permet de rendre une hybridation qui se concentre principalement au niveau du vocabulaire.

Lié à l'argot, le registre familier et populaire demeure aussi une solution qui pourrait rendre la déviation et l'idée d'un parler non normé, s'opposant au français figé puisque, dans l'écrit, face au français littéraire codifié, il est clairement la marque d'un écart. Toutefois, qu'il s'agisse de recourir à l'argot ou à un registre de langue vulgaire, ces solutions n'indiquent qu'une déviation sociale et sociologique, là où le dialecte du TS aura toujours une caractérisation géographique, et n'aura pas nécessairement – point essentiel de différenciation – de connotation diastratique. Cela pose un problème non négligeable puisque l'argot et les registres de langue pourront ainsi fausser le sens du TS, induire le lecteur en erreur en conférant au TC des connotations tout à fait absentes du TS. Le TC risque de donner dans le grossier et le comique, caractéristiques intrinsèques à ces registres, là où, dans le TS, le dialecte viendra seulement marquer l'expressivité. Dans cette même perspective, l'argot et les registres de langue familier ou populaire donneront l'idée d'un narrateur ou de personnages frustes, socialement marqués vers le bas, alors que le dialecte, on l'a vu, peut être pratiqué

[1590] Le propos est de D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », op.cit. p. 336 : « Qu'apportera la traduction, une fois repoussé comme lapalissade stérile, le regret de l'intraduisible ? ».

aussi dans des milieux aisés et cultivés. Il y aurait donc uniformisation indue par le recours à cette seule solution.

Cette solution, comme d'ailleurs celle du parler relâché au moyen d'élisions, est donc réductrice et a souvent dans l'imaginaire une image péjorative. Par ailleurs, les élisions sont devenues tellement courantes qu'elles auraient certes leur effet à l'écrit, indiquant une distanciation par rapport au français normé, mais un effet bien éphémère et peu efficace puisqu'elles ne demanderaient aucun effort de compréhension au lecteur – ce qui est somme toute la tâche principale de ces TS.

À la limite, le jeu sur le changement de registres par rapport à un registre de langue moyen voire élevé que revêtira la narration peut se justifier dans les parties dialoguées où le dialecte, dans le TS, a davantage une connotation et une fonction mimétiques : c'est le cas principalement de l'argot et des registres familier et populaire, qui permettent de rendre l'oralité des dialogues, mais qui, pour cette même raison, fonctionneront assez mal pour les parties narratives.

Au final, une telle solution ne permet pas de faire soupçonner au lecteur cible la présence du code dialectal et de la dimension géographique. Le traducteur ne joue plus sur la diglossie et et le double système linguistique, mais sur une différenciation de registres au sein d'une seule langue, le français. La connotation identitaire et horizontale sera irrémédiablement perdue. Cet usage de formes grammaticalement non-standard soulève donc un réel problème, puisque rien n'indique au lecteur cible que le TS est fondé sur plusieurs codes : ces formes-là peuvent parfaitement traduire un TS qui ne serait qu'en italien, dans un langage relâché. Il n'y a en outre plus moyen de distinguer la traduction du plurilinguisme de celle d'éventuels écarts de registres ou de langages spécialisés (jargons) présents dans le TS. Par ailleurs, ces formes s'expriment en français par des erreurs phonétiques et morphosyntaxiques, là où, chez nos auteurs, « les écarts linguistiques par rapport à la norme de l'italien régional […] sont de nature dialectale et non pas grammaticale ou orthographique, à quelques exceptions près »[1591] : le lecteur cible pourra avoir l'impression d'une maîtrise superficielle de la langue par les personnages, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans les TS.

Enfin, se cache sous cette solution cibliste le risque de rabattre l'inconnu sur le connu, de « rabattre l'insolite sur du familier plus ou moins déguisé »[1592] : en effet ces effets linguistiques qui, notamment pour l'argot, ont l'avantage de renvoyer à une tradition littéraire, sont aussi à double tranchant puisqu'ils évoquent L.-F. Céline ou R. Queneau, c'est-à-dire une réalité typiquement française. En outre, cette solution ne permettrait pas de révéler l'originalité de nos auteurs contemporains. L'effet d'étrangeté sera presque entièrement dissipé, d'autant que la langue familière s'enrichit d'expressions d'origine argotique et, ce

[1591] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 189 : « gli scarti linguistici di Camilleri rispetto alla norma dell'italiano nazionale, i quali sono di natura dialettale e non grammaticale o ortografica, tranne eccezioni con funzione espressiva puramente mimetica ».
[1592] C. Mileschi, Note du traducteur à Libera nos a malo, op. cit., p. 12.

faisant, l'argot tend de plus en plus à être un réservoir commun à l'ensemble du territoire français.

3) L'explicitation (glose, notes infra-paginales, glossaires)

On peut penser qu'une des solutions face à la difficulté de lecture que présente l'hybridation linguistique sera celle de l'explicitation, c'est-à-dire d'une facilitation de la lecture par des ajouts qui, par définition, ne sont pas présents dans le texte. Cela permettrait de compenser une information perdue, par exemple la caractérisation géographique. On peut imaginer des incises du type « dit-il en dialecte », « en napolitain », « à Nùoro ». Elle indiquerait ainsi au lecteur, mais de manière indirecte et informative, et donc en ne rendant que le niveau sémantique et dénotatif, la présence du code dialectal qui, autrement, serait perdu. Elle veut donc récupérer les informations que le traducteur juge importantes pour la compréhension du TS mais, ce faisant, une telle solution indique implicitement l'impuissance du traducteur.

Cela peut prendre plusieurs aspects qui peuvent se retrouver tant dans une pratique de nature cibliste que de nature sourcière : la glose intratextuelle peut tout aussi bien être cibliste en tentant de rapprocher le TS du lecteur cible que sourcière en voulant faire comprendre à celui-ci la réalité source. La glose, pour nos textes plurilingues, a ceci de particulier et d'intéressant qu'elle est d'ores et déjà présente dans les TS, comme nous avons eu l'occasion de le montrer précédemment. De ce fait, elle a tout son sens dans les TC où elle doit être reprise telle quelle comme démarche fondamentale des auteurs plurilingues. Toutefois, nous émettons l'hypothèse que ces gloses apparaîtront de manière démultipliée dans les TC, à des endroits où ils seront absents du TS, dénotant une intrusion du traducteur et détournant en fait le mécanisme mis en place dans les TS, qui est de ne pas tout expliciter mais au contraire de laisser le soin au lecteur de deviner le sens de certaines insertions obscures. De plus, il faudra analyser la manière dont sont pratiquées ces gloses : interviennent-elles à la suite du terme dialectal maintenu dans le TS, interviennent-elles seules, dans le cas où l'insertion dialectale ne serait pas reprise mais uniquement glosée, ou suivent-elles le terme directement traduit en français standard (auquel cas on peut douter de l'utilité de la glose qui, si elle était présente dans le TS, sera difficilement conservable dans une telle situation cible), ce qui paraît bien improbable, ou bien alors un terme en parler régional de France ?

On peut imaginer une première note qui, lors de la première occurrence dialectale, rendrait compte des spécificités du texte de départ. Elles peuvent être de divers types : explicative d'un culturème, donc informative ; métalinguistique, philologique, herméneutique ou traductologique par un retour du traducteur sur une difficulté de rendu. Les notes de bas de page, par rapport à la glose, relèvent davantage d'un ajout accessoire et extrinsèque qui se veut moins « intrusif », par leur place précisément infratextuelle. Elles expriment le souci du traducteur de ne pas s'ingérer dans le récit par des insertions métadiscursives. On peut dire toutefois qu'elles trahissent la même impuissance traductive et sont des renvois (c'est le cas

de le dire) à des éléments perdus par la traduction, non accessibles directement dans le texte ; elles ne relèvent pas de la traduction mais de l'explication. La note d'un traducteur

> brise une illusion : le traducteur, en ajoutant une note, nous contraint de mettre en doute l'équivalence entre les langues : tantôt le traducteur se croit tenu de commenter un mot polysémique, suggérant qu'« on pourrait traduire autrement », que d'autres versions demeurent possibles ; tantôt baissant les bras, ils déclarent qu'en certains cas la traduction est impossible.[1593]

De la même façon, si certes l'intrusion est moins brutale que dans une glose intratextuelle, où le rythme du récit se trouve coupé, la note de bas de page peut, par l'« appel de note, [faire] bifurquer le regard, les trois fâcheuses initiales [(N.d.T.)] cassent notre rythme de lecture »[1594]. On peut aussi en interroger la pertinence dans des textes qui se veulent d'une lecture rapide (en particulier le roman policier) et qui, surtout ne proposent à dessein aucune annotation, comme le souligne E. Gutkowski : « Fournir des notes explicatives pour chaque différence rencontrée entre le texte source et sa traduction contribuerait à détourner l'attention du lecteur de l'intrigue, et cela serait vraiment inutile pour une "lecture ingénue et de consommation" »[1595]. Ces ajouts, plus généralement, peuvent donc être considérés comme des explicitations indues qui vont au-delà des intentions de l'auteur et ne respectent pas leur cheminement poétique ; c'est en cela qu'on doit comprendre qu'elles font paradoxalement « violence » à l'œuvre sous couvert de la respecter, comme le suggère Yves Hersant.

Il en va de même des glossaires qui, présents pour certains dans le TS, peuvent à juste titre être répétés dans le TC. Mais quelle présentation peut-on imaginer dans le texte traduit ? Un glossaire qui transcrirait le terme dialectal et en donnerait la définition en langue cible, en français ? On peut douter de la pertinence d'une utilisation directe pour le lecteur cible de ce genre d'apparat, qui certes aurait l'avantage de se tourner vers le TS, mais serait dépourvu de tout lien avec la réalité cible.

4) Les inventions : néologismes

Pour rendre visible la déviation, on peut également postuler un recours à la solution des inventions de la part du traducteur. Celles-ci auraient pour mérite de reproduire la créativité de nos auteurs qui forgent tous un véritable idiolecte. Toutefois, l'originalité tient chez eux à l'hybridation, pas à l'invention stricto sensu. Ils reprennent les formes dialectales existantes, donnant certes à l'italien une coloration insolite, mais celle-ci renvoie à une réalité repérable par le lecteur comme appartenant à telle aire régionale. Il est vrai que dans le cas d'un vernaculaire complètement réinventé (on pense au langage macaronique de Catarella, qui

[1593] Yves Hersant, « (N.d.T.) », in La traduzione, Susan Petrilli (éd.), Athanor, Rome, Meltemi, Année X, n°2, mars 2000, p. 251-256, p. 252.
[1594] Ibid., p. 251.
[1595] E. Gutkowski, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, op. cit., p. 73 : « providing explicatory notes for every difference between the source text and its translation would deviate the reader's attention from the plot, and this would be pointless for an "ingenuous and consumistic reading" (Cf. Marcello Pagnini, Pragmatica della letteratura, Palermo, Sellerio, 1980) ».

n'est plus tout à fait du ressort de notre étude puisque, précisément, il est recréation personnelle), l'invention pourra être une tentative justifiable. C'est à nouveau la question de la définition de la norme. À ce sujet, voilà ce qu'écrit S. Quadruppani à propos de la langue camillérienne :

> Il y a six ans, lorsque j'ai annoncé aux Siciliens que je connais que j'avais l'intention de faire connaître Camilleri en France, et de le traduire, il n'était pas encore devenu le phénomène qu'il est maintenant. À l'époque, j'avais été frappé par l'avertissement que tous ne cessaient de me donner : le vrai sicilien, ce n'est pas ça. Ce terme-là, et puis cet autre, n'étaient selon eux pas justes.[1596]

Une première interrogation vient donc à l'esprit : quelles seront les règles et les modalités de cette invention du traducteur ? Comment l'arbitraire pourra-t-il être évité ? À quoi, surtout, renverront ces inventions ? Il nous semble difficile qu'elles renvoient à une quelconque réalité culturelle chez le public français, et plus encore qu'elles permettent de conserver l'horizontalité présente dans le TS, même si les néologismes sont créés à partir de certaines propriétés des signes de la langue source. Il faut admettre que le recours à un néolgisme qui calque les sonorités dialectales sources ainsi que, par exemple, les préfixations ou suffixations typiques de tel ou tel dialecte, bien que ne renvoyant à rien culturellement pour le public récepteur de la traduction, aura le grand avantage de donner à entendre un semblant de la mélodie telle qui peut être perçue à la lecture du TS.

5) Les déformations phonétiques

Elles font pleinement partie de la solution de l'invention mais peuvent être moins systématiques ou couplées avec d'autres procédés. Elles partent d'une base linguistique existante puisqu'il ne s'agit que d'altérations. Si de telles déformations représentent bien une déviation, elles risquent d'indiquer une maîtrise incomplète des codes linguistiques, ce qui fausse l'effet recherché la plupart du temps par nos auteurs : un tel langage dans la bouche d'un personnage appartenant à une classe sociale élevée, paraîtra totalement ridicule. Par ailleurs, des déformations d'ordre graphique peuvent fortement alourdir la lecture et demander un effort de déchiffrage agaçant pour le lecteur, et ce d'autant plus que certains sons typiques de la langue étrangère qui n'ont pas d'équivalent en français sont impossibles à transcrire.

[1596] S. Quadruppani, « Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo », op. cit., p. 204 : « Sei anni fa, quando ho annunciato ai siciliani di mia conoscenza la mia intenzione di far conoscere Camilleri in Francia, e di tradurlo, non era ancora diventato il fenomeno che sappiamo. Allora ero stato colpito dall'avvertimento che mi ripetevano: il vero siciliano, non è questo. Questo o quel termine non erano giusti ». Au point qu'a même été publié un livre s'intitulant de manière polémique Il non siciliano di Andrea Camilleri, Mario Scaglia, Rome, Viola Editrice, 2013.

6) Le calque syntaxique

De même que pour les néologismes et les altérations phonético-graphiques, on peut se demander quels principes sous-tendront le calque : choisit-on de calquer l'ordre des mots, ou bien de reprendre et de maintenir telle suffixation, telle voyelle du radical d'un verbe ? Cette interrogation en amène une autre, qui est celle de la pertinence par rapport au lecteur cible. Le calque syntaxique fait en effet partie de ces solutions qui, au contraire de l'adaptation, vont « amener le lecteur à l'auteur » (toujours selon F. Schleiermacher) et lui montrer un aspect de l'original resté tel quel en traduction, ce qui entraîne une inclusion de l'étranger dans la langue française. Toutefois, la syntaxe dialectale peut créer un effet de décalage bien supérieur à celui qui existe dans le TS. À nouveau, le risque est que cette syntaxe insolite soit interprétée comme un manque de maîtrise du langage de la part des personnages ou de l'instance narrative. De fait, le calque d'une syntaxe dialectale ne permet pas de restituer une situation de bilinguisme. La question reste ouverte pour ces textes : peut-on traduire (et dans quelle mesure) l'écart syntaxique, ou ne fait-on que traduire celui du lexique ?

7) Le calque et la traduction littérale

En revanche, le calque d'expressions imagées peut enrichir le texte cible, en y intégrant la culture source : mais là encore, le double système, la double « mélodie » semblent irrémédiablement perdus. La traduction littérale (et non intralinéaire, solution que nous n'envisageons pas ici, sauf à postuler un texte illisible) risque de créer un effet de décalage bien supérieur à celui du TS, mais elle présente l'avantage de rendre compte des mécanismes du texte d'origine.

8) L'étymologisme, les archaïsmes

Voici une solution envisageable, et justifiable en certains endroits du texte puisque l'on sait que nos auteurs emploient de temps à autre des termes désuets. Par ailleurs, on sait également que, dans le passage d'une langue romane à l'autre, se trouvent de nombreux points de rencontre liés à une étymologie commune : c'est vrai aussi des dialectes où l'on peut trouver, lexicalement, des similitudes avec le français, si l'on considère par exemple les influences françaises dans l'histoire linguistique du sicilien, ou bien la parenté entre le lombard et le français. Un jeu sur ces origines, tout à fait intéressant, permettrait de faire affleurer la richesse des codes dialectaux ainsi que celle des apports et des contacts entre les langues. Cependant, il peut s'avérer rebutant ou fastidieux à la lecture, si l'origine étymologique implique le recours à des dispositifs invasifs comme la parenthèse ou la note infrapaginale. Si c'est par rapprochement étymologique qu'est maintenu tel terme dialectal, le problème proviendra de ce qu'un tel choix de traduction postule un lecteur cible particulièrement avisé. En ce sens, cette stratégie adoptée par le traducteur français ne correspondra pas

nécessairement aux intentions des écrivains. Par ailleurs, un tel procédé ne pourra être que sporadique.

9) L'emploi d'un code linguistique différent : parler régional hexagonal et dialecte hexagonal. Rendu total, partiel ?

Cette solution, qui ressortit au procédé plus ample de l'adaptation, puisqu'elle penche du côté de la langue cible et de son lecteur, consiste dans notre cas à répéter la démarche de l'auteur, elle est en ce sens une transposition qui se fonde sur la possibilité d'une équivalence. Elle est envisageable pour la traduction en langue française puisque l'on part du principe qu'il existe ou qu'il a existé, dans la réalité française, des dialectes. Le traducteur devra donc se demander dans quelle mesure il y a (ou non) stricte équivalence entre les deux réalités. Cette stratégie, comme d'autres que nous avons vue précédemment, a tout d'abord l'avantage de proposer au sein du TC une déviation visible et palpable. On peut douter qu'elle sera principalement lexicale, faute de quoi elle en deviendrait, là aussi, d'accès difficile pour le lecteur.

Une telle solution appelle une série d'interrogations, qui devront être posées par le traducteur avant tout choix définitif. C'est d'abord le problème des nouvelles références et connotations qu'acquiert le TC par une traduction du dialecte par le dialecte qui doit être soulevé, étant donné la transformation de la perspective diatopique qui a nécessairement lieu dans un tel cas : en quoi un code linguistique hexagonal permettra-t-il de rendre la réalité italienne ? Le risque est de transférer le contexte italo-dialectal dans un contexte cible purement et simplement franco-français, géographiquement marqué et repérable qui viendrait détonner à la lecture, eu égard aux indications spatiales du TS (tels toponymes, culturèmes), et brouiller les pistes. C'est donc le risque de tomber dans du connu, dans une couleur locale indue, voire dans du stéréotype qu'ont malheureusement véhiculées des décennies de doublage audiovisuel. Comme pour l'argot, une insistance régionale hexagonale marquée pourrait porter à un rapprochement d'une tradition littéraire familière et faire penser par exemple aux œuvres de M. Pagnol, pour le français du Midi : de ce fait, l'originalité des TS s'en trouverait amoindrie voire anéantie et la lecture cible dénaturée. Le problème de la traduction du dialecte par le dialecte est en effet que le dialecte cible renverra nécessairement à une réalité culturelle précise différente de celle du TS : « Le TC perd ainsi certaines des références diatopiques fondamentales du TS, et en acquiert de nouvelles, qui étaient absentes du TS, qui peuvent créer un effet d'incohérence et une absence de vraisemblance par rapport au microcosme culturel et social représenté dans l'œuvre »[1597]. Il peut se développer un heurt entre la dialectalité du TS, bien définissable et se rapportant à une zone géographique précise que tout lecteur peut saisir et la strate linguistique cible se référant à une zone géographique cible. C'est sans doute pour cela que certains auctores de la traductologie ont pu parler de

[1597] C. Briguglia, « Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura », op. cit. : « il risultato è un testo meta che perde alcuni riferimenti fondamentali e che acquisisce nuove connotazioni, evidentemente estranee al testo originale, e che creano un effetto di incoerenza e mancanza di verosimilitudine rispetto al microcosmo culturale e sociale rappresentato nell'opera. Ed è proprio questo uno degli argomenti di forza di coloro che sostengono l'inaccettabilità della traduzione del dialetto per dialetto ».

« ridicule » : un effet comique créé par cette divergence de références. C'est par exemple ce que souligne M. Kahn lorsqu'il évoque sa première tentative de traduire Ragazzi di vita en recourant au dialecte berlinois : « Si Riccetto, le protagoniste du roman, dialogue dans une langue teintée de berlinois et qu'il ajoute, même dans une traduction allemand / berlinois, afin de maintenir son italianité, un signora par-ci par-là, vous comprenez bien que la chose en deviendra fortement ridicule »[1598]. Il est vrai qu'il est impossible de trouver la moindre proximité entre les dialectes italiens et les dialectes germaniques : le heurt n'en sera que plus fort.

C'est donc un problème de dosage, de prudence, qui est ici mis en avant : tout dépend d'un traitement appliqué avec finesse, pour que le texte garde bien son italianité. Car on peut supposer un recours au lexique d'un parler régional qui soit plus raisonné, moins appuyé, et surtout qui ne soit pas aisément localisable. Le heurt s'en trouverait atténué. Faire en sorte de maintenir une langue « autre » par rapport au code linguistique standard principal sans toutefois renvoyer à un contexte géographique précis, telle est l'option interdialectale, une stratégie d'ailleurs suggérée par les chercheurs Basil Hatim et Ian Mason[1599], mais qui l'envisagent en partie comme une recréation artificielle.

D'où le deuxième questionnement, portant à la fois sur la distinction entre parler régional et dialecte, sur le choix de tel ou tel parler ou dialecte, et enfin sur l'étrangeté que confère cette stratégie. On peut redire ici que l'étrangeté sera redoublée car les vernaculaires n'occupent pas la même place dans les deux pays. L'emploi d'un parler régional paraîtra moins improbable que celui d'un dialecte dans le contexte français. Toutefois, si les dialectes hexagonaux sont désuets et certains parlers régionaux peu communs, ils peuvent précisément correspondre à la temporalité présentée dans certains TS – nous pensons ici au XIXe siècle du Paese delle vocali, où le dialecte est vivant en France à l'époque au même titre qu'en Italie. Par ailleurs, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'une telle désuétude permettrait de rendre en partie l'archaïsme qui affleure toujours chez S. Niffoi. En revanche, aucun dialecte français ne semble convenir pour traduire le napolitain contemporain d'A. Longo. Une fois admis que les parlers régionaux, y compris du fait de leur caractère bien moins familier, paraissent plus à même de traduire le dialecte du TS, se pose le problème du choix. Celui-ci peut se ramener à cette question : sont-ils choisis pour des raisons purement contingentes et arbitraires (parce qu'ils plaisent aux traducteurs qui les trouvent plus expressifs, parce que ces dialectes leur sont plus familiers que d'autres, etc.) ou parce qu'ils présentent certaines analogies (phonétique, morphosyntaxique etc.) avec les dialectes sources, qu'ils évoquent une géographie équivalente (par exemple l'opposition Nord / Sud) ? Dans quelle mesure le critère de l'intelligibilité pour le lecteur français entre-t-il en compte ? Ne peut-on pas penser qu'une mise en pratique de cette solution semblera artificielle au lecteur (mais dans ce cas-là, il en sera de même des inventions et autres altérations de la langue cible) ? Y aura-t-il perte de

[1598] M. Kahn, « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri », op. cit., p. 182 : « Se Riccetto, il protagonista del romanzo, dialoga con un colorito berlinese e aggiunge, anche in traduzione tedesco / berlinese, per mantenere la sua italianità, un "signora" qua e là, capite bene che la cosa diventa altamente ridicola ».
[1599] Basil Hatim et Ian Mason, The Translator as Communicator, Londres, Routledge, 1997.

sens, d'information ? Là aussi, tout dépend de ce que l'on considère comme essentiel, comme ce qui doit être restitué dans la traduction de ces textes. Or il nous semble que c'est bien l'effet d'étrangeté lié à l'emploi d'un double système linguistique qui y est primordial.

On peut donc dire que le mérite de cette solution est de reproposer une situation de bilinguisme. Par ailleurs, toute connotation sociale indue sera évitée, car le parler régional n'est pas automatiquement associé aux classes populaires. Ainsi cette stratégie permettrait-elle de rendre l'effet d'étrangeté fondée lexicalement et horizontalement. Dans ce même sens, cette seconde mélodie permet une déviation qui n'a rien d'artificiel, à la différence des néologismes : elle se fonde sur des locutions qui existent ou ont existé. On en vient logiquement à l'idée que puiser dans ce réservoir pourrait également constituer un enrichissement pour la langue cible. De ce fait, l'originalité du TS se répercuterait sur le TC.

Ce procédé traductif semble plus pertinent pour recréer l'effet de familière étrangeté car il a l'avantage de s'insérer dans un contexte qui va faire sens pour le lecteur cible. Les parlers régionaux hexagonaux, même s'ils n'entrent pas dans les compétences du locuteur francophone, font partie de l'aire linguistique française et, même s'ils peuvent n'être pas localisables précisément, peuvent immédiatement être reconnus comme tels par le lecteur français, de même que n'importe quel Italien sera en mesure de reconnaître un dialecte italo-roman. Enfin, on pourrait faire l'hypothèse que ces parlers s'insèrent davantage dans la narration pour rendre la déviation expressive, et soient moins présents dans les parties dialoguées qui ne sont finalement pas celles qui posent réellement problème, si ce n'est du point de vue mimétique. C'est précisément ce qu'indique D. Vittoz à propos de la langue d'A. Camilleri : « La présence du dialecte se concrétise non pas par l'usage mimétique de passages entiers en dialecte (chose aisément concevable dans les dialogues) mais par l'usage sporadique – bien que dense – et non limité au discours direct de mots qui sont autant de ressorts prêts à bondir »[1600]. Ainsi, serait évité le risque d'avoir « un Montalbano émaillant ses phrases de mots flamands, bretons ou lyonnais »[1601], et de proposer pour rendre un dialecte italien encore vivant une construction régionale française qui n'existe plus dans le parler quotidien. Si un parler régional hexagonal est employé dans les dialogues, il faudra à tout prix qu'il ne soit pas précisément localisable.

M. Taffarel cite le traducteur et traductologue catalan Josep Julià qui, contre l'avis de nombreux chercheurs, considère tout à fait possible la traduction du dialecte par le dialecte. Voici ce qu'elle explique de sa pensée :

> Josep Julià estime que le refus d'employer le dialecte dans le texte d'arrivée se fonde sur le concept d'intraduisibilité. Toutefois, ce dernier peut s'appliquer non seulement à la variation linguistique, mais à la traduction en général, ce qui n'a pas empêché des siècles de pratique traductive (1994 : 571). Julià considère que le refus de cette méthode révèle en réalité un culte

[1600] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 191 : « La presenza del dialetto si concretizza non con l'uso mimetico di brani interi in dialetto (pacificamente concepibile nei dialoghi) ma con l'uso sporadico – ancorché denso – e non limitato al discorso diretto, di parole che sono altrettanto molle pronte a scattare ».
[1601] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 6.

excessif du texte original et il critique l'association dialecte-comique, affirmant que l'option du rendu du dialecte par un dialecte est toujours possible.[1602]

10) Transcription du dialecte source tel quel dans le TC : la non-traduction comme maintien

Cette dernière solution envisagée tient d'une position fondamentalement sourcière, puisqu'une partie du texte étranger est conservé tel quel dans le TC. Elle ressortit à l'emprunt, que l'on suppose massif dans le cas de nos TS plurilingues. Souvent, et nous aurons l'occasion de le vérifier dans la pratique, cette solution s'accompagnera d'une autre (et il en va de même des stratégies vues précédemment). Pour le maintien de l'élément dialectal source, la solution d'accompagnement la plus fréquente et, somme toute, la plus nécessaire sera celle de l'ajout (souvent par explicitation). Ainsi, une des issues de cette stratégie sera celle du binôme traductif (par exemple par apposition). Ce dernier exemple laisse entrevoir un des risques de cette transcription : celui de l'alourdissement (et par conséquent aussi de l'allongement) du texte. Toutefois, comme pour la glose, il faut indiquer que dans certains cas, elle correspondra parfaitement à la structure de nos TS, qui comprennent en leur sein, on l'a déjà indiqué, ce même type de binôme traductif dialecte + italien.

Mais l'aspect le plus problématique d'une telle solution traductive tient à la compétence linguistique et culturelle du lecteur cible. Quel sens (et donc quelle pertinence) auront pour un lecteur français des mots sardes ou siciliens n'étant pas des culturèmes, maintenus massivement dans le TC ? Et comment justifier dans un texte à majorité français, des insertions étrangères, sans craindre de créer un heurt culturel ? On peut se demander ce que peut apporter au juste le maintien de l'élément dialectal source (par définition le plus obscur, par rapport au code de l'italien standard, puisque l'insertion dialectale est compliquée y compris pour le lecteur source) au lecteur cible. Selon nous, cette solution est à bannir dans la traduction des textes plurilingues minimaux. En effet, bien que le maintien des signifiants permette de faire coexister deux codes distincts, ces deux codes sont trop distants. On peut mettre en avant la musicalité du dialecte mais sa fruition est problématique, le lecteur moyen ignorant les règles de prononciation. On pourrait toutefois postuler un lecteur qui ait une connaissance minimale des règles de prononciation du code étranger (et qui puisse donc jouir de la sonorité des mots qu'il lit) sans pour autant la maîtriser. On pourrait également concevoir un dispositif de transcription phonétique des expressions vernaculaires à l'usage du lecteur français. D'autre part, et c'est cela sans doute le point le plus problématique, l'insertion dialectale incluse dans un contexte principalement français créera certes une étrangeté – ce qui est l'enjeu de ces textes, on l'a dit –, mais une étrangeté excessive, presque

[1602] M. Taffarel, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », op. cit. : « Josep Julià ritiene che il rifiuto dell'impiego del dialetto nel testo d'arrivo si basi sul concetto di intraducibilità. Tuttavia, esso può essere applicato non solo alla variazione linguistica ma alla traduzione in generale, cosa che non ha impedito secoli di pratica traduttiva (1994: 571). Julià considera che il rifiuto di questo metodo riveli un culto eccessivo per il testo originale e critica l'associazione dialetto-comicità affermando che l'opzione "dialetto per dialetto" è sempre possibile ».

violente, et portera presque inévitablement à une forme de couleur locale indue. Le cheminement des auteurs plurilingues serait ainsi considérablement faussé puisqu'une telle démarche traductionnelle porterait à exhiber l'insertion dialectale, là où au contraire, dans le TS, elle se fondait dans le mélange italien / vernaculaire. L'étrangeté de l'insertion dialectale en sera redoublée, du fait qu'elle se trouvera alors en-dehors de son contexte d'origine :

> Le problème est évidemment plus complexe quand le changement de code se produit entre une langue de culture (par exemple l'italien) et l'un de ses dialectes (par ex. le ferrarais). Maintenir l'expression dialectale telle qu'elle est écrite dans le texte de départ, dans un texte rédigé en espagnol, en allemand ou dans un autre idiome crée inévitablement une sorte de bizarrerie néologisante.[1603]

Le dialecte, par la rupture d'isoglossie qu'il provoque, devient complètement opaque pour le lecteur cible et produit un effet de défamiliarisation et de distanciation excessif par rapport au texte source.

L'ajout de signes typographiques (on pense à la mise en italique) qui accompagnera presque systématiquement la solution de la transcription dialectale en traduction est un symptôme de cette exotisation excessive. Dans un texte français, ces signes visent évidemment à marquer des repères pour le lecteur et à indiquer les insertions étrangères par rapport au reste du texte en langue cible. Cette technique pointe le dialecte, l'isole du reste du texte et matérialise graphiquement son caractère doublement étranger. Le maintien dialectal donne dans la couleur locale (dans le sens péjoratif et réducteur), ce qui est à l'opposé des intentions narratives et expressives de nos écrivains. Enfin, on peut rappeler cette évidence : transcrire n'est pas traduire. La traduction abdique au profit d'une mise en relief de l'étrangeté indue dans le cas de nos auteurs.

[1603] D. Pirazzini, « La dimensione acustica del testo: considerazioni per la traduzione di testi plurilingui », op. cit., p. 329 : « Il problema è ovviamente più complesso quando il cambiamento di codice avviene tra una lingua di cultura (per esempio l'italiano) e un suo dialetto (per es. il ferrarese). Mantenere l'espressione dialettale, così come è scritta nel testo di partenza, in un testo redatto in spagnolo, tedesco o in qualsiasi altro idioma produce inevitabilmente una sorta di bizzarria neologizzante ».

Chapitre 11 : Péritexte des TC, ou comment présenter aujourd'hui cette littérature au public français, et comment revenir sur la pratique traductive

Avant de nous plonger dans l'analyse des traductions, c'est à l'apparat critique qui les accompagne, aux micro-textes qui se situent à la marge[1604] ou au seuil[1605] du texte à proprement parler que nous nous intéresserons. Si les études consacrées à la question du péritexte[1606] et du paratexte se sont multipliées depuis vingt ans, devenant, comme le note Philippe Forest[1607], « l'objet d'un travail d'investigation et d'érudition assez significatif »[1608] à la suite de la parution de l'ouvrage désormais classique de Gérard Genette, Seuils, celles qui concernent les péritextes accompagnant les traductions font exception, si l'on en croit l'universitaire Christine Lombez selon laquelle

> le statut de la préface au texte traduit suscite d'autant plus les interrogations (rédaction à caractère annexe, marginal, ou bien véritable "texte dans le texte", partie intégrante du corpus traduit qu'il précède ?) que ce type d'écrit, quelle que soit sa vocation, n'a éveillé jusqu'ici que relativement peu d'intérêt parmi la critique, sans doute en raison de son caractère, en apparence, relativement secondaire.[1609]

Or, c'est précisément ce caractère secondaire qui, dans son ambiguïté, va ici retenir notre attention : s'il tient par nature de la marginalité, le péritexte d'une traduction n'est-il pas fréquemment pensé comme une nécessité par le traducteur-préfacier ? Ne devient-il pas un élément de connaissance essentielle du texte ?

On peut s'interroger sur la destination de pareils écrits. S'adressent-ils à tous les lecteurs ou, parce qu'ils relèvent du discours critique, réflexif et de ce fait second, ne s'adressent-ils au contraire qu'à un public averti, plus restreint ? C'est notamment à cette question que nous tenterons de répondre, en évoquant dans ce chapitre l'à-côté du texte traduit, qui est constitué des écrits liminaires (préface, note du traducteur, avant-propos, avertissement, introduction, notice biobibliographique) mais également des postfaces, ou encore des divers glossaires, appendices, dont l'appellation varie en fonction de la place qu'ils trouvent au sein de l'ouvrage et de l'importance qu'on a voulu leur accorder. Sans oublier ce qui relève plus précisément de l'apparat éditorial : première et quatrième de couverture, page de titre (où se trouve la mention du traducteur et de la langue originale).

[1604] On parle précisément, pour cet ensemble de textes, de marges littéraires.
[1605] Gérard Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1987.
[1606] Le péritexte, selon G. Genette, regroupe tous les éléments « autour du texte, dans le même volume » (ibid., Introduction, p. 10). Le paratexte désigne selon lui « un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes que "fédère" une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets » (ibid., p. 7-8).
[1607] *L'Art de la préface*, Philippe Forest [éd.], Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.
[1608] Ivi.
[1609] Christine Lombez, « Théories en marge de la pratique : l'art de la préface chez les traducteurs français de poésie au XIXe siècle », in *L'Art de la préface*, op. cit., p. 159-175.

Si nous nous penchons sur ces marges littéraires, c'est parce que nous y entrevoyons des éléments de réponse aux questions que nous nous posons tout au long de cette étude, relatives aussi bien au processus de la traduction qu'à sa réception. Elles nous livrent des informations à la fois sur le créateur et sur le destinataire, à savoir le lecteur visé. C'est pourquoi, reprenant en cela l'analyse de l'universitaire Claude Gaugain sur les préfaces, l'on peut dire avec lui que le « discours de la préface se situe à l'exacte intersection de cette production duale »[1610]. C'est cette situation privilégiée qu'il nous faut analyser, tout en considérant que, dans le cas des traductions, elle est complexifiée par la présence d'un acteur supplémentaire, celle, précisément, du traducteur. C'est à un système à trois têtes que nous avons en effet à faire dans les péritextes des traductions : si toute traduction est non seulement l'œuvre de l'auteur « primaire », celui du texte en langue originale, mais aussi celle de l'auteur « secondaire », à savoir le traducteur, qui, la plupart du temps, se trouve être le concepteur de ces péritextes de la traduction qu'il a réalisée, les préfaces et postfaces aux textes traduits sont donc le lieu privilégié où le traducteur s'exprime en tant que créateur à part entière sans s'effacer sous le nom d'un autre, car, comme le note G. Genette dans l'ouvrage déjà cité, « en cas de traduction, la préface peut être signée du traducteur. Le traducteur-préfacier peut éventuellement commenter, entre autres, sa propre traduction ; sur ce point et en ce sens, sa préface cesse alors d'être allographe »[1611] : c'est lui-même, et non un autre, qui est l'auteur du texte. C'est pourquoi ces péritextes nous livrent des informations sur un acteur du système littéraire qui reste le plus souvent dans l'ombre : le traducteur. On peut considérer cet ensemble d'écrits émanant des traducteurs eux-mêmes comme les coulisses de la traduction, leur laboratoire qui, chose unique, nous est ouvert l'espace de quelques pages. Cette dernière considération nous mène à notre ultime point introductif, qui s'insère dans les problématiques qui ont toujours parcouru le champ d'études de la traductologie. C'est dans le péritexte que s'exprime la conscience réflexive des praticiens (traducteurs) et que se joue l'articulation entre théorie et pratique. On peut alors émettre l'hypothèse que les éditions des traductions comprenant un péritexte comme une préface ou une postface (un texte plus substantiel qu'un simple avertissement ou qu'une note) sont un des rares espaces textuels où se rejoignent pensée critique sur la traduction et pratique de la traduction ; où ces deux champs qui sembleraient s'opposer si souvent se retrouvent pour une fois côte à côte et viennent se compléter. Non contents d'être assignés à des exécutants dont la tâche serait purement pragmatique, certains traducteurs voient dans la rédaction d'une préface l'occasion de théoriser leur pratique tout en prenant une part active au débat traductologique. C'est dire que la querelle traditionnelle entre théoriciens et praticiens est dépassée, puisque ces péritextes écrits par les traducteurs prouvent que le travail du traducteur s'accompagne désormais d'une réflexion sur l'enjeu traductif. Plus généralement, on constate qu'au fondement de ces péritextes se trouve une volonté d'affirmation de la part de leurs auteurs de la complémentarité des activités théorique et pratique du traduire. Voilà de quoi ranimer et alimenter le débat qu'avait lancé il y a presque trente ans A. Berman lorsqu'il relevait que

> le domaine de la traduction est depuis toujours le siège d'une curieuse contradiction. D'un côté, on considère qu'il s'agit d'une pratique purement intuitive – mi-technique, mi-littéraire –,

[1610] Claude Gaugain, « Les préfaces dans le roman policier », in *L'Art de la préface*, op. cit., p. 188.
[1611] G. Genette, Seuils, op. cit., note de bas de page, p. 267.

> n'exigeant dans le fond aucune théorie, aucune réflexion spécifiques. D'un autre côté, il existe – au moins depuis Cicéron, Horace et saint Jérôme – une abondante masse d'écrits sur la traduction, de nature religieuse, philosophique, littéraire, méthodologique ou – depuis peu – scientifique. […] il était jusqu'à présent indéniable que la grande masse de ces textes émanait de non-traducteurs.[1612]

Certes, note A. Berman, « la situation a peu à peu changé : la réflexion sur la traduction est devenue une nécessité interne de la traduction elle-même »[1613], une « pratique autonome »[1614]. Ce qui ne l'empêche pas, dans la conclusion de son étude, de soulever à nouveau le problème de l'autonomisation du traduire et d'appeler de ses vœux la création d'une nouvelle science qui puisse prendre en charge le « savoir propre » de la traduction : la traductologie. Car, selon lui, la traduction est victime d'une « occultation ». Or, cette occultation « se manifeste […] par l'objection faite à la réflexion sur la traduction »[1615]. Cette réflexion se heurte – et nous sommes là revenus à la fameuse querelle – à une série d'oppositions profondément ancrées dans le domaine de la traduction : « le conflit des traducteurs non théoriciens et théoriciens, des traducteurs et des théoriciens de la traduction »[1616]. Ce qui, toujours selon A. Berman, a pour conséquence

> une forte mise en question de la possibilité d'une traductologie couvrant à la fois un champ théorique et pratique, qui serait élaborée à partir de l'expérience de la traduction, à partir de sa nature même d'expérience. Théoriciens abstraits et praticiens empiriques coïncident en ceci qu'ils affirment que l'expérience de la traduction n'est pas théorisable, ne doit et ne peut pas l'être. Or, cette présupposition est une négation du sens de l'acte de traduire : qui, par définition, est une activité seconde et réflexive. La réflexivité lui est essentielle, et avec elle la systématicité. De fait, la cohérence d'une traduction se mesure à son degré de systématicité. Et celle-ci est impensable sans réflexivité. Cette réflexivité va de la lecture interprétative des textes à l'élaboration raisonnée de tout un système de « choix » de traduction. Naturellement, elle s'accompagne d'une nécessaire intuitivité.[1617]

Conceptualiser la pratique traduisante, tel va donc être l'un des buts de certains péritextes que nous analyserons. Nous verrons comment les traducteurs-préfaciers ou postfaciers s'inscrivent dans ce débat traductologique et nous nous interrogerons sur le rôle que peuvent jouer ces textes dans une critique de la traduction telle que nous l'avons entreprise, et au sein de la traductologie plus généralement.

Nous nous attaquerons à ce corpus en partant de l'idée que ces paratextes nous aident à appréhender les soubassements de la traduction. Nous verrons en quoi leur présence apporte des éléments fondamentaux de compréhension des textes plurilingues italiens en question et de leurs traductions respectives en français : s'ils ne sont effectivement pas nécessaires à l'existence ou au fonctionnement de l'œuvre, ils viennent l'expliciter, apporter un supplément d'informations que l'on ne trouve pas dans la traduction. Ils disent donc autre chose ; cette autre chose soulève la question suivante : le texte traduit, précisément parce qu'il a le statut d'une traduction, se suffit-il à lui-même ? Si toute traduction doit être envisagée comme un

[1612] A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 11.
[1613] Ivi.
[1614] Ivi.
[1615] Ibid., p. 301.
[1616] Ivi.
[1617] Ivi.

texte autonome et se passe en principe de glose, ces péritextes n'ont-ils pas le mérite d'expliciter les choix sur lesquels elle se fonde ?

Quelle que soit la valeur heuristique de ces hypothèses de lecture, l'étude de ces textes nous éclairera sur la manière dont, aujourd'hui, l'on présente cette littérature au public français. Par ailleurs, ces textes étant l'endroit privilégié où peut s'exprimer le traducteur en tant qu'auteur, le changement de perspective que cela amène (la préface est une des seules zones textuelles où le traducteur dit « je ») est primordial pour qui étudie les traductions car il ouvre à un contenu sur la traduction, à un discours péri-traductif. Il faut rappeler enfin que la présence de cet apparat critique a lieu dans un cadre réglementé, elle est déterminée par la maison d'édition qui se pose en instance ultime. La présence ou l'absence d'éléments paratextuels est donc étroitement liée aux choix de l'éditeur et à l'esprit de la maison d'édition. Dans l'ensemble, c'est bien la manière dont on va présenter cette littérature italienne au lecteur français qui est en jeu, dans ces textes qui, par leur position périphérique, peuvent aussi, (paradoxalement) constituer la première approche du lecteur français à ces textes. C'est l'antichambre où l'on prépare à la lecture de ces traductions.

1) Les péritextes des textes traduits[1618] : une nature et un genre à part entière. Quelques observations et hypothèses préliminaires

Comme on l'a évoqué dans la partie introductive, les éléments paratextuels, a fortiori dans le cas d'une traduction, sont bien loin d'être « un espace d'écriture neutre »[1619] ; ils révèlent toujours quelques facettes d'un texte qui ne livre pas tous ses secrets. Que nous disent ces textes de la marge qui n'ont rien de marginal si ce n'est leur position « géographique », leur localisation dans l'ouvrage ?

a) Présence-absence des péritextes : une interprétation

Afin de baliser notre parcours au travers des différents textes accompagnant la traduction, il convient dans un premier temps de dresser un inventaire de ces péritextes. Le premier tableau (Tableau 3) qui suit présente de manière détaillée les ouvrages plurilingues contemporains italiens traduits en français accompagnés de péritextes. Ils sont rangés dans l'ordre chronologique de leur parution en France. Outre cette date de parution et le titre de l'ouvrage en langue française, plusieurs autres informations de base y sont données, à savoir les noms de l'éditeur, du traducteur, ainsi que la nature du péritexte.

[1618] Nous avons délibérément élargi notre corpus pour cette partie-là, afin d'étudier la majorité des préfaces et postfaces et d'en analyser les différences et évolutions – la plupart des préfaces ayant vu le jour, pour chacun des auteurs, en général lors de leurs premières traductions en français (cela est particulièrement vrai pour un auteur comme A. Camilleri, moins pour les autres). Pour mener une étude d'ensemble sur le rôle et l'importance des péritextes, il nous fallait également avoir une vision « quantitative » de la chose, afin d'évaluer aussi le phénomène inverse : l'absence de péritexte.

[1619] Comme le note à nouveau C. Lombez : « Si la préface n'est jamais, en soi, un espace d'écriture neutre, elle l'est encore moins dans le cas d'œuvres littéraires traduites », in « Théories en marge de la pratique », op. cit.

Tableau 3 – Ouvrages accompagnés de péritextes

DATE DE PARUTION TITRE DE L'OUVRAGE	MAISON D'ÉDITION	NOM DU TRADUCTEUR	NATURE DU PÉRITEXTE
La Forme de l'eau 1998	Fleuve noir	Serge Quadruppani	Longue préface (13 pages) + présentation brève de l'auteur
L'Opéra de Vigàta 1999	Métailié	S. Quadruppani	Note du traducteur (2 pages)
Le Voleur de goûter 2000	Fleuve noir	S. Quadruppani + Maruzza Loria	Note du traducteur (3 pages et demie)
Le Jeu de la mouche 2000	Mille et une nuits	Dominique Vittoz	Postface (8 pages et demie) + brève biobibliographie sur l'auteur
La Saison de la chasse 2001	Fayard	D. Vittoz	Longue postface (17 pages) + glossaire + note de la traductrice
L'Excursion à Tindari 2002	Fleuve noir	S. Quadruppani	Sorte de préface / note du traducteur (3 pages)
Un massacre oublié 2002	Gallimard	Louis Bonalumi	Note très brève (9 lignes)
Un Filet de fumée 2002	Fayard	D. Vittoz	Uniquement un glossaire + note de la traductrice très brève (11 lignes)
Le Roi Zosimo 2003	Fayard	D. Vittoz	Préface de Mario Fusco : préface allographe
Quand Dieu dansait le tango 2004	Flammarion	D. Vittoz	Postface (5 pages)
Le Facteur de Pirakerfa 2004	Zulma	Claude Schmitt	Juste un petit appendice avec noms propres sardes conservés dans la traduction et leurs significations
La Patience de *l'araignée* 2006	Fleuve noir	S. Quadruppani + M. Loria	Le péritexte liminaire s'appelle désormais un « Avertissement du traducteur » et, d'une longueur d'environ 3 pages, il est un résumé des notes et préfaces du traducteur que l'on trouvait dans les parutions précédentes.
La Pension Eva 2007	Métailié et « Points », n° P2048	S. Quadruppani	Dans une police réduite, sur la page où est indiqué le titre original, on trouve en abrégé une petite note reprenant les « Notes » du traducteur placées en introduction à des parutions précédentes, mais qui est cette fois-ci une « Note de l'Éditeur à propos de la traduction ».
Petits récits au jour le jour 2008	Fayard	D. Vittoz	Postface de Giovanni Capecchi : postface allographe
Libera nos a malo 2010	Éditions de l'éclat	Christophe Mileschi	Note du traducteur (3 pages)

Dans le second tableau (Tableau 4) apparaissent, présentés sous une forme similaire, les ouvrages traduits en français des auteurs que nous étudions, dépourvus de péritexte.

Tableau 4 – Ouvrages dépourvus de péritexte

DATE DE PARUTION	TITRE DE L'OUVRAGE	MAISON D'ÉDITION	NOM DU TRADUCTEUR
1999	La Concession du téléphone	Fayard	D. Vittoz
2002	La Disparition de Judas	Métailié	S. Quadruppani + M. Loria
2002	Le Village des voyelles	Demoures	Monique Baccelli
2005	La Légende de Redenta Tiria	Flammarion	D. Vittoz
2006	La Prise de Makalé	Fayard	Marilène Raiola
2007	Privé de titre	Fayard	D. Vittoz
2010	Dix	Flammarion	D. Vittoz
2012	La Veuve aux pieds nus	Flammarion	D. Vittoz
2012	Zù Cola et autres nouvelles	L'Écailler	Madeleine Rossi

Il va de soi que ces deux tableaux n'ont pas la prétention d'être exhaustifs. Avant de les analyser plus en détail, nous devons apporter quelques précisions sur les critères qui ont présidé à leur élaboration et qui permettront de lire les tableaux en toute connaissance de cause sans arriver à des conclusions trop hâtives. Il nous a semblé indispensable d'y faire figurer un ouvrage qui, pour des raisons chronologiques, n'entre pas dans notre corpus, mais dont la traduction française récente se trouve accompagnée d'un péritexte au contenu essentiel pour notre problématique : c'est ce qui justifie la présence dans le Tableau 3 du titre de L. Meneghello, Libera nos a malo, traduit par C. Mileschi.

La deuxième observation concerne les ouvrages, principalement d'A. Camilleri, qui, pourtant traduits en français, ne se trouvent ni dans le Tableau 1 ni dans le Tableau 4. L'ampleur des traductions d'A. Camilleri en français est désormais telle que les tableaux en seraient devenus illisibles, si nous avions voulu y faire figurer tous les textes de cet auteur en traduction française. D'une part, cela n'aurait eu aucun sens d'accumuler les références pour faire nombre ; d'autre part, nous avons inclus dans le premier tableau tous les titres d'A. Camilleri comprenant un péritexte (c'est uniquement de ce point de vue que ce tableau peut se dire exhaustif) ; il s'en déduit assez naturellement que, dans le second tableau, ne figurent que quelques ouvrages d'A. Camilleri qui y prennent place à titre d'exemple significatif : le reste des ouvrages camillériens parus en langue française ne comprend pas non plus de péritexte. Les ouvrages traduits ne comportant pas de péritexte sont plus nombreux que les quelques titres qui apparaissent dans notre second tableau. Cela nous mène directement à notre troisième remarque : c'est en définitive la nature du péritexte, donc notre dernière colonne, qui devra être lue avec le plus grand soin. En effet, si nous n'avons pas inséré certains titres, par exemple des ouvrages plus récents comme Le Champ du potier, d'A. Camilleri, traduit par S. Quadruppani, c'est qu'ils sont accompagnés d'un très court péritexte strictement identique à celui que l'on trouve dans *La Patience de l'araignée*, et ainsi de suite. En réalité, ce genre de péritexte, très bref, subit comme un processus de figement au fil des parutions d'ouvrages

du même auteur (c'est tout à fait patent chez un auteur prolifique et très lu en France comme A. Camilleri). De ce fait, lorsqu'on en a analysé un, nul besoin d'analyser les autres, qui sont en tous points similaires. Ce qui devra néanmoins être creusé, c'est cette transformation et cette réduction du péritexte : pourquoi et comment se produisent-elles ? Il y a des différences non négligeables entre les différents péritextes : on ne se trouve pas face à un seul type, mais face à une vraie diversité, qui en dit long sur la manière d'appréhender un auteur étranger et de le présenter au public français. Si les tableaux, à première vue, peuvent laisser penser que ces textes constituent un ensemble homogène, nous verrons que certains d'entre eux (Le Facteur de Pirakerfa, par exemple) ne contiennent pas les mêmes informations et ne pèsent pas le même poids.

Reprenons nos deux tableaux et émettons des hypothèses quant à l'existence ou non du paratexte accompagnant les TC et à ce que cela implique. Partons de la négative et interrogeons-nous sur ce que dit l'absence de péritextes pour nos traductions d'auteurs plurilingues. En effet, chez certains traducteurs et, devrions-nous préciser, chez certains éditeurs – puisque c'est aussi, au final, l'éditeur qui a le dernier mot dans la présentation de l'ouvrage – il n'y a jamais de préface ou de postface. Il peut certes s'agir d'un choix, dépendant à la fois de la ligne éditoriale (comme cela semble être le cas chez l'éditeur Demoures du Village des voyelles) et d'une décision du traducteur, voulant reproduire à l'identique les conditions de lecture du destinataire source et voulant ainsi surprendre le lecteur français comme le lecteur italien a été surpris, lors de la première lecture. L'absence de péritexte peut ainsi répondre à la volonté de proposer une entrée directe dans l'univers étranger traduit. Pour certains genres et notamment pour la littérature « grand public » telle que peut l'être le roman policier, dans notre cas la série des Montalbano d'A. Camilleri, on peut imaginer que l'éditeur privilégiera une lecture qui va droit au but et ne s'encombre pas d'un apparat explicatif qui ne ferait que ralentir un lecteur qui cherche au contraire un divertissement dans ce type de textes. Cela est à relier aux notes de bas de page, dont nous aurons l'occasion de parler dans notre dernier chapitre. Toutefois, à un passage en revue du corpus, cela ne semble pas être aussi systématique car Fleuve noir, par exemple, qui édite les romans policiers d'A. Camilleri, augmente au contraire ces courtes enquêtes de Montalbano, dans les premières années de publication, d'une longue préface de S. Quadruppani. C'est pourquoi nous tendons à penser que l'absence de péritexte trahit un manque de réflexion théorique de l'éditeur et du traducteur face à la problématique forte (et à l'ouverture d'horizon qu'elle peut représenter pour le lecteur cible) de ces textes linguistiquement hybrides. Cette absence paratextuelle donne l'impression qu'il n'y a pas de véritable poétique de la traduction. Cela peut en effet être le signe que le traducteur en question ne perçoit pas la spécificité des textes-sources ni, du même coup, la spécificité traductive, et ne les traduira pas – telle est notre hypothèse qui est corroborée par beaucoup de ces TC – de manière différente. Nous évoquons évidemment ici uniquement les traductions qui n'ont jamais fait l'objet, sous la plume d'un traducteur, d'un péritexte : n'entrent donc pas dans notre hypothèse de lecture les dernières traductions d'A. Camilleri par S. Quadruppani ou D. Vittoz, les premières ayant été accompagnées en leur temps d'un péritexte assez important. En revanche, y figurent des textes comme Dix d'A. Longo qui n'a auparavant jamais été publié en France, ou bien, pour un auteur déjà connu du public hexagonal, La Prise de Makalé d'A. Camilleri par une

nouvelle traductrice, de même que Zù Cola et autres nouvelles, traduites par Madeleine Rossi, mais aussi La Légende de Redenta Tiria, de S. Niffoi, par D. Vittoz. Si cette dernière traduction est exempte du défaut que nous avons précédemment signalé, nous ne pouvons nous empêcher de penser que l'absence d'un péritexte, fût-il minime, est tout à fait préjudiciable non seulement pour le chercheur (qui ne peut effectivement que le regretter ! Mais il sait que ces traductions ne lui sont pas destinées en premier lieu) mais surtout pour le lecteur et, au final, pour l'œuvre source elle-même.

L'absence de péritexte revient à laisser seul le lecteur se débrouiller avec un texte dont on a vu que, dans le contexte français, il revêt une double étrangeté. Certes, une telle position indique que l'on cible un lecteur avisé et perspicace, qui va faire l'effort d'entrer sans aide dans ces textes. Là encore, c'est en partie la position adoptée dans les TS, et cela pourrait donc se justifier, si ce n'est que, compte tenu de l'asymétrie des situations dans les deux pays, l'effort requis sera nécessairement plus grand pour le lectorat français. Par ailleurs, c'est ne pas tenir compte, nous semble-t-il, de l'autre aspect principal de cette prose, à savoir son accessibilité au plus grand nombre. C'est donc un pari risqué que de ne pas aiguiller le lecteur cible face à ce genre de textes. Nous pensons que le péritexte dans le cas de ces traductions s'impose. Il ne s'agit en aucun cas, toutefois, de 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[1620].

Avant d'établir a contrario, donc, ce que peut apporter (et ce que nous dit sur la traduction) la présence d'un péritexte traductif pour les TS plurilingues, nous voudrions revenir sur son progressif effacement au fil des publications, auquel il faut réserver un sort différent. Si l'on suit chronologiquement l'apparition des traductions, on se rend compte assez rapidement que l'apparat critique se fait de plus en plus discret. On constate en effet que certains traducteurs qui avaient préfacé leurs premières traductions ont progressivement abandonné cette pratique. S. Quadruppani, qui avait rédigé une présentation d'une dizaine de pages lors de la publication du premier Montalbano en France, n'a fait précéder ses dernières publications que d'une notule. D. Vittoz, qui avait fait suivre Le Jeu de la mouche du même A. Camilleri d'une longue postface en 2000, a publié en 2007 Privé de titre sans la moindre note[1621]. Cela, précisons-le, vaut pour les traducteurs ayant une collaboration régulière avec certains éditeurs

[1620] C'est tout le propos – nous le verrons un peu plus bas – de la note de l'éditeur qui cherche à faire comprendre, pour la traduction française, la nature éminemment « déviante » du TS qui se répercute sur le TC, déviations qui ne doivent pas être interprétées comme des « erreurs » par le lecteur cible. Il s'agit d'une problématique récurrente que posent ces textes pour la réception en langue cible, évoquée en maints lieux par D. Vittoz qui rappelle les courriers de lecteurs n'ayant pas goûté l'étrangeté régionale qu'elle proposait : « 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" », D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », op. cit., p. 337. 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 déviances en nombre susciteront la suspicion quant à la qualité de la traduction.

[1621] Notons cependant que dans le cas de D. Vittoz, elle ne proposait pas de préface ou de postface pour son premier roman traduit d'A. Camilleri, pour lequel elle n'avait pas encore trouvé (ni, donc, opté pour) la solution d'un parler régional hexagonal.

(Fleuve Noir, Métailié, Fayard). Le progressif effacement des péritextes peut être interprété comme un symptôme de fidélisation du lectorat. Tout se passe en effet comme si, une fois que les lecteurs étaient habitués à la langue hybride, le péritexte devenait superflu. Le lecteur français se trouve ainsi dans une situation comparable à celle du lecteur italien qui s'est graduellement familiarisé avec l'idiolecte de l'auteur. C'est ce qui semble se faire jour chez S. Quadruppani qui précise dans une « Note du traducteur » : « Au lecteur qui entrerait pour la première fois dans l'univers de Camilleri, on conseillera de se reporter à la préface de La *Forme de l'eau*, où sont présentés à la fois l'auteur, l'œuvre et les principes qui ont guidé la traduction »[1622]. Chez lui, cela se matérialise donc par un renvoi à sa première longue préface à *La Forme de l'eau*, qui est aussi une invitation (et, ajoutons-le, un habile procédé commercial) à aller lire d'autres textes du même auteur (notamment le premier paru en France)[1623]. On lit ainsi dans les dernières traductions en date de S. Quadruppani une petite note qui est un avertissement du traducteur et se présente en somme comme un bref rappel des informations principales déjà offertes au lectorat français à la toute fin des années 90 : « Pour plus d'informations sur l'auteur et les problèmes posés par sa traduction, on se reportera à la préface de *La Forme de l'eau* »[1624]. D'ailleurs, le succès qu'a connu A. Camilleri en France explique l'abandon de ces péritextes jugés indispensables au début.

Par opposition, la présence des péritextes aux TC paraît indiquer et impliquer plusieurs éléments. Si, certes, les titres plurilingues en traduction dépourvus de péritextes sont plus nombreux, le Tableau 3 indique tout de même une masse d'écrits paratextuels pour nos seuls auteurs A. Camilleri, L. Pariani et S. Niffoi. Cela semblerait confirmer l'idée que pour ces textes plurilingues italiens contemporains une présentation est nécessaire. Mais ce que révèlent aussi ces textes d'accompagnement, c'est qu'un second auteur est présent dans les TC : le traducteur. Se confrontant à ces TS plurilingues, certains traducteurs ont également ressenti le besoin d'exposer et de justifier leurs stratégies traductives et, en somme, de théoriser leur pratique de traduction pour ces textes spécifiques, adoptant ainsi une démarche que Jean-Charles Vegliante, à partir du concept forgé par H. Meschonnic en 1973 de « pratique théorique »[1625], nomme la « pratique-théorie »[1626]. C'est en tout cas de cette manière qu'eux-mêmes, en d'autres lieux, les décrivent : « En ce qui me concerne, j'ai exposé mes solutions aux lecteurs français, en en donnant de larges illustrations dans ma postface à La saison de la chasse… »[1627] ; « J'ai exposé ailleurs (Cf. ma préface à la traduction pour

[1622] S. Quadruppani, « Note du traducteur », in Le Voleur de goûter, Paris, Fleuve Noir, 2000, p. 10.

[1623] Chez D. Vittoz, on lit, presque sur le même mode, dans sa « Note de la traductrice » à Un filet de fumée (2002), ce renvoi à une autre de ses traductions qui se veut une invitation à lire une autre œuvre de Camilleri en français : « Le "subtil divertissement" avoué par Camilleri est de l'ordre du pied de nez. En français, on s'en fera une idée en lisant son recueil d'expressions et proverbes siciliens, Le Jeu de la mouche », D. Vittoz, « Note de la traductrice », en fin d'ouvrage d'Un filet de fumée, Paris, Fayard, 2002, traduit par D. Vittoz.

[1624] A. Camilleri, La Voix du violon, Paris, Fleuve Noir, 2001, traduit par Serge Quadruppani : « Avertissement du traducteur », en ouverture au TC. C'est une phrase que l'on va retrouver de manière quasiment inchangée dans presque toutes les traductions de Camilleri par Quadruppani.

[1625] H. Meschonnic, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard 1973.

[1626] Jean-Charles Vegliante, « Traduire la forme », p. 2. Article disponible en ligne : http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf.

[1627] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 193 : « Per quanto mi riguarda e dandone ai lettori francesi ampia e illustrata ragione nella postfazione de La saison de la chasse… ».

Fleuve Noir de *La forma dell'acqua*) les stratégies à travers lesquelles je me suis efforcé de rendre les différents niveaux de la langue, les saveurs et les subtilités de l'écriture camilleresque »[1628].

b) Nature des péritextes de traduction

Genre à part entière, le péritexte se décline sous plusieurs formes : en fonction de sa localisation dans l'ouvrage, tout d'abord, qui permet de distinguer la catégorie des écrits liminaires, en tête desquels figure la préface, de celle comprenant postface et autres textes placés après l'œuvre principale. À ces deux opposés de la géographie du texte, correspond de manière très visible une opposition (répartition) temporelle : du point de vue de la réception de l'ouvrage, le parcours du lecteur ne sera pas le même s'il est en présence d'un livre commençant par une préface qui amène à la traduction, ou s'il entre directement dans le texte traduit suivi d'une postface. La lecture de la préface aura sans doute orienté sa lecture ; dans le second cas, il aura eu une approche directe de la traduction et n'aura lu le texte « informatif » qu'en fin de parcours[1629]. C'est là un ordre qui n'est pas fortuit mais bien intentionnel et qui conditionne la lecture. Cette disposition nous apprend quelque chose sur le choix du traducteur – mais sans doute aussi de l'éditeur – et sa manière de concevoir la traduction pour le public français.

À l'intérieur de ces catégories, il nous faut distinguer plusieurs sous-genres dont les appellations sont les suivantes : comme nous le montre le Tableau 3, à côté de la préface, se tiennent la « note du traducteur », spécifique, donc, aux péritextes accompagnant les traductions, la note tout court, la « note de l'Éditeur à propos de la traduction », l'« avertissement » ainsi qu'une présentation brève de l'auteur. Remarquons, à ce stade, qu'à l'exception de la préface dont le nom et les contours sont fixés et reconnus, les autres textes liminaires qui gravitent autour de l'œuvre traduite ont un intitulé relativement vague, comme si tout ce qui n'était pas préface, se rangeait dans la catégorie imprécise de la note. Le critère de différenciation est sans aucun doute la longueur de ces péritextes : si la préface implique un certains développement, la « note » est en général un texte plus concis (ou vice versa, ne mérite pas le nom de préface, ce qui est considéré comme trop court). À cela s'ajoute l'importance (pas seulement matérielle) que l'auteur du péritexte en question entend accorder à son écrit : le propos d'une préface est toujours plus ambitieux que celui d'une note, par définition plus modeste. La note est quelquefois nommée « avertissement » (pour le cas de La *Patience de l'araignée* d'A. Camilleri, publié en traduction française en 2006). Dès lors, on voit bien qu'à une question de taille – l'avertissement est par définition une petite préface – vont correspondre un contenu, un objectif différents : de la préface qui se veut un véritable discours introductif mêlant présentation et critique et s'attardant sur un certain nombre de

[1628] S. Quadruppani, « Il caso Camilleri in Francia », op. cit., p. 204 : « Ho esposto altrove (vedi la mia prefazione alla traduzione per Fleuve Noir de *La forma dell'acqua*) le strategie attraverso le quali mi sono sforzato di rendere i differenti livelli della lingua, i sapori e le sottigliezze della scrittura camilleresca ».

[1629] Cet ordre proposé par l'éditeur n'est toutefois pas nécessairement celui que suit le lecteur « pragmatique », qui lit souvent préfaces et introductions après avoir lu le texte principal.

points essentiels à la compréhension de l'œuvre, on passe, à l'autre extrême, à l'avertissement comme texte bref informatif, mettant en avant uniquement un ou deux points essentiels.

Voyons maintenant ce qu'il en est des péritextes situés après l'œuvre. Nous trouvons, pour nos ouvrages, la postface ainsi que de courts textes de présentation de l'auteur (présentation biobibliographique), de courtes notes du traducteur, et enfin, des glossaires ou appendices lexicaux. Les glossaires, à caractère strictement informatif, sont toujours localisés en fin d'ouvrage.

c) Les auteurs de ces péritextes

Une fois établi ce bref aperçu des différents types de péritextes, intéressons-nous à leurs auteurs. Comme le suggérait G. Genette dans le passage cité plus haut, l'auteur de la traduction peut, « éventuellement »[1630], être aussi l'auteur de la préface de cette même traduction ; en fait, comme le remarque C. Lombez, c'est pratiquement la règle : « D'où, sans doute, le faible nombre statistique, pour les traductions, de préfaces allographes, c'est-à-dire signées par un tiers autre que le traducteur lui-même (par opposition à autographe) »[1631]. Il est en effet très fréquent que traducteur et préfacier soient la même personne. C'est le cas dans la majorité de nos péritextes, où le traducteur compose la préface, la postface ou la note de présentation à la traduction qu'il propose. Sur quinze ouvrages comprenant des péritextes, douze de ces derniers sont rédigés de la main du traducteur. Qui peuvent être et qui sont les « autres » auteurs ? Dans le cas particulier de la traduction, la présence de paratextes allographes complexifie la question : à l'auteur primaire, créateur de l'œuvre originale et à l'auteur secondaire, traducteur de cette œuvre, s'ajoute un troisième acteur, qui est le préfacier ou postfacier. Ce dernier pourra avoir un discours critique, extérieur, à la fois sur l'auteur primaire et sur le traducteur. Dans notre corpus, deux des trois péritextes allographes sont écrits par des universitaires (et traducteur, pour le premier), Mario Fusco et Giovanni Capecchi ; le troisième retient notre attention car le péritexte en question est une « Note de l'Éditeur à propos de la traduction ». Si l'irruption de l'éditeur peut étonner (bien que ces « notes de l'éditeur » soient une pratique assez courante), d'autant que la note porte sur la traduction, rappelons tout de même que le traducteur de l'ouvrage, S. Quadruppani, revêt chez l'éditeur en question, Métailié, les fonctions de directeur de collection, en particulier de la collection « Italies » et qu'il est donc fort probable qu'il soit l'auteur de cette note, même s'il a été décidé de l'appeler « note de l'éditeur ». Mais que signifie, alors, cette mention spécifique ? Quelle instance va jouer l'éditeur, quel rôle lui est attribué, pour qu'il figure dans un péritexte, si court soit-il, et a fortiori pour nous livrer un discours sur la traduction ? Y a-t-il là une volonté de contrôle, au sens où l'éditeur, par ce qu'il représente, serait le garant d'une certaine qualité de la traduction ? L'interrogation qu'au final cette annotation suscite est bien la suivante : pourquoi était-il besoin d'une note de l'éditeur sur la traduction ?

[1630] G. Genette, Seuils, op. cit., p. 267.
[1631] C. Lombez, « Théories en marge de la pratique », op. cit., p. 159.

d) Contexte éditorial et rôle de l'éditeur dans ces traductions de textes plurilingues

L'exemple de cette « Note de l'Éditeur à propos de la traduction » va nous servir ici de point de départ à l'analyse de la fonction éditoriale. L'intervention de l'éditeur est précisée dans les péritextes des traducteurs eux-mêmes qui, fréquemment – nous en verrons ici quelques exemples-clés – indiquent quel a été leur rôle dans l'établissement des choix traductifs. Partons de ce court péritexte en ouverture à La Pension Eva, publié en 2007 aux Éditions Métailié et traduit par Serge Quadruppani, qui se situe au verso de la page intérieure de titre. Dans l'édition de poche en Collection « Points », la Note de l'Éditeur, seul péritexte présent, a valeur d'avertissement adressé au public (raison pour laquelle il se situe avant le texte). Il porte d'abord sur les particularités de la langue du TS, ensuite sur celles du TC. Cette seconde partie est elle-même divisée, y compris graphiquement par un saut de ligne, en deux mouvements, le premier s'attachant à décrire le TC du point de vue du travail du traducteur, le second de celui de l'éditeur, qui accepte avalise les choix du traducteur :

> D'où les déformations de prononciation, l'emploi de tournures « où le verbe à la fin se retrouve », ou bien encore un usage particulier du passé simple.
>
> Les éditeurs n'ont pas oublié leur métier et négligé la relecture du texte, les incorrections sont volontaires et les supposées coquilles sont des jeux voulus par l'auteur et le traducteur, pour retranscrire la saveur du style « camilleresque ».[1632]

Ce court texte, dans son rôle d'avertissement, anticipe les difficultés que le lecteur français rencontrera. Composé sur le mode de la négative (« n'ont pas oublié »), il devance un reproche majeur qui pourra être fait à la qualité de révision du TC qui, en tant que traduction, risque d'être l'objet de contestations et de critiques. Il explique ainsi que la déviance est intentionnelle et non, comme certains lecteurs pourraient le supposer, due à l'incompétence du traducteur et à l'incurie du responsable de publication. C'est surtout le rôle de l'éditeur et du correcteur qui est mis ici en avant, comme garant de la qualité de la langue. Cela soulève une problématique essentielle dans le cas de l'altérité linguistique en traduction, puisqu'on doit avoir présent à l'esprit le fait qu'il y a toujours à prendre en compte les « exigences de conformité […] aux normes éditoriales »[1633]. Cette note nous renvoie au rôle aussi bien positif (grande liberté accordée au traducteur français, comme semble le prouver cette note chez Métailié qui a laissé carte blanche à S. Quadruppani[1634]) que fortement intrusif de l'éditeur.

[1632] A. Camilleri, La Pension Eva, Paris, Métailié, 2007, traduit de l'italien (Sicile) par S. Quadruppani.
[1633] S. Sartarelli, « L'alterità linguistica di Camilleri in inglese », op. cit., p. 214-215.
[1634] Et comme l'indiquent en d'autres lieux certains traducteurs : D. Vittoz d'abord qui insiste sur le fait qu'« il n'est pas anodin que je cite le nom des éditeurs : ce sont eux aussi qui m'ont permis de réaliser pleinement ces choix en acceptant mon pari de traduction. Ils auraient pu le refuser et nous ne serions pas là, à parler de ce travail et de ces implications », D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », op.cit. p. 336 ; C. Mileschi aussi qui, de manière significative, parle d'une certaine folie et d'une vraie passion de son éditeur qui l'a beaucoup poussé à traduire Libera nos a malo de L. Meneghello : « Le fait est qu'en tout cas, moi, si je l'ai fait, c'est parce que j'ai trouvé un éditeur assez audacieux, pour ne pas dire cinglé, pour m'encourager dans cette direction », C. Mileschi et Caroline Zekri, « Entretien sur la traduction française de Libera nos a malo de Luigi Meneghello », QUADERNA [en ligne], 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/. PDF : http://quaderna.org/wp-content/uploads/2014/04/entretien-avec-christophe-mileschi-sur-la-traduction-francaise-de-libera-nos-a-malo-de-luigi-meneghello.pdf.

S'immisçant dans le travail du traducteur, il peut en effet jouer le rôle d'inspecteur, de contrôleur du texte et de défenseur rigide d'une écriture française normalisée. C'est ce que pointent certains traducteurs, S. Sartarelli par exemple, parlant en particulier de la situation américaine :

> Dans l'interminable processus de production éditoriale, dès que les contrôleurs des textes – les relecteurs, les correcteurs, qui se trouvent être la plupart du temps des correctrices – rencontrent quelque chose d'anormal, un terme, une construction syntaxique, une allusion, quelque chose qui n'est pas de l'ordre d'une erreur, mais qui semble simplement insolite, ils veulent immédiatement la supprimer et avoir recours à la solution la plus commune et la plus facile. […] On se dirige, du moins on voudrait officiellement se diriger, vers un aplatissement toujours plus grand de la langue, ce qui, pour les éditeurs, devrait idéalement se traduire par des ventes plus fortes.[1635]

G. Sulis relève également cette tendance à la standardisation :

> La liberté, pour les traducteurs, d'expérimenter des solutions qui ne soient pas neutres dépend des attentes des éditeurs et des lecteurs en ce qui concerne le degré d'intelligibilité du texte d'arrivée – et donc pour ce qui est des capacités interprétatives que l'on suppose au lecteur cible –, et elle est donc à mettre en rapport avec le taux d'écarts linguistiques et culturels que l'on considère comme acceptables dans les canons du pays d'accueil (et dans un genre littéraire plus ou moins que dans un autre).[1636]

Il s'agit bien sûr d'un état de fait à ne pas négliger lorsqu'on analyse des traductions : tout ne relève pas du choix du traducteur et il n'est pas toujours maître de ces révisions liées aux exigences commerciales de l'édition (mais qui doivent être prises en compte), a fortiori dans le cas de textes qui mettent l'accent sur un écart par rapport à la norme.

Enfin, la présence de ces textes qui viennent accompagner, introduire, présenter, gloser les traductions – dans notre cas spécifique, celui des traductions d'auteurs plurilingues – dit quelque chose d'essentiel : c'est avant tout, nous semble-t-il, l'aveu que ces textes originaux, par leur pratique d'écriture, posent problème aux traducteurs, qu'ils constituent un défi. On pourra certes objecter que les traductions sont souvent accompagnées d'un péritexte, même quand elles ne présentent pas les mêmes difficultés.

Toutefois, nous verrons qu'une insistance particulière est faite dans ces péritextes sur le caractère non seulement étranger des œuvres – on est dans ce que les maisons d'édition ont coutume de nommer le « domaine étranger » –, mais surtout étrange. On en revient à la problématique (développée dans notre IIe partie) de la déviation par rapport à la norme, des formes non-standard, qui sont caractéristiques de cette littérature plurilingue. Le lecteur

---

[1635] Ivi : « Nell'interminabile corso di produzione editoriale, appena i controllori dei testi – gli editors, appunto, i correttori, che sono il più delle volte correttrici – incontrano qualcosa fuori dal normale, un vocabolo, una costruzione sintattica, un'allusione, qualcosa non dico di sbagliato, ma semplicemente d'insolito, vogliono subito sopprimerla e ricorrer alla soluzione più comune e facile. […] Si va, o perlomeno si vorrebbe ufficialmente andare, verso un sempre maggiore appiattimento della lingua, cosa che dovrebbe idealmente tradursi, per gli editori, in sempre maggiori vendite ».

[1636] G. Sulis, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di *Sempre caro* di Marcello Fois », op. cit., p. 191 : « La libertà per i traduttori di sperimentare soluzioni non neutre è condizionata dalle aspettative di editori e lettori sul livello di intelligibilità del testo d'arrivo – e dunque sulle supposte capacità esegetiche del lettore finale –, ed è da porre in rapporto al tasso di scarti linguistici e culturali ritenuti accettabili nel canone del paese ricevente (e in un genere letterario più o meno che in un altro) ».

français est largement averti, y compris par l'« éditeur » lui-même, de ces obstacles à la lecture.

2) Le contenu de ces péritextes traductifs : richesse et variété de ces textes

a) Une lecture critique de l'écriture source ou l'insistance sur la spécificité des TS plurilingues : étrangeté et asymétrie

Ces péritextes se présentent d'abord comme une lecture de l'œuvre. Qui dit lecture dit sélection, c'est le cas de nos courts textes qui orientent la lecture puisqu'ils vont mettre l'accent sur les points fondamentaux aux yeux de ce lecteur privilégié qu'est le traducteur qui se trouve être ici, la plupart du temps, l'auteur de ces préfaces, notes et postfaces. Ces derniers découlent d'une pratique traductive qui elle-même a été mise en place après une phase de réflexion et d'interprétation de l'effet et des finalités du TS. Enfin, le caractère bref de cet apparat critique implique que soient condensés les éléments principaux.

Les textes s'articulent presque systématiquement autour d'une première partie présentant les caractéristiques principales de l'auteur et du TS. Elle affecte différentes formes : cela peut être un simple résumé de l'intrigue accompagné de considérations sur le genre auquel se rattache le texte[1637] (policier, roman historique, recueil d'articles). Cela est particulièrement vrai dans le cas des deux péritextes allographes dont nous disposons, où tant M. Fusco que G. Capecchi nous livrent une lecture-résumé enrichissante du texte. Chez le premier, à une présentation liminaire plus large des genres dans lesquels excelle l'auteur A. Camilleri (« Dans ses ouvrages, il fait alterner avec bonheur des récits policiers, construits comme il se doit autour d'un personnage récurrent d'enquêteur, le commissaire Montalbano, et qui se passent à l'époque actuelle, et des romans généralement situés à la fin du XIXe siècle, histoires inspirées de faits divers, parfois anodins, parfois dramatiques. Tous ont en commun la caractéristique de renvoyer invariablement à la Sicile, et plus précisément à la ville imaginaire de Vigàta, transposition transparente de Porto Empedocle, la ville natale de l'auteur »[1638]), succède une lecture précise, critique, de l'intrigue du roman en question (Le Roi Zosimo), qui en précise le genre (« un gros roman historique »[1639]), la genèse (« auquel il travaillait en secret depuis plusieurs années. Inspiré d'un épisode mineur du début du XVIIIe siècle, censément découvert par hasard dans un livre »[1640]), le motif (« c'est, pour l'essentiel, le récit d'une jacquerie fomentée par un paysan pauvre mais doté d'un exceptionnel charisme qui, en

[1637] Dans les notices biobibliographiques, il est en revanche indiqué pour l'ensemble de la production les genres dans lesquels s'illustrent les auteurs. Ainsi D. Vittoz le précise-t-elle clairement pour le lecteur français à propos d'A. Camilleri : « Sa production se partage en deux veines distinctes qui ont toutefois la même ville imaginaire, Vigàta, comme théâtre d'action : l'une est la série des enquêtes du commissaire Montalbano, tandis que l'autre est composée de romans historiques, situés au XIXe siècle, qui ont souvent pour point de départ un fait attesté ou un document d'archives », D. Vittoz, « Andrea Camilleri, conteur sicilien », Postface à Le Jeu de la mouche, Paris, Mille et une nuits, 2000, traduit par D. Vittoz, p. 123.
[1638] Mario Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, Paris, Fayard, 2003, traduit par D. Vittoz, p. 7.
[1639] Ivi.
[1640] Ivi.

1718, se déclara roi d'Agrigente »[1641]), puis en décrit les mouvements de manière chronologique (« Car le livre commence par une longue préhistoire de Zosimo, allègrement troussée sur un ton populaire. […] Entre les difficultés de la vie au quotidien, la disette qui toujours menace […] mille aventures et péripéties dramatiques s'enchaînent sur un rythme soutenu […] »[1642]). G. Capecchi, dans sa Postface aux Petits récits au jour le jour d'A. Camilleri, dans une traduction de D. Vittoz, se livre au même exercice, insistant d'abord sur le genre textuel qui va ici être présenté (« L'œuvre d'Andrea Camilleri comporte plusieurs facettes. […] Camilleri a publié des essais et des articles sur Pirandello, le théâtre, la télévision, la mise en scène et le cinéma. Enfin dans les journaux, il signe des billets d'humeur en écho à des faits divers ou à l'actualité politique »[1643]), sur la genèse des articles (« Les histoires au jour le jour on été écrites entre 1997 et 1999 et publiées dans trois journaux où A. Camilleri est intervenu régulièrement »[1644]), ainsi que sur les thématiques abordées par A. Camilleri. Il s'agit aussi d'une lecture critique puisque, une fois posés ces premiers éléments à caractère informatif, Capecchi s'attache à en extraire le suc et à commenter la manière de l'auteur[1645].

La présentation du TS pour le public français peut aussi se présenter sous forme d'une courte biographie de l'auteur (par exemple dans *La Forme de l'eau*). Cette brève notice se retrouve fréquemment aussi sur la 4e de couverture, précédée du résumé de l'histoire. On peut ajouter à cette présentation de base des coordonnées biobibliographiques de l'écrivain, l'ajout fréquent, mais non systématique, et variant d'une maison d'édition à l'autre, de la mention de la langue régionale entre parenthèse, sur le modèle : « Traduit de l'italien (Sardaigne) par Claude Schmitt ». Cette mention peut se situer sur la page de titre, à l'intérieur du livre, voire sur la 1re (c'est le cas de celle que nous venons de citer) ou sur la 4e de couverture (par exemple chez Métailié, pour Le Tailleur gris, on lit : « Traduit de l'italien (Sicile) par Serge Quadruppani »). Selon A. Capra, cette précision a l'allure d'une couleur locale artificielle :

> À côté de « Traduit de l'italien par… », on fait mention de la langue régionale entre parenthèse (Sardaigne) ou (Sicile). Le processus traductif adopté découle de cette présentation : il consiste à mettre en évidence certains éléments de la langue régionale présents dans l'original, mais la traduction du texte est, pour la plupart, en français.[1646]

Si nous sommes assez d'accord avec ce point de vue, qui pourrait aussi être l'indice d'une impuissance du traducteur à rendre la couleur régionale dans sa traduction (d'où la compensation dans la page de titre), il convient toutefois de rappeler qu'une telle présentation est principalement du ressort de l'éditeur et n'engage pas nécessairement la responsabilité du traducteur. Il serait donc hâtif d'en déduire que les éditions qui la contiennent correspondent automatiquement à des traductions « réconfortantes » ou ciblistes, comme le suggère

[1641] Ivi.
[1642] Ivi.
[1643] Giovanni Capecchi, Postface à Petits récits au jour le jour, Paris, Fayard, 2008, traduit par D. Vittoz, p. 109.
[1644] Ibid., p. 110.
[1645] Ibid., p. 111 : « Dans tous ces textes se dessine clairement ce que nous avons déjà eu l'occasion de définir comme "la vocation de conteur" de Camilleri. En partant d'un fait divers ou d'une date particulière de notre calendrier, Camilleri échafaude une nouvelle en puisant dans son imagination fertile ou en évoquant des épisodes de sa vie passée. […] Même s'il relate un fait réel, l'écrivain quitte l'habit gris du chroniqueur pour endosser le costume bariolé du conteur ».
[1646] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.

A. Capra[1647]. Un exemple venant d'ailleurs ébranler cette thèse nous est fourni par la traduction de D. Vittoz de La Veuve aux pieds nus de S. Niffoi, pour Flammarion, qu'A. Capra range à juste titre dans la catégorie des traductions « dépaysantes » : la page de titre intérieure intègre la mention de la provenance régionale de l'auteur et de la langue (« Traduit de l'italien (Sardaigne) par Dominique Vittoz »), fait d'ailleurs d'autant plus surprenant que, dans la traduction précédente du même auteur par la même traductrice chez le même éditeur (La Légende de Pirakerfa), cette précision n'était pas présente.

Dans ces notices biobibliographiques, l'accent est mis, pour A. Camilleri, sur la notoriété dont il jouit dans son pays, à grand renfort de chiffres le plus souvent[1648] : « on assiste en Italie au phénomène Camilleri. Du Sud au Nord, l'Italie est tombée amoureuse de lui. Tous ses derniers livres sont en tête des ventes »[1649] ; « le prodigieux succès des romans d'Andrea Camilleri en Italie »[1650], commentaire assorti d'une note faisant état du classement des romans d'A. Camilleri dans les ventes en Italie ; « Déjà vieux de deux années, le "phénomène Camilleri" ne se dément toujours pas en Italie. Depuis qu'il a commencé, plusieurs des titres d'Andrea Camilleri ont occupé en même temps, de manière quasi ininterompue, la tête des meilleures ventes. Et voilà qu'à peine cinq jours après son apparition dans les librairies outre-alpines, La gita a Tindari, dernier épisode des aventures du commissaire Montalbano (dont on tient ici le troisième), s'était déjà vendu à deux cent mille exemplaires ! »[1651] ; « L'œuvre littéraire d'Andrea Camilleri connaît dans son pays un succès tel, par son ampleur et sa durée, qu'on lui trouverait difficilement un équivalent pour le demi-siècle qui vient de s'écouler en Italie »[1652] ; « il est devenu le phénomène littéraire que l'on sait »[1653] ; « Il aura suffi de quelques années à peine pour qu'Andrea Camilleri s'impose comme l'un des auteurs italiens les plus féconds et les plus originaux » ; « [C']est assurément, tout autant que son intarissable inventivité verbale, l'une des raisons de l'affection que lui porte un public toujours plus étendu »[1654] ; « En 1994, avec *La Forme de l'eau*, son premier roman policier de la série des Montalbano, Andrea Camilleri conquérait en Italie un vaste public. Depuis, sa popularité n'a cessé de croître à chaque épisode des enquêtes du commissaire de Vigàta. Et l'engouement du public s'est étendu aux autres livres de Camilleri, les romans qu'il situe à la fin du XIXe siècle, toujours dans la même bourgade sicilienne de Vigàta où opère notre contemporain Montalbano »[1655].

[1647] Ivi : « À cette première catégorie plus traditionnelle, on pourrait associer la plupart des traducteurs qui, jusqu'à maintenant, se sont attaqués à des textes plurilingues : Serge Quadruppani (traducteur de Marcello Fois et Andrea Camilleri), Jean-Paul Manganaro (« passeur » de Gadda, Carmelo Bene, Marcello Fois), Nathalie Bauer (pour l'italo-arbërësch de Carmine Abate), Danièle Valin (pour le napolitain d'Erri De Luca), Claude Schmitt (pour Salvatore Niffoi), Michel Breitman (le traducteur « classique » de Pasolini en 1963). Tout d'abord, pour les cas précédemment cités, on peut lire dans la page de titre un détail intéressant : à côté de « Traduit de l'italien par… », on fait mention de la langue régionale entre parenthèse (Sardaigne) ou (Sicile) ».
[1648] Et de prix littéraires qu'il a reçus.
[1649] S. Quadruppani, Note à La Forme de *l'eau*, Paris, Fleuve Noir, 1998.
[1650] S. Quadruppani, Note du traducteur à *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999, p. 7.
[1651] S. Quadruppani, Note du traducteur à Le Voleur de goûter, Paris, Fleuve Noir, 2000.
[1652] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit.
[1653] G. Capecchi, Postface à Petits récits au jour le jour, op. cit., p. 110.
[1654] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 11.
[1655] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », Postface à La Saison de la chasse, op. cit., p. 205-206. Idée que l'on retrouve presque inchangée dans la « Biobibliographie d'Andrea Camilleri » que D. Vittoz

Des quatre auteurs de notre corpus, L. Pariani est la seule avec A. Camilleri pour laquelle nous disposions d'un péritexte de la traductrice. D. Vittoz rapproche la poétique de cette écrivaine de celle d'auteurs plus connus du public français : « On trouve ces procédés chez Marcello Fois, Carmine Abate, Andrea Camilleri, Sergio Atzeni, Vincenzo Consolo pour en rester aux auteurs traduits en français »[1656]. Elle avait procédé d'ailleurs d'une manière semblable en insérant A. Camilleri dans la « grande tradition littéraire » des « Siciliens, depuis les maîtres Giovanni Verga et Luigi Pirandello, en passant par Vitaliano Brancati, Elio Vittorini et Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pour arriver, en cette fin de XXe siècle, à Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino et Vincenzo Consolo »[1657], c'est-à-dire des écrivains italiens que « le public français connaît particulièrement bien »[1658]. Ce faisant, les auteurs de ces péritextes peuvent introduire le point essentiel de ces proses, mis en avant systématiquement : la centralité de la langue et son originalité, qui va de pair avec l'ancrage des écrivains italiens dans une région.

C'est le point sur lequel nous voudrions ici insister, car il offre la clé de lecture de cette prose plurilingue. L'accent est mis sur le langage dans tous les péritextes sans exception : M. Fusco évoque « cette constante vibration du langage, qui est l'une des caractéristiques les plus évidentes de l'écriture de Camilleri »[1659] ; D. Vittoz parle, quant à elle, d'un « coup de patte » d'A. Camilleri reconnaissable entre mille, et souligne : « Indépendamment des intrigues et des personnages, ce que ses lecteurs italiens aiment à retrouver dans tous les livres de Camilleri, c'est la langue particulière qu'il utilise, un mélange d'italien et de dialecte sicilien qui n'appartient qu'à lui »[1660] ; ou encore : « La part laissée aux saveurs et aux joies traduit une intimité heureuse avec sa terre natale, qui s'exprime dans son choix de l'évoquer au moyen d'une langue tout à fait particulière »[1661] ; « Mais la principale réussite de Camilleri, aux yeux des lecteurs italiens, tient certainement dans la restitution des saveurs fortes d'une terre, de l'univers mental de ses habitants, et singulièrement de sa langue »[1662] ; « Le prodigieux succès des romans d'Andrea Camilleri en Italie tient pour une bonne part au travail, entre linguistique et poésie, qu'il a opéré sur la langue »[1663] ; « On sait que ce succès éditorial […] est largement dû à la langue de Camilleri »[1664]. Pour L. Pariani, D. Vittoz note aussi la centralité de la langue :

---

ajoute à sa Postface à Le Jeu de la mouche, op. cit., p. 123 : « Il fait une irruption fracassante dans le paysage éditorial italien, avec un roman policier, *La Forme de l'eau*, rapidement best-seller, comme vont l'être par la suite presque tous ses livres ».

[1656] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 337.

[1657] D. Vittoz, « Andrea Camilleri, conteur sicilien », op. cit., p. 113-114.

[1658] Ivi.

[1659] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 11. Il écrit aussi : « Car précisément, les mots ont ici une très grande importance », ibid., p. 9.

[1660] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 206.

[1661] D. Vittoz, « Andrea Camilleri, conteur sicilien », op. cit., p. 119.

[1662] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », Préface à La Forme de l'*eau*, Paris, Fleuve Noir, 1998, traduit par S. Quadruppani, p. 14.

[1663] S. Quadruppani, Note du traducteur, in *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999, traduit par S. Quadruppani, p. 7.

[1664] S. Quadruppani, Note du traducteur, in Le Voleur de goûter, Paris, Fleuve Noir, 2000, traduit par S. Quadruppani.

> Cette hybridation, dictée par la réalité géographique de l'émigration, n'est pas le seul métissage linguistique qu'opère Laura Pariani. Comme dans toute son œuvre, qui s'alimente largement à sa région d'origine, le nord de la Lombardie, elle donne une place aussi à son dialecte de la vallée du Tessin.[1665]

C'est l'occasion, une fois posée cette centralité, de décrire le mécanisme à l'œuvre dans le TS, d'expliciter et d'analyser le mélange linguistique, quelquefois en en donnant des exemples :

> On sait que Camilleri a, une fois pour toutes, adopté le parti d'écrire en mêlant étroitement l'italien littéraire et le dialecte sicilien, ou pour le moins des formes dialectales siciliennes, lexicales ou syntaxiques, non seulement dans les dialogues, mais aussi dans le corps du récit, au risque de désorienter ses lecteurs, à telle enseigne qu'il avait joint un lexique en appendice de ses premiers romans. […] Il y a donc dans ce roman une sorte de stratification linguistique, correspondant aux classes sociales en présence (et en conflit), qui vient savoureusement contaminer l'italien du narrateur, lui-même largement métissé de formes régionales ou anciennes.[1666]

S. Quadruppani nous parle de la « langue paternelle » d'A. Camilleri et nous indique qu'elle « est une re-création personnelle du parler de la province d'Agrigente »[1667], puis nous en décrit largement l'organisation par niveaux : « Trois niveaux de langue coexistent dans les romans de Camilleri : l'italien classique, le sicilien pur et l'italo-sicilien, cet italien fortement marqué par la syntaxe, les tournures et le vocabulaire siciliens »[1668]. L. Bonalumi, dans la note placée en ouverture au Massacre oublié, résume d'une ligne l'opération pratiquée par l'écrivain : « 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 »[1669]. Très succincte, elle a cependant le mérite de mettre l'accent sur les principaux éléments de la prose camillérienne : le mélange linguistique (à travers la métaphore culinaire : « truffer »[1670]) ; la relation avec le lecteur et l'effort qui lui est demandé face à un texte de prime abord difficile ; le plaisir de la lecture. D. Vittoz évoque, pour A. Camilleri,

> la confiance qu[e] […] l'auteur plaçait dans les lecteurs, à qui il demandait de faire l'effort d'entrer dans une langue ponctuellement incompréhensible, mais qui, à l'usage, par le jeu du contexte et des situations, s'éclaire peu à peu pour devenir familière dans toute son étrangeté. La récompense pour le lecteur est d'entrer ainsi dans une complicité réelle avec l'auteur qui, au fil des pages, lui donne les clefs d'un parler local dont il peut alors savourer l'expressivité. […] La démarche de Camilleri n'est donc pas d'écrire en dialecte pur, de s'enfermer dans un horizon étroitement local, mais de puiser en toute liberté dans le réservoir dialectal pour faire entrer et

---

[1665] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 336.
[1666] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 9.
[1667] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 14.
[1668] S. Quadruppani, Note du traducteur, in Le Voleur de goûter, op. cit., p. 10. Une telle analyse des mécanismes langagiers mis en œuvre par les auteurs est presque systématique chez nos préfaciers-traducteurs. C. Mileschi se livre au même exercice très utile pour le lecteur cible, dans sa « Note du traducteur », in Libera nos a malo, L. Meneghello, traduit en français par C. Mileschi, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, p. 11, expliquant que « Meneghello place le lecteur italien "ordinaire" devant quatre types de situation », qu'il liste.
[1669] L. Bonalumi, Note à Un massacre oublié, Paris, Gallimard, 2002.
[1670] S. Quadruppani emploie la même image (il est vrai courante) lorsqu'il parle de l'opération linguistique camillérienne : « Cet italien sicilianisé […] est truffé (le mot est particulièrement bienvenu) de termes qui ne sont pas du pur dialecte, mais plutôt des "régionalismes" », S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 17. D. Vittoz fait de même pour parler de l'écriture d'A. Camilleri mais dans sa postface consacrée à Pariani, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 338 : « Andrea Camilleri, qui truffe son italien de termes siciliens ».

> vivre dans la langue italienne des notions […] qui appartiennent à la réalité […] du coin de Sicile où il est né. […] Il ne prétend ni au purisme linguistique ni à l'exactitude archéologique.[1671]

Elle peut ainsi décrire ce mécanisme de la familière étrangeté mis en place pour permettre au lecteur de suivre l'auteur, tant chez A. Camilleri :

> Pour permettre au lecteur de le suivre, Camilleri recourt à plusieurs astuces : glisser dans le paragraphe un synonyme italien du mot dialectal dans un contexte parfaitement éclairant, recourir souvent aux mêmes termes dialectaux que la diversité et la fréquence des contextes vont éclairer, enfin, plus rarement, faire intervenir dans la conversation en dialecte un personnage non sicilien qui demande carrément une explication dont le lecteur profitera à son tour.[1672]

que chez L. Pariani :

> À des degrés plus ou moins forts, le lecteur italien est confronté à des termes inconnus, dont il reconnaît qu'ils appartiennent au dialecte que l'auteur a choisi de solliciter, mais dont souvent il ne comprend le sens que grâce au contexte, et auxquels parfois il reste même étranger. Ainsi, dans le pacte implicite que ces auteurs stipulent avec leurs lecteurs, ces derniers doivent-ils accepter une part, souvent minime, parfois plus exigeante, d'obscurité lexicale.[1673]

Car c'est bien la familière étrangeté du TS que pointent tous les traducteurs. Ainsi S. Quadruppani explique-t-il que

> Ces mots, Camilleri n'en fournit pas la traduction, car il les a placés de telle manière qu'on en saisisse le sens grâce au contexte (et aussi, souvent, grâce à la sonorité proche d'un mot connu). Voilà pourquoi les Italiens de bonne volonté (l'immense majorité, mais on en trouve encore qui prétendent que l'idiome de Montalbano leur échappe) n'ont pas besoin de glossaire, et goûtent l'étrangeté de la langue en la comprenant pourtant.[1674]

Il parle ailleurs de « la sensation d'étrange familiarité qu'éprouve le lecteur italien de Camilleri », là où D. Vittoz évoque « le sentiment d'étrangeté familière dont Camilleri régale ses lecteurs italiens », expression qu'elle réemploie à l'identique pour qualifier l'écriture de L. Pariani :

> Certains mots alors ont comme fonction essentielle, par leur étrangeté pourtant familière, de traduire la présence dans l'univers des personnages, d'un système de valeurs et de références qui ne relèvent pas de l'italien national, langue de communication généralisée dans la Péninsule depuis somme toute peu de temps, mais qui appartiennent à des réalités locales.[1675]

M. Fusco écrit quant à lui : « On touche ici du doigt à la fois cet insolite et déconcertant langage camillerien »[1676]. Cet effet de lecture est ainsi lu comme le dénominateur commun à

[1671] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 210-211. Il serait ici trop long – mais pourtant fort instructif – de tout citer. Indiquons seulement qu'à cette analyse des motivations linguistiques du TS camillérien, D. Vittoz fait suivre une longue série d'exemples parlants de ces termes siciliens, qu'elle explicite (Ibid., p. 212-213).
[1672] Ivi.
[1673] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 337.
[1674] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 6.
[1675] Ivi.
[1676] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 10.

toute la production plurilingue, y compris à celle moins récente que représente par exemple Libera nos a malo de L. Meneghello. C. Mileschi insiste sur « la charge de dérangement du texte original »[1677].

Tous mettent l'accent sur l'exigence des TS, mais aussi sur le plaisir de lecture que confère un tel mécanisme :

> Mon travail de traduction a été orienté par le souci de faire partager au lecteur français le plaisir qu'éprouve son semblable italien à la lecture de Camilleri. Outre le sens du récit et du dialogue, outre le regard profondément humain sur les misères psychologiques et sociales, ce plaisir tient sûrement au sentiment d'étrange familiarité qu'arrive à communiquer l'auteur. Familiarité d'une langue et d'une société qui nous restent très proches, étrangeté radicale de tournures et d'une culture forgées par une nature si particulière et une histoire si singulière.[1678]

Ou encore, chez D. Vittoz :

> Les lecteurs italiens ont désormais adopté cet écrivain tard venu, son langage et sa Vigàta imaginaire où se déroulent tous ses livres, retrouvant avec enthousiasme le multilinguisme que l'Italie avait conservé jusqu'à une date récente grâce à ses langues régionales. Ce n'est pas un mince mérite que d'avoir su, comme l'a fait Andrea Camilleri, avec modestie et brio, amener le grand public à goûter une opération littéraire aussi exigeante.

Et M. Fusco de noter, à propos de Il re di Girgenti : « L'on devine à quel point ce livre compte pour Camilleri, bien au-delà du divertissement que de toute évidence il éprouve à proposer des histoires comme celle-ci, et qu'il excelle à faire partager à ses lecteurs »[1679].

Enfin, la découverte de cette familière étrangeté portée par l'attachement régional permet aussi aux traducteurs de revenir sur la spécificité de la tradition littéraire italienne et d'évoquer par la même la situation sociolinguistique de la Péninsule : « En Italie, un tel jeu linguistique est possible, et apprécié, car le plurilinguisme y est resté une réalité très répandue. Et A. Camilleri, en le pratiquant à sa façon, s'inscrit dans une longue tradition littéraire »[1680]. Certains de ces petits textes sont, à cet égard, de vrais condensés sur l'Italie linguistico-littéraire[1681], ou sur la culture sicilienne pour les œuvres d'A. Camilleri :

> La langue de Camilleri est représentative du très riche idiome constitué au fil des siècles par les Siciliens cultivés, au point de contact entre le dialecte populaire de l'île, la langue des autres régions d'Italie (et plus tard l'italien officiel, celui d'un État central tardif et lointain), et les langues des peuples qui, depuis deux millénaires, ont, tour à tour, débarqué sur ce triangle fertile

[1677] C. Mileschi, Note du traducteur, op. cit., p. 12.
[1678] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 7.
[1679] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 9.
[1680] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 206.
[1681] Par exemple le long développement de D. Vittoz sur « la difficile codification de la langue nationale en Italie » qui couvre tout un pan de l'histoire littéraire italienne, ibid., p. 206-210 ; ou bien, de la même traductrice, sur la survivance des parlers locaux qui « restent encore, malgré le laminage culturel et la standardisation appauvrissante de l'ère télévisuelle, une composante active du patrimoine linguistique des habitants de la Péninsule », D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 336.

> planté entre l'Orient et l'Occident de la Méditerranée, de ces conquérants qui se sont emparés de la Sicile avant qu'elle ne s'empare d'eux.[1682]

Et sur la tradition lombarde pour L. Pariani :

> Laura Pariani, qui hérite d'une tradition littéraire lombarde très vivace, écrit à la croisée des lieux et des époques : Lombardie paysanne, Amérique de l'espoir, Italie promue à l'opulence, Argentine en crise. La langue qu'elle emploie traverse trois strates linguistiques : italien, argentin et lombard, se métissant selon une perspective en profondeur.[1683]

b) Une lecture critique de l'écriture cible : les modalités d'une déclaration de poétique traductive

Ce n'est qu'après avoir étudié les mécanismes de ces proses que les traducteurs peuvent rendre compte des stratégies traductives mises en œuvre dans le TC. Une fois évoqué le pacte entre auteur et lecteur source, on passe à une étude du rendu de l'effet visé chez le lecteur cible et, par conséquent, à la problématique de la traduction de ces textes si particuliers. C'est la deuxième grande articulation des péritextes, celle qui nous intéresse au plus haut point. Car, comme l'indique U. Eco à propos des interventions des traducteurs dans le paratexte, c'est la part la plus importante de ces travaux accompagnant les traductions :

> L'attitude critique des traducteurs peut éventuellement être explicitée dans le paratexte, c'est-à-dire les préfaces, postfaces ou notes de commentaire. En ce cas, le traducteur ne critique pas le texte source, il se critique, s'explique lui-même en tant que traducteur, il agit non plus comme artifex mais comme philosophus additus artifici, il réfléchit sur son travail et le commente.[1684]

Il s'agit en effet pour les traducteurs d'un retour sur leur pratique, d'une vraie déclaration de poétique de traduction. Le lecteur trouve ainsi un accès direct au laboratoire du traducteur. D. Vittoz parle à juste titre, dans une de ces postfaces, d'une « visite de la fabrique de la traduction »[1685], soulignant en cela que la traduction est un véritable « métier »[1686].

Dans la préface allographe d'abord, on a, évidemment, une lecture critique de la traduction (mais bien sûr positive, si le préfacier a accepté d'écrire un texte d'ouverture à cette traduction), menée avec davantage de distance. C'est le cas de M. Fusco, qui parle d'abord des problématiques traductives que ce genre de texte engendre :

> On touche ici du doigt […] le parti adopté par la traductrice afin de le restituer en français, sachant que celui-ci ne dispose pas de la multiplicité de registres linguistiques qui caractérisent l'italien en raison de la persistance des dialectes. Le problème est très approximativement analogue, si l'on veut, à celui que poserait le tirage en noir et blanc d'une image originale en couleurs, ou encore à la réduction pour le piano d'une partition d'orchestre. Faute de disposer

---

[1682] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 15. Suit là aussi un long excursus fort enrichissant sur les racines linguistiques du sicilien, qu'il nous est impossible de rapporter ici mais à laquelle nous renvoyons : Ivi.
[1683] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 337.
[1684] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit.
[1685] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 217.
[1686] Comme aime à l'indiquer J.-C. Zancarini : « Le "métier de la traduction" ». Article disponible en ligne : https://hal.inria.fr/file/index/docid/419108/filename/mA_tier_de_la_traduction.pdf.

> simultanément de plusieurs registres linguistiques également compréhensibles, la traduction en français d'un original italien faisant appel au dialecte doit donc, à moins de renoncer purement et simplement au multilinguisme original, inventer des solutions de rechange, en ayant recours soit aux ressources de l'argot (forcément sectoriel et instable), soit à celles (malheureusement limitées) des patois.[1687]

Puis, évoquant des solutions traductives qu'il juge inadaptées et nous livrant par ce biais, en partie, une poétique de traduction : « Passons sur l'usage que l'on rencontre parfois de néologismes plus ou moins phonétiques, et malaisément déchiffrables »[1688], il en vient à la solution proposée par la traductrice :

> Reste une ressource, que Dominique Vittoz a rodée avec bonheur dans La Saison de la chasse et Un filet de fumée, du même Camilleri, et qui consiste à transposer l'effet de décalage existant entre l'italien et le dialecte par le recours à un décalage du même ordre, tel que celui que permet par exemple le parler franco-provençal de la région rhodanienne. Le lecteur français, même s'il ne consulte pas le lexique obligeamment mis à sa disposition par la traductrice, tout comme le fait à partir d'un texte original de Camilleri un Italien qui ne connaît pas le sicilien, perçoit donc le mouvement général des phrases et du récit, emporté qu'il est par le mouvement de la narration et des dialogues, dans une lecture globale que pimentent des termes ou des expressions peut-être inhabituelles pour lui, voire oubliées, mais nullement hermétiques.[1689]

Dans les préfaces autographes, on trouve de véritables déclarations de poétique traductive. Nos auteurs (traducteurs) soulignent tous la difficulté à traduire ces textes : « La question de la traduction de ces textes présente une difficulté évidente »[1690] ; « Rendre la saveur de cette langue est une entreprise délicate »[1691], « les ingrédients de cette saveur, à quoi le lecteur italien est immédiatement sensible, sont inégalement difficiles à rendre auprès du lecteur français »[1692], quand ce ne sont pas tout bonnement des aveux d'impuissance à traduire de tels textes. Ainsi S. Quadruppani écrit-il : « À mes interlocuteurs qui […] avouaient mal comprendre comment on pouvait restituer aux lecteurs français l'impression que Camilleri produit sur ses lecteurs italiens, je répondais que c'était simple : on ne le pouvait pas »[1693].

C'est surtout que ces textes, par les difficultés tangibles qu'ils présentent, forcent les limites de la langue cible et poussent le traducteur à s'interroger activement. C'est sur une telle interrogation, née du corps à corps avec le texte, que reviennent amplement L. Bonalumi, D. Vittoz et S. Quadruppani. Tout se passe comme si ces TS, sans doute plus que d'autres, exigeaient une longue réflexion y compris a posteriori, une fois le travail de traduction proprement dit terminé, au moment de présenter au public cible le texte en français. C'est en tout cas la forte impression que nous donnent ces quelques lignes de L. Bonalumi qui sont un retour sur sa pratique, mélange de justification, de regret face à un « devoir » jamais complètement rempli, d'un rendu toujours imparfait, mais aussi prise de position assumée et expression d'une subjectivité :

[1687] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 10.
[1688] Ivi.
[1689] Ibid., p. 10-11.
[1690] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 338.
[1691] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 5.
[1692] S. Quadruppani, Note du traducteur, in *L'Opéra de Vigàta*, op. cit., p. 7.
[1693] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 16. Il ajoute immédiatement après, pour dépasser cette idée : « la traduction ne s'opère pas en termes d'équivalence pure et d'égalité simple dans l'échange ».

> Fallait-il les traduire, les laisser en l'état – 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 meilleure. Au demeurant, un traducteur littéraire n'a jamais que deux solutions : rater l'œuvre ou la tuer. Pour ma part, je préfère être accusé de maladresse plutôt que d'assassinat.[1694]

Dans cette riche quoique courte note, L. Bonalumi évoque de manière implicite ce qui a déjà été fait en la matière, pour le même type de textes, et ce qui dans l'absolu peut être envisagé. Après les avoir passés en revue, il semble procéder par élimination et choisir (il parle bien de ce qu'il a « préféré ») la solution « la moins mauvaise », étant donné la difficulté que présentent ces œuvres. C'est par ce procédé de l'élimination que raisonne également, et cette fois explicitement, D. Vittoz : « Dans ma recherche d'une solution pour rendre en français ce mélange de langues, j'ai procédé par élimination »[1695]. C'est donc sur le mode négatif que beaucoup de ces paratextes évoquent la solution « la moins insatisfaisante », preuve en est la déclaration – peut-être par fausse modestie – de D. Vittoz : « j'avais trouvé une solution pas trop insatisfaisante en puisant dans le français régional de Lyon »[1696]. Pour traiter le cas de L. Pariani également, elle élimine les solutions qui ne lui semblent pas à même de rendre l'hybridation linguistique, et c'est encore sur le mode d'une négative : « Je n'ai su me résoudre ni à les traduire platement en français, ni à leur donner pour équivalents des tournures de langage relâchées ou déformées… »[1697]. Toutefois, c'est pour aboutir à une solution différente de celle de L. Bonalumi que D. Vittoz passe en revue les différentes hypothèses traductives :

> L'hypothèse de recourir à l'argot, qui peut se prévaloir d'une tradition littéraire, n'était pas recevable car j'aurais opéré ainsi une uniformisation sociologique indue. […] Le recours à différents niveaux de langue et l'emploi intensif d'expressions imagées, parfois rares et donc surprenante ou drôles […]ne suffisai[en]t plus pour traduire l'hybridation entre italien et sicilien à l'œuvre dans La Saison de la chasse, comme dans la plupart des livres de Camilleri. […] Les parlers du sud de la France, déjà largement employés, surtout dans leurs spécificités phonétiques, pour doubler les films italiens, me paraissaient trop connotés : Pagnol ne serait jamais bien loin de l'esprit du lecteur français, orientant abusivement sa découverte de l'univers de Camilleri.[1698]

La solution à laquelle elle parvient n'est pas celle de l'invention (les « formes imaginaires » de L. Bonalumi) mais celle de l'adoption d'un parler régional hexagonal, le parler lyonnais. Avant de revenir sur ces choix, il nous faut d'abord dire deux mots de ce qui est recherché par les traducteurs.

Les traducteurs font tous état de la même visée. L. Bonalumi d'abord insiste sur le fait qu'il prend en compte le lecteur et que sa traduction se fixe comme but de « suggérer […] le même effet que celui qu'ils [les textes] produisent dans le contexte italien »[1699]. S. Quadruppani indique cette même intention dans tous ses paratextes : « le lecteur français se trouvera placé

[1694] L. Bonalumi, Note à Un massacre oublié, op. cit.
[1695] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 213.
[1696] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 338.
[1697] Ivi.
[1698] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 213-214.
[1699] L. Bonalumi, Note à Un massacre oublié, op. cit.

dans une situation rappelant celle de son homologue italien, et, de par la nécessité de s'orienter parfois sur le contexte pour comprendre un mot, percevra un peu du sentiment d'étrangeté que ressent le lecteur italien de Camilleri »[1700] ; « avant tout, il s'agissait de faire éprouver au lecteur français le sentiment de familière étrangeté qu'éprouve le lecteur italien non sicilien en se plongeant dans Camilleri » ; « ainsi a-t-on tenté de rendre, au moins en partie, ce que perçoit le lecteur italien à travers la langue de Montalbano et consorts : la truculence généreuse et raffinée d'un peuple très ancien, […] qui, grâce […] au travail d'un Camilleri, semble bien capable de conserver encore longtemps sa savoureuse et pathétique et hilarante singularité »[1701] ; « je me suis efforcé de moduler la traduction de façon à placer le lecteur français dans une situation analogue à celle que crée le texte de Meneghello pour un lecteur italien "ordinaire" »[1702]. C'est l'occasion de souligner à nouveau que l'essentiel, dans ces proses – et donc l'essentiel à maintenir en traduction –, c'est l'effet de lecture.

Pour expliciter leurs choix de traduction qu'ils vont justifier et présenter souvent de manière détaillée au lecteur cible, rappelant l'objectif de recréer un effet de lecture analogue, ils ne peuvent toutefois que partir de l'asymétrie entre les deux langues[1703] – d'où les longs excursus linguistiques que l'on a vus dans la partie de présentation des TS. Dans cette partie sur les TC, se profile donc un retour sur leur propre langue. Ainsi S. Quadruppani évoque-t-il « notre langue corsetée »[1704] qu'est le français. D. Vittoz, bien plus virulente, écrit à maintes reprises que « notre français centralisé et codifié a, pour ses substrats régionaux, des pudeurs de jeune fille effarouchée et qu'il redoute le qualificatif inélégant de provincial dans un pays où la culture n'a qu'une capitale, contrairement à l'Italie aux multiples centres artistiques et intellectuels »[1705].

Quels sont donc ces choix, ces « méthodes », cette « logique » qui préside à leur traduction ?

Le premier, comme on l'a vu, est celui de l'invention prônée par L. Bonalumi pour restituer le jeu linguistique camillérien. Il compte par là recréer un effet analogue à celui qu'éprouve le lecteur italien. Les deux autres traducteurs s'opposent catégoriquement à ce choix, de même que M. Fusco. La raison alléguée est d'ailleurs sensiblement la : il s'agit principalement du refus de l'arbitraire, décliné chez les intéressés en des formules différentes. Pour S. Quadruppani c'est le rôle du traducteur qui est en jeu, lequel ne doit pas « disputer son rôle à l'auteur[1706] : il était donc hors de question d'inventer une langue artificielle, même si celle de Camilleri l'est dans une certaine mesure »[1707]. Cette réflexion part de l'analyse, on l'a vu, du TS ; le TS étant essentiellement fondé sur le mélange de codes linguistiques existants, le

[1700] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 19.
[1701] S. Quadruppani, Note du traducteur, in Le Voleur de goûter, op. cit., p. 11-12.
[1702] C. Mileschi, Note du traducteur, op. cit., p. 12.
[1703] M. Fusco souligne cette asymétrie dans une citation rapportée précédemment : « celui-ci [le français], ne dispose pas de la multiplicité de registres linguistiques qui caractérisent l'italien en raison de la persistance des dialectes », M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 10.
[1704] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 19.
[1705] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 339.
[1706] S. Quadruppani, dans un autre péritexte, reprenant quasiment le même discours, ajoute que, pour lui, le rôle du traducteur est de « se cantonner à sa fonction de passeur », S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 18.
[1707] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 6.

traducteur n'a aucune raison de recourir à l'invention. C'est précisément cet écueil qu'a voulu éviter D. Vittoz en choisissant un parler régional hexagonal et en particulier certains mots pour leur expressivité :

> C'était la porte ouverte au libre choix, à la subjectivité, à l'arbitraire, pourra-t-on me reprocher. Ma seule défense est que je n'ai rien inventé ni déformé, j'ai fait revivre des mots qui avaient eu leur place à un moment donné, dans une communauté donnée, qui émaillent encore bien souvent le français tel qu'on le parle à Lyon.[1708]

Mais la difficulté du texte est telle que, malgré ces propos, certains traducteurs avouent (comme à regret) avoir dû « se résoudre à inventer »[1709]. C'est d'ailleurs l'attitude de S. Quadruppani qui opte aussi pour la déformation des mots, voulant en cela « restituer un peu de ce que ressent l'Italien en lisant pinsare, où perce l'accent sicilien »[1710]. Ainsi par exemple, pensare, penser, est traduit par « pinser ». M. Fusco, quant à lui, déplore ces néologismes au motif qu'ils sont illisibles et posent de sérieux problèmes de compréhension[1711].

Les deux autres traducteurs d'A. Camilleri, S. Quadruppani et D. Vittoz, ont choisi d'exploiter les ressources d'un parler régional hexagonal. S. Quadruppani recourt « à des termes du français du Midi »[1712], à « des termes de francitan »[1713] ; D. Vittoz, nous l'avons vu, opte pour « le parler lyonnais, passé et présent, qui appartient au groupe des dialectes franco-provençaux ». Cependant, les deux traducteurs indiquent d'emblée que c'est avec la plus grande prudence et un dosage avisé qu'ils pratiquent ce mélange[1714]. Mais comment justifient-ils leurs choix respectifs ?[1715] Les motifs diffèrent évidemment entre les deux traducteurs. S. Quadruppani cherche à « faire entendre une "voix du sud", sans cependant transformer Camilleri en Occitan »[1716]. Par ailleurs, il considère que

> le français occitanisé s'est assez répandu, par diverses voies culturelles, pour que jusqu'à Calais, on comprenne ce qu'est un « minot ». La deuxième raison, c'est que ces régionalismes

---

[1708] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 214-215. Elle anticipe le reproche de l'invention dans d'autres textes : elle parle ainsi de son désir d'« éviter l'arbitraire, l'invention, qui comportent un risque, celui de déboucher sur un idiolecte limité et narcissique » [« evitare l'arbitrario, l'invenzione, che portano con sé il rischio di sfociare in un angusto e narcisistico idioletto »], D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 187.

[1709] C. Mileschi, Note du traducteur, op. cit., p. 12.

[1710] S. Quadruppani, Note du traducteur, in Le Voleur de goûter, op. cit., p. 11.

[1711] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 10.

[1712] Ivi.

[1713] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 18.

[1714] S. Quadruppani écrit ainsi que « le recours à des termes du français du Midi […] ne peut être trop systématique, sous peine de transformer Montalbano en personnage de Pagnol », Note du traducteur, in Le Voleur de goûter, op. cit., p. 11. D. Vittoz, dans un article qui ne constitue pas un paratexte à une de ses traductions, écrit : « toujours avec des dosages prudents, pour ne pas dire minimes » [« sempre con dosaggi prudenti, per non dire minimi »], D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 194.

[1715] Question que se posent nécessairement les traducteurs. Cf. D. Vittoz : « Après avoir établi que l'on pouvait mettre en place un procédé d'hybridation entre le français et un parler régional, restait à choisir le parler régional. Pourquoi, alors, avoir opté pour le lyonnais ? » [« Una volta appurato che si poteva attivare un processo di ibridazione tra francese e parlata regionale, restava da scegliere quale.Perché quindi il lionnese? »], D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 195.

[1716] S. Quadruppani, Note du traducteur à *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999, p. 7.

> apportent en français un parfum du Sud[1717]. (La troisième étant que c'est la langue de mon enfance).[1718]

D. Vittoz, quant à elle, évoque ainsi les motifs de son choix du lyonnais pour A. Camilleri, indiquant qu'il fallait trouver :

> un parler local qui ne soit pas lettre morte pour l'auteur de la traduction[1719] afin qu'il devienne parlant même pour le lecteur extérieur à ce microcosme-là. […] 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.[1720]

Le choix de tel ou tel patois est ainsi pleinement justifié par les traducteurs. D. Vittoz fera de même pour L. Pariani. Pour la traduction de Quando Dio ballava il tango, elle a de nouveau exploité une langue régionale, mais, cette fois, c'est sur le poitevin saintongeais que son choix s'est porté, pour plusieurs raisons explicitées dans la postface :

> La première est que, contrairement à d'autres romans de Laura Pariani, la quantité de mots lombards dans ce livre reste faible et le risque d'accumuler trop de mots déroutants et inhabituels, mesuré. La deuxième est que j'ai trouvé des points communs entre le lombard et le parlanjhe. Tous deux s'enracinent dans une réalité paysanne, un climat plutôt humide (surabondance des termes désignant la boue, présence de la culture du maïs), avec une morphologie des mots comme alourdie et assombrie par certains groupes consonantiques ou vocaliques.[1721]

La troisième raison est celle que nous avons déjà mentionnée : « Je crois que ce tabou linguistique hexagonal, et le refoulé qu'il génère, doit être joyeusement et profitablement subverti, redonnant vie littéraire à un patrimoine de mots et d'expérience humaine »[1722].

[1717] Dans « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 6, S. Quadruppani ajoute que ce « parfum du Sud » est « parfaitement adapté pour parler de la Sicile ».

[1718] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 18.

[1719] L'idée du choix d'un parler régional qui soit familier au traducteur est une justification récurrente. On peut parler d'une « traduction autobiographique » comme le fait Caroline Zekri interviewant C. Mileschi, lequel affirme en effet qu'il a « choisi d'aller pêcher dans un dialecte (ou un patois comme on dit plutôt en France, mais je préfère le terme dialecte) français ou francophone ou franc, en tout cas 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 », C. Mileschi et C. Zekri, « Entretien sur la traduction française de Libera nos a malo de Luigi Meneghello », op. cit. On voit qu'à une raison personnelle s'ajoute la recherche de l'effet analogue, c'est-à-dire d'une situation qui présente des analogies avec le TS.

[1720] En d'autres lieux, D. Vittoz explique plus longuement ses raisons : outre une raison personnelle (c'est ce parler qu'elle connaît), elle note « 1) un riche lexique tout à fait distinct du français ; 2) l'absence de déformations phonétiques trop éloignées de la norme de l'élégance : l'oreille française a ses susceptibilités qu'il faut respecter ; 3) une tradition culturelle de nouvelles, de chants et de théâtre de marionnettes » [« 1) un ricco lessico del tutto distinto da quello francese; 2) l'assenza di deformazioni fonetiche troppo distanti dalla norma dell'eleganza: l'udito francese ha sue permalosità che vanno rispettate; 3) una tradizione cuturale di novelle, canti e teatro di marionette »], D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 195.

[1721] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 338-339.

[1722] Ivi.

La question de la systématicité d'un tel choix est abordée par les auteurs : face à la difficulté du mélange linguistique source, et du fait de l'asymétrie entre les réalités italienne et française, les deux traducteurs remarquent une impossibilité à trouver des équivalences systématiques, mot pour mot, qui n'auraient d'ailleurs pas de sens, puisque, comme le note à juste titre S. Quadruppani, la traduction « est la rencontre de deux langues, pas celle de mots entre lesquels on pose le signe =. Pas la confrontation inerte de deux dictionnaires, mais un point de contact entre deux mouvants univers mentaux »[1723]. Ainsi D. Vittoz compte-t-elle sur la bienveillance du lecteur cible et son intelligence, lorsqu'elle écrit : « Le lecteur aura déjà compris que je n'ai pas pu réaliser une équivalence systématique, mot pour mot, expression pour expression, entre les emplois du dialecte sicilien dans l'original et ceux du parler lyonnais dans la traduction »[1724] ou bien :

> j'ai opéré des équivalences à distance, c'est-à-dire qui s'équilibrent à l'échelle, non plus de la phrase, mais du livre tout entier. Pour les cas où, rencontrant un terme sicilien, je n'ai pas pu le traduire par un terme lyonnais, j'ai essayé de réaliser une compensation, en employant des termes lyonnais à un autre endroit où, dans l'original, il n'y avait pas de terme sicilien.[1725]

Et encore : « Il m'a aussi souvent fallu renoncer à rendre terme pour terme les légères variantes phonétiques qui affectent un certain nombre de mots »[1726]. Invoquant le risque du ridicule, S. Quadruppani écrit : « Pour ne pas se donner le ridicule de remplacer purement et simplement l'italo-sicilien par un parler régional français […] il a fallu renoncer à chercher terme à terme des équivalents à la totalité des régionalismes »[1727] et, un peu plus loin, il explique encore mieux ce choix : « Un œil objectif constatera toutefois que je me suis abstenu d'insister, et de trop tirer Montalbano vers le provençalisme pagnolesque »[1728].

C'est d'ailleurs pourquoi S. Quadruppani ne s'en tient pas à la seule méthode de l'insertion lexicale provençale mais s'avise d'autres possibilités. Considérant qu'il y a trois niveaux de langue dans l'écriture camillérienne, il indique que pour le dialecte pur, dans les parties dialoguées, il « a simplement traduit le dialecte en français en prenant la liberté de signaler dans le texte même que le dialogue a lieu en sicilien (et en reproduisant parfois, pour la saveur, les phrases en dialecte, à côté du français) »[1729]. C'est, selon lui, le niveau intermédiaire qui pose problème, celui de l'italien sicilianisé. C'est pour ces passages-là qu'il a choisi des termes du Midi. En outre, S. Quadruppani indique qu'il a également recours, pour le lexique, « à des archaïsmes, des régionalismes, des notes ». Il y a de quoi s'y perdre un peu, d'autant qu'à côté de ces solutions lexicales, qui tendent plutôt vers la langue cible, s'ajoutent deux expédients pour la syntaxe qui se tournent davantage du côté du TS : il a conservé l'inversion de l'ordre des mots (sujet / verbe) présente par exemple dans « Montalbano sono », et l'emploi du passé simple.

[1723] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 16.
[1724] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 215.
[1725] Ibid., p. 216.
[1726] Ibid., p. 217.
[1727] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 6.
[1728] Ibid., p. 6-7.
[1729] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 17.

Enfin, de nombreux exemples de la mise en pratique de ces choix sont donnés pour faire profiter le lecteur des « coulisses » de la traduction. Ainsi, dans la postface à La Saison de la chasse, D. Vittoz revient longuement sur « le fonctionnement et l'esprit »[1730] de sa pratique traductive[1731]. On observe une véritable volonté de faire connaître les arcanes du métier de traducteur qui reste la plupart du temps dans l'ombre, un souci didactique souligné par des exemples précis et décortiqués. D. Vittoz ne cache pas les limites de son entreprise (« Je n'ai pas su faire mieux que rendre en français "normal" le terme de dérivation espagnole pilaja (plage) que Camilleri emploie au lieu de spiaggia... »[1732]). Ce faisant, elle introduit le lecteur cible à une connaissance plus approfondie (et plus sensible, grâce au réservoir lexical qu'elle fournit en langue source pour ensuite en donner l'équivalent choisi en lyonnais) de la langue source et lui propose quelques analyses linguistiques fort intéressantes dans cet exercice enrichissant du passage d'un code à l'autre, en l'occurrence ici deux codes peu voire pas du tout connus du public francophone, le sicilien d'une part, le lyonnais d'autre part.

Il faut pour finir dire deux mots des glossaires qui apparaissent chez D. Vittoz et chez Claude Schmitt, en traduction. Dans Un filo di fumo, la traduction en italien standard des expressions en dialecte sicilien utilisées par l'auteur est donnée en appendice. D. Vittoz fait le choix d'adapter ce glossaire. Elle écrit : « Il n'est pas reporté ici pour des raisons de pertinence et je fournis à mon tour un glossaire du français régional dans lequel j'ai puisé des équivalents pour ces termes siciliens, le parler franco-provençal de Lyon »[1733]. Si le glossaire original n'a pas lieu de figurer dans la version traduite, logiquement absente du TC, elle juge en revanche opportun de reprendre ce modèle pour les expressions lyonnaises qu'elle a choisi d'insérer dans sa traduction. Le lecteur, comme l'indique M. Fusco, peut, s'il le veut, consulter « le lexique obligeamment mis à sa disposition par la traductrice »[1734]. Celle-ci a réitéré cet ajout d'un glossaire final y compris dans des romans (La Saison de la chasse, Le Roi Zosimo) où il n'en comportait pas dans le TS.

Bien différentes se trouvent être les notes à la fin de la traduction du Facteur de Pirakerfa par C. Schmitt. Ces « notes du traducteur » débutent par la reprise, par ordre d'apparition dans le texte, des noms propres sardes (de lieux et de personnes) que C. Schmitt a laissés tels quels dans sa traduction. Il choisit donc le dispositif de ces notes en fin d'ouvrage pour donner la traduction littérale de ces noms, qui contiennent souvent un sens caché. Le second volet est constitué de notes qui renvoient (par un système d'astérisques) aux pages de la traduction et qui expliquent des termes sardes laissés également tels quels. Il s'agit d'explications sur des substantifs et références essentiellement culturels de la Sardaigne. Ces notes, volontairement placées après le texte et non en bas de page, sont succinctes et remplissent la fonction d'un glossaire, mais non alphabétique, puisque la présentation suit l'ordre d'apparition des expressions sardes dans l'ouvrage. Ce glossaire diffère donc de celui de D. Vittoz. Il faut préciser qu'un tel appendice est absent du TS de S. Niffoi. On peut dès lors se demander ce

[1730] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 217.
[1731] On trouve ainsi des termes de traductologie (« équivalence systématique », « compensation », etc.).
[1732] Ibid., p. 216.
[1733] D. Vittoz, Note à Un filet de fumée, Paris, Fayard, 2002, p. 137.
[1734] M. Fusco, Préface à Le Roi Zosimo, op. cit., p. 10.

qu'il en sera des TS niffoiens récents, comportant désormais systématiquement un glossaire final, lorsqu'ils seront traduits en français.

c) Des mini-traités traductologiques

On en arrive à une véritable déclaration traductologique, à des jugements et prises de position générales sur l'acte et le métier de traduire. D. Vittoz indique plus précisément en quoi ces textes forcent à repenser sa poétique de traduction et combien dans le cas de cette langue plurielle, « la traduction en une autre langue est, plus que jamais, interprétation »[1735]. Elle se positionne donc. Les traducteurs émaillent ces courts textes de phrases qui ressemblent à des axiomes, comme la sentence lapidaire de L. Bonalumi, sur les limites du métier de traducteur : « un traducteur littéraire n'a jamais que deux solutions : rater l'œuvre ou la tuer »[1736], ou ces propos moins pessimistes de S. Quadruppani sur la part de création que comprend toute traduction : « Il ne suffit certes pas d'être excellent italianiste, même estampillé par l'université, pour faire une bonne traduction : dans cette activité, une part de création littéraire est indispensable. Mais d'un autre côté, le traducteur doit impérativement éviter de disputer son rôle à l'auteur »[1737].

Ces TS semblent amener certains traducteurs à s'interroger sur les fondements de leur pratique, de leur méthode, ce qui peut dans quelques cas, notamment pour l'une d'entre elles (D. Vittoz), déboucher sur des horizons nouveaux :

> La traduction, dans sa vocation fondamentale d'accueil de l'autre auprès de soi, a de ces gains pour sa langue d'arrivée. Quand la traduction s'exerce sur une littérature veinée de bilinguisme, elle est plus que jamais, comme l'écrit George Steiner, l'opération qui permet de « vivre la différence, toucher du doigt le texte et la résistance de ce qui est autre, passer par une nouvelle expérience de l'identité ». C'est, ajouterait Corazón, donner sens à la différence souvent douloureuse de l'émigré, une condition qui, hors littérature, envahit notre monde.[1738]

Et dans la postface à La Saison de la chasse elle précise : « Pour ma part, en traduisant ainsi ce roman à la langue plurielle, j'ai suivi la pente du "désir de traduire" dont parle Paul Ricœur, vérifiant avec plaisir qu'il porte en effet à "la découverte de sa propre langue, et des ses ressources laissées en jachère" »[1739].

C'est donc en analysant les préfaces, postfaces et autres apparats critiques que l'on peut prendre la mesure du défi que représente pour le traducteur français la littérature italienne plurilingue. C'est là, dans ces courts textes, que ces passeurs nous livrent un aperçu de leur parcours et de leur poétique qui, pour quelques-uns d'entre eux, ont été radicalement renouvelés sous l'effet de cette prose plurilingue contemporaine. Leur cheminement traductif

[1735] D. Vittoz, « Andrea Camilleri, conteur sicilien », op. cit., p. 119.
[1736] L. Bonalumi, Note à Un massacre oublié, op. cit.
[1737] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », op. cit., p. 6.
[1738] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 339. La citation interne est de George Steiner, Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction, traduit par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998, p. 490.
[1739] D. Vittoz, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », op. cit., p. 218. La citation interne est de Paul Ricœur, « Le paradigme de la traduction », in Esprit, juin 1999, p. 15.

révèle qu'au contact de cette littérature, ils ont dû (et par-dessus tout D. Vittoz) renouveler leur pratique traductive : une rupture a eu lieu dans la manière d'envisager la traduction des vernaculaires. L'étude des préfaces et postfaces ainsi que des notes des traducteurs ont mis en lumière l'idée que ces textes sources offrent un terreau pour enrichir notre propre langue. Idée qui n'est certes pas nouvelle, puisque les Allemands, dès Luther, ont pensé la traduction comme création, transmission et élargissement de la langue d'arrivée (c'est l'Erweiterung[1740] de Johann Gottfried von Herder) et ont ainsi ouvert la voie à une grande tradition de la traduction en Allemagne, dont le maître-mot était de s'ouvrir à l'étranger, de présenter l'étranger dans la langue maternelle, d'accepter que celle-ci soit élargie, fécondée, transformée par cet étranger[1741]. Si ce n'est que chez D. Vittoz, cet élargissement ne réside pas uniquement dans l'introduction de l'étranger du texte source dans le texte cible, mais aussi et surtout dans l'élargissement du français par le français lui-même et ce, sous l'action du vernaculaire italien. La traduction de ces textes apportera non seulement l'étranger dans les textes français, mais il permettra au français de se renouveler par la redécouverte de son patrimoine : « Plus j'avançais dans cette pratique, plus je mesurais la richesse du patrimoine à notre disposition pour colorer et épaissir la langue de ma traduction »[1742]. Ce sont donc bien ces textes en particulier (pour elle, la rencontre avec l'univers camillérien) qui ont modifié son approche, modification dont elle décrit le tracé en ces termes :

> Comme le moment arrivait pour moi de devoir traduire La Saison de la chasse et Un Filet de fumée[1743], j'ai commencé à regarder ma langue, le français, un peu différemment, en me souvenant tout à coup que, tout compte fait, je possédais moi aussi, dans une zone très reculée de ma mémoire, des mots porteurs du même effet déflagrant.[1744]

[1740] Élargissement, amplification.

[1741] On peut penser à ce propos à Wilhelm von Humboldt : « La traduction […] est l'un des travaux les plus nécessaires dans une littérature, en partie parce qu'elle ouvre à ceux qui ignorent les langues étrangères des formes de l'art et de l'humanité qui leur resteraient sans cela tout à fait inconnues […] en partie et surtout parce qu'elle conduit à l'élargissement de la capacité signifiante et expressive de la langue propre. » L'ensemble des références et citations concernant l'histoire de la traduction dans le contexte allemand est tiré d'A. Berman, *L'épreuve de l'*étranger, op. cit.

[1742] D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », op.cit. p. 336.

[1743] Il s'agit de deux livres d'A. Camilleri [respectivement La stagione della caccia et Un filo di fumo].

[1744] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 192 : « Giunta ormai al compito di tradurre La stagione della caccia e Un filo di fumo, mi sono messa a guardare alla mia lingua, il francese, un po' diversamente, ricordando ad un tratto che, tutto sommato, in qualche remotissima zona della mia memoria, possedevo anch'io parole portatrici dello stesso effetto deflagrante [...] ».

Chapitre 12 : Les solutions adoptées dans les TC français et les problèmes que chacune pose

Apprenant que j'avais entrepris de traduire
le maestro de Porto Empedocle, il n'est pas un seul
de ses lecteurs italiens que j'ai rencontrés qui ne m'ait,
à un moment ou à un autre, posé la question :
« Mais comment vas-tu traduire Camilleri ? »
À quoi je répondais, invariablement,
que j'avais l'intention de le traduire en français.[1745]

Dans cet ultime chapitre, nous nous attacherons à décrire et à analyser les stratégies des différents traducteurs français de notre corpus face à la complexité des œuvres plurilingues italiennes, tout en abordant les problèmes que pose chacune de ces solutions. On constate, dans la majorité des cas, une tendance à l'effacement et à l'élimination de la variation dialectale : « Directement liées aux tendances traductives des pays d'arrivée, les transpositions en français et en anglais de la Nùoro foisienne tendent globalement vers une réduction du plurilinguisme »[1746]. Cette tendance à la normalisation et à la simplification est presque systématique, alors que dans nos TS, l'effort de lecture est au contraire requis :

> L'effort de déchiffrer le sarde est donc épargné aux lecteurs et mené à leur place par le traducteur, mais à l'origine, il était assigné par l'auteur au lecteur italien. Dans les versions étrangères, le traducteur se charge de rapprocher le lecteur de l'altérité de la communauté narrée, tantôt en diminuant l'intensité du plurilinguisme, tantôt en l'accompagnant de gloses et de notes infra et interphrastiques.[1747]

Nous examinerons ce qui demeure et ce qui disparaît du TS en traduction et ce qui change, – et sous quelles formes[1748] – car la question est bien celle-ci : « Que reste-t-il, donc, en traduction, de la poétique et de l'idéologie qui sont à la base du plurilinguisme [de tel ou tel auteur] ? »[1749]. Résumons une dernière fois ici, en introduction à notre étude de cas et à notre vérification de la typologie préalablement dressée, les éléments-clés à prendre en compte dès lors que l'on travaille sur le rendu du vernaculaire en français. Les problèmes dans la traduction de l'insertion dialectale sont bien sûr l'évaluation du rôle du dialecte dans tel ou tel ouvrage. Par exemple, le dialecte est-il là pour souligner une hiérarchie sociale ? ou pour marquer géographiquement le récit ? Chaque solution est en effet à penser en fonction du

[1745] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 15-16.
[1746] G. Sulis, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois », op. cit., p. 196 : « In linea con le tendenze traduttorie dei paesi d'arrivo, le trasposizioni in francese e in inglese della Nùoro foisiana mirano ad una riduzione complessiva del plurilinguismo ».
[1747] Ibid., p. 198 : « Ai lettori viene risparmiata la fatica della decodifica del sardo, eseguita in loro vece dal traduttore, ma assegnata originariamente dall'autore al lettore italiano: nelle versioni straniere, il traduttore si prende carico di avvicinare il lettore all'alterità della comunità narrata, ora diminuendo l'intensità del plurilinguismo, ora accompagnandolo da glosse e note intra e interfrasali ».
[1748] Car que veut dire exactement « changer » ou « demeurer » en traduction ? Là aussi, tout dépendra des enjeux que le traducteur aura identifiés et indiqués comme essentiels à restituer.
[1749] Ibid., p. 199 : « Che cosa rimane, dunque, in traduzione, della poetica e dell'ideologia che stanno alla base del plurilinguismo di Fois in Sempre caro? ». G. Sulis à propos de la poétique de Marcello Fois dans Sempre caro. Ce questionnement peut s'étendre à l'analyse de tous nos TS plurilingues et de leur traduction en français.

texte pris individuellement. Il ne peut pas y avoir un modèle préconçu que l'on plaquerait sur les textes, mais plutôt des règles applicables ou non en fonction du contexte. Nous avons mené cette analyse dans notre Ire partie, ce qui nous permettra de comprendre les différences de stratégie d'un auteur à l'autre et de les préciser. L'autre question qu'amène la problématique dialectale est de savoir comment l'on va pouvoir maintenir le cadre géographique et identitaire d'origine, si ancré dans la culture source et par conséquent si difficilement partageable tel quel par le public cible. Enfin, l'interrogation qui sous-tend la précédente et qui est la nôtre dans cette étude est de savoir si la traduction par un dialecte de la langue d'arrivée est concevable, et dans quelle mesure. Les deux principaux problèmes que posent nos TS en traduction sont d'une part la variation diatopique sous la forme d'une présence de deux codes linguistiques, d'autre part la reconnaissance des dialectes : même en l'absence d'une compétence dialectale du lecteur source, le dialecte sicilien comme la limba sarde, le napolitain comme le lombard sont identifiables comme tels par les Italiens. Si nous avons indiqué que nous nous positionnons fondamentalement contre la stérile intraduisibilité, nous sommes forcée de constater que cet aspect du TS sera très difficilement partageable par le lecteur cible.

S'il est vrai que « les solutions pour la traduction de textes caractérisés par la présence d'une variation linguistique sont diversifiées »[1750], essayons de nous frayer un chemin au milieu de cette diversité pour décrire les stratégies traductives les plus courantes. Nous nous proposons, pour rendre l'analyse plus claire et parce qu'il s'agit d'une étude de groupe, de partir des phénomènes traductifs. Nous reprenons notre typologie (Chapitre 10) dans le même ordre : pour chacune des solutions dont nous avions émis l'hypothèse qui se vérifie dans les TC, nous passerons en revue les TC qui l'intègrent, en procédant par auteur. Un TC pourra revenir dans plusieurs catégories puisque nous serons amenés à voir (ce qui nous donnera matière à réfléchir) qu'une traduction est souvent un ensemble de choix, un mélange de plusieurs phénomènes traductifs.

Tableau 5 – Abréviations employées pour citer les textes cibles[1751] :

Œuvres d'A. Camilleri	**Œuvres de S. Niffoi**	**Œuvres de L. Pariani**	**Œuvre d'A. Longo**
OV = *L'Opéra de Vigàta* CT = La Concession du téléphone MO = Un massacre oublié DJ = La Disparition de Judas PM = La Prise de Makalé PT = Privé de titre ZC = Zù Cola et autres nouvelles CP = Le Champ du potier	FP = Le Facteur de Pirakerfa LRT = La Légende de Redenta Tiria	VV = Le Village des voyelles QDDT = Quand Dieu dansait le tango	D = Dix

- rappel : TS = Texte Source ; TC = Texte Cible

[1750] M. Taffarel, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », op. cit. : « le proposte per la traduzione di testi caratterizzati dalla presenza di variazione linguistica sono diversificate ».

[1751] Toutes les œuvres du corpus sont citées ici sous leur titre français. Pour le nom des traducteurs, que nous ne répéterons pas ici à des fins d'allégement des notes, se reporter au Tableau 2 sur le corpus des textes cibles (Chapitre 9).

Un bref résumé descriptif de chacune des solutions dans chacun des textes s'impose pour pouvoir apprécier par la suite au mieux les exemples.

Pour A. Camilleri :

PM, traduit par Marilène Raiola, procède principalement à une élimination massive des insertions siciliennes (par suppression autant que par mise à plat). À cela s'ajoute l'emploi d'un registre familier voire vulgaire.

ZC, traduit par Madeleine Rossi, opte en majorité pour les inventions et les déformations. Le binôme traductif est par ailleurs souvent mis en œuvre, à côté d'une tendance assez fréquente, tout de même, à la normalisation.

MO, traduit par Louis Bonalumi, se fonde également sur les inventions et déformations. Il fait aussi le choix de l'explicitation en français du vernaculaire. Ce choix est sans doute lié à la spécificité du texte qui, contrairement à la grande majorité de la production camillérienne (mais rappelons que c'est un de ses premiers textes, et que son écriture a évolué dans une direction plus dialectale), comprend peu de vernaculaire sicilien et donc une langue mêlée très peu diffuse. La narration se fait dans un italien standard ponctué de manière très clairsemée de régionalismes ou de dialectalismes. À cette échelle, la stratégie de l'invention peut donc se justifier ; elle serait en revanche, nous semble-t-il, intenable pour une œuvre qui ferait la part belle à l'hybridation. C'est ce que souligne D. Vittoz commentant la traduction de La bolla di componenda (assez similaire pour la langue à MO) du même traducteur :

> Dans le cas de Bonalumi pour Indulgences à la carte, le choix de l'invention lexicale a sans doute été facilitée par les dimensions réduites du texte, qui comporte un pourcentage très bas de dialecte par rapport à la langue habituelle de Camilleri. En ce sens, c'est probablement le choix le plus juste.[1752]

CT, traduit par D. Vittoz, se fonde sur l'emploi d'expressions imagées, de locutions figurées de la langue française. On observe également un recours à un registre de langue populaire et familier, ainsi qu'une tendance à la normalisation. Mais il faut insister sur la particularité de CT dans la production d'A. Camilleri : livre sans narrateur, c'est d'abord et avant tout une œuvre qui est certes saturée par l'hybridation linguistique, mais cette dernière trahit le plus souvent un écart diastratique et diamésique, beaucoup plus que diatopique. De ce fait, un jeu sur les registres en traduction, même s'il perd le bilinguisme, peut se justifier dans cette œuvre, car « les personnages s'expriment toujours en style direct, par lettre ou dans des dialogues dépourvus de toute didascalie, donc en restant sur un seul registre à la fois »[1753]. Toutefois, l'on peut indiquer que l'histoire présentée dans CT se déroule en 1891 : un écart diastratique et diamésique pourrait aussi bien être rendu par un parler régional, encore bien vivant en France à la même époque. Si D. Vittoz peut parler d'une « évolution de [s]on

[1752] D. Vittoz, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? », op. cit., p. 193 : « Nel caso di Bonalumi per Indulgences à la carte, la scelta dell'invenzione di parole sarà stata indubbiamente facilitata dalle dimensioni ridotte del testo che comporta una percentuale molto bassa di dialetto rispetto alla lingua consueta di Camilleri. In questo senso, è forse la scelta più azzeccata ».
[1753] D. Vittoz, Préface à La Saison de la chasse, op. cit., p. 213.

approche à l'œuvre de Camilleri », comme nous le verrons avec l'exemple de Privé de titre, c'est aussi parce que le profil des textes change.

PT : Autre ouvrage traduit par D. Vittoz, qui diffère sensiblement du précédent, puisqu'un parler régional (le lyonnais) fait son entrée dans la narration et dans les dialogues. La traduction affiche une systématicité appréciable principalement au niveau des mots-clés qui bénéficient d'un traitement régional hexagonal rigoureux. La traductrice joue par ailleurs, à l'instar du TS, sur le contexte et les traductions interphrastiques déjà présentes dans le texte d'origine, pour laisser deviner au lecteur le sens du terme inhabituel. Le dosage est savamment travaillé puisqu'à ces insertions systématiques, mais qui ponctuent le texte de manière somme toute très prudente (toutes les insertions vernaculaires n'étant pas traduites en lyonnais), s'ajoutent des expressions imagées et figurées de la langue française qui, même si elles sont peu communes ou désuètes, se laissent facilement comprendre en fonction du contexte. Elles ont l'avantage de ne pas être marquées régionalement et contrebalancent l'effet d'étrangeté accru par un patois.

OV, traduit par Serge Quadruppani, frappe par ses notes du traducteur souvent liées à une reprise étymologique. Une autre tendance repérable dans ce TC est le calque syntaxique et, en général, le maintien de l'élément dialectal dans tous les binômes traductifs présents dans le texte d'origine. Globalement, on peut dire que l'intention du traducteur, qui se lit dans de nombreuses traductions littérales, est de mieux coller aux vernaculaires sources. Cela s'explique du fait que *L'Opéra de Vigàta* fait intervenir des personnages représentant des dialectes différents (romanesco ; florentin ; piémontais ; milanais, et bien sûr sicilien). Des méridionalismes français ponctuent le texte de manière très rare. Toutefois, le traducteur, en voulant transcrire fréquemment des éléments dialectaux, cultive de manière excessive et indue (notamment eu égard au choix assez improbable des termes vernaculaires), nous le verrons, la couleur locale.

DJ : La tendance est la même que dans OV, du même traducteur, c'est-à-dire un maintien dialectal avec binôme traductif très fréquemment mis en place ; des notes de bas de page tant culturelles que d'ordre traductologique ; l'adjonction fréquente des coordonnées linguistiques et géographiques (« dit en dialecte »). DJ fait par ailleurs beaucoup intervenir des personnages ayant une connaissance sommaire de la grammaire, de la syntaxe et de l'orthographe. Les nombreux documents d'archives fictifs qui émaillent le TS rendent compte de ces déformations. La traduction fait le pari – raisonnable – de reprendre ces erreurs qui ont ici une dimension diastratique : on n'est plus seulement dans la dimension géographique du vernaculaire, mais dans une différenciation sociale que permet la langue mêlée. C'est pourquoi, à notre avis, les inventions et déformations se justifient ici pleinement.

CP : Le traducteur S. Quadruppani, comme dans les romans historiques, choisit fréquemment les déformations, souvent calquées sur le TS. Plus généralement, la tendance au calque, qu'il soit syntaxique ou lexical, déjà observé pour les précédentes traductions de S. Quadruppani, se retrouve ici comme l'une des techniques prinicipales. Il insère par ailleurs, mais de manière très sporadique, des éléments du parler régional du Midi. On remarque à nouveau l'absence regrettable de traitement spécifique des termes-clés camilliériens en narration. Il faut noter que

la tendance à l'explicitation par ajout d'incises et surtout au moyen des notes de bas de page est fortement réduite ici : la raison est probablement à rechercher dans le fait que CP est un roman policier et que la lecture doit être plus rapide et efficace.

Pour S. Niffoi :

FP : Le traducteur Claude Schmitt a tendance à employer des termes français vieillis et archaïques qui, par leurs sonorités, évoquent ceux du TC. Les culturèmes sont laissés tels quels, puis soit explicités par une glose traductive dans le texte, soit expliqués en note de fin d'ouvrage. Le sarde est traduit principalement au moyen de termes et d'expressions d'un registre de langue familier. On observe une forte tendance à la normalisation des insertions sardes pourtant moins importantes dans ce TS que dans d'autres romans de S. Niffoi.

LRT : La traductrice D. Vittoz opte pour une adaptation du sarde, à nouveau par du parler lyonnais, auquel elle mêle des emprunts plus larges à d'autres parlers franco-provençaux, et jusqu'à quelques tournures syntaxiques du marseillais. Elle cultive également les expressions françaises imagées désuètes ou familières, principalement pour le discours direct. Quelques maintiens vernaculaires sources, qui concernent principalement les comptines et les culturèmes (ainsi que les binômes traductifs présents dans le TS) sont observables.

Pour L. Pariani :

VV : La traductrice Monique Baccelli efface la présence de deux codes linguistiques. L'altérité phonétique du bustocco est négligée. Cela est d'autant plus regrettable qu'il y a chez la traductrice une volonté évidente d'oraliser le texte, à travers un changement de registre pertinent : L. Pariani décrit un monde paysan, elle met donc en scène une catégorie sociale basse[1754]. La traductrice semble proposer toutefois un traitement spécifique de l'écart provoqué par le vernaculaire lombard en ayant massivement recours à un français populaire et relâché (au moyen de l'élision ; du « que » redondant ; du pronom adverbial « y » utilisé de manière populaire pour désigner la 3e personne du singulier ; d'adverbes employés de manière populaire ; de prépositions à la même connotation populaire ; de termes affectifs utilisés en milieu rural). Toutefois, l'adoption du registre populaire s'étend à l'ensemble du texte, sans être pour autant systématique pour les passages en vernaculaire[1755], créant une in-visibilité de l'écart.

Une observation doit être faite quant à la présence d'un second code véhiculaire, l'espagnol qui encadre le récit (premier et dernier chapitres) : très étrangement, cette langue est complètement gommée en étant traduite par du français standard, sans aucune annotation qui viendrait compenser cette perte en indiquant que le dialogue se fait en espagnol (ce qui a toute

[1754] Les personnages eux-mêmes ne cessent de mettre l'accent sur leur condition de paysans : « Sciura maestra, l'é che nualtar siamo **paisàn** », VV, TS p. 55.

[1755] VV. Citons d'autres exemples où le vernaculaire ne bénéficie pas d'un traitement particulier (il est rendu par du français standard) : p. 44 : « Si sente la voce della sorella più granda : "**Dèmm**, cercate **anmo**..." » : p. 39 : « On entend la voix de la sœur aînée : "**Allons**, cherchez **mieux**…" ». Ou, au contraire, des passages en italien standard dans le TS, rendus par l'élision jusque-là réservée au dialecte : « "Vous pouvez contrôler **c'q**ue la commune met à **vot'** disposition" » pour « "Potete controllare quello che il Comune vi mette a disposizione" », p. 19-20.

son importance dans les histoires de L. Pariani) : « “Donde tienes la llave, abuela?” chiede la più piccola alla nonna » : « “Où as-tu mis la clé, grand-mère ?” demande la plus petite à sa grand-mère »[1756]. Il n'y a aucune indication, textuelle ou extra-textuelle, que ces phrases sont prononcées en espagnol dans l'original. En revanche, lorsque la sœur cadette essaie de prononcer le titre du petit cahier rédigé en italien dialectalisé, la traductrice choisit le maintien des signifiants : « Abbesedarìo e ricreazioni graduali per fansiùgli di scuole rurali mas-cìli, con vig-nètte… »[1757], puisque cela reproduit l'effort fait par la petite fille pour déchiffrer une langue inconnue. Puis la question de la fillette, qui fait suite à sa lecture, en espagnol dans le TS : « Qué lingua es ésa ? »[1758], est finalement maintenue en espagnol (alors que jusque-là, elle avait traduit cette langue par du français standard). De même pour la réponse de la grand-mère, toujours en espagnol, qui est conservée dans le TC.

L'on est d'autant plus surpris que la traductrice n'ait pas eu recours à une langue régionale que l'histoire de Il paese delle vocali se déroule en 1884, dans une communauté de paysans et qu'à cette époque, en France, « les patois avaient encore, au moins dans certaines régions, une certaine vivacité et, aujourd'hui encore, certaines incrustations persistent dans les parlers locaux »[1759].

QDDT : La traductrice D. Vittoz indique que la seconde langue véhiculaire présente ici, l'espagnol, a été traitée par un maintien systématique, car « un[e] des trois […], l'argentin, est sans problème majeur : puisqu'il s'agit d'une langue tierce par rapport au français et à l'italien »[1760]. Pour les insertions lombardes, elle choisit de rendre le dialecte par du patois, puisqu'elle établit cette correspondance dans le texte lui-même, en traduisant le terme dialetto par patois, dans la bouche de la vieille Venturina : « Ché io parlo un po' dialetto » rendu par « Parce que je parle un peu patois, hén »[1761]. C'est cette fois le poitevin saintongeais, dit encore parlanjhe, à la frontière entre langue d'oc et langue d'oïl, qui est adopté. Sur le plan lexical, les termes dialectaux non transparents dans le TS sont traduits par du vocabulaire poitevin saintongeais difficilement compréhensible par un lecteur français. Pourtant beaucoup plus rare dans QDDT que dans VV, l'élément dialectal est dans l'ensemble traité de manière spécifique et quasi systématique.

Pour A. Longo :

D : La langue de l'auteur, on l'a vu, est une langue contemporaine qui cherche à coller à la réalité d'un parler. Il faut en tenir compte pour la traduction, où l'on peut sans doute comprendre l'évitement d'un parler régional strict qui, par sa désuétude, serait en décalage

[1756] VV, TS p. 9.
[1757] VV, TS p. 10.
[1758] Ivi.
[1759] C. Mileschi, Note du traducteur à Libera nos a malo, de Luigi Meneghello, op. cit., p. 11.
[1760] D. Vittoz, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », op. cit., p. 338. La suite de la citation est une déclaration de poétique traductive, au sens où D. Vittoz explicite ses choix : « mon choix a été de garder les termes argentins tels quels, comme le fait L. Pariani dans son original italien ». Où l'assertion bermanienne est quelque peu mise à mal (« Seules les koinai, les langues “cultivées”, peuvent s'entretraduire ») puisque, dans un texte justement plurilingue (où interviennent notamment deux langues véhiculaires), on ne peut pas (on ne doit pas ?) traduire la langue véhiculaire tierce.
[1761] QDDT, p. 20-21.

avec l'ultra-contemporanéité explicite du texte source. L'insertion vernaculaire revêt en effet également et surtout une fonction diastratique ici. Toutefois, la seule – hélas – traduction que nous ayons ne nous semble pas restituer les écarts présents dans le récit de départ. Les choix de la traductrice ne sont d'ailleurs pas évidents. À en croire une biobibliographie rédigée par cette dernière à l'occasion d'un festival littéraire, où elle justifie ses choix, elle indique avoir voulu restituer la langue spécifique d'A. Longo en employant uniquement des termes de deux syllabes maximum : choix sans doute motivé par la brièveté des phrases du TS, le ton rapide et sec de la narration, c'est-à-dire par une volonté de garder le rythme du TS, mais qui ne nous convainc guère, ne serait-ce que parce que ce procédé n'est pas réellement observable à la lecture du TC (et ne calque en rien le TS, qui propose de nombreux lexèmes dépassant les deux syllabes). Il mène d'ailleurs à des incohérences que nous avons pu repérer (omissions et approximations), qui ont pour effet d'adapter plus que de raison le TS et d'en détruire les réseaux signifiants. On observe toutefois un recours fréquent à un langage parler et familier.

1) L'élimination de l'insertion dialectale dans le TC

Partons du phénomène sans doute le moins « éthique » en traduction : l'évitement des éléments vernaculaires par leur pur et simple escamotage. On en retrouve de fréquents exemples dans nos TC : assez logiquement, le cas se présente surtout dans les traductions qui ne proposent pas de véritables choix de rendu du vernaculaire. Plus surprenant, mais lié à l'adoption d'un choix traductif qui ne pourra pas se justifier jusqu'au bout, engendrant un hiatus dans certaines parties textuelles bien précises que nous allons maintenant mentionner, le phénomène de suppression se rencontre parfois dans les TC qui adoptent au contraire une ligne cohérente spécifique. Avant de parler du procédé d'autotraduction intratextuelle qui sera cet endroit problématique, analysons l'omission volontaire.

a) La suppression de l'élément vernaculaire

Dans PM, à plusieurs reprises des phrases entières (proverbes, par exemple) en dialecte ou dans le mélange italien / sicilien sont supprimées[1762] :

- « Supra 'a pasta, minnolicchi, come si dici »[1763] : la phrase entière est supprimée dans la traduction française, phrase qui transmet pourtant la saveur du dialecte par une expression locale. Si l'on consulte en effet l'ouvrage Siciliano-Italiano, Piccolo vocabolario ad uso e

[1762] Sans compter dans PM, mais ce n'est pas notre objectif ici, d'une part les erreurs d'interprétation du sens (ex. : « **Andò a sbattiri** contro a uno che caminava in senso inverso » (p. 1523) traduit par « il aperçut quelqu'un qui marchait en sens inverse » (p. 119)), certaines étant apparemment liées à un défaut de compétence dialectale (« arancini » traduits par « petites oranges », « nivuro » par « nerveux », « cu » par « ce que » au lieu de « qui »…), d'autre part les suppressions de phrases en italien : « A Frugoni! Al meglio medico che c'è in Italia! » (p. 1519), disparaît dans la traduction française, idem pour « pigliò il paracqua pirchì chioviva appena appena » (p. 1538). On retrouve des contresens (plus ou moins graves) dans d'autres traductions : OV notamment, mais aussi CT.

[1763] PM, TS p. 1519 ; TC p. 113.

consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare[1764], on y trouve répertoriée l'expression : = sulla pasta mandorline (traduction littérale en italien), dont le sens est le suivant : A una disgrazia segue sempre un'altra disgrazia ; « Inzumma, scasò mezzo paìsi »[1765], disparaît également ; « né scu né passiddrà »[1766], expression qui rend compte de la teneur orale que peut contenir le dialecte.

- Il peut également s'agir de dialogues : deux répliques sont coupées dans le passage suivant, et de manière d'autant plus incompréhensible que le TC amputé ne peut alors faire comprendre la situation au lecteur cible. Du point de vue de la trame, le jeune Michilino a embroché son camarade Alfio avec sa baïonnette ; les parents du protagoniste Michilino, ignorant l'événement – que leur fils s'est bien gardé de leur répéter – relatent ici le fait en famille. Après les avoir écoutés (mais seulement après l'échange de répliques entre les parents), Michilino demande si son camarade est mort. Or si le passage (ici souligné en gras) est omis et que le dialogue reprend immédiatement avec la question de Michilino sur l'état de santé d'Alfio, le texte devient illogique. Michilino, faisant au contraire semblant d'ignorer toute l'affaire, se trahirait s'il posait immédiatement cette question : « Ma che capitò? spiò 'a mamà. **– Aieri doppopranzo, verso le sei, mentri faciva i compiti nella sartoria di sò patre, Alfio è stato firuto al cozzo da qualichiduno. – E pirchì? spiò ancora 'a mamà.** – Boh fece 'u papà. È mortu? addimannò Michilino »[1767].

- C'est ensuite au niveau des syntagmes, nominaux ou verbaux, que se produisent les suppressions les plus fréquentes : « una giacchetta 'ncusturata »[1768], non traduit en français ; « [vetrinette] impruvolazzate »[1769], « [i mobili] ancora manco incignati »[1770]. On pourrait multiplier les exemples, qui souligneraient des coupes d'insertions vernaculaires sources assez importantes dans le TC. On voit combien elles peuvent nuire à la compréhension du texte et créer par moments des contresens ; l'on ne saurait justifier ces coupes dans une traduction qui veuille rendre au minimum le sens. Mais on voit surtout que c'est l'atmosphère qui est irrémédiablement perdue, et, plus généralement le style : si autant de passages vernaculaires disparaissent, on ne peut pas dire que La Prise de Makalé donnera une idée précise du plurilinguisme camillérien à l'œuvre dans le TS. Ces suppressions en nombre s'accompagnent en réalité d'une autre modalité, à savoir la normalisation, dont on a émis l'hypothèse qu'elle était une constante dans les traductions des textes plurilingues.

Dans ZC, les suppressions sont très rares, au point que la seule que nous ayons repérée relève peut-être d'un oubli[1771]. Il s'agit de ce passage : « Domenica invece il Signiruzzo risuscita e si

[1764] Gianni Bonfiglio, Siciliano-Italiano, Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare, Rome, Fermento, 2009.
[1765] PM, TS p. 1633, TC p. 254.
[1766] PM, TS p. 1650 ; TC p. 274.
[1767] PM, TS p. 1541-1542, TC p. 142.
[1768] PM, TS p. 1530, TC p. 126-127.
[1769] PM, TS p. 1523 ; TC p. 119.
[1770] PM, TS p. 1580, TC p. 187.
[1771] En revanche, cette traduction comporte quelques contresens ponctuels, sur lesquels nous ne nous étendrons pas dans cette étude.

canta la Missa. Ma come risuscita? Cadono i linzòla a lutto e si vede la statua del Signiruzzo che se ne acchiana in cielo mentre le campane sonano a tinchitè »[1772].

Dans CT, on rencontre à plusieurs reprises des suppressions d'expressions ou de phrases entières, notamment ce passage où l'on trouve pourtant un binôme traductif verbal cher à A. Camilleri : « Se lei s'appagna, si spaventa così, io non le dico più niente »[1773]. Cette phrase disparaît dans le TC.

b) La normalisation : le recours au français standard pour restituer l'insertion vernaculaire

PM : On a des exemples flagrants de cette traduction de la langue hybride par du français standard dans les syntagmes verbaux : « runfuliari » traduit par « ronfler »[1774] ; « Tuppiò » (qui signifie frapper à la porte), traduit par « Il sonna »[1775] ; « A mamà tornò arrizzittata, patre Burruano si susì » traduits par « Maman revint et se rassit »[1776] ; adjectivaux : « nico » par « petit » ; « ma era tanto 'nfuscato e nìvuro che Michilino non s'azzardò a dirgli nenti » où les adjectifs sont traduits sans aucune coloration (et d'ailleurs de manière erronée) par « Il semblait si fatigué et nerveux que Michilino n'osa rien lui demander »[1777] ; « Monsignor Miccichè lo taliò ammammaloccuto » traduit par « L'abbé Miccichè le regarda, complètement ahuri »[1778]. Enfin, c'est à l'échelle de la période entière que l'aplatissement a lieu : « Ma Michilino voliva proprio arrinesciri a capiri che erano le cose vastasi, come si facivano, in cosa consistivano, pirchì alle pirsone piaciva fari le cose vastasi macari se era piccato » traduit par « Mais Michilino voulait vraiment essayer de savoir ce que pouvaient bien être ces choses malhonnêtes, comment elles se faisaient, en quoi elles consistaient, car les gens aimaient faire ces choses-là, même si c'était un péché »[1779]. L'exemple est d'autant plus parlant qu'à l'intérieur de la période citée se trouvent des unités sémantiques qui constituent des mots-clés pour l'ensemble du roman. Des termes comme vastaso, piccato (plus transparent par rapport à l'italien), vont revenir dans ce texte qui est une éducation morale et sexuelle. En outre, les voyelles suffixales en « i » qui donnent la couleur sicilienne au texte saturent l'œuvre et sont la marque d'A. Camilleri, qu'on perd tout à fait ici, comme on perd d'autres mots-clés de l'opera omnia de l'auteur tel que macari dans cette phrase.

ZC : Malgré une prise de position qui rend visible la déviation (par déformations phonétiques et transcription occasionnelle de l'élément dialectale), comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, le travail de la traductrice n'est pas exempt d'un recours à la normalisation. Donnons-en là aussi quelques exemples : « arrisòrbire ogni cosa » devient « résoudre tous les

[1772] ZC, TS p. 58 ; TC p. 56
[1773] CT, TS p. 779.
[1774] PM, TS p. 1518 ; TC p. 112.
[1775] PM, TS p. 1528 ; TC p. 124.
[1776] PM, TS p. 1553 ; TC p. 154.
[1777] PM, TS p. 1581 ; TC p. 189.
[1778] PM, TS p. 1567 ; TC p. 173.
[1779] PM, TS p. 1527 ; TC p. 123.

problèmes »[1780] ; « gli spiai », dont on a vu combien c'est un terme-clé camillérien, est traduit par « je lui demandai »[1781] (et de même pour les verbes « taliàre » traduit par le simple « regarder », « trasire » traduit systématiquement par « entrer », « tuppuliare » par « frapper à la porte », « acchianare » par « monter ; « gana » par « envie » ; « macari » par « même » ; « nìvuro » par « noir » ; « scanto » par « peur ») ; « da picciliddro » est traduit par « depuis tout petit enfant »[1782]. Plusieurs pages plus loin, on aura à nouveau ce terme, récurrent dans la prose d'A. Camilleri et venant former ses mots-clés typiques : « incontrò una ventina di picciliddri, màscoli e fìmmini » qui donne en traduction française « il rencontra une vingtaine de picciliddri, des pitchounes, garçons et filles »[1783]. Que s'est-il passé ? On a maintenant un procédé opposé, celui de la transcription dialectale, mais à ce procédé vient s'en greffer un second, encore bien différent, celui de l'adaptation par un régionalisme français (du Midi). À nouveau, quelques pages plus loin, picciliddri sera adapté en français standard « petits »[1784] puis on aura de nouvelles occurrences dans le TS qui seront rendues par un procédé encore nouveau en traduction française, le changement de registre : picciliddri devient « mômes »[1785] puis « gamins »[1786].

MO : Plusieurs expressions dialectales sont également normalisées. Donnons-en ici un exemple : « in un vìdiri e svìdiri » : « en un clin d'œil »[1787].

CT : On note en particulier un passage où apparaît un personnage qui parle un dialecte septentrional : « lasii perdere che è melio […] Non sia pi lông che n'dì sensa pan! ». La traduction française ne propose pas d'écart particulier.

CT : A. Camilleri joue beaucoup sur les différences de registre (et pas seulement en dialecte) dans ce texte, et notamment sur les erreurs que font certains analphabètes : « la carta d'indintirintà ». Cette faute n'est pas conservée en français, où le mot standard est rétabli. Dans ce même roman, dans la partie des « cose scritte », certaines lettres, dont celle du personnage Salvatore Sparapiano, contiennent de nombreuses fautes d'orthographe et de syntaxe. Elles sont complètement normalisées en français, tout comme les jeux de mots involontaires liés à cette connaissance défaillante de la langue (par exemple « Barboni » employé au lieu de « Borboni »).

CT : Il n'y a pas de traduction spécifique des mots-clés camillériens : « taliasse » est chaque fois traduit par « vous voyez ».

OV : Les principaux termes-clés camillériens sont traduits par du français standard (tuppuliare, scantato…) : « La novantatreenne signora Nunziata Lo Monaco, arrisbigliata all'improvviso, si susì a mezzo del letto ». Les deux verbes-clés camillériens sont traduits par un français standard « réveillée […] se dressa ».

[1780] ZC, TS p. 27 ; TC p. 19.
[1781] ZC, TS p. 37 ; TC p. 27.
[1782] ZC, TS p. 32 ; TC p. 21.
[1783] ZC, TS p. 36 ; TC p. 26.
[1784] ZC, TS p. 38 ; TC p. 28.
[1785] ZC, TS p. 49 ; TC p. 46.
[1786] ZC, TS p. 51 ; TC p. 49.
[1787] MO, TS p. 119 : TC p. 17.

CP : Il en va de même pour le roman policier où les mots-clés sont normalisés : « la luci non s'addrumò » : « la lumière ne s'alluma pas »[1788] ; de même pour « trasire », « raprire », « spiare », traduits par les français standard « entrer », « ouvrir », « demander ».

FP : Les mots-clés, en particulier certains culturèmes, comme « tanca », sont normalisés : « l'enclos » ; « all'impuddile » (qui revient dans quasiment tous les textes de S. Niffoi) : « dès l'aube »[1789] ; « la bértula » : « sa besace »[1790] ; « massajos » : « fermiers »[1791]. Par ailleurs, le passage au sarde, comme dans cette phrase : « Non che parlasse molto Melampu: posta qui, posta là, telegramma, paccu, raccumandada, bella die, die mala, pioe, non piove » ne bénéficie pas d'une traduction spécifique, mais au contraire d'une mise à plat de l'hybridation, par le recours à du français standard : « Ce n'est pas qu'il parlait beaucoup, Melampu : une levée par-ci, une lettre par-là, colis, recommandés, un jour bon, un jour mauvais, qu'il pleuve ou ne pleuve pas »[1792]. Il en va de même pour plusieurs autres passages, notamment : « cudda cosa, su malignu, aveva fatto una buona vendemmia » : « la chose maligne, elle avait fait une bonne vendange »[1793] ; ou encore : « mischinu… poveriteddu… […] bellu pistichinzu », au discours indirect libre, qui est complètement normalisé par « pauvre diable… pauvre petit… […] quel tracas ! »[1794]. C'est aussi le cas des discours directs, et notamment de ce passage où, dans le TS, une réplique en italien est répétée en sarde, à quelques lignes d'intervalle. Le traducteur ne propose pas de traitement qui permette de différencier un code de l'autre : « "Perché non ti ammazzi?" […] "Ajò, ucchìdedi!" » : « Pourquoi tu te tues pas ? […] Allez tue-toi ! »[1795].

LRT : Les onomatopées sardes sont adaptées en français standard : « Via! Via! Trùù su cà! » : « Allez, ouste ! **Dia, dia** ! Galopez, c'est pour ça que vous êtes nés ! »[1796]. On a également une normalisation de la syntaxe sarde : « **A** li senti »[1797]. Cette tournure ne bénéficie pas d'une traduction spécifique employée en général comme élément explétif dans les questions directes et indirectes. D'autres fois, la traductrice cherche à transposer et adapter, mais de manière décalée (non normalisée) les structures du sarde : par exemple l'expression, fréquente chez S. Niffoi « Mira che », est traduite par « Méfi », du parler marseillais. Certains termes-clés, cependant, sont normalisés, là où on aurait attendu un traitement vraiment spécifique : « malfatati » : « des pauvres »[1798] ; « figlio malfatato » : « fils privé de tout »[1799] ; « burdo » : « bâtard »[1800] ; « theracca » : « bonne à tout faire »[1801].

VV : Au niveau lexical, les termes lombards sont mis à plat par le recours à un français standard : « Qui **i fiurìtti** hanno la schiena… » : « Ici **les petits** ont tout de suite… » ;

[1788] CP, TS p. 9 ; TC p. 11.
[1789] FP, TS p. 41 ; TC p. 39.
[1790] FP, TS p. 53 ; TC p. 53.
[1791] FP, TS p. 55 ; TC p. 54.
[1792] FP, TS p. 14 ; TC p. 12.
[1793] FP, TS p. 17 ; TC p. 15.
[1794] FP, TS p. 21 ; TC p. 19.
[1795] FP, TS p. 16-17 ; TC p. 15.
[1796] LRT, TS p. 24 ; TC p. 24.
[1797] LRT, TS p. 25.
[1798] LRT, TS p. 61 ; TC p. 66.
[1799] LRT, TS p. 66 ; TC p. 71.
[1800] LRT, TS p. 63 ; TC p. 68.
[1801] LRT, TS p. 63 ; TC p. 68.

« portare **sidèle** e fascine » : « porter **des seaux** et des fagots ». Le passage dans la même phrase de l'italien au lombard est gommé, comme dans cet exemple, dans la narration : « La seguono con gli occhi, fascinate, le mani **incrusâ dadré la s'céna** » : « Elles la suivent de yeux, fascinées, **les mains croisées derrière le dos**… »[1802]. Les expressions imagées, proverbiales, souvent rimées, sont adaptées et normalisées : « Strana domanda da fare a chi ci ha solo **'na camisa indôss e l'oltra 'n-dul fôss** » : « Drôle de question à poser à celles qui ne possèdent que la chemise qu'elles ont sur le dos et l'autre qui est au lavoir »[1803]. La normalisation porte aussi sur un verbe dialectal dans une phrase de la narration en italien : « La gobbetta **sbaràta** gli occhi dallo stupore », où le verbe est simplement traduit par « écarquille »[1804] ; « scendono silenziosamente dal muretto e **tabaccano** verso **câ** » : « elles redescendent en silence du muret et galopent vers la maison »[1805]. La syntaxe du lombard est également normalisée : « "**A l'é tardi cumé**, solo adesso se ne sono accorte" », où le discours indirect libre des fillettes, qui est rendu par un français standard, plutôt élaboré : « De toute manière il se fait tard, mais ce n'est que maintenant qu'elles s'en rendent compte »[1806] ; les constructions syntaxiques dialectales neutralisées se retrouvent également dans les exemples suivants : « La Diudata […] **la sciüscia** la punta salata di uno stelo d'erba » :« La Diudata, l'estomac ramolli par la faim, **suce** la pointe salée d'un brin d'herbe »[1807] ; « **Al tira-sü i barbìsi**, soddisfatto della ramanzina che ha impartito alla giovane **furastéra** » : « **Il tire sur ses moustaches**, satisfait de la semonce qu'il vient d'administrer à la jeune **étrangère** »[1808].

Normalisés aussi les termes phonétiquement très expressifs du lombard (or on a vu l'importance que l'auteure accorde aux mots) : « poi, **fichefò**, riappare nel vano della finestra, completamente nuda-**biòtta** ». On a ici, en particulier dans la forme onomatopéique "fichefò", le mime d'un langage enfantin (ce sont les deux fillettes qui regardent la scène). Ce langage n'est pas restitué en français, où « fichefò » est rendu par le standard « tout à coup »[1809] ; « rùspano dasi-dàsi la scodella » : « elles raclent bien comme il faut l'écuelle »[1810].

D : Les constructions oralisées et grammaticalement incorrectes, qui traduisent un italien régional, sont normalisées : « Ho aspettato che mio padre **usciva** di casa », où l'on attendrait le subjonctif, et non l'imparfait de l'indicatif, devient en traduction française « J'ai guetté mon père jusqu'à ce qu'il sorte »[1811]. Il faudrait trouver une tournure oralisée française qui restitue cette faute, d'autant plus que cela est un leitmotiv de forme, si l'on peut dire, du recueil Dieci, qui présente des personnages populaires de la périphérie napolitaine et qui ne cesse de faire intervenir une langue oralisée au plus haut point.

[1802] VV, TS p. 26 ; TC p. 25.
[1803] VV, TS p. 27 ; TC p. 25.
[1804] VV, TS p. 27 ; TC p. 26.
[1805] VV, TS p. 29 ; TC p. 27.
[1806] VV, TS p. 29 ; TC p. 27.
[1807] VV, TS p. 29 ; TC p. 27.
[1808] VV, TS p. 34 ; TC p. 30-31.
[1809] VV, TS p.29 ; TC p. 27.
[1810] VV, TS p. 30 ; TC p. 28.
[1811] D, TS p. 81 ; TC p. 97.

Parmi les normalisations les plus récurrentes, on note également la normalisation des jurons dialectaux : ZC : « minchia » dans les exclamations, est régulièrement omis en traduction française[1812].

L'adaptation

La normalisation d'expressions imagées vernaculaires est également fréquente, et fait partie du phénomène plus général de l'adaptation, dont nous dirons encore quelques mots ici :

Dans PM : on note par exemple la normalisation et l'adaptation d'une locution sicilienne au moyen d'une expression figée française : « E con tutti i pinseri che ha, io non ci voglio **mettiri il carrico da unnici** »[1813], traduite par « en rajouter », ce qui est à peu près le sens ; mais il faudrait trouver une expression plus imagée, décalée et inhabituelle.

MO sur la même expression imagée : « come carico da undici » : « Pour corser le tout »[1814].

OV : « metterci il carrico di undici » : « mettre les points sur les i »[1815].

Dans ZC, on a également une adaptation française de la toponymie : « Girgenti » rendu par « Agrigente ».

CT : l'emploi de l'expression imagée « l'opera dei pupi » est traduite platement par « une émeute »[1816].

FP : « lo mandava a su corru de sa vurca in malo modo » : « celui-ci l'envoyait sans égards se faire pendre ailleurs ». L'expression imagée est perdue.

D est un exemple flagrant d'adaptation à outrance et d'éloignement de l'original, visible tant au niveau de l'italien que du napolitain, qui sont par là même uniformisés. On en trouve de nombreux exemples. Un des personnages emploie un verbe napolitain à l'intérieur d'une phrase en italien : « Lo faccio **spantecare** un poco ». Or « spantecare » signifie attendre avec anxiété, être impatient, mais évoque aussi la douleur d'amour, et même la mort. On en trouve des traces dans le provençal « pantajiar » et en catalan, dans le verbe de la même racine « pantexar ». La traduction française ne s'attarde pas sur ce verbe, et propose une phrase très éloignée de l'original : « - Pour qu'il croie que c'est dans la poche ? »[1817]. On relève de nombreux autres exemples d'une adaptation excessive : « si prendeva una pasta ». La

[1812] Au point de donner des traductions privées de leur sens à cause de la suppression de l'injure : « "E cu minchia può essere?" – si spiò patre Aurelio che era un sant'omo ma che ogni tanto la parolazza gli scappava" qui devient « "Mais qui peut bien se permettre ?" se demanda le père Aurelio, qui était un saint homme, mais qui laissait échapper un juron de temps à autre », in ZC, TS p. 61, TC p. 59.
[1813] PM, TS p. 1554 ; TC p. 156. Dans le Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri, cette locution est expliquée de la sorte : « "tirare giù l'asso da undici punti", = attizzare una lite portando argomenti che esasperano gli animi ».
[1814] MO, TS p. 119 ; TC p. 33.
[1815] OV, TS p. 484 ; TC p. 115.
[1816] CT, TS p. 635.
[1817] D, TS p. 83 ; TC p. 100.

traductrice traduit par « Il se payait aussi un croissant »[1818] ; la « pizzeria », pourtant d'usage désormais plus que courant dans la langue et dans la société françaises, devient le « restau ». De même, alors que la « ricotta » était traduite par « la ricotte », la « bufala » devient du simple « fromage ». « Che lui teneva quarantasette anni, e io quarantatré » devient « Il aura bientôt cinquante ans, moi j'en ai sept de moins ». Ou quand Lorenzo devient « Carlo », Francesca « Franca » et la signora Aucillo « Mme Cillo », don Vincenzo « don Vincè », Rosaria « Rosa », Fabiana « Fabia », Marisa « Maria », Adelina « Ada », Carmine Acciardi « Carlo Ciardi », et que le Colisée se mue en fontaine de Trevi, et les « melanzane sott'olio » sont des « poivrons à l'huile ». La structure des phrases est également modifée : « Ho infilato la pompa dentro al serbatoio » est traduit par « J'avais les yeux rivés sur le débit de l'essence »[1819]. Les temps sont changés : le temps de Dieci est principalement le passé composé. Dans la traduction française tout est systématiquement transposé au présent dans le TC. L'impression est que le cadre géographique pourtant très spécifique est volontairement gommé sous tous ses aspects. Tout se passe comme si l'histoire se déroulait en France (car aucune note ne vient indiquer au lecteur que des répliques ont lieu en napolitain). Cela est d'autant plus étrange que le bandeau avec lequel est vendu le livre en France indique : « Naples, dix commandements et un seul Dieu : la mafia ». On a par exemple une allusion à une chanson napolitaine : « Ci siamo messi pure a cantare "vir' 'o mare quant'è bello" », dont le titre n'est pas traduit par la traductrice qui préfère rester allusive : « On en a même poussé une petite »[1820] ; « e quella tarantella non sapevo come finirla », expression imagée du Sud, de l'imaginaire et du folklore méridional, traduite de manière à éviter la référence culturelle par « je ne sais pas comment calmer cet accès de folie »[1821] ; « "Mò ce ne salimm' 'o Vommero" ho detto » : « - On monte faire un petit tour chez les bourges »[1822], alors que le Vomero est un quartier typique de Naples, qui est donc gommé dans la traduction. Il en va de même un peu plus loin dans la nouvelle : « A piazza Vanvitelli siamo scesi » traduit par « Le métro nous a laissés sur la place centrale »[1823]. Cela semble participer du même gommage qui est à l'œuvre en ce qui concerne la langue.

c) Un endroit problématique : la traduction interphrastique (ou glose explicative) dans les TS et l'omission des commentaires métalinguistiques du TS

Abordons l'endroit problématique de nos textes plurilingues. Il s'agit des passages où l'auteur se fait traducteur, en ayant recours au procédé de l'autotraduction intratextuelle dont nous avons eu l'occasion de parler dans les chapitres précédents. C'est cette zone textuelle où l'écrivain du TS

> revêt le rôle double de créateur du texte et de traducteur de ce même texte, un traducteur privilégié, pour employer la belle définition d'Helena Tanqueiro [1999], un traducteur toujours

[1818] D, TS p. 96 ; TC p. 116.
[1819] D, TS p. 115 ; TC p. 143.
[1820] D, TS p. 113 ; TC p. 140-141.
[1821] D, TS p. 121 ; TC p. 152.
[1822] D, TS p. 130 ; TC p. 164.
[1823] D, TS p. 131 ; TC p. 166.

> visible, qui a la possibilité de choisir quoi traduire et comment le rendre dans la langue d'arrivée sans être accusé de ne pas avoir bien interprété les véritables intentions de l'auteur [Castillo García 2006 : 880].[1824]

On a vu qu'ils sont nombreux dans nos TS, et qu'il convient de rendre ce jeu dialecte-traduction déjà présent dans les textes originaux. C'est le problème que soulève également U. Eco lorsqu'il parle de son texte Baudolino et des insertions dialectales :

> Dans le reste du texte aussi, quand j'ai adopté l'italien courant, Baudolino et ses concitoyens s'expriment souvent avec des renvois à leur dialecte. Je savais très bien que seuls les « locuteurs natifs » apprécieraient, mais j'espérais que les lecteurs étrangers au dialecte piémontais saisiraient au moins un style, une cadence dialectale (comme lorsqu'un Lombard écoute un comique napolitain tel que Troisi). Par précaution (reprenant en cela l'habitude dialectale type qui consiste à faire suivre l'expression dialectale par la traduction en italien, quand on veut renforcer l'affirmation), je fournissais une manière de traduction des expressions opaques. Sévère défi pour les traducteurs qui, s'ils voulaient garder le jeu entre dialecte et traduction, auraient dû trouver une expression dialectale correspondante, mais en ce cas, ils auraient « dé-padanisé » le langage de Baudolino.[1825]

Un premier indice de la difficulté à rendre ce jeu en traduction nous est donné par l'élimination des commentaires métalinguistiques. C'est ainsi que les remarques du TS du type « in taliano » pour s'opposer, dans le binôme traductif, au dialectal, disparaissent presque systématiquement dans les traductions qui n'ont pas choisi de rendre le dialecte d'une manière différente. De même, les expressions comme « come si dice dalle parti sue », présentes en nombre chez A. Camilleri où se mêlent souvent plusieurs dialectes. Elles s'effacent souvent en traduction, comme ici dans CT : « Il Presidente Pipìa, a tavola, svacanta la damigiana. Resi l'idea? / Per niente. / Beve troppo, il Presidente. Alza il gomito, come si dice dalle parti sue » : « Voyez-vous, le président Pipìa, à table, met volontiers de l'huile dans la lampe. Vous voyez ce que je veux dire ? /Absolument pas. / Il aime bien lever… /…son verre ? / Et le vider. Il cultive la bouteille »[1826]. Ces précisions s'effacent d'ailleurs, devrions-nous dire, à juste titre, puisque dans le cas de CT, la traductrice D. Vittoz n'a pas – comme elle le fera au contraire dans ses traductions suivantes – recours à un parler régional : de ce fait, elle est bien consciente que le maintien des incises métalinguistiques du TS ne se justifie plus dans le TC. Ainsi dans CT d'un passage où le préfet, napolitain, indique le sens d'un mot « nel vernacolo nostro » : la traduction propose seulement un discret « chez nous ».

Dans PM, on retrouve trace de cette problématique dans un passage où le père du petit Michilino administre une correction sévère au professeur de son enfant, qu'il a surpris en train d'abuser de ce dernier. Le père, au comble de l'énervement, menace trois fois le professeur, et de trois manières différentes : « **Te lo dico in siciliano**: tu, tra mezzura, apprisenti una littra di

---

[1824] Anna De Meo, « "Nuie simmo napulitane e basta". Sull'autotraduzione dialetto-lingua in Montedidio di Erri De Luca », Traduttori e traduzioni, p. 46 : « lo scrittore riveste il duplice ruolo di creatore del testo e traduttore dello stesso, un traduttore privilegiato, per usare una felice definizione di Helena Tanqueiro [1999], un traduttore sempre visibile, che ha la possibilità di scegliere cosa tradurre e come renderlo nella lingua di arrivo senza essere accusato di non aver interpretato bene le vere intenzioni dell'autore [Castillo García 2006 : 88] »]. Les références internes sont les suivantes : G. S. Castillo García, La (auto)traducción como mediación entre culturas, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006 ; Helena Tanqueiro, « Un traductor privilegiado: el autotraductor », in Quaderns. Revista de Traducció, 3, 1999, p. 19-27,

[1825] U. Eco, Dire presque la même chose, op. cit., p. 160.

[1826] CT, TS p. 630 ; TC p. 45.

dimissioni dall'Opira Balilla. E dumani a matinu, entro mezzojornu, devi essere partitu da chisto paìsi e nun ci devi cchiù mettiri pedi. Chiaru? [...] E ora **ti parlo in italiano**: se non fai quello che ti ho detto, ti denunzio ai carabinieri. Hai capito? [...] E ora **ti parlo spartanu**, comu piaci a tia: si dumani doppupranzu ti trovo ancora in paìsi, ti pigliu davanti a tutti e t'infilu 'n culu un manicu di scupa. Mi capisti, grannissimu garrusu? ». Les choix de langue opérés par le père reprennent et détournent une typologie chère à l'auteur, qu'il a lui-même inventée. Dans ses romans, on retrouve en effet souvent ces expressions. En employant le sicilien, le père est sûr de se faire comprendre et donne ses instructions au professeur ; en parlant en italien, c'est-à-dire dans la langue des institutions, il annonce ce qu'il va faire de manière officielle ; « parler spartiate » signifie en revanche que l'on parle sans détour mais en employant des jurons : il est clairement fait allusion ici à l'enseignement « spartiate » que le professeur donnait à l'enfant et au nom duquel il faisait ses leçons nu et demandait de même à Michilino de se dénuder. Le père, selon qu'il choisit le sicilien, l'italien ou le spartiate, décide d'être plus ou moins clair avec son interlocuteur. Or, dans la traduction, les deux premiers commentaires linguistiques disparaissent et deviennent : « Écoute-moi bien »[1827]. La troisième réplique a été maintenue (« Maintenant, je vais te le dire en spartiate, ta langue préférée ») car, dans le contexte (à maintes reprises, le professeur a parlé de Spartiates à Michilino comme d'un modèle et a voulu mettre leur préceptes à exécution), elle est tout à fait claire pour le lecteur français.

On retrouve une élimination de tout un passage du même type dans OV, où l'on a une allusion, cette fois, au « parlare latino », dont on sait qu'il indique également un parler clair et franc : « Se il prefetto voleva che si parlasse latino, come dicevano i siciliani, latino sarebbe stato, visto che Sua Eccellenza non capiva o non aveva voluto capire tutto quello che lui gli andava dicendo dal principio di quell'incontro difficile »[1828]. Étrangement, tout le paragraphe disparaît dans la traduction française.

De même dans FP, où l'on a dans le TS une phrase au discours direct prononcée en sarde, puis traduite immédiatement après en italien : « - A coddare chin bagassas issundadas este comente a nde tzaccare sa piscitta in d'unu botto de petha molia! Sì, a farlo con puttane sfondate è proprio come a metterlo dentro un barattolo di carne macinata ». Or, dans le TC, ne reste plus qu'une seule phrase traduite : « Ouais, à faire ça avec des putains défoncées, c'est comme la mettre dans une barquette de viande hachée ». On ne dispose donc, dans le TC, que de la traduction de la seconde phrase (le TC suit exactement la phrase en italien, puisqu'il n'évoque pas les « bagasses »), celle qui est en italien dans le TS. On se demande pourquoi, à la rigueur, le traducteur n'a pas procédé comme d'autres fois dans son texte, en gardant le sarde puis en le traduisant en français.

LRT : Un passage qui présente ce jeu de traduction interne dialecte / italien, est perdu en traduction française où n'est récupéré qu'un des termes : « La theracca, la domestica

[1827] PM, TC p. 92.
[1828] OV, TS p. 450.

insomma » : « La bonne »[1829]. Le binôme traductif du TS disparaît, parce que la traduction n'a pas trouvé d'équivalent régional hexagonal pour ce terme.

VV : Un passage au discours direct présente cette problématique : « "Oh, niente. A înn i tusànn dul Giuachén", fa l'uomo, scrollando le spalle ». Et le paragraphe suivant s'ouvre sur une traduction en italien standard de la phrase précédente : « "Oh, niente; solo due bambine; non hanno nome, sono soltanto le figlie di un paesano" »[1830]. Comme dans l'exemple sarde de FP, on se trouve là face à un cas-limite puisqu'il y a répétition dans la langue standard d'une phrase prononcée en dialecte et qui exige, pour la compréhension (du lecteur ? du personnage de la maîtresse ?), une retraduction qui advient dans la narration. Comment s'en sort la traductrice ? « "Oh, rien. C'est les **p'tiotes au** Giuachen", fait l'homme en haussant les épaules. – "Oh, rien ; seulement deux "**p'tiotes**" ; elles n'ont pas de prénom, elles sont seulement les filles d'un paysan" ». Concernant le traitement de la phrase en dialecte, on note que la traductrice a de nouveau recours au langage familier avec « p'tiote », terme d'affection employé dans un environnement rural. Pour le rendu de la syntaxe, rien de particulier, si ce n'est l'emploi populaire du présentatif au singulier avec un substantif au pluriel. L'emploi de la préposition articulée « au » comme terme d'appartenance est également populaire. Qu'advient-il du paragraphe suivant, qui traduit en italien standard la phrase en dialecte ? Comme le terme qui devrait être prononcé en dialecte est rendu par un terme français compris de tous (« p'tiote »), il est évident qu'il ne peut y avoir traduction : il y a donc purement et simplement une reprise du terme « p'tiote », ce qui fait perdre tout son sens à cet ensemble de phrases. Cela tend à gommer le processus traductionnel à l'œuvre à l'intérieur même de la narration.

Dans ce même ouvrage, nous lisons dans le TS, lors d'un dialogue, une opposition marquée entre l'italien standard parlé par la maîtresse, et les réponses moitié italien parlé – moitié dialecte du commissionnaire : « "Manca la **serratura** alla porta" [c'est l'enseignante qui parle]. "A che servono le serrature? E cosa c'è da fare la scazzùsa? Qui non c'è nagotta da rubare" ». Le terme « serratura » est le déclencheur de l'écart. Dans la bouche du commissionnaire, se joue en effet un processus traductionnel presque spontané : il emploie d'abord le terme italien, qui répète celui de l'interlocutrice, puis le traduit en dialecte : « la **scazzùsa** ». Il est absolument nécessaire de rendre cet écart ; ce que ne fait pas le TC, qui supprime au contraire la phrase comportant le terme en dialecte, puisqu'elle apparaît tout naturellement redondante : « A quoi **qu'**ça sert **c't'affaire-là** [qui traduit « le serrature »] ? Ici y a rien à voler »[1831].

D : On retrouve chez A. Longo un procédé identique. Le passage que nous présentons est un dialogue qui a lieu en italien standard entre le groupe des trois protagonistes et un inconnu. L'un des trois répond en dialecte : « "Ma tu pecché ce vuò fà trasì"? ho chiesto. Quello è rimasto con la faccia scimunita a guardare. "'O dialetto nunn' 'o capisce" ha detto Rolèx. "Perché ci vuoi fare entrare?" ho chiesto »[1832]. Ce passage est emblématique de la difficulté à

[1829] LRT, TS p. 93 ; TC p. 101.
[1830] VV, TS p. 21 ; TC p. 21-22.
[1831] VV, TS p. 22 ; TC p. 21-22.
[1832] D, TS p. 134 ; TC p. 170.

rendre en traduction le dialecte et le décalage avec l'italien standard, dans ces contextes spécifiques. Le texte italien met en effet en scène une traduction, un passage du dialecte à l'italien standard, dans une situation bien particulière, celle d'un dialogue avec un interlocuteur ne maîtrisant pas le dialecte. Le terme même de dialetto est employé par un des personnages. Or, la traduction française passe sous silence toute cette réplique, car elle n'arrive précisément pas à faire ressentir au lecteur français la différence entre dialecte et italien standard, puisque le dialecte italien n'est rendu que par l'emploi d'un langage vulgaire et familier, mais appartenant toujours au français standard : « "Tiens donc, et pourquoi t'irais te casser le cul pour nous ?" Le gars a jeté un coup d'œil à la ronde… ». La traductrice choisit donc d'omettre tout le passage où il est question du dialecte et de sa compréhension, c'est-à-dire qu'elle supprime pas moins de quatre phrases.

En revanche, les traducteurs ayant choisi la ligne du maintien dialectal s'en sortent plutôt bien, puisqu'ils peuvent reprendre sans gros problèmes la traduction interphrastique sans donner dans la redondance. C'est la solution du binôme traductif (voir la section n° 10 de ce chapitre sur la non-traduction comme maintien), qui peut s'illustrer à l'échelle d'un paragraphe entier. On en a un bel exemple dans OV, dans une digression déjà abordée dans cette étude sur un terme en dialecte romain (dindarolo) dont la compréhension n'est pas partagée par un personnage sicilien. Les deux personnages s'expliquent : « "C'è quarcuno in paese che vende dindaroli?" "E che sono?" spiò alloccuto Garzìa. Con stupore di Decu, Nando si mise a parlare in poesia. "È il dindarolo un coso piccino, / fatto di greta cotta e quasi è tonno: / drento è voto ed in cima ha un bottoncino, / e un piede largo, da stà ritto, in fonno. / C'è un taglio, giusto al capitel vicino: / quanto i spiaccianti trapassà ce ponno, / qui li regazzi i ripostini fanno, / in tempo che le mancie se gli danno." "Ho capito" disse Decu. "I vostri dindaroli sono i nostri carusi, quelli dove i picciliddri ci mettono i surdareddri, gli spiaccianti, come dici tu" "Ma i carusi da voi nun so li regazzini"? "Sì, ma significano magari i sarbadanari" ». Cela donne en français : « - Il y a querqu'un au pays qui vend des dindaroli ? ». Puis le poème est traduit en vers en français standard (avec une note en bas de page : « Modeste tentative de transposition d'un poème en dialecte romain ») ; le dialogue continue ainsi : « - J'ai compris, dit Decu. Vos dindaroli sont nos carusi, ceux où les minots mettent leurs surdareddri, **leurs sous**… leurs spiaccianti, comme tu dis »[1833]. Le traducteur maintient donc les termes vernaculaires qui posent problème. De ce fait, le lecteur peut comparer les deux dialectes, car ici sont donnés les équivalents en sicilien du romanesco : dindaroli = carusi, spiaccianti = surdareddri. Le traducteur est toutefois obligé de gloser en ajoutant le terme en français standard (« leurs sous »).

Il en va de même dans une occurrence de FP où le traducteur maintient le sarde, suivi déjà de sa traduction en italien standard dans le TS : « C'era la luna piena avvolta in un cerchio rosa latteo. Luna e corte, o est abba o est morte. Proprio così diceva il proverbio : "Luna cerchiata o è acqua o è morte" » : « La pleine lune était enveloppée d'un cercle rose laiteux. Luna e

[1833] OV, TS p. 475-476 ; TC p. 107.

corte, o est abba o est morte. C'est ce que disait le proverbe : "Lune et anneau, ou c'est la mort ou c'est l'eau" »[1834].

2) L'emploi d'un registre de langue différent

On l'a vu, on a souvent, mais de manière impropre (puisqu'on fait ainsi une confusion entre la variation diatopique (propre aux dialectes et aux régions) et une variation diastratique (propre aux registres de langue)) recours à l'argot ou à une langue très populaire pour rendre le dialecte. Il faut se garder d'un glissement vers une langue très populaire que ne représentent pas, en général, les dialectes tels qu'ils sont employés par nos auteurs. C'est ce qu'a bien montré E. Gutkowski qui écrit que le choix de la part du traducteur en langue anglaise S. Sartarelli d'un registre haut pour traduire le sicilien de la série des Montalbano est justifiable et assez intéressant car il prend le contrepied de l'idée commune selon laquelle, on l'a vu, le dialecte serait nécessairement associé à un niveau social bas. E. Gutkowski montre même que dans le langage de Montalbano, il y a une « sophistication culturelle »[1835]. Par ailleurs, le problème du rendu par le populaire, le familier, voire l'argot, est en français une référence pan-nationale, et ne pourra ainsi rendre le caractère régional de certaines expressions orales et informelles de nos TS.

PM : L'exemple de la première phrase du roman, une narration qui mêle de manière programmatique sicilien et italien, est parlant : « Venne arrisbigliato, a notti funna, da un gran catunio di vociate e di chianti che veniva dalla càmmara di mangiari ». Or la traduction transforme le texte, et va opter pour un langage populaire, très familier, pourtant totalement absent du TS : « Il fut réveillé en pleine nuit par un **sacré** raffut qui provenait de la salle à manger : **ça** criait, **ça chialait** »[1836]. La suite de la narration répète dans le TS, par trois fois, le terme sicilien catunio : il n'est jamais répété dans le TC, mais au contraire la traductrice emploie des synonymes familiers : d'abord « raffut », qu'on a ici, puis « ramdam » et enfin un verbe, « brailler ». Plus loin, on trouve d'autres traces de ce recours irréfléchi au registre familier : « Dev'essirsi **astutata** Adilaida » (où astutato signfie en italien standard spento, ucciso) que la traductrice choisit de rendre par le verbe populaire « clamser »[1837]. Un autre passage du roman est fort intéressant eu égard à notre problématique : les enfants viennent de faire leur rentrée des classes. Un camarade du personnage principal, Alfio Maraventano, fils du tailleur communiste, pleure. L'instituteur lui demande la raison de sa tristesse, Alfio se met donc à raconter que la police a arrêté son père. Spontanément, le petit emploie le dialecte sicilien ; or, dans le cadre de l'école publique, il est interdit de s'exprimer en dialecte : « Ajeri a sira vinniro li guardii e arristaro a mè patre. / Qui non si parla in dialetto! Si parla in italiano! Hai capito? ». Que fait la traductrice ? « Y'a la poulaille qui a déboulé hier soir, ils ont coffré mon paternel, dit le gamin en dialecte sicilien. / Ici, on ne parle pas en dialecte ! On parle en italien ! Tu as compris ? ». Comme nous le verrons, elle a recours à l'explicitation

[1834] FP, TS p. 73 ; TC p. 71.
[1835] E. Gutkowski, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, op. cit., p. 44.
[1836] PM, TS p. 1435 ; TC p. 7.
[1837] PM, TS p. 1533 ; TC p. 131.

par adjonction d'une incise. Mais on observe également qu'elle emploie un langage familier et populaire, notamment des termes très péjoratifs (« flicaille ») qui semblent en très net décalage avec le TS et la voix d'un enfant de CP. Ce choix d'un langage familier ne peut pas convenir pour rendre l'écart du dialecte – et donc le problème du choix d'un langage approprié qui est ici soulevé par le texte – par rapport à la langue officielle : le langage familier n'est précisément pas du dialecte. Or, en choisissant d'ajouter cette précision en incise, La traductrice crée un heurt. L'enfant, pour le lecteur cible, n'a jamais parlé en dialecte, ce dont l'instituteur l'accuse maintenant. On voit qu'une combinaison de ces deux solutions traductives crée un hiatus à la lecture du TC.

L'emploi d'un registre très familier est véritablement flagrant dans PM pour rendre l'insertion vernaculaire. Elle démontre certes une volonté de signifier l'écart, mais provoque un abaissement du registre en rupture totale avec le contexte : la tante du jeune protagoniste lui parle et lui indique qu'il faut aller se coucher, les termes dormiri, dorme et càmmara sont employés, qui sont traduits par les excessifs « pieuter », « pioncer » et « piaule ». De même, des termes vulgaires du français familier sont employés là où le TS n'est qu'allusif (et n'emploie donc même pas de terme vernaculaire) : « E pazienzia se messa accussì non poteva più tenere la mano dov'era prima » devient « Et tant pis si, comme ça, elle ne pouvait plus poser sa main sur son zob »[1838] ! Ainsi, le choix du registre semble uniformiser le texte en s'appliquant de manière indifférenciée (et arbitraire) à la fois au vernaculaire et à l'italien standard. Il provoque surtout un décalage excessif car le vernaculaire n'indique aucune vulgarité et n'a pas ici de dimension diastratique particulière.

ZC : « negli Stati, in una strata scura, uno, che camminava **sbannando** a dritta e mancina per il carrico di whisky che aveva nella panza, mi sbatte contro » est traduit par : « aux Amériques, dans une rue étroite, un type, qui **valdinguait** de gauche à droite avec tout le whisky qu'il avait dans le ventre, me rentre dedans »[1839], appartenant au registre familier ; c'est aussi à l'argot familier que la traductrice a recours : « si dovrà atturare le grecchie » traduit par « il devra se boucher les esgourdes »[1840].

MO : Pour le régionalisme pan-méridional à la suffixation sicilienne « caruseddo », on trouve en français le terme du registre familier « gosse »[1841], mais aussi, du même registre, « petiot »[1842] ; pour le sicilianisme « nicareddo » du même sens, on observe également un emploi du français familier : « mouflet »[1843].

CT : On note également dans ce TC l'emploi d'un registre de langue familier et relâché : « doppo mezza jornata lo misero fòra » : « et pis qu'ils l'ont relâché dare-dare »[1844] ; « e di

[1838] PM, TS p. 1442 ; TC p. 17.
[1839] ZC, TS p. 17 ; TC p. 7.
[1840] ZC, TS p. 59 ; TC p. 57.
[1841] MO TS p. 115 ; TC p. 17.
[1842]MO, TS p. 124 ; TC p. 30.
[1843] MO, TS p. 115 ; TC p. 17.
[1844] CT, TS p. 670.

vedere chi **trasiva**, chiedo scusa, chi entrava e chi usciva » traduit par « pour voir qui **déboulait**, pardon, qui entrait et sortait »[1845].

PT : Un registre populaire accompagne de temps à autre les insertions régionales lyonnaises : « Mon père tâcha moyen de la rassurer »[1846], de même qu'on observe, mais très ponctuellement, un recours à un argot ancien : « enquiller la rue » pour « s'engager dans une rue ».

CP : Le recours à l'argot se fait dès les premières pages : pour le verbe-clé « taliàre » dans « Taliò verso la finestra » : « Il mata vers la fenêtre »[1847]. Puis le traducteur emploie un registre familier, notamment dans un passage présentant un jeu synonymique cher à A. Camilleri qui lui permet d'introduire ses mots-clés siciliens ainsi compréhensibles sans peine par le lecteur : « Nascondere? E pirchì il questore aviva necessità d'ammucciarisi? Si voliva dari latitante? ». Le traducteur, pour rendre cet écart, joue alors explicitement sur le changement de registre : « Cacher ? Et pourquoi le questeur avait-il besoin de se planquer ? Il voulait se mettre en cavale ? »[1848]. Dans les parties dialoguées de ce roman policier est aussi employé en traduction un langage relâché et oralisé. On observe l'emploi de « y » en lieu et place de « il », « passque » pour « parce que », la disparition de la négation (« Passque si t'aréussis pas à t'expliquer ou à te faire expliquer ton rêve, t'arriveras pu à te rendormir » pour « Pirchì se non arrinesci a spiegarti, o a farti spiegare il sogno, non ce la farai cchiù a ripigliare sonno »[1849]).

FP : « unu mincimortu » : « un mou de la quéquette »[1850], expression familière pour traduire du sarde ; « una cochera » : « une biture »[1851].

LRT : La traductrice emploie à plusieurs reprises des expressions imagées familières : « si slegano i calzoni come per andare a fare i bisogni » : « débouclent leur ceinture comme pour aller poser culotte »[1852] ; idem dans « Non poteva arrampanarlo » : « Il ne pouvait pas le voir en peinture »[1853], repris plus loin : « non lo potevano manco arrampanare » : « les autres gosses ne pouvaient pas l'encadrer »[1854], qui est aussi du français familier. C'est aussi dans les parties dialoguées en sarde que ce langage populaire et familier, et du français parlé sont utilisés : « Ajò comà / dannargia / Buono è? » : « Allez la marraine / bête nuisible / C'est pas aux petits oignons ? »[1855] ; « Bette èsegeru » : « Ils en font un tralala ! »[1856] ; « alla macconazza » : « à la va comme je te pousse »[1857].

[1845] CT, TS p. 834.
[1846] PT, TC p. 11.
[1847] CP, TS p. 9 ; TC p. 11.
[1848] CP, TS p. 11 ; TC p. 13.
[1849] CP, TS p. 13 ; TC p. 15.
[1850] FP, TS p. 19 ; TC p. 17.
[1851] FP, TS p. 76 ; TC p. 74.
[1852] LRT, TS p. 15 ; TC p. 13.
[1853] LRT, TS p. 25 ; TC p. 24.
[1854] LRT, TS p. 49 ; TC p. 53.
[1855] LRT, TS p. 56 ; TC p. 61-62.
[1856] LRT, TS p. 102 ; p. 112.
[1857] LRT, TS p. 145 ; TC p. 161.

VV : Le changement de registre et le recours au registre familier, voire populaire, de la langue française, est la principale caractéristique de cette traduction. La syntaxe est adaptée à un parler français populaire : « ma in questo paese **a l'é** different**i** » : « mais dans ce village c'est tout différent »[1858], avec un emploi populaire de l'adverbe « tout ». Pour traduire le proverbe en dialecte lombard « sa te sé rügüröra, rüga ; sa te sé pissacàn, pissa », la traductrice emploie un registre familier en français : « si t'es une emmerdeuse, emmerde, et si t'es un casse-couilles, casse-les »[1859]. Dans les parties dialoguées, par exemple lorsqu'un personnage du village s'adresse à « l'étrangère » (la nouvelle maîtresse d'école), la traductrice choisit de retranscrire un langage populaire, fait d'élisions et qui imite le langage parler : « "Comment **qu'ça** va ?" » pour un italien qui est finalement plus standard et moins marqué : « "Com**'è che** state?" »[1860] ; « "Eh oui, vous les gens **d'la** ville…" » pour « "Eh già, voi di città siete gente delicata" »[1861] ; « "Suivez-moi, que **j'v**ous fasse voir **vot' l**ogement" » pour « "Venitemi dietro, ché vi mostro il vostro alloggio" »[1862] ; « "Vous pouvez contrôler **c'q**ue la commune met à **vot'** disposition" » pour « "Potete controllare quello che il Comune vi mette a disposizione" »[1863]. Puis le personnage (il s'agit du « commissionnaire ») d'énumérer les objets se trouvant dans la pièce. Suit donc une énumération au discours direct (il s'adresse à l'enseignante), où l'on remarque des fautes de pluriel ou de genre « un**a** materass**a** […], due lenzuol**i**… » puis le dialecte vient s'immiscer : « on tàur, 'na cadréga, la sidèla per l'acqua col suo cazzü e… l'urinàri ». Dans la traduction, il n'y a aucune différence marquée entre l'italien standard et ce passage au dialecte, si bien qu'on trouve uniquement quelques élisions propres au langage parler, comme auparavant (où le texte était cependant en italien, mais parlé par un villageois) : principalement l'élision de l'article, typique du langage populaire « un matelas **d'**crin » mais rien au niveau lexical. Les termes dialectaux sont traduits par du français standard : « une **table**, une **chaise**, ***l'*seau** pour l'eau avec sa cuvette… **l'**pot **d'**chambre ». D'autres exemples intéressants de ce recours à un parler relâché sont repérables dans les passages suivants : « "Tame i dunâsc!" sospira la madre. In che mondo siamo. Ci mancava anche questo. A n'ho sintü par sètt impiccâ. Quando ul curâdu al vegnarà a savéll..." » : « "Comme les putains ! soupire la mère. Dans quel monde qu'on est. Y manquait plus qu'ça… c'que j'viens d'entendre suffirait à faire pendre sept personnes. Quand le curé viendra à l'savoir…" »[1864] ; « "Te sé tì che mi devi far posto a me". / "Smettila di frignà, Rachéla, ch stanotte ci sono in giro i morti". / "A fà cusé?" / "T'al vedaré dumàn". / "Ma cusé?" / "Sa te sté bona no, i morti a ta végnan a gratà i pé" » : « "Fais-moi **d'l**a place, **que** tu m'écrases" / "C'est toi qui dois **m'f**aire **d'la** place à moi" / "Arrête de ronchonner, Rachéla, cette nuit les morts **s'p**romènent". / "Pour faire quoi ?" / "Tu **l'v**erras **d'm**ain" / "Mais quoi ?" / "Si **t'es pas** sage, les morts **y** viendront **t'g**ratter les pieds" »[1865]. Le rendu du vernaculaire est bien fondé sur le rendu par un langage oralisé, dont le trait qui est accentué en particulier par la traductrice est l'élision. Un dernier exemple nous donne à réfléchir sur cette solution

[1858] VV, TS p. 13 ; TC p. 15.
[1859] Ivi.
[1860] VV, TS p. 19 ; TC p. 20.
[1861] Ivi.
[1862] Ivi.
[1863] Ivi.
[1864] VV, TS p. 31 ; TC p. 28.
[1865] VV, TS p. 44 ; TC p. 39.

unique du recours au parler familier, puisqu'on observe d'abord un discours direct, puis un retour à la narration en fin de citation (souligné ici en gras) : « "Parché a înn ligâ?" domanda la Lucia. "Înn stâj i morti ca înn passâ da chì", dice la nonna Giuàna. / **I fiurìtti da câ si buttano alla ricerca**... » : « "Pourquoi qu'elles sont attachées ?" demande la Lucia. « C'est les morts qui sont passés par ici », dit la mémé Giuana. **Les enfants de la maison se lancent à la recherche**… »[1866]. On voit bien à ce passage que le discours direct ne pose pas trop de problèmes : les élisions, à la limite, peuvent être une solution pour rendre une partie de l'écart à la lecture. Mais le problème devient ardu lorsqu'il s'agit des passages narrés (de la voix narrante) : peut-elle adopter ce langage populaire que la traductrice a choisi pour les passages dialogués ? Apparemment non, et l'écart n'est jamais rendu, puisque dans la phrase « I fiurìtti da câ si buttano alla ricerca », si le début de la narration se fait en vernaculaire et la fin en italien, à la lecture de la traduction française, rien de cet écart ne transparaît.

D : c'est le choix principal de la traductrice pour traduire l'insertion vernaculaire napolitaine. Comme pour VV dans un autre contexte, le choix d'un changement de registre provoque cependant un nivellement qui fait perdre de vue la différence, pourtant bien présente dans le TS, entre un italien familier et vulgaire d'une part, et le dialecte napolitain d'autre part. On en a un exemple ici : « "Arò vaie vestuta accussì? Pari 'na zoccola" ha detto » : « "Où tu vas à moitié nue comme ça ? On va te prendre pour une pute" »[1867]. On a donc un effacement inévitable du bilinguisme. Là où la solution d'un français familier permettrait de rendre un tant soit peu l'écart par rapport à la norme de la langue italienne, la traductrice choisit plutôt d'adapter : « Non l'ho risposta » (que l'on retrouve p. 83 : « Non lo rispondi? »), où le verbe est pris transitivement, alors qu'il exige un complément d'objet ou d'attribution indirect, on pourrait peut-être traduire par : « J'**y** ai pas répondu ». La traductrice tourne cela autrement : « Moi, pas de réponse »[1868]. Dans un autre passage, où l'on note du napolitain dans la narration interne : « So' capaci a **pariare** loro, a **scimunirsi** appresso alle **guagliuncelle**… » (le dernier, féminin de guaglione, étant davantage un méridionalisme), devient : « Ces deux-là, ils sont juste bons à foutre le souk, frimer devant les filles… »[1869], qui ne restitue ni ces méridionalismes ni le napolitain, là où par exemple on pourrait attendre le terme « minettes » pour guagliuncelle, et des termes du patois marseillais pour les deux verbes napolitains. En plus de ces termes dialectaux, on a un usage massif dans le TS d'un langage familier et oralisé, qu'il faut aussi rendre en essayant de restituer les écarts par rapport à la langue standard et normalisée, c'est-à-dire restituer les fautes de syntaxe et les redondances propres à la langue orale : « **Mi** credevo che… » serait peut-être à traduire par la tournure française également incorrecte, mais que l'on peut entendre au quotidien : « Je me pensais ».

Sans doute par compensation, là où dans le TS, l'expression était plutôt neutre, on aura dans le TC une traduction beaucoup plus familière voire argotique : « Dammi i soldi » est ainsi traduit par « Tu vas me filer ton pèze »[1870]. La compensation vire parfois à la surenchère :

[1866] Ivi.
[1867] D, TS p. 82 ; TC p. 98.
[1868] Ivi.
[1869] D, TS p. 94 ; TC p. 114.
[1870] D, TS p. 97 ; TC p. 119.

« Teneva la presa forte. Non me l'aspettavo così forte » : « Il avait une sacrée poigne. Ce n'était pas croyable autant de force chez ce vieux croûton »[1871].

Les expressions imagées du français

Nous rangeons les expressions imagées du français dans cette même catégorie des registres de langue puisqu'elles proviennent fréquemment d'un registre populaire (mais sont aussi souvent désuètes).

CT : Voyons le passage suivant, qui relate un dialogue entre le préfet de police et le Commandeur Parrinello, chef de cabinet du préfet : « "In officio come si comporta?" / "Che le devo dire? Sta calmo due o tre giorni e poi, di colpo, scatàscia." / "Prego?" / "Scoppia. Si mette a dare i numeri, letteralmente"… ». Pour le verbe sicilien « scatàscia », dont la compréhension n'est pas partagée par le personnage, nous est proposée la solution d'une locution figurée de la langue française : « il a des tranchées de saint Mathurin »[1872]. Ce choix s'accompagne d'un plus large changement de registre puisque, pour bien différencier ce terme qui n'est pas accessible à tous, de sa traduction qui va suivre, la traductrice va employer, pour signifier les deux gloses en italien du TS, deux verbes d'un registre élevé et littéraire : « Il déraisonne. Il vaticine littéralement ». En d'autres endroits du texte, on trouve un exemple de ces expressions imagées peu communes : « si murmurìa » traduit par « il prononce les patenôtres du singe »[1873] ; « ch'è una grandissima strucciolèra… / Prego? / - Una che s'impiccia dei fatti degli altri e li racconta » : « un couteau de tripière, comme on dit ».

PT : Dans ce roman, où la traductrice choisit au contraire de conserver l'écart dialectal par la mise en place d'un parler régional hexagonal (le lyonnais), le recours à des expressions imagées du français populaire n'est pas pour autant abandonné : « Ça lui avait vite cassé la dévotion »[1874], qui est une expression française mais dont l'usage est enregistré principalement à Lyon.

3) L'explicitation (glose, notes infra-paginales, glossaires)

a) Rétablissement par ajout des coordonnées géographiques

Signe de la difficulté à trouver un équivalent cible à la langue hybride (et que la traduction ne se suffit pas à elle-même, car incapable de maintenir l'écart dû à la diatopie), certains traducteurs sont forcés d'ajouter dans le texte, dans la narration elle-même, un commentaire qui précise en quelle langue le personnage – lorsqu'il y a dialogue – s'est exprimé.

[1871] D, TS p. 98 ; TC p. 120.
[1872] CT, TS p. 629, TC p. 44.
[1873] CT, TS p. 630, TC p. 45.
[1874] PT, TC p. 19.

CT : On note en particulier l'ajout d'un générique « dans le Sud », absent du TS, pour expliciter un terme sicilien que ne comprend pas un des personnages extérieur à l'île.

PM : Reprenons la citation mentionnée peu avant faisant intervenir un élève qui s'exprime en dialecte et son maître d'école lui interdisant l'usage de ce code linguistique : « Y'a la poulaille qui a déboulé hier soir, ils ont coffré mon paternel, dit le gamin en dialecte sicilien. / Ici, on ne parle pas en dialecte ! On parle en italien ! Tu as compris ? » En ajoutant l'incise « dit le gamin en dialecte sicilien », la traductrice montre que sa solution pour rendre le dialecte sicilien n'est pas suffisante, en elle-même, pour faire comprendre au lecteur français qu'il s'agit de dialecte sicilien.

OV : « Sciavè, ma pirchì sunnu accussì allegri? spiò con la sua voce… » : « Sciavè, mais pourquoi ils sont si contents ? lança-t-il **en dialecte**, de sa voix… »[1875]. On trouve de fréquents exemples de ce procédé dans OV, presque exclusivement dans les dialectes. Pour la narration, cette précision n'est jamais de mise.

OV : Un exemple flagrant nous est donné dans cet assez long passage que nous devons reproduire dans son intégralité pour la compréhension du problème. Il s'agit d'un dialogue entre le docteur Gammacurta et sa femme, qui sont au théâtre lors de la représentation qui est donnée de l'opéra Il birraio di Preston : « "Cu sunnu? spiò il medico alla moglie". "Sunnu sordati 'ngresi". "Questo lo vedo. Ma che fanno?" "Cercano al fratello gemello del birraio. Questo gemello se l'intendeva con una certa Anna, soro di un capitano di nave. Ma poi se n'è scappato. Mi pare che andrà a finire a scangio". Spiegati megliu". "A scangio di persona. I soldati che cercano il gemello arresteranno il birraio sangiandolo per l'altro" ». Les variations de langue (tantôt en sicilien, tantôt en italien) sont prises en compte et comme soulignées par le traducteur sous forme d'incises du narrateur ajoutées dans le TC : « - Qui est-ce ? demanda-t-il **en dialecte** à sa femme. – Des soldats anglais, répondit-elle **de même**. – Ça, je le vois, mais qu'est-ce qu'ils font ? **insista-t-il en italien**. – Ils cherchent après le frère jumeau du brasseur, **rétorqua-t-elle en revenant aussi à la langue officielle**. Ce jumeau, il s'entendait avec une certaine Anna, sœur d'un capitaine de bateau. Mais ensuite, il s'est échappé. Il me semble que ça va finir par une erreur. – Explique-toi mieux, **dit-il en revenant au dialecte**. – Une erreur sur la personne, **précisa-t-elle en tenant bon sur l'italien**. Les soldats qui cherchent le jumeau vont arrêter le brasseur en le prenant pour l'autre »[1876].

CP : « Quanno Mimì era arraggiato assà, parlava in taliàno » : « Quand Mimì était très en colère, **il ne parlait plus comme un Sicilien** : il parlait 'talien »[1877].

LRT : ajout d'un « comme on dit », absent du TS, pour accompagner un proverbe sarde calqué dans le TC : « su riccu sempere riccu, su poveru sempere poveru » : « les riches seront toujours riches et les pauvres toujours pauvres, **comme on dit** »[1878]. Cette dernière partie est rajoutée, peut-être pour donner l'idée de proverbe renfermée dans l'expression dialectale.

[1875] OV, TS p. 420 ; TC p.47.
[1876] OV, TS p. 467 ; TC p. 97.
[1877] CP, TS p. 259 ; TC p. 243.
[1878] LRT, TS p. 113 ; TC p. 125.

b) Glose, adjonction

Il s'agit d'un procédé récurrent en traduction, qui tend à clarifier le TS, donc à ajouter une explicitation, une traduction, un commentaire ou à restituer une équivalence qui rallonge le TS.

MO : « i girgentani […] continuarono a chiamarlo "il sottoposto molo" e chi voleva capire lo scherno sottinteso in quel "sottoposto", capiva » : « les Girgentais […] continuèrent de l'appeler "il sottoposto molo", c'est-à-dire "le môle d'en dessous", en laissant apprécier la dérision de cet "en dessous" à qui voulait l'entendre »[1879]**.** Le traducteur est obligé d'expliciter et de garder le terme original, car il n'a jamais traduit le nom du village qui est « la Borgata Molo ». On trouve d'autres exemples de ces procédés d'adjonction : « Mai, insomma, l'espressione "Bagno penale" fu così propria » : « Jamais, en somme, l'expression "bagno penale", littéralement "bains pénaux", d'où vient le français "bagne", n'a été plus appropriée »[1880]. L'adjonction a pour effet un allongement de l'unité, comme dans cet exemple : « un tirribìlio » : « un terrible boucan »[1881].

CP : Le même allongement de l'unité sémantique source en un couple adjectif + substantif est repérable dans ce roman policier : « in quel tirribilio » traduit par « dans cet épouvantable vacarme »[1882]. Ce même procédé d'explicitation est employé pour traduire des verbes-clés camilliériens : « Strammò » traduit par « Il en fut éberlué »[1883].

OV : Le traducteur intervient en pleine narration, comme dans ce passage : « nascosta darrè la **tarlantana** che d'estate, stesa torno torno e sopra il letto, serviva a ripararla... ». Le texte français propose le texte suivant : « dissimulée derrière **l'objet – tarlantana en sicilien** – qui en été, tendu autour et au-dessus du lit, servait à la protéger des moustiques… ». Ce commentaire entre tirets tend à alourdir la lecture et ne fait pas ressentir l'écart au lecteur. Il s'agit d'une double glose (d'où l'effet de redondance) puisqu'on nous indique d'une part, par la solution fréquente du rétablissement des coordonnées géographiques, l'origine du code linguistique employé dans le TS, d'autre part, grâce à la modulation (ou emploi d'une synecdoque généralisante), nous sont précisées la nature et fonction de la tarlantana. Enfin, on note combien cette explicitation exotise le dialecte en le mettant excessivement en avant, c'est-à-dire l'exact contraire de ce qui était visé dans le TS. On est d'autant plus surpris d'un tel choix que le traducteur pratique l'ajout de notes en d'autres endroits du texte, et que la tarlantana pourrait être rapprochée (comme S. Quadruppani l'a fait du retré / « retrait ») du français (dont c'est l'origine pour le mot sicilien et le mot italien tarlatana) « la tarlatane », cette étoffe de coton très légère.

[1879] MO, TS p. 117 ; TC p. 20.
[1880] MO, TS p. 125 ; TC p. 30.
[1881] MO, TS p. 134 ; TC p. 44.
[1882] CP, TS p. 9 ; TC p. 12.
[1883] CP, TS p. 10 ; TC p. 12.

FP : Les termes sardes tendent à être explicités au moyen de périphrases qui allongent sensiblement le texte et lui confèrent un aspect didactique qu'il n'avait pas dans le TS, et donc à folkloriser le TS (il s'agit souvent de culturèmes) : « palittone » est ainsi traduit par la longue périphrase « la lourde pelle à charbon »[1884]. Un autre exemple de ces fréquentes transpositions « à rallonge » dans FP est le suivant : « una tziedda latinorica » (expression il est vrai ramassée) qui devient « une aigre vieille fille imbue de latin »[1885]. Le rythme s'allonge fortement. « un passu torrau » : « une danse en rond de son pays »[1886] ; « la vardetta » : « leur longue jupe entravée »[1887]. On voit bien que le but explicite du traducteur est de tout clarifier au lecteur cible. Un autre exemple de cette clarification flagrante nous est donnée par la différence entre l'implicite du sarde dans « cudda cosa » et l'explicite du français « la chose maligne »[1888].

LRT : pour les culturèmes, là aussi on note un allongement en général : « la leppa » devient le « couteau à cran d'arrêt »[1889].

c) Notes de bas de page

MO : A. Camilleri cite des écrits qu'il a retrouvés dans les archives, et qui sont en dialecte sicilien. Il inscrit ces paroles dans le texte, avec à leur suite, entre parenthèses, leur traduction en italien. Dans ce cas-là, et uniquement dans celui-là, le traducteur traduit en français standard dans le corps du texte, et ajoute une note en bas de page qui précise : « En sicilien, respectivement… » et il insère les phrases du TS en sicilien. Le même procédé sera utilisé une seconde fois lorsque l'auteur citera des vers en sicilien (un chant populaire)[1890]. « "Ch'è friddu stu dammusu, è com'un un gniazzu / ca acqua spanni da tutti li mura" (com'è fredda questa cella, è come un covile / che getta acqua da tutti i muri); oppure: "'nfami cu fabbricau sti riani / tutti a lu scuru comu l'addannati" (infame chi ha fabbricato queste fogne / tutti al buio come dannati); e ancora: "sugnu ammoddu comu na liama" (sono in acqua come la canapa) » : « "Qu'elle est froide cette cellule, elle est comme une tanière / d'où suinte l'eau par tous les murs", ou encore : "infâmes ceux qui ont construit ces égouts / tous dans le noir comme des damnés", et aussi : "je suis dans l'eau comme le chanvre" »[1891].

OV : La note infrapaginale est fréquemment employée par le traducteur (qui reste, parmi tous nos traducteurs, quasiment le seul à y recourir). Voyons-en quelques exemples : « Gerd si susì allo scuro illuminato dai lampi e principiò un'incerta camminata verso il retré ». Cette dernière expression est traduite par S. Quadruppani par le mot « retrait » (sur ce choix, voir la section n° 8 sur l'étymologismes, les archaïsmes et les expressions désuètes) et suivie par une note en bas de page. Le traducteur indique d'emblée la couleur, c'est-à-dire la tournure que va

[1884] FP, TS p. 13 ; TC p. 12.
[1885] FP, TS p. 21 ; TC p. 19.
[1886] FP, TS p. 33 ; TC p. 31.
[1887] FP, TS p. 51 ; TC p. 49.
[1888] FP, TS p. 61 ; TC p. 59.
[1889] LRT, TS p. 25 ; TC p. 25.
[1890] MO, TS p. 129 ; TC p. 36.
[1891] MO, TS p. 124-125 ; TC p. 30.

prendre sa traduction, en plaçant une note dès la première page du roman. Il s'agit d'une note (pour le contenu de la note, nous renvoyons également à la section indiquée précédemment) à la fois traductologique, puisqu'elle justifie le choix du mot français désuet « retrait » et philologique, puisqu'elle indique au lecteur l'origine du terme sicilien ; « pale e cannestri alla sanfasò » : « des pelles et des paniers disposés à la sanfasò ». Le terme est en italique dans le TC, et une note infrapagniale l'accompagne, qui explique : « au hasard, à la sans façon, emprunt au français ». De même, plus loin, on a le terme sicilien *l'armuar* dans le TS, que le TC maintient dans cette graphie, en le mettant en italique. Une note l'accompagne en traduction : « Prononcer (et comprendre) "l'armoire" : même origine que retrè et sanfasò ». On a donc à la fois une nouvelle note se concentrant sur l'étymologie et les rapprochements linguistiques entre sicilien et français, mais aussi une note informative expliquant au lecteur cible la prononciation (puisque le terme n'est pas transcrit à la française). Plus loin, on trouve une note purement linguistique, à propos d'un passage mettant en scène un personnage qui ne réussit pas à faire la part des deux codes (italien et sicilien) et ne maîtrise pas véritablement l'italien : « "È una testa, diligà. È la testa di un **catafero"** fece Catalanotti **che nelle occasioni solenni gli pigliava di parlare in quello che riteneva essere italiano**. "La testa di un catafero messo in salamoia" » : « - Une tête, diligà. C'est la tête d'un catafero, dit Catalanotti qui, dans les occasions solennelles, se piquait de parler dans ce qu'il pensait être de l'italien. La tête d'un catafero mis dans la saumure ». Une note de traduction accompagne le terme de catafero : « Catafero : "Un cadavre", en réalité c'est de l'italo-sicilien. En italien, on dit cadavere »[1892]. Enfin, une longue note linguistico-culturelle accompagne un paragraphe d'énumération synonymique de régionalismes : « Darrè la casetta, il recinto era stipato di bùmmola, bummoliddri, quartare, quartareddre, cocò, giarre, giarriteddre, graste, tannùra, canala » : « Derrière la maisonnette, la réserve débordait de bummola, bummoliddri, quartare, quartareddre, cocò giarre, giarriteddre, graste, tannùra, canala »[1893]. Le traducteur choisit de transposer directement les termes siciliens, et ajoute cette note en bas de page : « Liste de récipients traditionnels : la bummola est une cruche qu'utilisaient les paysans pour emporter à boire (et garder l'eau fraîche) aux champs, la bummoliddri est une petite bummola ; les quartare et quartareddre, plus grands, ont la même forme (qui rappelle l'amphore romaine) et servaient au transport de l'eau à dos d'âne ; giarre et giarriteddre : jarres et petites jarres ; le cocò est une cruche munie d'une sorte de filtre à travers lequel l'eau fait, à l'oreille sicilienne "cocò, cocò" ; graste : vases ; tannùra : cuvette vernissée servant à faire la vaisselle. Canala est un régionalisme pour "tuile" ».

DJ : Une note traductologique vient informer le lecteur, à propos d'un dialogue dont on nous dit dans le TS qu'il se déroule en dialecte, que « dans la traduction française, déformations lexicales et bizarreries syntaxiques tentent de rendre la saveur du dialecte »[1894]. Une autre note, de nature explicative (d'un culturème), à propos du terme una meùsa : « La meùsa, rate de bœuf est un des plats de pauvres les plus appréciés (qui aujourd'hui encore se mange dans

[1892] OV, TS p. 495 ; TC p. 126-127.
[1893] OV, TS p. 539 ; TC p. 172.
[1894] DJ, TC p. 90.

la rue, dans une fougasse »[1895]. Cette note permet au traducteur de conserver le terme dialectal dans le corps du texte.

Dans nos textes plus encore que dans d'autres, l'explicitation en traduction – sauf celle qui est déjà présente dans le TS – concourt à la destruction du mécanisme fondé sur l'implicite et le pouvoir attribué au lecteur de déduction du sens. Cette tendance à la clarification est relevée par A. Berman comme un des systèmes de déformation du TS que produit la traduction. Nous souscrivons à son propos, très adapté à la spécificité de nos textes plurilingues :

> Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'indéfini, la clarification tend à imposer du défini. […] Certes, la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où tout acte de traduire est explicitant. […] Mais en un sens négatif, l'explication vise à rendre « clair » ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. La passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. La traduction paraphrasante ou explicative, un autre.[1896]

Il note d'ailleurs que cette tendance va de pair avec la modalité de l'allongement de la traduction par rapport au TS, ce que nous avons pu vérifier dans nos TC. Le risque est en effet, comme il le souligne, d'un « relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre »[1897]. Le but n'est pas, et a fortiori dans nos textes, de rendre l'œuvre plus claire : elle comporte déjà en soi ses propres mécanismes et son « mode propre de clarté »[1898], qui devrait suffire en traduction. C'est en ce sens qu'on doit comprendre la critique d'A. Capra vis-à-vis des traductions « réconfortantes », qui explicitent à outrance mais, ce faisant, cassent le rythme, déforment les mécanismes du TS et alourdissent la lecture. Toutefois, il nous semble que l'usage (raisonnable) de notes tel qu'il est proposé par S. Quadruppani, parce qu'il se situe en-dehors du récit, ne peut pas nuire au TS et peut au contraire être une solution utile pour le TC, accompagnée d'autres stratégies qui permettront de rendre l'écart.

4) Les inventions : néologismes

On a déjà eu l'occasion de le dire : dans nos TS, l'invention est très maîtrisée et répond à des règles précises (par exemple, il n'y a pas d'erreurs grammaticales – à l'exception des personnages analphabètes – dans les recréations hybrides d'A. Camilleri). L'inconvénient de l'invention est que le lecteur a l'impression d'avoir affaire non à un régionalisme mais à un barbarisme. J. Vizmuller-Zocco a bien montré que le plurilinguisme est souvent associé, de manière erronée, à la présence d'erreurs grammaticales[1899].

[1895] DJ, TC p. 193.
[1896] A. Berman, La Traduction ou la lettre, op. cit., p. 54-55.
[1897] Ibid., p. 56.
[1898] Ivi.
[1899] Cf. J. Vizmuller-Zocco, « La lingua de "Il re di Girgenti" », op. cit., p. 92 sqq., et notamment : « Ecco l'originalità del linguaggio camilleriano, che non ricalca gli errori o le interferenze che ci si aspetterebbe, ma crea lessemi nuovi, inaspettati ».

- par calque des procédés inhérents au vernaculaire source :

ZC : « spitàle » rendu par « ’pital »[1900], « ’ntipatia » rendue par « ’ntipathie »[1901].

MO : « ammammaloccuti » : « emmameloukés »[1902]. Il s’agit d’un calque évident, qui joue sur la base lexicale proche et existante dans la langue cible.

- par aphérèse :

MO : « strammàto » est traduit par « tout terloqué »[1903]. On suppose aisément l’adjectif « interloqué » sous sa forme raccourcie « terloqué »), sur le modèle d’A. Camilleri (mais pas dans cet exemple) ; « Ma a taliàre bene » : « Mais à luquer de plus près »[1904] ; « mi taliò brevemente » : « me luqua d’un bref coup d’œil »[1905]. Là aussi, c’est le même procédé de l’aphérèse sur une base verbale connue et donc facilement reconnaissable (verbe « reluquer ») qui est employé. Il s’agit donc d’inventions à partir de bases lexicales françaises existantes et reconnaissables. En ce sens, l’invention sous cet aspect-là est à la limite de la déformation. Plutôt, la déformation est à comprendre comme une sous-catégorie de l’invention. Notons ici que ce verbe français appartient au registre familier : cet exemple est à la croisée de la déformation, de l’invention et de l’exploitation d’un registre de la langue cible particulier.

- par préfixation ou suffixation :

MO : « drolingue » pour traduire « buffamente » (qui est de l’italien standard) ; « Gaetano Attard sgarrò di grosso » : « G. Attard se mit grossio le doigt dans l’œil »[1906] ; « con raggia » : « enrageusement »[1907], qui dénote ici l’emploi d’un terme inventé (sur une racine française évidente) pour traduire un sicilianisme ; « presero per il sì e per il no il fuiuto verso le campagne » : « prirent, au pied levé, l’enfuyette vers la campagne »[1908].

- par approximation d’un parler régional français :

MO : « attenendomi a un detto meridionale, “u cumannàri è megliu do fùttiri” » : « en m’en tenant au dicton méridional, “coummander l’est mieux que lo foutir” »[1909].

[1900] ZC, TS p. 54 ; TC p. 51.
[1901] ZC, TS p. 61 ; TC p. 59.
[1902] MO, TS p. 115 ; TC p. 18.
[1903] MO TS p. 113 ; TC p. 13.
[1904] MO, TS p. 115 ; TC p. 17.
[1905] MO, TS p. 128 ; TC p. 35.
[1906] MO, TS p. 115 ; TC p. 16.
[1907] MO, TS p. 137 ; TC p. 49.
[1908] MO, TS p. 147 ; TC p. 62.
[1909] MO, TS p. 138 ; TC p. 50.

CP : « Il temporale che aviva principiato il jorno avanti continuava sempre cchiù ‘ncaniato » : « L’orage qui avait commencé le jour d’avant continuait, s’entestardait » : un peu à la Camilleri, le traducteur reprend une base lexicale du Midi (« testard », « testaïre ») à laquelle il ajoute une suffixation française.

5) Les déformations phonético-graphiques

Là aussi, nous tendons à penser – et les exemples autres que le calque du phénomène source le démontrent assez aisément – que les déformations faussent l’interprétation que le lecteur cible pourrait se faire du TS.

- par calque du phénomène source :

ZC : « pirsonne » pour « pirsona »[1910] ; « Lei mi ha già **arriconosciuto**? » traduit par « Vous m’avez déjà **areconnu** ? »[1911] ; « **Triatro**?! Mi sta dicendo che il **triatro** si studia? » traduit par « Le **triâtre**?! Vous êtes en train de me dire que ça s’étudie, le triâtre ? »[1912] ; « M’arricordo » traduit par « Je m’arrappelle »[1913] ; « pinsata » traduit par « pinsée »[1914] ; « se c’era d’abbisogno… » traduit par « s’il y avait l’abesoin de… »[1915].

OV : « rapprisintazione » est rendu par « représintation ». Il s’agit toujours de la voyelle sicilienne « i » reprise par A. Camilleri dans de nombreuses unités lexicales italiennes ; « Domando pirdonanza » : « Je demande bien pirdon »[1916] ; « Nenti, nenti, tanticchia d’àcito » : « - C’est **rin**, c’est **rin**, un peu d’acidité »[1917] : on peut dire là aussi qu’il s’agit d’un calque du procédé source où l’une des voyelles (niente en italien standard) est supprimée ; « pinser » pour « pinsare »[1918] ; « Capitò quarchi cosa a me maritu? » : « Il arriva quarche chose à mon maritu ? »[1919] ; « quella addimanda » traduit par « cette dimande »[1920]. On retrouve le même « thriâtre » pour « triatro »[1921].

CP : « L’**arrisbigliò** una tuppiata forte e insistente alla porta di casa » : « Il fut **aréveillé** par un tambourinement insistant et fort à la porte de la maison »[1922] ; « Non arrinisciva manco a raprire la vucca » traduit par « Il n’**aréussissait** même pas à ouvrir la bouche »[1923] ; « Ma

[1910] ZC, TS p. 19 ; TC p. 9.
[1911] ZC, TS p. 16 ; TC p. 6.
[1912] Ivi.
[1913] ZC, TS p. 17-18 ; TC p. 8.
[1914] ZC, TS p. 54 ; TS p. 51.
[1915] ZC, TS p. 60 ; TC p. 58.
[1916] OV, TS p. 420 ; TC p. 48.
[1917] OV, TS p. 429 ; TC p. 57.
[1918] OV, TS p. 461.
[1919] OV, TS p. 462.
[1920] OV, TS p. 531 ; TC p. 164.
[1921] OV, TS p. 531 ; TC p. 165.
[1922] CP, TS p. 9 ; TC p. 11.
[1923] CP, TS p. 11 ; TC p. 12.

prima che Montalbano potissi arrispunniri » : « Mais avant que Montalbano puisse arépondre »[1924] ; « il revorbaro » traduit par « le revorber »[1925].

- par invention personnelle du traducteur :

Le premier exemple est à mi-chemin entre le calque du sicilien et la recréation personnelle car on peut fortement penser qu'il reprend la voyelle « i » du sicilien « talìare » par « divisager »[1926] ; « M'appostai darrè un masso » devient « Je me suis caché aderrière un rocher »[1927] (qui ne sont cependant pas systématiques, puisque quelques lignes plus bas revient ce même « darrè » alors traduit de manière standard par le français « derrière ») ; « gli volli fare uno sgherzo, una babbiata » devient « et j'ai voulu lui faire une blâgueu, une farce » : où l'altération graphique, ici, est particulièrement lourde (et d'autant plus étrange qu'en d'autres passages sgherzo – qui des deux est ici le moins dialectal, puisqu'il s'agit d'italien sicilianisé, alors que le second est davantage de l'ordre du dialectal – est traduit par le français standard « blague »).

OV : le méridionalisme « Voscenza » par lequel on s'adresse à une personne en signe de déférence devient en traduction « Votressellence ». On retrouve également la même déformation « blâgueu » pour traduire l'italo-sicilien « sgherzare ». Elle déroute le lecteur car elle le met sur la piste de l'exagération et d'un manque de compétences linguistiques du locuteur, ce qui n'est pas le cas dans le TS.

PT : « Je suis pas doqueteur, moi »[1928].

6) Le calque syntaxique (de la syntaxe vernaculaire)

Il est somme toute assez fréquent et se rencontre la plupart du temps en accompagnement d'une autre stratégie traductive qui est celle du maintien dialectal. En effet assez logiquement, ces deux solutions relèvent d'une position sourcière[1929] et visent à rendre de manière concrète la présence du TS dans le TC. On ne peut que préconiser le dosage dans les calques, qui apportent certes une fraîcheur à la traduction et une étrangeté bénéfique – ils donnent à voir l'originalité du TS –, mais risquent, à la longue, de défigurer le texte et d'y introduire là aussi un effet d'« incorrection » absent du TS.

ZC : « Mah, a **mia** mi **veni** naturale » traduit par « **Mah**… à moi, ça me vient naturellement » ; maintien du « che », qui peut d'ailleurs être tout à fait acceptable en français où il dénote un langage populaire, relâché : « E guardi che se lei questo nome non lo fa, so io

[1924] CP, TS p. 12 ; TC p. 14.
[1925] CP, TS p. 1 ; TC p. 14.
[1926] ZC, TS p. 17 ; TC p. 7.
[1927] ZC, TC p. 19.
[1928] PT, TC p. 73.
[1929] C'est pourquoi on ne retrouve pas du tout la solution du calque chez les traducteurs ayant principalement opté pour l'adaptation (par exemple dans les traductions de D. Vittoz).

quali provedimenti prendere, signor… » : « Et attention, **que** si vous ne me donnez pas ce nom, je sais quelles mesures prendre, monsieur… »[1930] ; la forme pronominale peu commune en français : « “Se l’inventò?” - scattò arraggiato il vecchio susendosi » devient « “Il se l’est inventée ?” bondit, furieux, le vieux en se levant »[1931].

MO : Comme par hypercorrection, le traducteur calque un effet d’insistance syntaxique fréquent en italien, inconnu du français, mais qui est ici absent, sous cette forme, du TS : « ma Abele sempre vivo restava » devient « mais Abel, lui, restait toujours vivant, **restait** »[1932] ; un autre exemple du calque syntaxique nous est donné dans la traduction du récit au discours direct prononcé par la grand-mère d’A. Camilleri qui raconte au Camilleri enfant comment les événments dont il est question dans le roman se sont selon elle réellement passés : « il comandante della Torre ci ittò la calce viva sopra i morti della fossa. Ma siccome la calce non era bastevole, non ce la fece a mangiarseli tutti. Così, quando Sarzana scappò, una poco di morti venne seppellita alla Crocetta » : « Le commandant de la Tour, il y jeta de la chaux vive, sur les morts de la fosse. Mais comme la chaux était pas assez, elle a pas pu se les manger tous. Comme ça, quand Sarzana a pris la fuite, un peu de ces morts a été enterré à la Crocetta »[1933].

OV : « La febbre, mi venne, a quaranta! » : cette syntaxe non dialectale mais plutôt régionale, qui permet d’insister sur le propos, de même que l’emploi du passé simple à valeur de passé récent typique de l’Italie méridionale, sont entièrement conservés et calqués par le traducteur : « La fièvre, il me vint, et à quarante ! »[1934] ; ce calque du passé simple est largement repris par le traducteur : « Chi la chiamò a vuscenza? Non ci fu lite. Io fui che caddi e sciddricando sbattei nell’armuar » , traduit par « - Qui l’**appela**, à votressellence ? Il n’y **eut** pas de dispute. Ce **fut** moi qui tombai et en glissant me **cognai** contre l’armuar »[1935]. L’impression qu’on a de ces quelques lignes de traduction est à la limite du grotesque, mais surtout de la lourdeur, puisqu’une telle reprise ne peut être que doublement étrange en français ; « A me me lo sonò, un pezzo di questa musica, la signora Gudrun Hoffer, al pianoforte » : là aussi, la syntaxe dialectale est conservée comme telle dans le TC : « À moi, elle m’en a joué, un morceau de cette musique, Mme Gudrun Hoffer, au piano »[1936] ; « Veru è » : « La vérité, c’est »[1937]. On note enfin chez S. Quadruppani également le calque du che méridional : « Andò a curcarsi che ancora c’era luce » : « Elle alla se coucher qu’il y avait encore de la lumière »[1938].

CP : « Qualichi nome ce l’ho già » : « Quelques noms, je les ai déjà »[1939].

FP : La syntaxe de l’italien régional de Sardaigne est maintenue autant que possible dans le TC, avec ici une inversion sujet-objet qui confère à la phrase un aspect oralisé : « Fortuna che

[1930] ZC, TC p. 26.
[1931] ZC, TS p. 56 ; TC p. 53.
[1932] MO, TS p. 113 ; TC p. 14.
[1933] MO, TS p. 142 ; TC p. 54-55.
[1934] OV, TS p. 393 ; TC p. 18.
[1935] OV, TS p. 461.
[1936] OV, TS p. 395 ; TC p. 20.
[1937] OV, TS p. 477 ; TC p. 108.
[1938] OV, TS p. 408 ; TC p. 34.
[1939] CP, TS p. 12 ; TC p. 14.

la legna gliela portavano ancora, gli affittuari di S'Armiddosa, la tanca che… » : « Par chance, le bois ils lui en apportaient encore, les fermiers de S'Armiddosa , le clos… »[1940] ; « Non solo legna gli portavano » : « Pas seulement du bois qu'ils lui apportaient »[1941], où l'on note l'ajout dans le TC d'un « que » visant l'oralité ; « Le budella gliele lacerava anche il vino di Moliana » : « Les boyaux, il les lui tordit aussi, le vin de Moliana »[1942].

7) Le calque et la traduction littérale

Voyons plus généralement les calques lexicaux et la traduction littérale plus globalement. Elle peut donc ne s'attacher qu'au mot isolé, comme dans MO : 117 « i girgentani » -> 20 « les Girgentais »[1943], qui, sans note, sera difficilement compréhensible par le lecteur français.

OV : Dans ce roman aux variations vernaculaires spectaculaires, le traducteur opte pour un calque pur et simple d'une prononciation régionale typique (la gorgia toscane) de la réalité source. Cette prononciation toscane due à l'aspiration de la consonne vélaire en position intervocalique, qui n'a pas d'équivalent dans la réalité cible, est maintenue comme telle dans le TC, où elle s'actualise dans des mots cibles : « Te tu, Orlando, sei sempre una gran bella testa di 'azzo… » : « Toi, là, Orlando, tu es toujours une grande belle tête de 'on, dit le préfet avec son accent toscan qui éludaient certains "c" »[1944]. On observe que le traducteur doit apporter un commentaire d'explicitation linguistique à destination du public cible. Il en va de même pour la prononciation romaine du personnage de Traquandi : « Gli occhi di Traquandi diventarono due fessure, capì che doveva mettersi in guardia e gli venne naturale rispondere in dialetto. "Si nun c'entra gnente perché me la fa?" "Perché accussì mi piace." "Allora me dica"... » : « Les yeux de Traquandi devinrent deux fentes, il comprit qu'il devait se mettre en garde et, spontanément, parla en dialecte romain : - Si vous ne voyez pas er rapport avec la question, pourquoi vous me la posez ? demanda-t-il. – Parce que c'est comme ça que ça me plaît. – Alors, dites-moi »[1945]. Le er sert à donner une touche locale montrant qu'il s'agit d'un dialecte, en l'occurrence le dialecte romain (caractérisé par cette prononciation qui tend à remplacer le son « l » devant consonne par un son « r »). Mais la réponse de l'autre personnage se fait aussi partiellement en dialecte, cette fois sicilien (« accussì »). Or, dans la réponse en traduction, aucune marque linguistique n'indique cet écart et ce dialecte différent du précédent (et différent de l'italien standard). Par ailleurs, ces calques n'indiquent précisément rien de connu pour un lecteur cible : le traducteur crée donc de toutes pièces un parler étranger aux codes et aux règles françaises. Cela est bien sûr à l'origine de déformations du français (puisque le traducteur ne joue que sur un code linguistique, le français) : « L'Italia è un vurcano » est traduit par « L'Italie est un vorcan »[1946].

[1940] FP, TS p. 13 ; TC p. 11.
[1941] Ivi.
[1942] FP, TS p. 15 ; TC p. 13.
[1943] MO, TS p. 117 ; TC p. 20.
[1944] OV, TS p. 410 ; TC p. 36.
[1945] OV¸TS p. 443 ; TC p. 72.
[1946] OV, TS p. 448 ; TC p. 76.

On trouve dans OV un calque lexical intéressant : « Pioveva ad assuppaviddrano », expression imagée sicilienne formée d'une base verbale et du substantif viddrano ou viddano qui indique le paysan. Voici la phrase complète : « Pioveva ad assuppaviddrano, quella pioggerella rada che manco pare che stia piovendo e il contadino, il viddrano, continua a travagliare nel suo campo fino a sera e alla fine si ritrova assuppato peggio dello sdilluvio universale ». Par cette périphrase et glose explicative, A. Camilleri, comme à son habitude, nous introduit au cœur de la langue et du sicilien. Le traducteur nous propose : « Il pleuvait à **trempe-croquant**, de cette bruine faible qu'on dirait même pas qu'il pleut **et le paysan, le croquant**, continue à besogner au champ jusqu'au soir et à la fin il se retrouve plus trempé qu'après un déluge universel ». Il fait donc une traduction littérale en empruntant un mot vieilli et péjoratif pour maintenir le binôme traductif et l'écart entre langue standard et vernaculaire.

8) L'étymologisme, les archaïsmes, les expressions désuètes

Ces deux phénomènes sont à la limite entre la traduction sourcière et cibliste puisqu'ils sont une adaptation du TS, mais qui se fonde sur le rapprochement linguistique possible entre les deux langues. Cela n'est pas systématiquement vrai des archaïsmes, qui peuvent être uniquement français sans renvoi particulier au lexème source. Il s'agit pour le traducteur de montrer l'écart en exploitant les richesses des deux langues. Toutefois, une telle solution n'est pas tenable dans le cas de récits dépeignant une réalité ultra-contemporaine.

CT : « i carrabbinera » traduit par le terme vieilli « les roussins »[1947].

OV : Reprenons la citation vue précédemment : « Gerd si susì allo scuro illuminato dai lampi e principiò un'incerta camminata verso il retré ». On a déjà dit que S. Quadruppani employait le terme « retrait », qui est en effet un vieux mot français signifiant « cabinet d'aisance ». Il est évident que le traducteur emploie ce terme pour faire écho aux influences françaises qui se lisent dans le terme sicilien.

PT : « se défubla de sa veste en un tournemain » : les deux expressions appartiennent à un français désuet ; « se crêpaient le toupet » : là aussi, nous avons une expression du XIXe siècle pour traduire du vernaculaire sicilien.

FP : On rencontre un emploi de termes vieillis ou littéraires pour traduire y compris certains termes de l'italien standard (« rombi » est traduit par « rhombes »[1948] ; « carrettino » par « charretin »[1949]). Pour le vernaculaire : « bagassa » (terme sarde assez proche du terme italien correspondant, littéraire en italien) est traduit par « la bagasse », terme français vieilli (mais aussi vulgaire et régional : on le trouve chez M. Pagnol).

[1947] CT, TS p. 625.
[1948] FP, TS p. 11 ; TC p. 9.
[1949] FP, TS p. 12 ; TC p. 10.

LRT : « gli truvò la moglie » : « avait chauché sa femme »[1950]. Il s'agit d'un terme du français vieilli (qui existe aussi en lyonnais pour dire « fouler la vigne ») ; « cosinzos » : « brodequins »[1951] ; « Il suonatore sfreddò gli occhi » : « Le musicien riboula des yeux »[1952], expression française familière et vieillie. Expression imagée vieillie : 68 « Miseria a coscia, come si dice » : « ils étaient aussi chargés d'argent qu'un crapaud de plumes, comme on dit »[1953], expression imagée vieillie.

9) L'emploi d'un code linguistique différent : parler régional hexagonal

Dans son article sur le théâtre, F. Vreck s'interroge sur le choix d'un régionalisme hexagonal assez large pour rendre un dialecte étranger, c'est-à-dire, dans notre cas par exemple, sur une certaine licence que le traducteur s'accorderait s'il employait, mettons, des termes du Dauphiné mais aussi quelques mots du lyonnais et d'autres plus proprement provençaux :

> Enfin la nature même du dialecte justifie les licences de traduction. Le dialecte d'une région constitue rarement un tout homogène, sauf en de rares cas d'isolationnisme géographique. Il suffit de consulter les atlas linguistiques de la Grande-Bretagne comme ceux de la France pour voir que les isoglosses se superposent rarement et donc que la région au sens strictement linguistique est une vue de l'esprit.[1954]

On ne saurait pour autant traduire tout le dialectal par du dialectal car le texte cible deviendrait presque incompréhensible. C'est pour cette raison que nous prônons la prudence. Car, comme le dit F. Vreck, le risque est toujours grand de connoter de manière indue le TS : « Les connotations du breton ne sont pas celles de l'écossais et il est peu de pièces où le Titi parisien puisse se substituer au Cockney. Il n'est donc pas question d'adapter *Armstrong's* Last Goodnight qui doit garder son cadre historique et géographique »[1955]. En fait, il ne faut pas qu'à la lecture l'on identifie tel dialecte hexagonal, mais que l'on perçoive l'étrangeté d'un autre code qui doit apparaître mystérieux, peu compréhensible, et non marqué géographiquement. Ce sera bien là la fondamentale différence (et il y a donc nécessairement une perte, quelque chose qui va résister dans le TS) : qu'au dialecte tout à fait identifiable et caractérisé du TS correspondra un dialecte à dessein non totalement identifiable, voire même quasiment inidentifiable dans le TC, en fonction des contextes.

OV : S. Quadruppani émaille son texte de quelques (assez rares) régionalismes méridionaux hexagonaux : « gli era passata per il ciriveddro » : « par la coucourde »[1956] ; « un picciliddro » traduit par le marseillais « minot »[1957] ; « L'inchiostro allorda ancora le mani » est traduit par « L'encre **pègue** encore les mains »[1958], un verbe du Midi ; « baglio » (qui indique une cour

[1950] LRT, TS p. 34 ; TC p. 36.
[1951] LRT, TS p. 40 ; TC p. 43.
[1952] LRT, TS p. 52 ; TC p. 56.
[1953] LRT, TS p. 68 ; TC p. 73.
[1954] F. Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », op. cit., p. 105.
[1955] Ibid., p.104.
[1956] OV, TS p. 394 ; TC p. 19.
[1957] OV, TS p. 409 ; TC p. 35.
[1958] OV, TS p. 454 ; TC p. 82.

en sicilien), par le provençal « mas »[1959]. Mais aussi – et le traducteur s'en explique dans une préface : « Une fois seulement, j'ai enfreint cette règle auto-imposée [du parler du Midi] s'agissant du terme tambasiàre, qui signifie, comme l'explique Camilleri […], "tourner en rond chez soi en s'occupant de choses futiles" : n'ayant pas trouvé d'équivalent en français méridional, j'ai donc emprunté "rousiner" à une autre région »[1960] – il fait un (seul) emprunt au gallo : « Tambasiò facendo cose di nisciuna importanza » traduit par « Elle rousina »[1961].

PT : C'est le choix systématique, maintenu à l'échelle de toute l'œuvre, de la traductrice qui choisit un parler lyonnais pour rendre les insertions vernaculaires. Elle joue, à la manière du TS, sur la présence d'un contexte pour laisser deviner au lecteur les termes inhabituels de lyonnais. « Il était gauné en civil […]. Il trampalait d'avant en arrière »[1962] ; « apincher » sert à traduire le mot-clé taliàre. L'écart présent dans les mots-clés siciliens ou en langue mêlée est respecté grâce à la systématicité de la traductrice qui fait automatiquement correspondre à ces derniers un terme du lexique régional hexagonal, repris dans tout le roman ; « le darnier » pour « le derrière » ; « tacquer » pour « tuppuliare » ; « vertouillées » pour « la bagarre » ; « se débagager » pour « ammuni », « la faque » dans « il sortit de sa faque »[1963] pour « taschedda », la poche.

LRT : là aussi, l'emploi d'un régionalisme, du parler lyonnais et plus largement franco-provençal, est de mise pour transposer les insertions sardes : « Questa maledizione, che fa pazziare gli abitanti di Abacrasta » : « Cette malédiction, qui fait **décoconner** les gens d'Abacrasta »[1964] ; « il vento caldo faceva drinnire i vetri » : « les vitres **bézillaient** sous le souffle chaud du vent »[1965] ; « Intè? » : « **Avise** »[1966] : lyonnais pour « regarder, apercevoir » ; 27 « taschedda » -> « **sa biasse** »[1967]. Le mot biasse est attesté dans tout le Dauphiné (Isère, Drôme, Hautes-Alpes, comme terme du français régional de ces zones) ; « Quella bagassa » : « Cette **poutrône** ? »[1968], terme lyonnais pour « femme de mauvaise vie ». On voit donc bien ici la différence d'avec FP, qui l'adaptait en français standard ou vieilli ; « si lasciava strumpare a terra » : « il laissait ses petits-enfants faire **les cupelettes** sur son dos »[1969] : il s'agit à nouveau d'une expression lyonnaise pour « culbute, chute ». Les insultes, interjections, imprécations sont assez régulièrement (mais pas systématiquement) transposées en patois lyonnais : « Mincialoni! » : « Pauvres **bazuts** »[1970] ; « Oh dimoniu! » : « Ah, **sampillerie** ! »[1971].

VV : Un passage a retenu notre attention car il établit noir sur blanc, dans le discours d'un des personnages, l'alternance langue / dialecte. Or la traductrice traduit le terme dialectal par un

[1959] OV, TS p. 485 ; TC p. 116.
[1960] S. Quadruppani, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », op. cit., p. 19.
[1961] OV, TS p. 408 ; TC p. 34.
[1962] PT, TC p. 9.
[1963] PT, TC p. 27.
[1964] LRT, TS p. 16 ; TC p. 14.
[1965] LRT, TS p. 18 ; TC p. 16.
[1966] LRT, TS p. 27 ; TC p. 27.
[1967] LRT, TS p. 27 ; TC p. 27.
[1968] LRT, TS p. 28 ; TC p. 29.
[1969] LRT, TS p. 42 ; TC p. 45.
[1970] LRT, TS p. 34 ; TC p. 36.
[1971] LRT, TS p. 36 ; TC p. 38.

régionalisme, alors qu'elle n'a recours à cette solution à aucun autre endroit du TC : « Vous croyez vraiment qu'il suffira d'apprendre à l'un d'entre eux que ce qu'ils appellent **pochon** se dit louche en **langue classique** [dans le TS, « in italiano »], pour que leur vie change ? »[1972]. S'agit-il là d'une intuition ?

QDDT : Sur le plan lexical, au vernaculaire lombard correspond un terme de poitevin : le « puggètt » lombard est traduit par « aussupe », « palta » par « gadroull »[1973] ; les termes beaucoup plus transparents mais qui ont un caractère étrange pour un lecteur italophone, comme les appellatifs affectueux, récurrents dans le texte, sont, eux, systématiquement traduits en gardant cette altérité, et d'une manière très proche de l'original, par les termes poitevins : « mepà » par « pepa » et « memà » par « meman ». Le tout reste lisible et compréhensible car, comme pour l'italien, ces mots demeurent très proches de leur équivalent français. Il en va de même pour les autres mots dialectaux proches, par la sonorité et la forme, de l'italien : le parlanjhe se prête tout à fait à cet exercice puisque nombre d'éléments de son lexique sont caractérisés par la même proximité avec le français, mais ont une orthographe qui permet de garder, graphiquement, l'étrangeté : « fame » pour « la mé spusa », « ouvrajhe » pour « i […] lavoréri », « arjhent » pour « dané », « paene » pour « dulùr » . Par ailleurs, les termes-clés dialectaux, ponctuant le texte, sont traduits systématiquement par du poitevin, comme c'est le cas pour traduire le monosyllabe récurrent « a câ » (dont on a déjà vu la présence dans VV, et dont l'importance thématique est essentielle, dans un contexte d'émigration) rendu tantôt par « ché-nous », « à l'oustàu » ou « ma mésun ». Les interjections et jurons dialectaux sont aussi traduits en patois : « ne' » par « hén », « cramegna » par « morghèu », « porcamadò » par « parghé ».

La traductrice n'hésite pas à accomplir les mêmes transferts au niveau de la syntaxe tout entière : « Som mì che guadagno la plata » est traduit par « Ol et moe qui gagne la plata »[1974]. Notons qu'une grande importance est accordée aux sonorités, assez dures en poitevin saintongeais et qui rendent bien l'expressivité du lombard : « chounitàe » pour « caragnare », « reguegnounes » pour « piàtole »[1975]. C'est une des raisons, on l'a vu, qui ont poussé D. Vittoz à choisir cette langue régionale.

CP : « Opure era uno **sgherzo** cretino? » : ce terme, traduit dans d'autres textes par une déformation (« blâgueu ») est ici transposé au moyen d'un régionalisme provençal : « Ou bien c'était une galéjade crétine ? »[1976].

[1972] VV, TS p. 97 ; TS p. 86. Le terme pochon est un régionalisme de Franche-Comté, mais aussi employé dans le Bugey et en Savoie.
[1973] QDDT, TS p. 19 ; TC p. 20.
[1974] QDDT, TS p. 19 ; TC p. 19.
[1975] QDDT, p. 24 / 25.
[1976] CP, TS p. 10 ; TC p. 12.

10) Transcription du dialecte source tel quel dans le TC : la non-traduction comme maintien

Voici ce que F. Vreck écrit, à propos de l'adaptation d'une pièce de théâtre, sur le choix de maintenir le dialecte de la langue source en traduction :

> Lors de la représentation par la Salamandre de Mahagonny de Brecht, le metteur en scène, Hans Peter Cloos, a laissé les nombreuses chansons qui émaillent la pièce dans leur langue d'origine, l'allemand et l'anglais, sous prétexte qu'elles étaient, à ce jour, mal traduites et donc intraduisibles. L'efficacité du spectacle s'en est trouvée singulièrement réduite car le public, ne comprenant pas le sens des textes chantés, s'est, dans son immense majorité, senti bafoué.[1977]

Le problème du maintien du terme dialectal tient au fait que le terme en dialecte ne « dit » rien au lecteur cible et ne fait pas partie de son horizon, en ce sens, c'est l'étranger – et non l'étrangeté – qui pénètre dans la traduction ; la traduction peut devenir « illisible », très peu fluide, alors que, semble-t-il, le but recherché est au contraire une compréhension maximum. De plus, il y a une étrangéification excessive du terme source, qui n'était pas du tout conçue ainsi dans le texte source mais qui au contraire s'insérait naturellement. En ce sens, les volontés de l'auteur ne sont pas respectées, il y a certes dépaysement, mais au sens d'une folklorisation, d'une couleur locale. Toutefois, dans nos textes on va avoir presque automatiquement la traduction en français qui accompagnera l'élément dialectal source maintenu. En ce sens, le maintien dialectal produit un autre effet absent du TS, c'est son allongement (comme dans le cas de l'explicitation).

Les procédés liés à la transcription du terme dialectal se présentent en général, dans nos textes, sous la forme du binôme traductif (c'est-à-dire une apposition du terme standard français au terme dialectal source), et de la modulation (ou emploi d'une synecdoque généralisante, c'est-à-dire d'un terme du français standard qui recouvre à peu près le sens du terme dialectal source). La transcription s'accompagne presque systématiquement d'un nouveau traitement graphique dans le TC, absent du TS : la mise en italique. Elle est due au fait que le terme est ressenti comme étranger dans le contexte français, et doit être repérable comme tel par le lecteur.

a) Le maintien dialectal sans explicitation

DJ : « cassate sicilienne » : le terme (un culturème, du domaine de la gastronomie de l'île) est mis en italique, aucune note ne vient expliciter la nature de la spécialité. Un adjectif est ajouté pour indiquer la provenance géographique de cette douceur typique.

FP : à propos du jeu de la mourre : « Fu tutto un "battorò…seisei…setiu! Chimbe chimbe… a linna! Murramù… mudu!" » : « Et ce furent des "*battorro… seisei… setiu ! Chimbe chimbe…* a linna *! Murramù… mudu* !" »[1978]. Les interjections sont laissées telles quelles, avec ajout d'italiques et d'un astérisque renvoyant en fin d'ouvrage pour la traduction en français

[1977] F. Vreck, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », op. cit., p. 106.
[1978] FP, TS p. 77 ; TC p. 75.

standard. On peut remarquer également que l'orthographe du sarde est quelque peu modifiée dans le passage au TC.

LRT : « Sa istrale ti ghetto… » (une menace au discours direct) demeure « Sa istrale ti ghetto… »[1979]. Curieusement, le sarde est gardé, sans traduction-explication dans le TC.

QDDT : Une entorse au procédé jusqu'alors adopté par la traductrice de l'adaptation en patois concerne les comptines en dialecte, laissées, pour certaines, telles quelles dans le texte : D. Vittoz opte pour la non-traduction[1980], alors que M. Baccelli traduisait systématiquement, en rime, ces petites poésies populaires.

Le maintien dialectal, en général, concerne souvent les culturèmes, et notamment l'onomastique ou les titres de respect typiques du sicilien, par exemple dans ZC : « Mi presento, sono nominato **u zù** Cola » traduit par « Je me présente, on m'appelle **U Zù** Cola »[1981]. On note qu'on n'a pas ici de traitement graphique particulier dans le TC, probablement parce que le titre est considéré comme faisant partie du nom propre. Le maintien de cet appellatif, provenant du terme de parenté zio mais n'ayant plus nécessairement en sicilien ce sens de parenté, devenant simplement un titre de respect, va cependant poser problème : sans aucune autre aide de la part du traducteur, le lecteur cible n'a pas saisi que zù signifie l'oncle. Or on a ce passage : « Io, chiamare zio a lei?! - Perché, zio che è, parola d'offisa? » traduit par « Moi, vous appeler "oncle" ?! Pourquoi, c'est une offense ? »[1982]. Si l'italien peut jouer entre zù et zio, le français n'a aucun moyen de repérer les liens entre la transcription « zù » et le terme d'« oncle » qui apparaît à présent. Il faudrait, comme la traductrice le fait dans la deuxième nouvelle (« Qui est entré dans mon bureau ? »), si tant est qu'on veuille garder l'appellatif tel quel, l'accompagner, ne serait-ce que lors de sa première occurrence, de sa traduction en français, sous la forme du binôme traductif vu plus haut : « u zz'Arfredu » devenant « *u zz'Arfredu*, l'oncle Alfred »[1983].

b) Le binôme traductif

Il s'agit d'un maintien dialectal et d'une adjonction, par traduction en langue cible standard, d'un équivalent de sens. Ce phénomène est récurrent, y compris parce que, comme nous verrons ci-après, ce procédé est avant tout présent dans les TS.

[1979] LRT, TS p. 115 ; TC p. 127.
[1980] Un exemple nous est donné dans QDDT, TS p. 65 ; TC p. 74, ou QDDT, TS p. 300 ; TC p. 332. Cette non-traduction (sans explication supplémentaire du passage en français) est d'autant plus regrettable que la comptine est reprise plus tard dans le chapitre, dans les pensées du personnage (TS p. 77) et là, le texte est traduit, avec des insertions en patois (TC p. 86). Ce n'est pas systématique car certaines comptines, qui mêlent dialecte et langue, sont traduites en français, avec élision propre au langage populaire, certaines fois, comme dans TS p. 75-76 ; TC p. 85 ; ou par du poitevin, comme TS p. 98 ; TC p. 109.
[1981] ZC, TC p. 6.
[1982] TS p. 26 ; TC p. 18.
[1983] TS p. 32 ; TC p. 21.

Maintien du binôme traductif déjà présent dans le TS :

ZC : « che ancora non avevano lo zito, il fidanzato » devient « qui n'avaient pas encore de zitu, de fiancé »[1984]. Il est intéressant de noter que la forme hybride zito qui résulte du mélange d'une base lexicale sicilienne à un suffixe morphologique italien (o) est corrigée dans une direction de purisme dialectal (terminaison sicilienne) en traduction française[1985]. Bien sûr, on note là aussi le traitement graphique (italique) qui vient s'ajouter.

MO : « tutti i tonni hanno seguito il percorso obbligato delle reti della tonnara, il raisi, il capopesca » : « tous les thons ont suivi le parcours forcé des filets de la thonaire, le raisi, le chef de pêche »[1986]. Là aussi, le terme sicilien est maintenu mais mis en italique ; « proprio quello delle bare, dei tabbuti » : « celui des cercueils justement, des tabbuti »[1987].

CT : « La testimone Cannistrello Pasqualina, venditrice ambulante, ha dichiarato, sotto giuramento, che vide il Genuardi "spararsi all'aceddri", come si è coloritamente espressa: sparare agli uccelli, cioè in aria » : Elle « a déclaré, sous la foi du serment, avoir vu Genuardi tirer "all'aceddri", comme elle l'a joliment dit en dialecte : tirer sur les oiseaux, c'est-à-dire en l'air »[1988]. C'est ici l'une des rares fois où la traductrice choisit de maintenir l'expression dialectale. Elle joue sur l'autotraduction présente dans le TS. On voit d'ailleurs qu'elle ajoute, pour plus de clarté pour le lecteur cible, la précision du code linguistique, absente du TS. L'italique n'est pas appliqué puisque la traductrice récupère les guillemets, comme dans le TS où, cette fois-là, le terme était bien mis en relief.

OV : « Lui riunì le dita della mano destra a cacocciola, a carciofo » : « Il réunit les doigts de la main droite, a cacocciola, en forme d'artichaut »[1989] ; au niveau d'une période : « "Vogliamo babbiare?" gridò Gammacurta, e per dare più forza alla domanda la tradusse in italiano. "Vogliamo scherzare?" » : « - Vous voulez babiare ? cria Gammacurta et pour donner plus de force à sa question, il la traduisit en italien : Vous voulez plaisanter ? »[1990]. Là aussi, on constate l'ajout de l'italique et la modification orthographique que subit le terme sicilien pourtant maintenu, dans le TC.

FP : « Per questo o per quello, pro custu o pro cuddu, come si dice » : « Que ce fût celui-ci ou celui-là, pro custu o pro cuddu, comme on dit chez nous »[1991]. Pour la première fois, le traducteur garde dans son ensemble une expression sarde, et il la met en italique.

LRT : On a une phrase au discours direct entièrement en sarde : « Forse ha ragione tziu Pietrinu Dindillu, che è ancora vivo e sano: "Cussos animaleddos ana vidu ch'imus zente ghaddighinosa e si nde sunu ughios!" » : « Le père Pietrinu Dindillu, bon pied, bon œil encore

[1984] ZC, TS p. 33 ; TC p. 23.
[1985] On aura d'autres occurrences de cette correction dans le même TC : « il parrino, il prete » devient dans TC « le parrinu, le prêtre », TS p. 41 ; TC p. 32.
[1986] MO, TS p. 135 ; TC p. 45.
[1987] MO, TS p. 144 ; TC p. 58.
[1988] CT, TS p. 808.
[1989] OV, TS p. 404 ; TC p. 30.
[1990] OV, TS p. 470 ; TC p. 101.
[1991] FP, TS p. 39 ; TC p. 37-38.

aujourd'hui, a peut-être raison quand il explique en sarde que : "Cussos animaleddos ana vidu *ch'imus zente ghaddighinosa e si nde sunu ughios* !" »[1992]. Puis la phrase italienne de glose explicative est adaptée en français standard : « Le père Pietrinu n'a pas tort de dire que nous sommes des gens bizarres et imprévisibles, des culs qui ne savent pas où s'asseoir » ; « le disgrazie, sas dirgrascias malas » : « les accidents, sas dirgrascias malas »[1993].

Création du binôme traductif dans le TC (absent, donc, du TS) :

OV : « Beddru, era, beddru, un angilo di paradiso » traduit par « Beddru, beau, il était beddru, un ange du paradis »[1994]. Plusieurs remarques sont à faire sur cet extrait. D'une part, la solution de la transcription dialectale s'accompagne d'une autre stratégie bien évidente ici, celle du calque syntaxique. Deuxièmement, on peut s'interroger sur la cohérence d'un tel choix : en effet pourquoi avoir choisi de transcrire ce terme sicilien précis (qui n'est pas l'un des termes-clés d'A. Camilleri), alors que les autres (et en particulier les termes-clés comme les verbes dont on a déjà parlé) sont à quelques exceptions près traduits par des équivalents français ? Par ailleurs, on observe un phénomène d'exotisation excessive par la mise en italique (et par l'ajout de la traduction de l'adjectif « beau ») : cet extrait donne particulièrement dans la « couleur locale », ce qui n'est pas le cas du TS. Enfin, on peut émettre une réserve quant à la capacité du lecteur français moyen à prononcer d'une part la consonne cacuminale (ou rétroflexe) typiquement sicilienne contenue dans /ˈbɛɖɖu/ (ici d'ailleurs déjà simplifiée par A. Camilleri qui y ajoute un « r » pour donner l'idée du son), d'autre part le son « u » à l'italienne[1995]. Par conséquent, on peut s'interroger sur la pertinence de cette solution. Donnons un autre exemple de ce maintien que nous jugeons assez arbitraire : « la coppola di stoffa 'nglisa » est traduit par « sa casquette d'étoffe *'nglisa*, anglaise »[1996].

ZC : « de ce faux *'mbriaco*, ivrogne » là où le binôme était absent dans le TS : « quel finto 'mbriaco »[1997] ; « aspettandomi un liscebusso » traduit par « en m'attendant à un liscebusso, un savon »[1998] ; « pregavo u Signuruzzu che me lo lasciasse ancora allato » devient « Je priais u Signuruzzu, notre petit Seigneur… »[1999] ; « ammammaloccuto » devient « ammammaloccuto, abasourdi »[2000] ; « sicuramente aveva arrisolto il busillisi » devient « il avait certainement arrésolu le busillisi, le problème »[2001].

[1992] LRT, TS p. 72 ; TC p. 77.
[1993] LRT, TS p. 123 ; TC p. 135.
[1994] OV, TS p. 404 ; TC p. 30.
[1995] Cette réserve semble confirmée par certains traducteurs qui, cherchant à se rapprocher du lectorat cible, adaptent la graphie source au français : en témoigne par exemple le titre Le Facteur de Pirakerfa, où le son transcrit par un « ch » dans le TS (« Piracherfa ») devient « k » en français.
[1996] OV, TS p. 412 ; TC p. 38.
[1997] TS p. 17 ; TC p. 7.
[1998] TS p. 40 ; TC p. 30.
[1999] TS p. 40 ; TC p. 31.
[2000] TS p. 50 ; TC p. 47.
[2001] TS p. 66 ; TC p. 66

CP : « Vuole essiri ‘u mè ministro dell’Interno? » : « Vous voulez être *‘u mè*, avec moi, ministre de l’Intérieur ? »[2002].

Pour des culturèmes (domaine alimentaire) : Dans ZC, « mentre si stava mangiando un quarto d’agniddruzzo al finocchieto selvaggio » devient « pendant qu’il se mangeait un quart *d’agniddruzzo*, d’agnelet au fenouil sauvage »[2003]. Le terme dialectal est en caractères italiques, suivi de sa traduction en français standard.

· (monde religieux) : Dans ZC, « la vara del Santo » devient, par souci d’explicitation au lecteur français, « la vara, le baldaquin du saint »[2004] ; les titres de respect liés à la fonction ecclésiastique : « Voscenzabinidica » traduit par « Voscenzabinidica, que votre seigneurie me bénisse »[2005] ; les invocations aux saints : dans OV, « L’apparizione alzò le braccia verso il cielo. “Gesuzzu beddru! Madunnuzza santa! Foco doviva essiri e foco fu!” » : « L’apparition leva les bras au ciel. – Gesuzzu beddru! Madunnuzza santa ! Le feu, il devait y avoir et le feu fut ! »[2006]. Le traducteur choisit pour cette expression de garder le texte en dialecte sicilien et de le mettre en italique, en ajoutant une note en bas de page (« Beau petit Jésus ! Petite madone sainte ! »).

· (activités quotidiennes / professionnelles typiques) : MO, « ordina l’inizio della mattanza » : « ordonne le début de la mattanza, le harponnage des thons »[2007].

Pour des expressions figées ou proverbes : « anno cchiù anno meno » rendu par « anno cchiù anno meno, à un an près »[2008] : l’italique est employée pour l’expression transcrite, puis sa traduction / adaptation suit en français standard ; « Salta il trunzo e va in culo all’ortolano » devient « *Salta il trunzo e va in culo all’ortolano*, le petit bout de bois saute et file au cul de l’ortolan »[2009], en italique suivi de la traduction littérale en français.

Pour des noms propres et appellations locales :

MO : « si chiamò “‘a crucidda” » : « s’appela dès lors “‘a crucidda”, “la croisette” »[2010].

DJ : « Don Spreafico n’avait que la peau sur les os et […] on dit que ses paroissiens, par plaisanterie, l’appelaient a crozza (tête de mort) »[2011] : le traducteur choisit de garder l’expression en sicilien, mais d’ajouter son sens en français, dans une parenthèse.

FP : certains appellatifs et liens de parenté ainsi que titres de déférence typiques de la Sardaigne sont gardés tels quels : « tzia Limbichedda »[2012], « tziu », suivi d’une note en fin d’ouvrage pour expliciter ce terme sarde au lecteur cible. En revanche, le terme « compare »

[2002] CP, TS p. 12 ; TC p. 14.
[2003] ZC, TS p. 17-18 ; TC p. 8.
[2004] TS p. 45 ; TC p. 42.
[2005] TS p. 64 ; TC p. 62.
[2006] OV, TS p. 439 ; TC p. 67.
[2007] MO, TS p. 135 ; TC p. 45.
[2008] ZC, TS p. 20 ; TC p. 11.
[2009] ZC, TS p. 21 ; TC p. 12.
[2010] MO, TS p. 142 ; TC p. 55.
[2011] DJ, TC p. 32.
[2012] FP, TS p. 16 ; TC p. 14.

est adapté et traduit par « compère », pris donc, en français, dans son sens vieilli ou régional de « parrain ». Dans LRT, au contraire, ces termes de parenté ou titres de respect sont adaptés : « Mannoi Graminzone » devient « Pépé Graminzone » ; « tzio », « tonton » ; « mannai » devient « mémé », y compris lorsqu'il ne s'agit pas de sarde : « sua nonna » « sa grand' », qui est même adapté en lyonnais. Certains surnoms, éloquents chez S. Niffoi, sont également adaptés en français : « Tuniedda Curre-Curre » = « Tuniedda la Renverse ».

Pour des insultes en vernaculaire :

Dans OV, un dialogue en milanais entre le préfet de police Colombo et sa femme, au cours duquel ils se lancent une série d'injures en dialecte, est intéressant du point de vue traductif : « "Descedett, porscella!" fece Everardo con apposita voce da letto. "Lendenatt!" "Il questore non raccolse. "Avanti, cara, tira su el coo! Te sèntet no la pendola? Hin i noev or che sono e tu sei ancora in lett!" » : « – Lève-toi, petite cochonne ! dit Everardo en milanais, avec une petite voix de fond de lit. – Lendenatt ! (crétin) Le questeur ne releva pas. – Allons, ma chérie, bouge-toi le coo ! Tu n'as pas entendu la pendola ? Il est dans les neuf heures et tu es encore au lett. – Cagon ! (connard) »[2013]. Il est intéressant d'observer qu'ici le traducteur choisit (mais non systématiquement, puisqu'il a aussi recours à l'explicitation par adjonction d'une incise métalinguistique « en milanais ») de garder tels quels certains termes, notamment les insultes, puis d'y accoler entre parenthèses leur signification en français standard. La solution peut faire sourire mais s'avère, à la lecture, très peu fluide (la parenthèse arrêtant le regard et coupant le rythme).

11) La compensation

C'est ce que J. Podeur explique en ces termes :

> Dans la recréation du texte dans une autre réalité linguistique, nous pouvons remarquer que les moments de déviation par rapport à la norme dans le texte d'arrivée ne correspondent pas toujours, si on les compare phrase à phrase, à une déviation dans le texte de départ.[2014]

Dans ZC, on trouve ainsi pour l'italien standard « Mi scusi se la disturbo » une déformation typique du français oralisé : « Je m'esscuse si je vous dérange »[2015]. On voit ainsi, par exemple dans des passages qui ne présentent pas d'écart linguistique vernaculaire dans le TS, une déviation dans le TC, qui vient équilibrer une perte précédente. On en trouve de fréquentes occurrences, dont on ne reportera ici que les plus visibles (qui sont celles des deux traductions par un parler régional de D. Vittoz). Dans LRT, la compensation est visible lorsque le choix du patois en traduction se reporte sur un élément non vernaculaire du TS : « per tranquillizzarmi » : « pour me **ravicoler** »[2016] (lyonnais) ; on trouve **« bouligua »** dans

[2013] OV, TS p. 506 ; TC p. 138.
[2014] J. Podeur, La pratica della traduzione, op. cit., p. 138 : « Nella ricreazione testuale in un'altra realtà linguistica, possiamo osservare che i momenti di deviazione dalla norma nel testo d'arrivo non sempre corrispondono, in una messa a fronte frastica, a una deviazione del testo di partenza ».
[2015] ZC : TS p. 61 ; TC p. 59.
[2016] LRT, TS p. 19 ; TC p. 17.

la traduction française qui est un mot du parler lyonnais pour « remuer » (qu'on retrouve d'ailleurs dans le marseillais « bouléguer »), pour traduire dans le TS un mot d'italien standard « lo inquietò »[2017] ; « La sera non lo digerisco mai il sanguinaccio di pecora con la menta puleju » : « Le boudin de brebis à la menthe, le soir, ça **me reproche** toujours ! »[2018]. La traductrice emploie ici une expression lyonnaise : « reprocher » comme verbe transitif, qui signifie « provoquer des renvois digestifs ». Peut-être qu'il y a là compensation car « puleju » est du sarde (= menthe sauvage), même s'il s'agit d'une référence purement culturelle. Le même procédé est employé plus loin, dans la traduction de l'italien « pancione » par le lyonnais « basane »[2019], par compensation car dans la même expression, on a un terme vernaculaire normalisé dans le TC : « col suo pancione teso dentro il groppète di velluto » : « avec sa basane bien ronde sous le gilet en velours ». De même, le terme de parler lyonnais ne va pas porter précisément, dans la phrase, sur le terme en vernaculaire, mais sur un autre lexème de la même phrase : « "Aiutoriu! Aiutoriu!" urlava la vecchia » : « "Au secours ! Au secours !" **beurlait** la vieille »[2020], qui est du lyonnais pour « crier ». Dans QDDT, quelquefois, par compensation, le terme en patois va porter sur un mot voisin de celui qui est en vernaculaire. Là où D. Vittoz ne peut trouver d'équivalent régional pour « Innanz-indré », rendu simplement par « Aller et retour », elle fait porter l'étrangeté sur un terme en italien dans le TS, « gli strapazzi del viaggio », traduit par « les malurances du voyage »[2021].

12) S'interroger sur la cohérence

Qu'en est-il de la cohérence, de la régularité, de la systématicité des traductions qui vont donner leur force au TS en traduction ? A. Berman écrit à ce propos :

> De fait, la cohérence d'une traduction se mesure à son degré de systématicité, qui va de la lecture et de la relecture de l'original afin de l'interpréter au mieux, à l'élaboration raisonnée d'un « système » de solutions et de choix de traduction. Cette systématicité est impensable sans réflexivité mais elle s'accompagne naturellement d'une nécessaire intuitivité.[2022]

Ce point nous semble peut-être encore davantage fondamental chez les auteurs comme A. Camilleri et S. Niffoi (mais cela vaut aussi pour L. Pariani), qui recourent à ce que l'on pourrait nommer des « mots-clés » dialectaux qui viennent ponctuer la narration et constituent, au fil de la lecture, comme des repères que le lecteur assimile ainsi rapidement et aisément. Les traducteurs pratiquent-ils des solutions systématiques ? Ou y a-t-il « destruction des systématismes textuels »[2023] ? À en croire A. Berman, qui reprend H. Meschonnic, « l'analyse d'un original et de sa traduction montrerait que l'écriture-de-la-traduction est a-systématique »[2024]. Sans être aussi péremptoire, nous voudrions plutôt dire que la traduction

[2017] LRT, TS p. 25 ; TC p. 25.
[2018] LRT, TS p. 36 ; TC p. 38.
[2019] LRT, TS p. 41 ; TC p. 44.
[2020] LRT, TS p. 53 ; TC p. 57.
[2021] QDDT, TS p. 23 ; TC p. 24.
[2022] A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p.
[2023] Ivi.
[2024] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 63.

doit être cohérente autant que possible, en proposant une ou deux solutions traductives homogènes, c'est-à-dire allant dans le même sens. Elle ne devrait pas, par exemple, faire appel à une multitude de stratégies qui peuvent d'ailleurs s'opposer. On l'a vu, beaucoup des traductions qu'on a analysées recourent à de nombreuses solutions, dont certaines, au sein d'un même texte, sont contradictoires. Il faut éviter cela autant que faire se peut. On a également vu que, par la force des choses, et précisément par la résistance du TS, le phénomène de compensation est difficilement évitable, et ne saurait d'ailleurs être critiqué, pourvu qu'il permette de garder la cohérence interne du TC, et de montrer le systématisme du TS.

Si l'on reprend brièvement certaines des traductions étudiées précédemment, on peut dire par exemple que PM n'est pas du tout cohérente, puisqu'on a en son sein des solutions hétérogènes telles que la suppression, la normalisation d'une part, en passant par le régionalisme (extrêmement ponctuel puisque nous n'en avons identifié qu'un seul sur l'ensemble du TC : « claboter » pour traduire « muriri »[2025]) pour arriver, d'autre part, au maintien de termes dénotant des culturèmes, par exemple le lexique ethno-gastronomique : « calia e simenza, vali a dire nuciddri miricani e simenza di zucca atturrati »[2026], qui devient dans le TC « des calia et simenza, graines de melon et pois chiches grillés », donc au moyen d'une transcription avec traitement graphique, transcription d'autant plus étrange que là encore, pour le même domaine, elle ne s'avère pas systématique : les « arancini »[2027] (qui sont ces boulettes de riz siciliennes fourrées selon l'envie de sauce tomate, farce, petits pois etc. équivalents des supplì à Rome) sont au contraire gauchement traduites (de manière littérale), devenant des « petites oranges ».

Dans FP, la systématicité est souvent mise à mal par la traduction différente d'un même terme : par exemple le terme bagassa est traduit tantôt par « bagasse », tantôt par « pute », tantôt par « pouffiasse », ce qui, on le voit, colore très différemment le texte ; « carabinieri », à quelques lignes de distance, est traduit par « la gendarmerie » puis par « carabiniers » ; « compare » est traduit de plusieurs manières ; « rombi » est tantôt traduit par le mot littéraire « rhombe », tantôt par « losanges ». Or dans ces textes où le réseau lexical est fondamental (on l'a vu avec les mots-clés d'A. Camilleri, mais on le voit aussi avec les glossaires actuels de S. Niffoi et l'existence d'un noyau dur et restreint de termes vernaculaires récurrents dans chaque œuvre), nous considérons qu'il faut absolument préserver ces réseaux signifiants. Car, comme le souligne A. Berman,

> toute œuvre comporte un texte sous-jacent, où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la « surface » du texte, je veux dire : du texte manifeste, donné à la simple lecture. C'est le sous-texte, qui constitue l'une des faces de la rythmique et de la signifiance de l'œuvre. Ainsi reviennent de loin en loin certains mots qui forment, ne fût-ce que par leur ressemblance ou leur mode de visée, un réseau spécifique.[2028]

[2025] PM, TS p. 1533 ; TC p. 131.
[2026] PM, TS p. 1545-1546 ; TC p. 145.
[2027] PM, TS p. 1604.
[2028] A. Berman, La Traduction et la lettre, op. cit., p. 61.

Il indique que « la traduction qui ne transmet pas de tels réseaux détruit l'un des tissus signifiants de l'œuvre »[2029].

En guise de conclusion sur les solutions les plus fréquemment adoptées par les traducteurs, on observe d'une part une vérification de l'hypothèse de départ, à savoir la nette tendance à la normalisation. D'autre part, les TC font la part belle à la stratégie de l'explicitation, sous les différentes formes que l'on a montrées. Ces deux tendances, opposées au mécanisme fondamental des TS, se justifient certes par l'absence de symétrie des réalités linguistiques italienne et française. Nous avons vu que la prudence et le dosage doivent être de rigueur. Toutefois, elles semblent, selon nous, souligner un a priori fondamental : que, selon la plupart des traducteurs français, le lecteur cible, au vu de la tradition de la langue française et de l'absence de dialectes, ne peut pas comprendre l'écart et n'est pas prêt à en faire l'expérience ; qu'il vaut donc mieux lui expliquer, plutôt que de les lui faire deviner, les termes et expressions vernaculaires, au prix d'une banalisation de la langue. Quant à la solution très fréquemment employée du changement de registre, si, à première vue, elle apparaît comme un choix judicieux, en cela qu'elle rend visible et audible un écart, force est de constater qu'elle possède de vraies limites : d'abord, parce que les différentes élisions et mises en relief populaires n'ont qu'un effet défamiliarisant limité sur le lecteur français. L'étrangeté du TS en résulte largement atténuée, face à l'obscurité des termes dialectaux. En outre, et c'est là sans doute l'obstacle majeur chez des auteurs qui varient non seulement les registres mais aussi les langues, le lecteur français ne peut percevoir les variations plus fines, notamment celles qui existent entre une langue oralisée (mais en italien) et une langue purement dialectale. Le seul jeu sur les registres n'est pas à même de retranscrire ces alternances qui, de fait, se confondent dans la masse unique du langage populaire dans le TC.

Pour Dieci, si le recours à un registre familier, oralisé, peut coller à la réalité du TS, il ne peut malheureusement suffire à rendre l'écart palpable que produit le dialecte napolitain, qui insère le texte dans une réalité géographique précise. La narration interne, à la première personne du singulier (celle du personnage principal de chaque nouvelle), qui reproduit, du point de vue stylistique, le langage de ce protagoniste, présente quelquefois des régionalismes ou, de temps en temps, un mot (verbe, substantif) en napolitain au milieu d'une phrase en italien. C'est là qu'on aurait pu penser à les transposer par des régionalismes du Midi, encore très en usage.

Que faire alors pour suggérer au lecteur l'effet d'éloignement ? La présence d'un apparat critique, on l'a vu, nous paraît essentielle, en ce qu'elle permet d'expliquer les différentes variétés linguistiques employées dans les TS, mais en-dehors du texte lui-même, en n'interférant pas avec la narration, et de justifier les stratégies traductives. C'est aussi en ce sens que les notes, raisonnablement amenées et disséminées dans le TC, nous semblent être intéressantes. Enfin, il faut absolument être systématique et trouver un équivalent qui marque l'écart, et non le maintien dialectal dans ces cas-là, principalement pour les mots-clés de la narration, qui nous paraissent être la base de nos TS.

[2029] Ibid., p. 62.

Pour les deux textes de L. Pariani, il y a chez la traductrice D. Vittoz une dimension politique forte – redonner vie et noblesse aux parlers régionaux méprisés en France – qui fait écho à l'engagement de L. Pariani de rendre la parole aux « puarìtti », ces « maléreùs » qui sont au centre des deux ouvrages. Il se dessine dans la traduction un mouvement similaire à celui qui a été effectué par l'auteure, celui d'aller puiser dans des ressources linguistiques enfouies dans leurs mémoires. Par ailleurs, l'effet de « dérangement »[2030] est largement transposé, et non au détriment de l'intelligibilité : un système double est maintenu en français. L'objection souvent faite au traducteur optant pour les patois français réside dans l'idée que ces derniers sont aujourd'hui largement désuets. C'est oublier qu'il en va de même pour le bustocco que l'auteure exhume ici. Le pari d'un autre code linguistique pour rendre l'alternance langue-dialecte chez L. Pariani, c'est-à-dire celui de faire revivre une langue régionale hexagonale aujourd'hui quasiment disparue, nous semble donc pertinent pour traduire les insertions dialectales de ces deux romans qui retracent un monde lointain, voire primitif[2031]. Il est possible, dans ces cas-là, selon nous, d'employer une langue désuète que serait un patois français. Car là où le changement de registre réduit considérablement l'altérité, le changement de codes au moyen d'une langue régionale retranscrit assez exactement l'originalité du TS en défamiliarisant le lecteur de destination.

Enfin, cet examen nous aura permis de montrer qu'il existe bien deux grandes catégories de traduction du vernaculaire actuellement en France : pour reprendre la classification d'A. Capra, on a en effet la traduction « réconfortante » à laquelle s'oppose la traduction « dépaysante »[2032]. La première « utilise une forme d'importation du texte vers le français »[2033], alors que la seconde tend à répéter l'opération présente dans les TS et donc à recréer l'effet de défamiliarisation et par conséquent l'effort de compréhension demandé au lecteur. Ce qu'il est intéressant de noter est que cette seconde forme traductive n'a pourtant rien à voir avec la solution sourcière telle qu'on l'entend dans son sens classique, puisqu'elle repose au contraire ici sur l'exploitation des parlers régionaux cibles. C'est bien là la principale nouveauté, et A. Capra peut parler d'une « vraie révolution »[2034], comme on l'a déjà remarqué précédemment.

[2030] Le terme est de C. Mileschi, dans Note du traducteur à Libera nos a malo, op. cit., p. 12.
[2031] « Dire Quand Dieu dansait le tango, c'est comme dire "il était une fois…", ce qui souligne la dimension de conte que revêt le roman », explique en interview L. Pariani [« Dire Quando Dio ballava il tango è come dire "c'era una volta…", il che evidenzia la dimensione favolistica del romanzo », in D. Perrone, « Intervista a Laura Pariani », op. cit.].
[2032] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.
[2033] Ivi.
[2034] Ivi.

Conclusion

Au terme de cette étude, après avoir d'abord évoqué la situation spécifique qui caractérise l'histoire linguistique de l'Italie, nous avons pu établir la position d'asymétrie existant entre les réalités italienne et française : à la première qui se fonde sur un plurilinguisme endogène correspond aujourd'hui, pour la seconde, comme un vide. Les dialectes et les patois ne sont plus en France une ressource vivante, et seuls les parlers locaux persistent çà et là, alors que dans la Péninsule, ils résistent au côté d'une italianisation désormais généralisée du pays. Face à l'uniformisation de cet italien qui apparaît pour beaucoup comme une langue trop plate, depuis la fin des années 80 et en particulier grâce au succès du Sicilien Andrea Camilleri, les dialectes sont même revenus en force dans le champ littéraire. C'est ce que nous nous sommes efforcée de décrire dans un premier temps. La question que nous nous sommes dès lors posée a été double. C'est sous l'angle de la traduction que nous avons voulu y répondre : cette asymétrie étant posée, la traduction est-elle à la fois en droit et en mesure de combler ce vide ? En analysant les textes théoriques de traductologie, nous nous sommes rendu compte que peu d'auteurs y accordent la place et surtout l'analyse que la problématique mérite.

Tenant compte du fait qu'on ne peut émettre des hypothèses valables de traduction qu'après – et seulement après – avoir défini les enjeux spécifiques des textes, nous avons émis au préalable une hypothèse d'interprétation des textes sources de nos quatre auteurs (Andrea Camilleri, Salvatore Niffoi, Laura Pariani et Andrej Longo). Les œuvres de ces derniers ont en commun de proposer une hybridation entre l'italien et le dialecte qui crée un effet de familière étrangeté. Tels sont, selon nous, la finalité et le mécanisme principal de ces récits qui accordent une importance particulière à la réception. Elles sont en effet pensées pour un lecteur lequel doit accomplir, du moins dans les premières phases d'appropriation du texte, un certain effort interprétatif. Après ce stade d'analyse des intentions de nos textes sources, c'est à une réflexion traductologique sur l'écart et le rendu de l'effet défamiliarisant que nous nous sommes livrée. Elle nous a également permis de mener une brève enquête diachronique – que nous aimerions peut-être élargir et approfondir dans un prochain travail – sur les traductions en langue française des textes plurilingues minimaux italiens, et de constater que la tendance est à une diminution globale de la variation linguistique. Les traducteurs français qui tentent de préserver la déviance provoquée par les insertions vernaculaires font par ailleurs fréquemment appel à la solution du changement de registres de langue (en ayant recours à l'argot par exemple, ou à un français familier et populaire), conférant ainsi au texte une dimension diastratique que l'élément vernaculaire source ne possède pas nécessairement. Pour la période actuelle, et pour nos auteurs en particulier, on observe également la solution du maintien dialectal accompagné d'une glose en français standard, qui peut certes se justifier dans le cas précis de nos auteurs, qui mettent eux-mêmes en place un binôme traductif. Toutefois, ce mécanisme tend en français à une folklorisation indue du terme dialectal, pensé au contraire comme un élément qui doit se fondre dans le texte italien. La preuve la plus flagrante en est le recours conventionnel à l'italique dans le texte cible qui met en relief de manière excessive l'élément vernaculaire. Les inventions et déformations, quant à elles, demeurent moins présentes. On peut souligner que si elles se fondent en partie sur des néologismes déjà présents dans les œuvres sources (en particulier chez A. Camilleri), leur emploi trop massif ou trop systématique risque de mener le lecteur sur une fausse piste qui

pourrait associer l'élément dialectal à une erreur et donc à une maîtrise imparfaite de la langue par les personnages : ce qui n'est pas du tout le cas.

L'hypothèse que nous avons soulevée dans notre étude est celle d'une traduction des insertions dialectales dans un parler régional appartenant à la réalité cible mais qui ne soit pas aisément identifiable et trop marqué géographiquement, afin de ne pas créer de heurt et de ne pas modifier de façon absurde le pacte diatopique instauré dans le texte source. Il nous a en effet semblé qu'elle permettrait de rendre à la fois la présence du double système linguistique et l'effet non moins primordial d'une étrange familiarité à la lecture, que, jugeons-nous, le lecteur cible doit nécessairement pouvoir expérimenter puisqu'elle constitue la structure portante de ces textes.

Si l'on se place comme on l'a fait dans une optique de la réception, il faut convenir que ce choix permet au lecteur cible de se retrouver dans des conditions de lecture presque analogues : le patois hexagonal, par son caractère désuet et insolite, recrée l'effet de dérangement primordial de ces textes. Le texte français sera paradoxalement plus insolite. Mais au final, cela reviendra à « ne jamais sacrifier la charge de dérangement du texte original, à ne pas rabattre l'insolite sur du familier plus ou moins déguisé. Il s'agit […] de tenter de transposer ce dérangement aussi exactement que possible dans la traduction française »[2035]. Par ailleurs, on a vu que, parallèlement à ce dépaysement, se faisait jour une familiarisation, d'ordre historique d'une part (la coexistence des dialectes et de l'italien), d'ordre narratologique d'autre part. L'exhumation des patois pourra jouer en ce sens, puisqu'ils ne sont pas tout à fait inconnus du public et qu'ils sont comme une « strate linguistique souterraine »[2036] qui sera réactivée chez les Français. De plus, ce choix n'est pas entièrement artificiel, comme n'est pas artificielle la présence du vernaculaire dans les textes sources : refusant l'arbitraire d'une langue inventée, le recours au patois se conçoit comme un recours à quelque chose qui existe, de même que la langue hybride façonnée par nos auteurs, quand bien même elle deviendrait un idiolecte (comme chez A. Camilleri) repose avant tout sur des bases linguistiques existantes. La présence de deux codes linguistiques est ainsi préservée – ce que ne permet ni la solution traductive du français populaire, ni celle d'une syntaxe calquée sur la syntaxe sicilienne. Pour reprendre les termes bermaniens, cette solution a le mérite de ne pencher ni vers l'exotisation, si tant est que le traducteur dose les insertions régionales de manière minutieuse ; ni vers l'ethnocentrisme car le recours aux langues régionales, désormais désuètes pour le locuteur français, est bien loin d'être une solution vulgarisante ou facile. Elle mise au contraire sur un effet de distanciation. Enfin, elle n'isole pas non plus par des procédés graphiques ce qui, dans le TS, ne l'était pas.

Les nouvelles pratiques traductives, en particulier la voie entreprise par D. Vittoz, puis par C. Mileschi, confirment cette possibilité d'un dépaysement du lecteur cible. Nous avons analysé dans notre dernière partie les traductions en langue française de nos auteurs plurilingues contemporains, en décortiquant les stratégies de ces passeurs qui s'expriment tant dans les textes que dans les paratextes, véritables laboratoires de traduction. Nous avons ainsi

[2035] C. Mileschi, Note à Libera nos a malo, op. cit., p. 12.
[2036] Pour reprendre une argumentation de D. Vittoz, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, op. cit., p. 336.

passé au crible toutes les solutions présentes dans les textes cibles pour en souligner la plus ou moins grande validité par rapport à la finalité des textes originaux que nous avions établie, et par rapport à chaque emploi spécifique de la variation linguistique dans les textes, tant il est vrai qu'« au fond, il s'agit toujours d'une nouvelle opération. Les résultats auxquels on a abouti un jour, dans une certaine circonstance, pour un certain livre, ne sont pas nécessairement répétables ou transposables à un autre livre »[2037]. En effet, même si nous avons fait une étude panoptique, la traduction est aussi et avant tout une histoire au cas par cas. Quand on décèle cependant de nombreuses affinités textuelles, des points communs autour de la langue, tel qu'on l'a fait avec notre corpus, on peut se poser la question des solutions les plus appropriées à tenter et à mettre en œuvre.

Il est vrai que demeurent deux nœuds problématiques, signe que la traduction est liée à une réflexion qui ne s'épuise jamais et que, plus pratiquement, « les problèmes ne sont jamais résolus une fois pour toutes, comme on pourrait le penser »[2038]. En effet l'inscription dans une réalité source très enracinée géographiquement ne pourra être complètement maintenue. Il faut s'efforcer de maintenir au maximum tout ce qui est à strictement parler de l'ordre du culturème, à savoir les toponymes, le champ lexical de la nourriture et de la vie quotidienne en général, par lesquels s'expriment les traditions identitaires. Le changement de la perspective diatopique que peut risquer d'apporter le recours à un parler régional hexagonal en sera atténué.

Le second problème est lié à l'idiolecte de nos auteurs et se rattache à la question de la fidélisation du lecteur qui, on l'a vu, est un des points-clés de cette prose. C'est sans doute l'objectif le plus difficilement accessible car une telle fidélisation est soumise à la réalité commerciale du marché de l'édition : si l'auteur est unique dans le texte de départ, les traducteurs sont multiples en France, pour un même auteur, et il y a autant de stratégies traductives que de traducteurs. Dès lors, il revient au traducteur de s'astreindre à la plus grande rigueur et à la plus grande cohérence et régularité de ses choix de traduction : à cette condition seulement, il est envisageable et même possible de « placer le lecteur français dans une situation analogue à celle » que créent les œuvres plurilingues « pour un lecteur italien "ordinaire" »[2039] .

Enfin, si ces textes plurilingues ont bien démontré quelque chose, c'est qu'ils agissent, lorsqu'on les étudie sous l'angle de leur transposition en langue étrangère, dans notre cas le français, comme une force de subversion qui se répercute sur la langue véhiculaire cible. C'est que « le pouvoir transgressif du texte multilingue consiste dans sa contestation des frontières nationales et culturelles, dans sa tentative de mettre en cause le rapport à la communauté et aux identités collectives »[2040].

[2037] M. Kahn, « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri », op. cit., p. 186 : « In fondo è sempre una nuova operazione. I risultati trovati una volta, in una determinata circostanza per un determinato libro, non sono necessariamente ripetibili o trasferibili a un altro libro ».
[2038] Ibid., p. 185 : « I problemi non sono mai risolti una volta per tutte, come si potrebbe pensare ».
[2039] C. Mileschi, Note à Libera nos a malo, op. cit., p. 12.
[2040] Sherry Simon, Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise, Montréal, Boréal, 1994, p. 27.

Ce pouvoir transgressif du plurilinguisme plus globalement se joue dans la société, mais aussi au niveau littéraire, par le texte plurilingue précisément. L'expérience de D. Vittoz nous l'a montré pour la traduction. Elle-même l'affirme d'ailleurs explicitement à plusieurs reprises. En effet tout se passe comme si cette littérature plurilingue permettait de repenser les contours de la langue française et de dépasser le monolinguisme national. Elle remet radicalement en cause ce paradigme ainsi que l'opposition binaire monolingue / plurilingue. Le texte plurilingue italien de l'ultra-contemporanéité, par les formes nouvelles qu'il revêt (présence du dialecte dans le récit, coopération et fusion entre l'italien et le dialecte, et non plus une situation d'antagonisme, universalité de cette langue pourtant ancrée dans un contexte local précis, lutte contre l'uniformisation et ouverture à l'altérité), indique à qui voudra bien l'entendre, c'est-à-dire in primis au lecteur étranger et au traducteur – impliqué au plus près dans le mécanisme de ces textes – qu'« il y a comme une sorte de dialecte souterrain pour tout le monde. Le dialecte, ici, rend les choses plus visibles en quelque sorte »[2041], dans le sens où il nous donne à voir que l'on peut toujours déceler la présence d'un double langage, y compris dans les situations les plus monolingues.

Par le choix d'un parler régional, la traduction accomplit ce même processus qu'accomplissait l'original par son plurilinguisme : celui de « rompre l'ordre coutumier des langues »[2042]. Si ce choix puise dans les richesses de la langue d'arrivée, c'est par l'action de l'écart linguistique présent dans les textes de départ que cela advient. Ces derniers constituent donc un déclencheur ; ils produisent la rupture. Ils nous invitent à interroger la réalité du plurilinguisme y compris dans un pays, la France, considéré comme relevant d'une tradition à tendance principalement monolingue. Ainsi la traduction des textes en langue mêlée peut-elle être l'occasion pour nous d'une (re)découverte des ressources expressives que représentent nos vernaculaires.

On ne peut donc que souhaiter que le chemin de cette expérimentation continue d'être emprunté, et que cette « petite révolution », pour le dire avec A. Capra, se confirme dans le temps : « Peut-être que le "phénomène Camilleri" et la hardiesse des traducteurs continueront à ouvrir la voie »[2043].

On peut ainsi espérer « révéler les possibilités oubliées du français »[2044] et faire émerger le plurilinguisme des textes italiens de manière originale, en faisant éclater les limites de sa propre langue grâce au processus de la traduction et à cette littérature à contraintes que

[2041] C. Zekri dans l'Entretien avec Christophe Mileschi sur la traduction française de Libera nos a malo de Luigi Meneghello, op. cit. Elle y parle du *dialecte de L Meneghello et semble indiquer (tout en s'interrogeant sur ce* point) que « *ce qu'on désigne par "dialecte"* dans une situation de diglossie pourrait correspondre à une autre forme de langue dans une situation non diglossique ».

[2042] C'est le mot d'ordre, en particulier, de la créolité, qui est une écriture plurilingue. Cette citation, reprise par D. Vittoz dans une note en bas de page de son article « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », op. cit. p. 194, est tirée de Jean Bernabé et al., Éloge de la créolité, Paris, Gallimard, 1990, p. 48.

[2043] A. Capra, « "Traduire la langue vulgaire" », op. cit.

[2044] Pour reprendre, dans un tout autre contexte de traduction, les mots d'A. Berman à propos de la traduction latinisante de *L'Énéide* par Pierre Klossowski. La citation est reprise par et tirée de l'article d'Inês Oseki-Dépré, « Walter Benjamin ou la bipolarité de la tâche du traducteur », p. 108.

constituent les romans contemporains italiens hybrides. C'est là sans doute la force de toute traduction digne de ce nom, ainsi que de tout grand texte littéraire.

Bibliographie

I. CORPUS – AUTEURS ÉTUDIÉS, LEURS ŒUVRES ET LES TRADUCTIONS FRANÇAISES

1) Andrea CAMILLERI

A) Œuvres étudiées d'A. Camilleri (corpus primaire)

a) Titres originaux

La strage dimenticata, Palerme, Sellerio, 1984.

Il birraio di Preston, Palerme, Sellerio, 1995.

La concessione del telefono, Palerme, Sellerio, 1998.

La scomparsa di Patò, Milan, Mondadori, 2000.

Gocce di Sicilia, Rome, Edizioni dell'Altana, 2001.

La presa di Macallè, Palerme, Sellerio, 2003.

Privo di titolo, Palerme, Sellerio, 2005.

Il campo del vasaio, Palerme, Sellerio, 2008.

b) Traductions françaises[2045]

BONALUMI Louis, Un massacre oublié, Paris, Le Promeneur/Gallimard, 2002.

QUADRUPPANI Serge, *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999 (avec l'aide de Maruzza Loria).

—, La Disparition de Judas, Paris, Métailié, 2002 (avec l'aide de Maruzza Loria).

—, Le Champ du potier, Paris, Fleuve Noir, 2012.

RAIOLA Marilène, La Prise de Makalé, Paris, Fayard, 2006.

ROSSI Madeleine, Zù Cola et autres nouvelles, Marseille, L'Écailler, 2012.

VITTOZ Dominique, La Concession du téléphone, Paris, Fayard, 1999.

—, Privé de titre, Paris, Fayard, 2007.

[2045] Pour une plus grande clarté et une plus précise correspondance de la bibliographie à l'objet d'étude, nous ne référençons ici que les traductions en langue française que nous avons étudiées dans notre thèse et qui ont constitué notre corpus. En effet, la masse des traductions en français du seul auteur A. Camilleri allongerait de beaucoup cette liste.

B) Autres œuvres étudiées d'A. Camilleri (corpus secondaire)

- Romans « historiques et civils » et autres récits[2046] :

Il corso delle cose, Poggibonsi, Lalli, 1978.

Il gioco della mosca, Palerme, Sellerio, 1995.

Biografia del figlio cambiato, Milan, BUR, 2000.

Favole del tramonto, Rome, Edizioni dell'Altana, 2000.

Le inchieste del commissario Collura, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002.

Romanzi storici e civili, Milan, Mondadori, coll. I Meridiani, 2004.[2047]

Il medaglione, Milan, Mondadori, 2005.

Il diavolo. Tentatore. Innamorato, Rome, Donzelli, 2005 (avec un texte de Jacques Cazotte).

La pensione Eva, Milan, Mondadori, 2006.

Il colore del sole, Milan, Mondadori, 2007.

Le pecore e il pastore, Palerme, Sellerio, 2007.

Maruzza Musumeci, Palerme, Sellerio, 2007.

Il tailleur grigio, Milan, Mondadori, 2008.

Il casellante, Palerme, Sellerio, 2008.

La tripla vita di Michele Sparacino, Milan, Rizzoli, 2009.

Un sabato, con gli amici, Milan, Mondadori, 2009.

Il sonaglio, Palerme, Sellerio, 2009.

La rizzagliata, Palerme, Sellerio, 2009.

Il nipote del Negus, Palerme, Sellerio, 2010.

[2046] L'abondance de la production d'A. Camilleri nous a obligée à établir ici une bibliographie sélective en fonction de notre objet d'étude. C'est pourquoi, malgré la vision d'ensemble détaillée que nous avons aussi voulu donner, certains textes jugés mineurs par rapport au noyau de notre travail n'apparaissent pas ici. Par ailleurs, la distinction établie par Mondadori lors de la publication des deux volumes dans la collection des Meridiani, quoique schématique, est assez pratique. Nous la reproduisons ici, mais devons l'augmenter : nous avons choisi d'associer à la première catégorie, celle ds romans historiques, la majorité des autres romans mais aussi des nombreuses nouvelles n'ayant pas trait à la veine policière des Montalbano, mais qui, pour certains, n'entrent pas pleinement dans le genre des récits historiques.

[2047] Le volume dans la collection des Meridiani de la maison d'édition Mondadori contient les romans dits « historiques » depuis les débuts avec Un filo di fumo, sorti pour la première fois en 1980 chez Garzanti, jusqu'en 2003 avec La presa di Macallè, paru chez Sellerio. Afin de ne pas alourdir cette bibliographie déjà longue pour l'auteur sicilien, les romans compris dans cet arc chronologique ne sont pas répétés dans notre bibliographie.

L'intermittenza, Milan, Mondadori, 2010.

Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta, Palerme, Sellerio, 2011.

La setta degli angeli, Palerme, Sellerio, 2011.

La targa, Milan, RCS Quotidiani, 2011.

Il diavolo, certamente, Milan, Mondadori, 2012.

La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta, Palerme, Sellerio, 2012.

Il tuttomio, Milan, Mondadori, 2013.

La rivoluzione della luna, Palerme, Sellerio, 2013.

La banda Sacco, Palerme, Sellerio, 2013.

Inseguendo un'ombra, Palerme, Sellerio, 2014.

Donne, Milan, Rizzoli, 2014.

La relazione, Milan, Mondadori, 2014.

- Série policière des « Montalbano » :

Un mese con Montalbano, Milan, Mondadori, 1998.

Gli arancini di Montalbano, Milan, Mondadori, 1999.

La paura di Montalbano, Milan, Mondadori, 2002.

Storie di Montalbano, Milan, Mondadori, coll. I Meridiani, 2002.[2048]

Il giro di boa, Palerme, Sellerio, 2003.

La prima indagine di Montalbano, Milan, Mondadori, 2004.

La pazienza del ragno, Palerme, Sellerio, 2004.

La luna di carta, Palerme, Sellerio, 2005.

La vampa d'agosto, Palerme, Sellerio, 2006.

[2048] Ce second volume dans la collection des Meridiani de la maison d'édition Mondadori contient les romans de la veine policière autour du Commissaire Montalbano, depuis les débuts avec *La forma dell'acqua*, parue en 1994 chez Sellerio, jusqu'à *L'odore della notte*, paru en 2001 également chez Sellerio, ainsi qu'une sélection de nouvelles tirées de Un mese con Montalbano, Gli arancini di Montalbano et La paura di Montalbano. À l'exception de ces derniers que nous mentionnerons en tant que tels dans notre bibliographie, et afin de ne pas alourdir cette bibliographie déjà longue pour l'auteur sicilien, les six romans policiers compris dans cet arc chronologique ne sont pas répétés dans notre bibliographie.

Le ali della sfinge, Palerme, Sellerio, 2006.

La pista di sabbia, Palerme, Sellerio, 2007.

L'età del dubbio, Palerme, Sellerio, 2008.

La danza del gabbiano, Palerme, Sellerio, 2009.

La caccia al tesoro, Palerme, Sellerio, 2010.

Il sorriso di Angelica, Palerme, Sellerio, 2010.

Il gioco degli specchi, Palerme, Sellerio, 2011.

Una lama di luce, Palerme, Sellerio, 2012.

Una voce di notte, Palerme, Sellerio, 2012.

Un covo di vipere, Palerme, Sellerio, 2013.

La piramide di fango, Palerme, Sellerio, 2014.

La giostra degli scambi, Palerme, Sellerio, 2015.

- Introductions, préfaces et articles[2049] :

« Prefazione a Marcello Fois », Sempre caro, Marcello Fois, Nuoro, Il Maestrale, 1998.

« Pirandello: la lingua, il dialetto », Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, vol. IV, tome 2, Pise, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, p. 439-450.

« Albo d'onore dei siciliani illustri », Messine, Azienda autonoma di soggiorno e turismo, 1975-1977.

« L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda », in Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine (Actes du Colloque de Sesto Fiorentino, 30-31 mai 1997), *Bollettino dell'Istituto De Martino*, n. 9, 1999, p. 93-95.

« Identità e linguaggio », in Identità alterità doppio nella letteratura moderna, Anna Dolfi (éd.), Rome, Bulzoni, 2001, p. 33-48.

« Introduzione a Serge Quadruppani », *L'assassina di Belleville*, Serge Quadruppani, traduit en italien par Pier Paolo Rinaldi, Milan, Mondadori, 2000.

« Nota ad Andrea Porcheddu », Piccola tragedia, in minore, Rome, Libreria Croce, 2000.

[2049] Nous ne donnons ici qu'une liste très succincte en étroit rapport avec notre propos. La production critique d'A. Camilleri (notamment sur le théâtre, sur l'art, sur la littérature) est très vaste et constituerait une bibliographie à elle seule, que nous ne pouvons nous permettre dans le cadre d'uné étude de groupe. Pour une plus ample bibliographie sur l'œuvre d'A. Camilleri, nous renvoyons à celle, très complète, consultable à : http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml.

- Films :

Il commissario Montalbano, Série TV, RAI Fiction, réalisé par Alberto SIRONI, 1999-2011.

La scomparsa di Patò, film réalisé par Rocco MORTELLITI, CG Entertainment, 2011.

Il giovane Montalbano, Série TV, RAI Fiction, réalisé par Gianluca TAVARELLI, 2012.

- Dessins animés interactifs sur CD-Rom :

Il cane di terracotta, Sellerio-Im*Media, 2000.

Il ladro di merendine, Sellerio-Im*Media, 2001.

La voce del violino, Sellerio-Im*Media, 2002.

- Livres audio :

Camilleri legge Montalbano (lu par Andrea Camilleri), Milan, Mondadori, 2002.

Un filo di fumo lu par Rosario Fiorello, Rome, Full color sound, 2006.

La luna di carta lu par Luigi Lo Cascio, Rome, Emons Audiolibri, 2009.

Il nipote del Negus lu par Andrea Camilleri, Palerme, Sellerio, 2010.

La forma dell'acqua lu par Sergio Rubini, Rome, Emons Audiolibri, 2013.

- Émission radiophonique :

La lingua batte, Radio TRE, 11 mai 2013, interview d'A. Camilleri par Giuseppe Antonelli.

C) La critique sur A. Camilleri

ARTESE Erminia, « Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato », Gli argomenti umani, I, n. 6, Milan-Rome, Il Ponte, juin 2000.

BISCONCIN Manuela, *L'ombra del dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri*, mémoire de Laurea Triennale, sous la direction de Gianna Marcato, Padoue, Università degli Studi di Padova, 2005.

BONINA Gianni, Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri, Sienne, Lorenzo Barbera, 2007.

—, Tutto Camilleri, Palerme, Sellerio, 2008.

BORSELLINO Nino, « Bufalino, Camilleri e l'antianagrafe dei siciliani », in Storia generale della letteratura italiana. Il Novecento, le forme del realismo, Nino Borsellino et Walter Pedullà (éds.), vol. XIV, Milan, Federico Motta, 1999, p. 848-849.

—, « Camilleri gran tragediatore », in Storie di Montalbano, Andrea Camilleri, Milan, Mondadori, 2002, p. 9-57.

BOSSI Lise, « De Verga à Camilleri : entre sicilitude et sicilianité, les écrivains italiens font-ils du genre ? », in Identité, langage(s) et modes de pensée, Agnès Morini (éd.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 131-145.

BUTTITTA Antonino (éd.), Il caso Camilleri: letteratura e storia, Palerme, Sellerio, 2004.

CAPECCHI Giovanni, Andrea Camilleri, Fiesole, Cadmo, 2000.

CERRATO Mariantonia, *L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea* Camilleri, Florence, Cesati, 2012.

CIVELLO Renato, « La Sicilia incantata di Camilleri », *Il Secolo d'Italia*, Rome, 26 avril 1992.

COLETTI Vittorio, « Arrigalannu un sognu », *L'indice dei libri del mese*, XVIII, 12, décembre 2001, p. 10.

DEMONTIS Simona, *I colori della letteratura: un'indagine sul caso Camilleri*, Milan, Rizzoli, 2001.

DI CARO Mario, « Ma il suo siciliano è una scelta colta », La Repubblica, 22 novembre 1997.

ECKERT Elgin Kirsten, « Camilleri in corso di lingua italiana L2 e il Commissario Montalbano oltre la RAI », communication au colloque de l'AAIS-AATI, 24-27 mai 2006, Gênes.

—, « Murder in Sicily: Commissario Montalbano Talks About His Author's Literary Traditions », in Differences, Deceits and Desires. Murder and Mayhem in Italian Crime Fiction, Mirna CICIONI et Nicoletta DI CIOLLA (éds.), Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 67-79.

FICARA Giorgio, « Ma che lingua parla Montalbano? », Panorama, XXX-VI, n. 10, 13 mars 1998.

GUASTELLA Federico, Andrea Camilleri. Guida alla lettura, Catane, Bonanno, 2015.

LEONCINI Stefano, « Stratégies plurilingues chez Andrea Camilleri : propositions pour de nouvelles approches du “phénomène Montalbano” », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L’ECRIT, 2007, p. 303-319.

LODATO Saverio, La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri, Milan, Rizzoli, 2002.

LONGO Antonina, Il plurilinguismo del « contastorie » Andrea Camilleri, mémoire de Laurea Triennale, sous la direction d’Emanuela Piemontese, Rome, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », 2003.

MAFFIA Dante, « Andrea Camilleri, Giovanni Torres La Torre, Eugenio Vitarelli », in Gli eredi di Verga, Giorgio Barberi Squarotti (éd.), Catane, Letteratura Amica, 1984, p. 403-421.

MARCI Giuseppe (éd.), Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri, Cagliari, CUEC, 2004.

MARRONE Giuseppe, Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico, Rome, Rai/Eri, 2003.

NOVELLI Mauro, « L’isola delle voci », in Storie di Montalbano, Andrea Camilleri, Milan, Mondadori, 2002, p. 59-102.

PALUMBO Ornella, *L’incantesimo di C*amilleri, Rome, Editori Riuniti, 2005.

PATRUNO Emilio, « La lingua dell’ispettore », Famiglia cristiana, LXVIII, n. 14, 15 avril 1998.

PORCELLI Bruno, « Un filo di fumo, romanzo siciliano di Andrea Camilleri », Italianistica, XXVIII, n. 1, janvier-avril 1998, p. 99-103.

QUADRUPPANI Serge, « Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Antonino Buttitta (éd.), Palerme, Sellerio, 2004, p. 200- 205.

SALIS Stefano, « In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri », La grotta della vipera, XXIII, n. 79-80, automne-hiver 1997, p. 27-39.

SANTORO Antonella, Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi, Naples, Guida, 2012.

SANTULLI Francesca, Montalbano linguista: la riflessione metalinguistica nelle storie del commissario, Milan, Arcipelago, 2010.

SCANDURRA Angelo, « Andrea Camilleri narratore », in Narratori siciliani del secondo dopoguerra, Sarah Zappulla Muscarà (éd.), Catane, G. Maimone, 1990.

SOFRI Adriano, « La lingua mista di Camilleri », Panorama, 16 mars 2000, p. 40.

SORGI Marcello, La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri, Palerme, Sellerio, 2000.

SULIS Gigliola, « Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007, p. 213-230.

—, « Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti de Il corso delle cose (1978,1998) », in Letterature Straniere, vol. 12, Il reale e il fantastico, Maurizio Trifone (éd.), Rome, Carocci, 2010, p. 249-278.

VITALE Armando, Il mondo del commissario Montalbano: considerazioni sulle opere di Andrea Camilleri, Caltanissetta, Terzo Millennio Editore, 2001.

VITTOZ Dominique, « Andrea Camilleri, conteur sicilien », Postface à Le Jeu de la mouche, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000, traduit par D. Vittoz, p. 113-121.

—, « Camilleri in Francia. Contro il centralismo viva la parlata di Lione », La Sicilia- Stilos, 19 mars 2002.

VIZMULLER-ZOCCO Jana, Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri, 1999, consultable à : http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml.

—, « Gli intrecci delle lingue ne *L'odore della notte* di Andrea Camilleri », Spunti e ricerche, Melbourne, La Trobe University, vol. 16, 2001, p. 38-44.

—, « I test della (im)popolarità: il fenomeno Camilleri », in *Quaderni d'italianistica*, Canada, XXII, n°1, 2001, p. 35-46.

—, « Literary Synglossia: Vincenzo Consolo, Andrea Camilleri, Pietro Di Donato, Corrado Paina », in Patois and Linguistic Pastiche in Modern Literature, Giovanna Summerfield (éd.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 1-26.

- Sites Internet :

http://www.andreacamilleri.net/ : le site officiel de l'écrivain

http://www.montalbano.rai.it/dl/portali/site/page/Page-cbbaf188-90bf-4fa1-be7a-1fe00df83c42.html : le site de la RAI dédié au commissaire Montalbano

http://www.vigata.org : le site du Fan Club de l'auteur sicilien

- Glossaires et dictionnaires :

BONFIGLIO Gianni, Siciliano-Italiano. Piccolo vocabolario ad uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare, Rome, Fermento, 2009.

2) Salvatore NIFFOI

A) Œuvres étudiées de S. Niffoi (corpus primaire)

a) Titres originaux

Il postino di Piracherfa, Nuoro, Il Maestrale, 2000.

La leggenda di Redenta Tiria, Milan, Adelphi, 2005.

b) Traductions françaises

SCHMITT Claude, Le Facteur de Pirakerfa, Paris, Zulma, 2004.

VITTOZ Dominique, La Légende de Redenta Tiria, Paris, Flammarion, 2008.

B) Autres œuvres étudiées de S. Niffoi (corpus secondaire)

- Romans :

Collodoro, Milano, Adelphi, 2008, première édition : Sassari, Edizioni Solinas, 1997.

Il viaggio degli inganni, Nuoro, Il Maestrale, 1999.

Cristolu, Nuoro, Il Maestrale, 2001.

La sesta ora, Nuoro, Il Maestrale, 2003.

La vedova scalza, Milan, Adelphi, 2006.

Ritorno a Baraule, Milan, Adelphi, 2007.

*L'ult*imo inverno, Nuoro, Il Maestrale, 2007.

Il pane di Abele, Milan, Adelphi, 2009.

Il bastone dei miracoli, Milan, Adelphi, 2010.

Il lago dei sogni, Milan, Adelphi, 2011.

I malfatati: romanzi 1999-2007, Nuoro, Il Maestrale, 2011 : réédition en un seul volume des romans écrits entre 1999 et 2007.

Pantumas, Milan, Feltrinelli, 2012.

La quinta stagione è l'inferno, Milan, Feltrinelli, 2014.

- Essai :

Paraìnas. Detti e parole di Barbagia, Milan, Adelphi, 2009.

- Livre audio :

Pantumas, lu par Salvatore Niffoi, Milan, Emons / Feltrinelli, 2013.

C) La critique sur S. Niffoi

a) Sur l'auteur

AMENDOLA Amalia Maria, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, CUEC, 2006 [p. 232-246 : interview de Salvatore Niffoi].

BENTIVOGLIO Leonetta, « "La mia lingua è solida come un nuraghe". Intervista a Salvatore Niffoi », La Repubblica, 13/03/2009.

BRIGAGLIA Manlio, « La leggenda di Redenta Tiria di Salvatore Niffoi evento letterario dell'anno », Il Messaggero sardo, 22 septembre 2005.

CODIGNOLA Matteo, « Aiutami », in Paraìnas. Detti e parole di Barbagia, Salvatore Niffoi, Milan, Adelphi, 2009, p. 77-82.

DETTORI Antonietta, « Costanti onomastiche nella narrativa di Salvatore Niffoi », in Itinerari di ricerca linguistica e letteraria, Rome, Carocci, 2007, p. 47-64.

—, « Dalla tirìa alla cicoria. Onomastica e fitonimia nell'opera La leggenda di Redenta Tiria di Salvatore Niffoi », in Il nome del testo, 9, 2007, p. 167-188.

MARCI Giuseppe, In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda, Cagliari, CUEC, 2005.

MARRAS Margherita (éd.), « Nouveautés et particularités de la littérature narrative sarde contemporaine : quelques réflexions identitaires et insulaires sur l'œuvre de Salvatore Niffoi », in Percorsi e congiunzioni letterarie in Sardegna, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2008, p. 123-134.

NIEDDU Laura, « La leggenda di Redenta Tiria: la santità come stranezza » in Curieux Personnages, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 367-382.

—, « Il mare come limite di paura in Salvatore Niffoi », Between, I.1, mai 2011, consultable à : http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/142/116.

ONOFRI Massimo, « La retorica del sublime basso. Salvatore Niffoi, Erri De Luca, Isabella Santacroce », in Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda, Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta, Alfonso Berardinelli (éds.), Rome, Donzelli Editore, 2006, p. 33-54.

OTTAVIANI Fabrizio, « Niffoi. Una via di fuga dall'isola maledetta », Il Giornale, 14 mars 2006.

PACCHIANO Giovanni, « I ricordi corrono scalzi », Il Sole 24 Ore, 9 juillet 2006.

PESCE Antonio, « Per Salvatore Niffoi i sogni non muoiono mai », Catania Politica, 14 mai 2011.

PINTORE Francesco, « Niffoi batte anche le stroncature », *L'Unione Sarda*, 12 septembre 2006.

PITTALIS Paola, « Sulla soglia della morte il patriarca di Suriache gioca a morra con Dio », La Nuova Sardegna, 23 février 2010.

PORCU Giancarlo, « Verità scabrose e cene di gala », in La grotta della vipera, 92, 2000, p. 58-59.

SANTORO Paola, « Salvatore Niffoi, sardità e balentìa », 18 mars 2009, consultable à : http://www.milanocultura.com/public/letteratura/narrativa/205-salvatore-niffoi-sardita-e-balentia.asp

b) Sur la littérature sarde

FOFI Goffredo, « Sardegna, che Nouvelle vague! », Panorama, 13 novembre 2003.

—, « Notizie e idee da un'isola-laboratorio », Lo straniero, n. 74/75, août-septembre 2006.

MAGGIORI Robert, MARONGIU Jean-Baptiste, « Italie Roman noir et pensée éclairée », Libération, 16 juin 2007.

MARRAS Margherita, *L'insularité dans la lit*térature narrative sarde du XXe siècle, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1998.

NIEDDU Laura, *Une nouvelle génération d'écrivains sardes. Entre langue italienne et* « limba *». Les formes et les raisons d'une caractérisation régionale*, thèse de doctorat, sous la direction de Silvia Contarini, Nanterre, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

NOCE Marco, « Non chiamiamola nouvelle vague », *L'Unione Sarda*, 20 août 2007.

ONNIS Omar, « La letteratura sarda come letteratura nazionale », 19 avril 2010, consultable à : http://sardegnamondo.blog.tiscali.it/2010/04/17/letteratura-sarda-letteratura-nazionale/?doing_wp_cron.

SANNA Simonetta, Fra isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea, Cagliari, CUEC, 2008.

STIGLITZ Alfonso, « Lingua e identità », Il Manifesto Sardo, 16 octobre 2010, consultable à : http://www.manifestosardo.org/?p=5588.

VITULLI Stefania, « La narrativa sarda sbarca in continente », Il Giornale, 6 juin 2005.

3) Laura PARIANI

A) Œuvres étudiées de L. Pariani (corpus primaire)

a) Titres originaux

Il paese delle vocali, Bellinzona, Casagrande, 2000.

Quando Dio ballava il tango, Milan, Rizzoli, 2002.

a) Traductions françaises

BACCELLI Monique, Le Village des voyelles, Genève, Éditions Demoures, 2002.

VITTOZ Dominique, Quand Dieu dansait le tango, Paris, Flammarion, 2004.

B) Autres œuvres étudiées de L. Pariani (corpus secondaire)

Di corno o d'oro, Palerme, Sellerio, 1993.

Il pettine, Palerme, Sellerio, 1995.

La spada e la luna, Palerme, Sellerio, 1995.

La perfezione degli elastici (e del cinema), Milan, Rizzoli, 1997.

La Signora dei porci, Milan, Rizzoli, 1999.

La foto di Orta, Milan, Rizzoli, 2001.

L'uovo di Gertrudina, Milan, Rizzoli, 2003.

La straduzione, Milan, Rizzoli, 2004.

Il Paese dei sogni perduti. Anni e storie argentine, Milan, Effigie, 2004.

Tango per una rosa, Bellinzona, Casagrande, 2005.

I pesci nel letto, Padoue, Alet, 2006.

Patagonia blues, Milan, Effigie, 2006.

Dio non ama i bambini, Turin, Einaudi, 2007.

Milano è una selva oscura, Turin, Einaudi, 2010.

La valle delle donne lupo, Turin, Einaudi, 2011.

Le montagne di don Patagonia, Novare, Interlinea, 2012.

Il piatto dell'angelo, Milan, Giunti, 2013.

Nostra Signora degli scorpioni, Palerme, Sellerio, 2014 (avec Nicola Fantini).

Il nascimento di Tònine Jesus, Novare, Interlinea, 2014.

Questo viaggio chiamavamo amore, Turin, Einaudi, 2015.

Piero alla guerra, Novare, Interlinea, 2015.

C) La critique sur L. Pariani

BUONADONNA Sergio, « Non piangere Argentina », interview à Laura Pariani, Il Secolo XIX, 25 mars 2002, consultable à : http://www.ilportoritrovato.net/html/laurapariani1.html.

MESCHIARI Matteo, « Il paese delle vocali di Laura Pariani. Dialetti e 'identità' lombarda » in Collection Individu et Nation [en ligne], Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine, vol. 4, 28 juin 2011, consultable à : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=544%20ISSN%201961-9731.

NOCENTINI Claudia, « Laura Pariani and the Value of Experience », in The Poetics of the Margin: Mapping Europe from the Interstices, Rossella Riccobono (éd.), Oxford, Peter Lang, 2010, p. 133-156.

PANZERI Fulvio, « Voci di una "mia" Lombardia », interview faite à Laura Pariani in Senza *rete, Conversazioni sulla "nuova" narrativa italiana*, Fulvio Panzeri (éd.), Ancona, peQuod, 1999, p. 235-242.

PERRONE Domenica, « Intervista a Laura Pariani », 16 avril 2003, consultable à : http://www.lospecchiodicarta.it/en/autori/indiceautori/12/179-intervista-a-laura-pariani.html.

—, « L'ossessione di raccontare. La narrativa di Laura Pariani », in La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia, Giovanna Caltagirone (éd.), Cagliari, AM&D, 2005, p. 809-821.

SULIS Gigliola, « Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani », in « *On ne naît pas… on le devient* ». Les Gender Studies et le cas italien, des années *70 à aujourd'hui*, Lisa El Ghaoui et Filippo Fonio (éds.), *Cahiers d'études italiennes*, Grenoble, ELLUG, 16, 2013, p. 303-315.

—, « Gli anni settanta, il femminismo, l'arte. Conversazione con Laura Pariani », in « On ne *naît pas… on le devie*nt ». Les Gender Studies *et le cas italien, des années 70 à aujourd'hui*, Lisa El Ghaoui et Filippo Fonio (éds.), *Cahiers d'études italiennes*, Grenoble, ELLUG, 16, 2013, p. 316-324.

—, « Le migranti nell'opera di Laura Pariani, tra radicamento locale e dimensione transazionale. Una via italiana al postcoloniale? », in Narrativa, Coloniale e postcoloniale

nella letteratura italiana degli anni 2000, Silvia Contarini et al. (éds.), Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 33/34, 2012, p. 265-273.

—, « Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani », in The Italianist, 33.3, octobre 2013, p. 405-426.

URBANI Brigitte, « Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani », in Maschile/femminile nella letteratura italiana degli anni 2000, Narrativa, 30, 2008, p. 111-123.

—, « Du Lago d'Orta à la Tierra del Fuego. Les personnages des récits de Laura Pariani », in Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours, Denis Ferraris (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 77-96.

- Site Internet :

http://www.omegna.net/pariani/start.html : le site officiel de l'écrivaine

4) Andrej LONGO

A) Œuvre étudiée d'A. Longo (corpus primaire)

a) Titre original

Dieci, Milan, Adelphi, 2007.

b) Traduction française

VITTOZ Dominique, Dix, Paris, Flammarion, 2010.

B) Autres œuvres d'A. Longo (corpus secondaire)

Prima o poi tornerò, Naples, Guida, 1992.

Più o meno alle tre, Padoue, Meridiano Zero, 2002.

Adelante, Milan, Rizzoli, 2003.

Chi ha ucciso Sarah?, Milan, Adelphi, 2009.

Lu campo di girasoli, Milan, Adelphi, 2011.

C) La critique sur A. Longo

a) Sur l'auteur

BELPOLITI Marco, « Mondo Napoli », *L'espresso*, 16 décembre 2007.

BEVILACQUA Maria, CAZZOLLA Graziana, ZANDARA Carla (éds.), « Andrej Longo. Un crescendo editoriale », in Oblique, octobre 2009, consultable à : http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/longo_crescendoeditoriale.pdf.

D'ALESSIO Carla, « Andrej Longo. Racconto l'assenza di leggi morali e dell'amore », La Repubblica, édition de Naples, 30 octobre 2007.

DARDANO, Maurizio, « La misura breve », in Stili provvisori. La lingua nella narrativa *italiana d'oggi*, Maurizio Dardano, Rome, Carocci, 2010, p. 13-20.

PALIERI Maria Serena, « Andrej nella Napoli in guerra senza pace », *L'Unità*, 9 novembre 2007, p. 24, consultable à : http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2007_11.pdf/09CUL24A.PDF&query=c.s.

QUARANTA Bruno, « Andrej Longo. I dieci comandamenti scolpiti nei vicoli, una poetica anatomia », La Stampa, 27 octobre 2007.

TAGLIETTI Cristina, « Le nuove vite del racconto breve. Narrativa pura o « scritture ibride » che fondono saggio e inchiesta », Corriere della Sera, 27 janvier 2008.

b) Sur la littérature napolitaine contemporaine

BARENGHI Mario, « Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli », in Tirature, 2009, p. 43-49.

GIORGIO Adalgisa, « Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli », in Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa, Ilona Fried (éd.), Budapest, ELTE, 2010, p. 295-312.

II. TRADUCTION, TRADUCTOLOGIE

A) Ouvrages généralistes de théorie de la traduction littéraire

AGOSTINI-OUAFI Viviane, Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003.

AUTERI Laura (éd.), « Tr@durre », InVerbis, Rome, Carocci, II, n°1, 2012.

BALLARD Michel (éd.), La traduction plurielle, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

—, De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions et réflexions, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

—, (éd.), Oralité ét traduction, Arras, Artois Presses Université, 2001.

BASSNETT Susan, Translation Studies, Londres, Routledge, 1991 (1980).

—, LEFEVERE André (éds.), Translation, History and Culture, Londres et New York, Cassell, 1990.

BELLOC Hilaire, On Translation, Oxford, The Clarendon Press, 1931.

BELLOS David, Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything, Londres, Particular Books/Penguin Books, 2011.

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 (1917-1918).

BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne* romantique, Paris, Gallimard, 1984.

—, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (1985).

—, Pour une critique des traductions : John Donne, Paris, Gallimard, 1995.

—, *L'Âge de la traduction* : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

BLANCHOT Maurice, « Traduire », in *L'amitié*, Maurice Blanchot, Paris, Gallimard, 1971.

BOCCI Laura, Di seconda mano: né un saggio, né un racconto sul tradurre la letteratura, Milano, Rizzoli, 2004.

BONACCORSO Maria Valeria, *L'acte de traduire* L'arte della gioia, thèse de doctorat, sous la direction de Maria Teresa Puleio et Marilia Marchetti, Catane, Università degli Studi di Catania, 2011.

BONNEFOY Yves, La communauté des traducteurs, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

BONNET Nicolas, « Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire », in La traduction littéraire, Des aspects théoriques aux analyses textuelles, Viviana Agostini-Ouafi, Anne-Rachel Hermetet (éds.), Transalpina, n° 9, Caen, PUC, 2006, p. 19-35.

BRUNI Leonardo, Sulla perfetta traduzione (1420-1426), Introduction, notes et traduction de Paolo VITI, Naples, Liguore Editore, 2004.

BUFFARIA Pérette-Cécile, « La "bottega" du traducteur », in Noires ambivalences, à la *mémoire d'Alain Sarrabayrouse*, n° 5, in Écritures, Claude Cazalé, Silvia Contarini et Christophe Mileschi (éds.), Nanterre, Presses Universitaires Paris-Ouest Nanterre, 2012.

CALVINO Italo, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », in Saggi, Italo Calvino, Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, 1995, p. 1825-1831.

CARMIGNANI Paul (éd.), Figures du passeur, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

CARY Edmond, La traduction dans le monde moderne, Genève, Georg&Cie, 1956.

CATALANO Gabriella, SCOTTO Fabio (éds.), La nascita del concetto moderno di traduzione, Rome, Armando Editore, 2001.

CATFORD John Cunnison, A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics, Oxford, Oxford University Press, 1965.

CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milan, Feltrinelli, 2012.

CHEVREL Yves, D'HULST Lieven, LOMBEZ Christine (éds.), Histoire des traductions en langue française, Lagrasse, Verdier, 2012.

CORDONNIER Jean-Louis, Traduction et culture, Paris, Didier, 1995.

DELISLE Jean, WOODSWORTH Judith (éds.), *Les Traducteurs dans l'histoire*, Paris, Hermann, 2014, traduit par Benoît Léger. (1995 pour la version originale Translators Through History, Amsterdam/Philadelphia, John Beniamins/Unesco).

DURAND-BOGAERT Fabienne, « Traduire : la butée sur soi », in Traduire, Fabula, Fabienne Durand-Bogaert et al. (éds.), Lille, Presses Universitaires de Lille, n° 7, 1986.

ECO Umberto, Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione, Milan, Bompiani, 2003.

FAINI Paola, Traduure. Dalla teoria alla pratica, Rome, Carocci, 2004.

FOLENA Gianfranco, Volgarizzare e tradurre, Turin, Einaudi, 1994 (1973).

FOLKART Barbara, Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté, Candiac, Les Éditions Balzac, 1991.

FORTINI Franco, Saggi italiani, Bari, De Donato, 1974.

—, « Nota del traduttore » in Raymond Queneau, Zazie nel metrò, Turin, Einaudi, 1981, p. 197-198.

FUSCO Mario, « La traduction littéraire » in La lettre du Bureau Linguistique, n° 15, avril-juin 1992, p. 51-52.

GENOT Gérard, « Note sur le texte et la traduction », in Pétrarque, Le Chansonnier, traduit de l'italien par Gérard Genot, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.

GUIDÈRE Mathieu, Introduction à la traductologie. Penser la traduction *: hier, aujourd'hui,* demain, Bruxelles, De Boeck, 2010.

HATIM Basil, MASON Ian, Discourse and the Translator, Londres, Longman, 1990.

—, The Translator as Communicator, Londres, Routledge, 1997.

HOFSTADTER, Douglas R., Le Ton Beau de Marot. In Praise of the Music of Language, New York, Basic Books, 1997.

HUMBOLDT Wilhelm von, « Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo » (1816), traduit en italien de l'allemand par Gio Batta Bucciol, in « Ripae ulterioris amore », in Traduzione e Traduttori, Giovanna Franci et Adriano Marchetti (éds.), Gênes, Marinetti, 1991.

HURTADO ALBIR Amparo, La notion de fidélité en traduction, Paris, Didier Érudition, 1990.

ISRAËL Fortunato (éd.), Identité, altérité, équivalence ? La traduction comme relation, Paris, Minard, 2002.

JAKOBSON Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », in Essais de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, 1963 (1959).

JUNG Hye Yong, La littéralité dans la traduction littéraire. Analyse des théories de la traduction de Meschonnic et de Berman, thèse de doctorat sous la direction de Guy LECLERCQ, Paris, Paris III, 2005.

LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes », in La Traduction, *Revue d'esthétique*, n° 12, Toulouse, Éditions Privat, 1986, p. 33-42.

—, Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris, Gallimard, 1994 (1979).

—, MESCHONNIC Henri (éds.), « La traduction », in Langue Française, n° 51, Paris, Larousse, 1981.

LARBAUD Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1986 (1944).

LEDERER Marianne, *La Traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette, 1994.

—, SELESKOVITCH Danica, Interpréter pour traduire, Paris, Didier Érudition, 2001 (1984).

LEPSCHY Giulio, Tradurre e traducibilità. Quindici seminari sulla traduzione, Milan, Nino Aragno Editore, 2009.

LUTHER Martin, « Epistola sull'arte del tradurre e sulla intercessione dei santi », in Lutero. Scritti religiosi (1530), traduit de l'allemand et présenté par Valdo Vinay, Turin, UTET, 1967.

MAGRELLI Valerio, « Traduzione e scrittura », in Lettera internazionale, n° 33/34, juillet-décembre 1992.

MARGOT Jean-Claude, Traduire sans trahir. La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.

MESCHONNIC Henri, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970.

—, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

—, Pour la poétique III. Une parole écriture, Paris, Gallimard, 1973.

—, Le Signe et le Poème, Paris, Gallimard, 1975.

—, Poésie sans réponse. Pour la poétique V, Paris, Gallimard, 1978.

—, Critique du rythme : anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982.

—, Les états de la poétique, Paris, PUF, 1985.

—, Poétique du traduire, Lagrasse, Verdier, 1999.

—, Éthique et politique du traduire, Lagrasse, Verdier, 2007.

MOUNIN Georges, Les Belles Infidèles, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

—, Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963.

MUNDAY Jeremy, Introducing Translation Studies: Theories and Applications, Londres, Routledge, 2001.

NASI Franco (éd.), Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre, Ravenne, Longo, 2001.

—, La malinconia del traduttore, Milan, Medusa, 2008.

NERGAARD Siri (éd.), La teoria della traduzione nella storia, Milan, Bompiani, 1993.

NEWMARK Peter, Approaches to translation, New York-Londres-Toronto, Pergamon, 1981.

—, A textbook of translation, Londres, Longman, 2005.

NIDA Eugene A., Toward a science of translating, Leiden, E. J. Brill, 1964.

—, Language Structure and Translation, California, Stanford University Press, 1975.

—, TABER Charles, The Theory and Practice of Translation, Leiden, Brill, 1969.

NORD Christiane, « Scopos, Loyalty, and Translational Conventions », in Target. International Journal of Translation, 1991, 3 :1, p. 91-109.

—, Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained, Manchester, St Jerome Publishing, 1997.

ORLANDI Adriana, « Les lieux sémantiques de l'intraduisibilité », Poitiers, mars 2013, communication non publiée.

ORTEGA Y GASSET José, La miseria del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione, traduit de l'espagnol par Amparo Lozano Raniero et Claudio Rocco, Milan, Sugarco, 1985 (1961).

OSÊKI-DÉPRÉ Inès, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris, Armand Colin, 2009 (1999).

OUSTINOFF Michaël, La traduction, Paris, PUF, 2003.

PADUANO Guido, « Tradurre », in Il testo letterar*io: istruzione per l'uso*, Mario Lavagetto (éd.), Bari, Laterza, 1996.

PEETERS Jean, *La Médiation de l'étranger* : une sociolinguistique de la traduction, Arras, Artois Presses Université, 1999.

PERGNIER Maurice, Les Fondements sociolinguistiques de la traduction, Paris, Honoré Champion, 1980.

PETRILLI Susan (éd.), La traduzione, in Athanor, X, n° 2, Rome, Meltemi, mars 2000.

—, Tra segni, in Athanor, X, n° 2, Rome, Meltemi, octobre 2000.

—, Lo stesso altro, in Athanor, XII, n° 4, Rome, Meltemi, juin 2001.

PIERINI Patrizia (éd.), *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, Rome, Bulzoni, 1999.

PLASSARD Freddie, Lire pour traduire, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

PODEUR Josiane, La pratica della traduzione: dal francese in italiano *e dall'italiano al* francese, Naples, Liguori, 2002 (1993).

—, Jeux de traduction, Naples, Liguori, 2008.

PONTIGGIA Giuseppe, « Tradurre ed essere tradotti », in Les écrivains italiens et leurs traducteurs français : narration, traduction, réception, Mariella Colin, Marie-José Tramuta et Viviana Agostini-Ouafi (éds.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996.

PRETE Antonio, *À l'ombre de l'autre langue. Pour un art de la traduction*, traduit de l'italien par Danièle Robert, Cadenet, Les Éditions Chemin de ronde, 2013 (*All'ombra dell'altra* lingua: per una poetica della traduzione, Turin, Bollati Boringhieri, 2011 pour l'édition originale).

REGA Lorenza, La traduzione letteraria. Aspetti e problemi, Turin, UTET, 2005.

RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », in Esprit, juin 1999, p. 15.

—, Sur la traduction, Paris, Bayard, 2004.

SAINT JÉRÔME, De optimo genere interpretandi (LVII - Ad Pammachium) (Ve siècle ap. J.-C.), in Lettres, tome III, Paris, Les Belles lettres, 1953.

SANSONE Giuseppe Edoardo, I luoghi del tradurre: capitoli sulla versione poetica, Milan, Guerini e associati, 1991.

SCHLEIERMACHER Friedrich**,** Des différentes méthodes du traduire, traduit de l'allemand par Antoine Berman, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (1985).

SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*, Lagrasse, Verdier, 2014.

SCOTTO Fabio, « Teorie contemporanee della traduzione in Francia e in Italia », in EUtropia, revue italo-française, n° 2, Macerata, Quodlibet / Lyon, La Fosse aux ours, 2002, p. 33-38.

—, « Se traduire en l'autre », in Baratti : commentaires et réflexions sur la traduction de la poésie, Ghjacumu Thiers (éd.), Ajaccio, Albiana, 2005.

SNELL-HORNBY Mary, Translation Studies. An integrated Approach, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1988.

STEINER George, Après Babel : une poétique du dire et de la traduction, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998 (1975).

TERRACINI Benvenuto, Il problema della traduzione, Milan, Serra e Riva, 1983.

TOPPAN Laura, « Le Chinois ». Luzi critico e traduttore di Mallarmé, Pesaro, Metauro Edizioni, 2006.

VENUTI Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, traduit de l'anglais par Marina Guglielmi, Rome, Armando, 1999.

VEGLIANTE Jean-Charles, Traduction poétique et effet-*traduction (Hommes et œuvres,* Domaine italien, XXe siècle), Paris, Université Paris III, 1993.

—, Sur le presque même : problèmes de réception, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1993.

—, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

—, « Traduire la forme », consultable à : http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf.

—, « Traduire, une pratique-théorie en mouvement », in EUtropia, revue italo-française, n° 2, Macerata, Quodlibet / Lyon, La Fosse aux ours, 2002, p. 51-56.

ZANCARINI Jean-Claude, « Le métier de la traduction », in EUtropia, revue italo-française, n° 2, Macerata, Quodlibet / Lyon, La Fosse aux ours, 2002, p. 25-32.

B) Sur la traduction du plurilinguisme, de l'interaction langue / dialecte, des dialectes

ARMSTRONG Nigel, FEDERICI Federico Marco (éds.), Translating Voices, Translating Regions, Rome, Aracne, 2006.

BONAFFINI Luigi, « Translating dialect literature », in World Literature Today, 71 : 2, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1997, p. 279-288.

BRIGUGLIA Caterina, « Comparing two polysystems: The cases of Spanish and Catalan versions of Andrea Camilleri's Il cane di terracotta » in Translating dialects and languages of minorities: challenges and solutions, Federico M. Federici (éd.), Berne, Peter Lang, 2011, p. 109-125.

—, « Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura », inTRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia, Giorgio Marrano, G. Nadiani et C. Rundle (éds.), 2009, consultable à : http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura.

BUZELIN Hélène, « Traduire l'hybridité littéraire : réflexions à partir du roman de Samuel Selvon The lonely Londoners » in Heterolingualism in / and Translation, Reine Meylaerts (éd.), Target 18 (1), 2006, p. 91-119.

CAPRA Antonella, « "Traduire la langue vulgaire" : difficultés, choix et modes dans la traduction française de la littérature plurilingue italienne », in La main de Thôt, n°2, Traduction, plurilinguisme et langues en contact, 2014, mis en ligne le 4 novembre 2013 et consultable à l'adresse : http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=2&id_article=Article_Antonella_Capra.

CARPENTIER Godeline, « Traduire la forme, traduire la fonction : la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie », in La Traduction plurielle, Michel Ballard (éd.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 71-91.

CLERICO Giovanni, « "Le détail et l'ensemble" : Gadda et la traduction » in Emilio Manzotti (éd.), « Carlo Emilio Gadda » in Storia della letteratura italiana, Il Novecento, Enrico Malato (éd.), IX, p. 125-165.

DELABASTITA Dirk, GRUTMAN Rainier, « Introduction. Fictional Representations of Multilingualism and Translation », in Linguistica Antverpiensia, NS 4, 2005, p. 1-35.

DE MEO Mariagrazia, « Subtitling dialects: Strategies of socio-cultural transfer from Italian into English », in Audiovisual Translation across Europe, Silvia Bruti, Elena Di Giovanni (éds.), p. 79-96.

DE MEO Anna, « Due traduttrici e la variazione lingua-dialetto in Montedidio di Erri De Luca » in Traduttrici. Female voices across Languages, Oriana Palusci (éd.), Trente, Tangram Edizioni scientifiche, 2011, p. 269-278.

—, « Nuie simmo napulitane e basta. Sull'autotraduzione dialetto-lingua in Montedidio di Erri De Luca » in Traduttori e traduzioni, Cristina Vallini, Anna De Meo, Valeria Caruso (éds.), Naples, Liguori, 2011, p. 43-51.

DE MCHELE, Fausto, « Camilleri in Europa. Esperienze traduttive, analisi e considerazioni su un caso letterario », in Italogramma, « Sul fil di ragno della memoria », Studi in onore di Ilona Fried, Franciska d'Elhoungne Hervai et Dávid Falvay (éds.), vol. 4, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012, p. 19-32. Consultable en ligne à : http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/sul%20fil%20di%20ragno%20della%20memoria.pdf.

DÉPRATS Jean-Michel, « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », Actes des Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire, Arles, Actes Sud, n° 14, novembre 1998, p. 97-130, consultable à : http://www.atlas-citl.org/wp-content/plugins/pdfjs-viewer-shortcode/web/viewer.php?file=http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/14actes.pdf#page=8&pagemode=bookmarks&zoom=auto,0,0&download=false&print=false&openfile=false

FEDERICI Federico Marco (éd.), Translating dialects and languages of minorities: challenges and solutions, Berne, Peter Lang, 2011.

GIORGIO-MARRANO Michela, NADIANI Giovanni et RUNDLE Christopher (éds.), The translation of Dialects in Multimedia, inTRAlinea Special Issue, 2009, consultable à : http://www.intralinea.org/specials/medialectrans.

GRUTMAN Rainier, « Multilingualism and Translation », in Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Mona Baker, Gabriela Saldanha (éds.), Londres, Routledge, 2009 (1998), p. 157-160.

GUTKOWSKI Emanuela, Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries?, Enna, IlionBooks, 2009.

KAHN Moshe, « Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Antonino Buttitta (éd.), Palerme, Sellerio, 2004, p. 180-186.

KATAN David, Translating Cultures: an Introduction for Translators, Interpreters and Mediators, Manchester, St. Jerome Publishing, 2004.

LUNG Rachel, « Non Standard Language in Translation », in Perspectives: Studies in Translatology, 8/4, 2000, p. 267-274.

MAYORAL ANSENSIO Roberto, La traducción de la variación lingüística. Monográficos de la revista Hermeneus, 1, Soria, Uertere, 1999.

MEYLAERTS Reine (éd.), Heterolingualism in / and Translation, Target 18 (1), 2006.

MILESCHI Christophe, Note du traducteur à Libera nos a malo, Luigi Meneghello, Paris, Éditions de l'éclat, 2010, traduit par C. Mileschi, p. 10-12 (Libera nos a malo, Milan, Feltrinelli, 1963, pour l'édition originale).

—, ZEKRI Caroline, « Entretien sur la traduction française de Libera nos a malo de Luigi Meneghello », QUADERNA [en ligne], 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

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, « Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Antonino Buttitta (éd.), Palerme, Sellerio, 2004, p. 206-212.

OUSTINOFF Michaël, « Plurilinguisme et traduction à l'heure de la mondialisation », Lyon, La Clé des Langues, 2009, consultable à : http://cle.ens-lyon.fr/plurilangues/plurilinguisme-et-traduction-a-l-heure-de-la-mondialisation-63555.

PIRAZZINI Daniela, « La dimensione acustica del testo: considerazioni per la traduzione di testi plurilingui », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007, p. 321-334.

QUADRUPPANI Serge, « Andrea Camilleri, la langue paternelle », Préface à La Forme de *l'eau*, Paris, Fleuve Noir, 1998, traduit par S. Quadruppani, p. 11-23.

—, « Andrea Camilleri, la saveur d'une langue », Préface à *L'Excursion à Tindari*, Paris, Fleuve Noir, 2002, traduit par S. Quadruppani, p. 5-7.

QUÉNEHEN Julie, CASPANELLO Tino, « Questions ouvertes à Julie Quénehen et Tino Caspanello », La Clé des langues, mai 2012, consultable à : http://cle.ens-lyon.fr/italien/questions-ouvertes-a-julie-quenehen-et-tino-caspanello-153749.kjsp?RH=CDL_ITA110700

RENUCCI Paul, « La traduzione in francese delle componenti dialettali di opere contemporanee: il caso Gadda », in *Italiano d'oggi, lingua non letterria e lingue speciali*, AA. VV, Trieste, Ed. LINT, 1974, p. 341-353.

SÁNCHEZ María T., « Translation as a(n) (Im)possible Task: Dialect in Literature », in Babel, 45/4, 1999, p. 301-310.

SARTARELLI Stephen, « L'alterità linguistica di Camilleri in inglese », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Antonino Buttitta (éd.), Palerme, Sellerio, 2004, p. 213-219.

SCHÄFFNER Christina (éd.), Translation and Norms, Clevedon et Buffalo, Multilingual Matters, 1999.

SICAMOIS Frédéric, Traduire la variation langue / dialecte dans Quer pasticciaccio brutto de via Merulana de Carlo Emilio Gadda, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Mémoire de DEA, Paris, Paris III, 2004.

SLOBODNIK Duŝan, « Remarques sur la traduction des dialectes », in The Nature of Translation. Essays on the Theory and Pratice of Literary Translation, James S. Holmes (éd.), Bratislava, Slovak Academy of Sciences, 1970, p. 139-143.

SUCHET Myriam, Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de *l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, thèse de doctorat sous la direction de Paul Bandia, Montréal, Université de Concordia, 2010.

SULIS Gigliola, « Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois », in InVerbis, Laura Auteri (éd.), n°1, 2014, p. 189-200.

SUMMERFIELD Giovanna (éd.), Patois and Linguistic Pastiche in Modern Literature, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

TAFFAREL Margherita, « Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano », in inTRAlinea, The Translation of Dialects in Multimedia II, Giovanni Nadiani et Chris Rundle (éds.), 2012, consultable à : http://www.intralinea.org/specials/article/analisi_traduzione_dialoghi_andrea_camilleri.

TROVATO Salvatore C., « Sulla traduzione della regionalità. A proposito delle traduzioni spagnole di Vincenzo Consolo », in Incroci interlinguistici: mondi della traduzione a confronto, Fabio Fusco, Renata Londero (éds.), Milan, Franco Angeli Editore, 2008, p. 109-135.

VENUTI Lawrence, « Foreignising Translations and Literary Canons », in *The Translator's* Invisibility, Lawrence Venuti, p. 151-163.

VITTOZ Dominique, « La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri », Postface à La Saison de la chasse, Paris, Fayard, 2001, traduit par D. Vittoz, p. 205-221.

—, « Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica », in Il caso Camilleri. Letteratura e storia, Antonino Buttitta (éd.), Palerme, Sellerio, 2004, p. 187-199.

—, « Les métissages de Laura Pariani ou le casse-tête de la traductrice », Postface à Quand Dieu dansait le tango, Laura Pariani, traduit par D. Vittoz, Paris, Flammarion, 2004.

—, « Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007, p. 335-339.

VRECK Françoise, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », in La Traduction plurielle, Michel Ballard (éd.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 93-107.

III. SCIENCES DU LANGAGE

A) Ouvrages généralistes autour des problématiques de la langue italienne et du dialecte

ASCOLI Graziadio Isaia, *L'Italia dialettale*, Florence, Loescher, 1882.

BECCARIA Gian Luigi, Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi, Milan, Rizzoli, 2006.

—, Il mare in un imbuto. Dove va la lingua italiana, Turin, Einaudi, 2010.

—, Mia lingua italiana, Turin, Einaudi, 2011.

BENINCÀ Paola, Piccola storia ragionata della dialettologia italiana, Padoue, Unipress, 1988.

BERRUTO Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Rome, Carocci, 2012 (1987).

—, « Italienisch: Soziolinguistik / Sociolinguistica », article n° 250, in Lexikon der romanistischen Linguistik, Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (éds.), Tübingen, M. Niemeyer, 1988, p. 220-230.

—, « Scenari sociolinguistici per l'Italia del Duemila. Prospettive per una linguistica 'prognostica' », in Sprachprognostik und das « italiano di domani », Günter Holtus, Edgar Radtke (éds.), Tübingen, Gunter Narr, 1993, p. 23-45.

—, « Le varietà del repertorio », in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazion*e e gli usi, Alberto A. Sobrero (éd.), Rome-Bari, Laterza, 1993, p. 3-36.

—, « Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche », in *Introduzione all'italiano* contemporaneo. La variazione e gli usi, Alberto A. Sobrero (éd.), Rome-Bari, Laterza, 1993, p. 37-92.

—, Fondamenti di sociolinguistica, Rome-Bari, Laterza, 1995.

—, « Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila », in La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli, Gian Luigi Beccaria et Carla Marello (éds.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

BERTONI Giulio, Italia dialettale, Milan, Istituto editoriale Cisalpino-Goliardica, 1975 (1916).

CHABOD Federico, *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1961.

CORTELAZZO Manlio, et al. (éds.), I dialetti italiani. Storia, struttura, uso, Turin, UTET, 2002.

D'ACHILLE Paolo, *L'italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, 2003.

DAL NEGRO Silvia, MOLINELLI Piera (éds.), Comunicare nella torre di Babele. Repertori plurilingui in Italia oggi, Rome, Carocci, 2002.

DARDANO Maurizio, Manualetto di linguistica italiana, Bologne, Zanichelli, 1991.

—, La lingua della Nazione, Bari, Laterza, 2011.

DE MAURO Tullio, Storia linguistica dell'Italia unita, Bari, Laterza, 2005 (1963).

—, LODI Mario, Lingua e dialetti, Rome, Editori Riuniti, 1993.

DETTORI Antonietta, « Sardisch. Grammatikographie und Lexikographie / Sardo. Grammaticografia e lessicografia », in Lexikon der romanistischen Linguistik, Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (éds.), Tübingen, M. Niemeyer, 1988.

DEVOTO Giacomo, Profilo di storia linguistica italiana, Florence, La Nuova Italia, 1960.

—, ALTIERI BIAGI Maria Luisa, La lingua italiana. Storia e problemi attuali, Turin, ERI, 1968.

GRASSI Corrado, « Italiano e dialetti », in *Introduzione all'*italiano contemporaneo. Le strutture, Alberto A. Sobrero, Rome-Bari, Laterza, 1993.

GRASSI Corrado, SOBRERO Alberto A., TELMON Tullio, Fondamenti di dialettologia italiana, Rome/Bari, Laterza, 1997.

—, Introduzione alla dialettologia italiana, Bari, Laterza, 2003.

LE CLÉZIO Yves, « Dialectes et modernité : la situation linguistique en Italie en 1990 », in La linguistique, n° 27, 1991, p. 59-74.

LOPORCARO Michele, Profilo linguistico dei dialetti italiani, Rome/Bari, Laterza, 2009.

MARAZZINI Claudio, Breve storia della lingua italiana, Bologne, Il Mulino, 2004.

MARCATO Carla, « Italienisch: Sondersprachen / Linguaggi gergali », article n°254, in Lexikon der romanistischen Linguistik, Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (éds.), Tübingen, M. Niemeyer, 1988, p. 255-268.

—, Dialetto, dialetti e italiano, Bologne, Il Mulino, 2002.

MENGALDO Pier Vincenzo, Il Novecento, in Storia della lingua italiana, Francesco Bruni (éd.), Bologne, Il Mulino, 1994.

MIGLIORINI Bruno, Storia della lingua italiana, Florence, Sansoni, 1960.

MONTERMINI Fabio, *L'italien, la vie d'une langue*, Toulouse, ÉDITALIE éditions, 2012.

MULJAČIĆ Žarko, « Italienisch: Sprachnormierung und Standardsprache / Norma e standard », article n°256, in Lexikon der romanistischen Linguistik, Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (éds.), Tübingen, M. Niemeyer, 1988, p. 286-305.

RENZI Lorenzo, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, Bologne, Il Mulino, 2012.

ROHLFS Gerhard, Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, traduit de l'allemand par Temistocle Franceschi, Turin, Einaudi, 1966-1969.

RUFFINO Giovanni, Dialetto e dialetti di Sicilia, Palerme, CUSL, 1991.

SERIANNI Luca (éd.), *La lingua nella storia d'Italia*, Milan, Scheiwiller, 2002.

—, TRIFONE Pietro (éds.), Storia della lingua italiana, Turin, Einaudi, 1993-1994.

SOBRERO Alberto A., « Italienisch: Regionale Varianten / Italiano regionale », article n° 279, in Lexikon der romanistischen Linguistik, Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (éds.), Tübingen, M. Niemeyer, 1988, p. 732-748.

—, *Introduzione all'italiano conte*mporaneo. Le strutture, Rome-Bari, Laterza, 1993.

—, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Rome-Bari, Laterza, 1993.

—, « Il dialetto c'è ancora? », in Italiano & Oltre, a. 17, n° 4, septembre-octobre 2002, p. 248-249.

SPIGA-GICQUEL Simona, « Politique linguistique en Italie : le cas de la limba sarda unificada », Chroniques italiennes, n° 71/72, Spécial Jeunes Chercheurs, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 25-43.

TELMON Tullio, « Gli italiani regionali contemporanei », in Storia della lingua italiana, Volume III Le altre lingue, Luca Serianni et Pietro Trifone (éds.), Turin, Einaudi, 1994, p. 597-626.

TERRACINI Benvenuto, Conflitti di lingue e di cultura, Venise, Neri Pozza, 1957.

TRIFONE Pietro, *Storia linguistica dell'Italia disunita*, Bologne, Il Mulino, 2010.

TROPEA Giovanni, Italiano di Sicilia, Palerme, Aracne, 1976.

VARVARO Alberto, *Capitoli per la storia linguistica dell'Italia meridionale e della Sicilia*, in « Medioevo Romanzo », 6, p. 189-206, 1979.

WALTER Henriette, « La différenciation géographique en français et en italien », in La linguistique, n° 26, 1990, p. 35-45.

WEINREICH Uriel, « Unilinguisme et multilinguisme », in Le Langage, sous la direction d'André Martinet, Paris, Gallimard, 1968, p. 647-684.

B) Sur le plurilinguisme

BERRUTO Gaetano, « Sul concetto di lingua mista », in Studi linguistici in onore di Roberto Gusmani, R. Bombi et al. (éds.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, vol. 1, p. 153-169.

GIACALONE RAMAT Anna, « Code-switching in the Context of Dialect / standard Language relations », in One speaker, Two Languages. Cross-disciplinary Perspectives in

Two Languages, Lesley Milroy et Peter Muysken (éds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 45-67.

GRUTMAN Rainier, « Multilingualism », in Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Mona Baker, Gabriela Saldanha (éds.), Londres, Routledge, 2009 (1998), p. 182-185.

GUSMANI Roberto, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Florence, Le Lettere, 1993 (1981).

REGIS Riccardo, *Appunti grammaticali sull'enunciazione mistilingue*, Munich, Lincom Europa, 2005.

WEINREICH Uriel, Languages in contact: findings and problems, La Haye, Mouton, 1968.

C) Sur le plurilinguisme littéraire et l'interaction dialecte / langue

ANTONELLI Giuseppe, « Il dialetto non è più un delitto », consultable à : http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/italiano_narrativa/antonelli.html.

—, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologne, Il Mulino, 2007.

BECCARIA Gian Luigi, Letteratura e dialetto, Bologne, Zanichelli, 1975.

BERGER Cécile, CAPRA Antonella, NIMIS Jean (éds.), Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Toulouse, L'ECRIT, 2007.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, Éloge de la créolité, Paris, Gallimard, 1990.

BINNI Walter, SAPEGNO Natalino, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Florence, Sansoni, 1968.

BOGARO Anna, Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia, Rome, Carocci, 2010.

BONNET Nicolas, « Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine », in Collection Individu et Nation [en ligne], Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine, vol. 4, 28 juin 2011, consultable à : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=543%20ISSN%201961-9731.

BOSSI Lise, « La voix de la Sicile entre idiolecte et "mistilinguisme" », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007.

BRUGNOLO Furio, ORIOLES Vincenzo (éds.), Eteroglossia e plurilinguismo letterario, vol. 2 : Plurilinguismo e letteratura, Rome, Il Calamo, 2002.

BRUNI Francesco, *L'italiano nelle regioni*: testi e documenti, Turin, UTET, 1994.

—, *L'it*aliano letterario nella storia, Bologne, Il Mulino, 2002.

CAMILLERI Andrea, DE MAURO Tullio, La lingua batte dove il dente duole, Rome-Bari, Laterza, 2013.

CAPRA Antonella, « Il plurilinguismo al servizio della narrazione nell'opera di Marcello Fois », in Collection Individu et Nation [en ligne], Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine, vol. 4, 28 juin 2011, consultable à : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=571.

—, « La nouvelle littérature italienne : métissage des langues », in Radici, Toulouse, ÉDITALIE, n°61/62, été 2012, p. 40-41.

CARMOSINO Daniela, Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana, Rome, Donzelli, 2009.

CHIESA Mario, TESIO Giovanni (éds.), Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini, Turin, Paravia, 1978.

COLETTI Vittorio, *Storia dell'italiano* letterario. Dalle origini al Novecento, Turin, Einaudi, 1993.

CONTARINI Silvia, « Lingue, dialetti e identità. Letteratura dell'immigrazione », in Collection Individu et Nation [en ligne], Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine, vol. 4, 28 juin 2011, consultable à : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=559%20ISSN%201961-9731.

— (éd.), Altri stranieri, in Narrativa, n° 28, Nanterre, Presses Universitaires de Paris X, 2006.

CONTI Eleonora, « Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila », in Italogramma, « Sul fil di ragno della memoria », Studi in onore di Ilona Fried, Franciska d'Elhoungne Hervai et Dávid Falvay (éds.), vol. 4, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012, p. 165-175. Consultable en ligne à l'adresse : http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Italogramma_Sul%20fil_165-175_Conti.pdf.

CONTINI Gianfranco, « Dialetto e poesia in Italia », in *L'approdo letterario*, III, Turin, Eri, 1954.

—, « Introduzione alla Cognizione del dolore » in Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968), G. Contini, Turin, Einaudi, 1970, p. 601-620.

CORTELLESSA Andrea, « Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa italiana », in Allegoria, X. 28, 1998, p. 41-78.

CORTI Maria, « Dialetti in appello », in Metodi e fantasmi, Maria Corti, Milan, Feltrinelli, 1969, p. 109-117.

CROCE Benedetto, La letteratura della nuova Italia, Bari, Laterza, 1915, vol. III.

—, « La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico », in Uomini e cose della vecchia Italia, Benedetto Croce, I, Bari, Laterza, 1927, p. 225-234.

DARDANO Maurizio, Stili provvisori. La ling*ua nella narrativa italiana d'oggi*, Rome, Carocci, 2010.

DIONISOTTI Carlo, Geografia e storia della letteratura italiana, Turin, Einaudi, 1967.

DOSSENA Giampaolo, I luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi, Milan, Sugar, 1972.

ELWERT Wilhelm Theodor, Italienische Dichtung und europäische Literatur, Wiesbaden, Steiner, 1975.

FERRARI Giuseppe, « De la littérature populaire en Italie », in Revue des deux Mondes, V, 1839, tome II, p. 568-97, et VI 1840, tome I, p. 472-97.

FOLENA Gianfranco, *L'italiano in* Europa: esperienze linguistiche del Settecento, Turin, Einaudi, 1983.

FORSTER Leonard, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Londres, Cambridge University Press, 1970.

GRAMSCI Antonio, Quaderni del carcere, Turin, Einaudi, 1975.

GRUTMAN Rainier, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, vol. 2 : Plurilinguismo e letteratura, Furio Brugnolo, Vincenzo Orioles (éds.), Rome, Il Calamo, 2002, p. 329-349.

HALLER Hermann W., « Sull'uso letterario del dialetto nel romanzo recente », in Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana, Rome, Salerno editrice, 1996, p. 601-612.

LA PORTA Filippo, La nuova narrativa italiana, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

LAVINIO Cristina, « La ricerca espressiva », in La grotta della vipera, 1991, 54-55, p. 33-36.

—, « Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800 », in I verismi regionali. Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catane, Biblioteca della Fondazione Verga, 1996, p. 687-709.

—, « Dialettalismi e regionalismo nella produzione letteraria italiana », in Eudossia, 2002, I, p. 33-45.

—, « Plurilinguismo e colori regionali dell'italiano nella scrittura letteraria », in Educazione linguistica e educazione letteraria, Milan, Franco Angeli, 2005, p. 150-162.

MARAZZINI Claudio, Da Dante alla lingua selvaggia, Rome, Carocci, 1999.

MARCATO Gianna, *L'Italia dei dialetti*, Padoue, Unipress, 2008.

MENEGHELLO Luigi, Il tremaio. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie, Bergame, Lubrina, 1986.

MONDELLO Elisabetta, La narrativa italiana degli anni Novanta, Rome, Meltemi, 2004.

MONTEBELLO Manuela, « Varianti lessicali e stilistiche di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini », in Studi linguistici per Luca Serianni, Valeria Della Valle et Pietro Trifone (éds.), Rome, Salerno editrice, 2007, p. 571-581.

PACCAGNELLA Ivano, « Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi », in Letteratura italiana, Volume II : Produzione e consumo, Alberto Asor Rosa (éd.), Turin, Einaudi, 1991, p. 103-167.

—, « Uso letterario dei dialetti », in Storia della lingua italiana, Volume III Le altre lingue, Luca Serianni et Pietro Trifone (éds.), Turin, Einaudi, 1994, p. 495-595.

PELLEGRINI Franca, Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, vol. 6, 2014.

—, TARANTINO Elisabetta, Il romanzo contemporaneo - Voci italiane, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2006.

PELLIZZI Federico, « Plurilinguismo e identità: una prospettiva bachtiniana », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007.

RINALDI Rinaldo, « Gadda illeggibile », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007.

SANGUINETI Edoardo, « Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche », Il chierico organico, Milan, Feltrinelli, 1996.

SANSONE Mario, « Relazione fra la letteratura italiana e le letterature dialettali », in Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana, I, Letterature comparate, vol. IV, Antonio Viscardi et al. (éds.), Milan, Marzorati, 1948, p. 261-327.

SCIASCIA Leonardo, *Fuoco all'anima, conversazioni con Domenico Porzio*, Milan, Mondadori, 1992.

SEGRE Cesare, « Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana », in Lingua, stile e società: studi sulla storia della prosa italiana, Cesare Segre (éd.), Milan, Feltrinelli, 1963, p. 383-412.

—, « Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970) », Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento, Cesare Segre (éd.), Turin, Einaudi, 1991, p. 27-44.

STUSSI Alfredo, Lingua, dialetto e letteratura, Turin, Einaudi, 1993.

—, Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani, Bologne, Il Mulino, 1982.

—, « Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia », in Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana, Rome, Salerno editrice, 1996, p. 3-28.

—, « Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento? », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, vol. 2 : Plurilinguismo e letteratura, Furio Brugnolo, Vincenzo Orioles (éds.), Rome, Il Calamo, 2002, p. 491-515.

—, Storia linguistica e storia letteraria, Bologne, Il Mulino, 2005.

SULIS Gigliola, « La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità », in La Grotta della vipera, XX, n° 67, 1994, p. 34-41.

—, « Quale lettore per il romanzo plurilingue? Il caso Meneghello », in Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana, Serge Vanvolsem et al. (éds.), vol. 1, Florence, Cesati, 2008, p. 147-156.

—, « Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla narrativa di Sergio Atzeni », in Eteroglossia e plurilinguismo letterario, vol. 2 : Plurilinguismo e letteratura, Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles (éds.), Rome, Il Calamo, 2002, p. 553-570.

TESTA Enrico, Lo stile semplice, Turin, Einaudi, 1997.

VAN DEN AVENNE Cécile, « Écrits plurilingues », in Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts, Jacky Simonin et Sylvie Wharton (éds.), Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 245-261.

VIOLA Gianni Eugenio, La lingua italiana fra tradizione letteraria e società civile, Rome, Bulzoni, 1998.

IV. OUVRAGES DE CRITIQUE GÉNÉRALE (LITTÉRATURE, LINGUISTIQUE) RESTREINTE

A) Outils de référence

AUERBACH Erich, Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, 1977, traduit de l'allemand par Cornélius Heim (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946, pour l'édition originale).

BAKHTINE Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, traduit du russe par Daria Olivier.

BASSNETT Susan, Comparative Literature: a Critical Introduction, Oxford, Blackwell, 1993.

BECCARIA Gian Luigi, *L'autonomia del significante*, Turin, Einaudi, 1975.

BENVENISTE Émile, Problèmes de linguistique générale I, Paris, Gallimard, 1966.

—, Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, 1974.

BERTUCCELLI PAPI Marcella, *Che cos'è la pragmatica?*, Milan, Bompiani, 1993.

CALVINO Italo, « L'italiano, una lingua tra le altre lingue », in Una pietra sopra, Milan, Mondadori, 1965, p. 142.

—, Lezioni americane, Milan, Mondadori, 1985.

COLETTI Vittorio, « La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano », in Il romanzo, vol. I La cultura del romanzo, Franco Moretti (éd.), Turin, Einaudi, 2001, p. 307-340.

DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

ECO Umberto, Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milan, Bompiani, 1962.

—, Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milan, Bompiani, 1979.

—, Sugli specchi, Milan, Bompiani, 1985.

—, La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea, Bari, Laterza, 2006 (1993).

FOREST Philippe et al. (éds.), Théorie des marges littéraires, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005.

—, *L'Art de la préface*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

GAUVIN Lise, La Fabrique de la langue, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, Seuils, Paris, Seuil, 1987.

JAUSS Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, traduit de l'allemand par Claude Maillard.

—, Pour une herméneutique littéraire, Paris, Gallimard, 1988, traduit de l'allemand par Maurice Jacob.

NOUSS Alexis, Plaidoyer pour un monde métis, Paris, Textuel, 2005.

PAGNINI Marcello, Pragmatica della letteratura, Palerme, Sellerio, 1980.

SPINAZZOLA Vittorio, La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura, Milan, Il Saggiatore, 2005 (2001).

B) Dictionnaires

DUBOIS Jean et al. (éds.), Linguistique et sciences du langage : grand dictionnaire, Paris, Larousse, 2007 (1994).

RÉZEAU Pierre (éd.), Dictionnaire des régionalismes du français de France. Géographie et histoire d'un patrimoine linguistique, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2001.

SIMONIN Jacky, WHARTON Sylvie (éds.), Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts, Lyon, ENS Éditions, 2013.

V. QUELQUES AUTEURS PLURILINGUES CONTEMPORAINS HORS CORPUS[2050]

1) Marco MALVALDI

La briscola in cinque, Palerme, Sellerio, 2007.

Il gioco delle tre carte, Palerme, Sellerio, 2008.

Il re dei giochi, Palerme, Sellerio, 2010.

La carta più alta, Palerme, Sellerio, 2012.

Il telefono senza fili, Palerme, Sellerio, 2014.

2) Marcello FOIS

a) Œuvres choisies

Sempre caro, Nuoro, Il Maestrale, 1998.

Sangue dal cielo, Nuoro-Milan, Il Maestrale/Frassinelli, 2006.

Memoria del vuoto, Turin, Einaudi, 2006.

b) Sur l'auteur

MARRAS Margherita, Marcello Fois, Florence, Cadmo, 2009.

3) Domenico STARNONE

a) Œuvre choisie

Via Gemito, Milan, Feltrinelli, 2000.

b) Sur l'auteur

RICCIARDI Stefania, « Domenico Starnone, Via Gemito: un trittico familiare pittato a voce », in Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Cécile Berger, Antonella Capra et Jean Nimis (éds.), Toulouse, L'ECRIT, 2007, p. 163-177.

4) Emma DANTE (théâtre et roman)

a) Œuvres choisies

[2050] Là aussi, il s'agit d'une bibliographie sélective (principalement les auteurs cités dans notre thèse).

Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana, Rome, Fazi Editore, 2007.

Via Castellana Bandiera, Milan Rizzoli, 2008.

b) Sur l'auteure

BARSOTTI Anna, La lingua teatrale di Emma Dante, mPalermu, Carnezzeria, Vitamia, Pise, Edizioni ETS, 2009.

Index

A

Agus, Milena 118, 129, 139, 143

Alighieri, Dante.....20, 21, 22, 60, 69, 71, 72, 74, 80, 88, 92, 94, 251, 256, 348, 349, 358

Amendola, Amalia Maria.....127, 158, 193, 196, 197, 234, 276, 307

Antonelli, Giuseppe.....137, 138, 170, 180, 183, 186, 264, 279, 523

Ascoli, Graziadio Isaia...60, 252, 253, 281, 342

Asor Rosa, Alberto.....21, 68, 69, 202, 222, 284, 550

Atzeni, Sergio.....118, 121, 122, 139, 195, 196, 304, 313, 394, 447, 551

B

Baccelli, Monique.....28, 170, 202, 235, 400, 436, 465, 500

Bakhtine, Mikhaïl.....66, 117, 270, 271, 345

Bassnett, Susan.....415

Benjamin, Walter.....164, 290, 291, 369, 514, 534

Berman, Antoine.....26, 30, 33, 144, 290, 342, 346, 347, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 389, 395, 399, 432, 433, 460, 489, 505, 506, 514, 536, 539

Berruto, Gaetano.....41, 42, 43, 44, 45, 48, 54, 55, 56, 124, 152, 234, 244, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 264

Bonalumi, Louis.....28, 105, 380, 435, 448, 452, 453, 454, 459, 463

Bonina, Gianni.....96, 117, 130, 145, 146, 174, 178, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 232, 233, 259, 293, 300, 301, 312, 313, 330

Bonnet, Nicolas.....3, 204, 206, 242, 345, 346, 350, 351, 368

Bossi, Lise.....85, 98, 160, 161, 295, 299, 303, 307, 313, 329, 330, 348

Briguglia, Caterina..... 405, 406, 416, 417, 425

C

Calvino, Italo.....95, 101, 102, 220, 267, 282, 308, 372, 403, 404, 405, 535

Camilleri, Andrea.....5, 7, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 44, 57, 68, 77, 85, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 121, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 133, 134, 136, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 194, 199, 209, 222, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 259, 265, 274, 275, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 288, 290, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 345, 346, 348, 355, 361, 374, 386, 387, 389, 390, 391, 393, 395, 396, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 418, 420, 423, 426, 427, 428, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 468, 469, 470, 473, 475, 481, 487, 489, 490, 491, 493, 495, 497, 502, 505, 506, 511, 512, 513, 514, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 540, 541, 542, 543

Capra, Antonella.....24, 29, 101, 108, 123, 153, 158, 161, 289, 299, 360, 361, 363, 373, 374, 375, 376, 380, 384, 385, 386, 389, 390, 391, 402, 445, 446, 489, 508, 514, 525, 526, 540, 542, 543, 547, 550, 554

Carmosino, Daniela 285

Chamoiseau, Patrick.....122, 154, 285, 394

Coletti, Vittorio 101, 102, 103, 182

Consolo, Vincenzo.....86, 102, 107, 108, 118, 139, 161, 282, 348, 447, 526, 543

Contarini, Silvia.....81, 124, 203, 208, 274, 278, 279, 282, 283, 285, 286, 305, 306, 529, 532, 535

Contini, Gianfranco.....69, 70, 76, 80, 82, 85, 87, 92, 98, 99, 102, 103, 104, 372, 373, 548

Corti, Maria 107, 240, 548

Coşeriu, Eugen 39

Croce, Benedetto.....69, 71, 76, 79, 88, 97, 548

Curti, Lidia 258

D

Dal Negro, Silvia.....55, 61, 268, 271

Dante, Emma.....20, 78, 109, 111, 115, 116, 126, 160, 274, 555

Dardano, Maurizio.....23, 24, 36, 52, 59, 69, 73, 74, 85, 94, 96, 99, 100, 132, 135, 146, 150, 164, 169, 214, 216, 221, 242, 244, 260, 263, 272, 278, 282, 284, 286, 304, 306, 311, 371, 388, 533

D'Arrigo, Stefano.....86, 102, 139, 145, 160, 301, 311

De Filippo, Eduardo.....75, 79, 97, 116, 214, 215, 296

Delaplace, Denis.....57, 376

Deledda, Grazia.....191, 192, 193, 194, 195, 196, 287

Deleuze, Gilles 210, 289

De Luca, Erri.....114, 118, 143, 152, 169, 214, 446, 475, 528, 540

De Mauro, Tullio.....19, 21, 41, 45, 46, 59, 63, 67, 73, 121, 141, 251, 252, 253, 260

De Roberto, Federico.....56, 84, 85, 93, 98, 99, 117, 142, 143, 295, 345

E

Eco, Umberto..26, 27, 101, 118, 291, 292, 293, 294, 298, 304, 334, 341, 346, 347, 348, 351, 353, 360, 367, 368, 375, 385, 400, 451, 475

Elwert, Wilhelm Theodor ... 265, 266, 267, 373

F

Ferguson, Charles Albert 48

Fo, Dario 77, 112, 205, 229, 274

Fois, Marcello.....118, 121, 125, 127, 140, 153, 154, 156, 157, 194, 202, 233, 234, 275, 276, 277, 278, 293, 307, 308, 373, 377, 381, 383, 384, 385, 390, 400, 412, 414, 415, 443, 446, 447, 461, 522, 542, 548, 554

Folena, Gianfranco 66, 75, 76, 80, 134

Folkart, Barbara.....25, 342, 344, 345, 346, 347, 349, 353, 354, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 376

Fusco, Mario.....25, 69, 374, 388, 403, 435, 441, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 458, 543

G

Gadda, Carlo Emilio.....22, 68, 70, 77, 82, 87, 88, 91, 95, 99, 102, 104, 105, 106, 161, 171, 181, 186, 205, 286, 295, 298, 302, 304, 335, 343, 344, 359, 375, 377, 380, 390, 391, 446, 522, 540, 542, 548, 550

Genette, Gérard..... 431, 432, 441

Goldoni, Carlo.....66, 69, 73, 76, 80, 83, 84, 378, 391

Grassi, Corrado.....36, 37, 39, 40, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 60, 123, 124, 342, 358

Grutman, Rainier.....65, 66, 67, 70, 72, 117, 118, 122, 134, 135, 259, 271, 348, 367

Gutkowski, Emanuela..412, 413, 415, 422, 479

H

Hagège, Claude 37, 267, 268

Haller, Hermann W.....78, 102, 103, 104, 120, 121, 128, 138, 162, 267

K

Kahn, Moshe 355, 401, 410, 411, 426, 513

L

La Porta, Filippo.....102, 104, 133, 528

Leoncini, Stefano.....295, 296, 332

Longo, Andrej.....5, 7, 24, 25, 28, 118, 125, 140, 144, 146, 149, 150, 151, 156, 157, 159, 160, 164, 168, 169, 171, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 233, 234, 285, 290, 310, 311, 312, 315, 322, 328, 331, 332, 338, 339, 426, 437, 462, 466, 467, 477, 511, 532, 533, 537

M

Malvaldi, Marco 118, 130, 140

Manganaro, Jean-Paul 381, 383, 384, 446

Marazzini, Claudio 262

Marcato, Carla.....35, 36, 37, 38, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 71, 74, 75, 79, 109, 127, 128, 135, 152, 225, 226, 239, 241, 242, 296

Marci, Giuseppe 192, 193, 196, 240, 384

Mari, Michele 118, 130

Marras, Margherita.....154, 234, 278

Meneghello, Luigi.....22, 86, 94, 96, 107, 139, 161, 229, 257, 258, 298, 332, 374, 389, 390, 391, 400, 401, 436, 442, 448, 450, 454, 456, 466, 508, 514, 541, 551

Meschonnic, Henri.....19, 26, 358, 359, 389, 439, 505, 536

Mileschi, Christophe.....112, 229, 298, 374, 389, 390, 391, 401, 420, 435, 436, 442, 448, 450, 454, 455, 456, 466, 508, 512, 513, 514, 535, 541

Mondello, Elisabetta..... 104, 119, 120

Montermini, Fabio 38, 56, 264

Muljačić, Žarko 19, 250, 251, 252

Murgia, Michela 129, 202, 287

N

Nida, Eugene Albert 344, 404

Nieddu, Laura.....124, 137, 142, 153, 164, 171, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 222, 234, 243, 244, 276, 277, 304, 308, 309, 322, 324, 326, 328, 330, 331, 335

Niffoi, Salvatore.....5, 7, 25, 26, 28, 44, 77, 118, 124, 127, 140, 142, 143, 144, 146, 149, 150, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 188, 189, 190, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 209, 222, 223, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 244,끌274, 275, 276, 277, 290, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 339, 345, 401, 426, 438, 439, 446, 458, 462, 465, 471, 504, 505, 506, 511, 527, 528, 529, 567

Novelli, Mauro..... 103, 104, 234, 327

O

Onofri, Massimo..133, 152, 159, 169, 201, 528

P

Paccagnella, Ivano.....21, 40, 69, 72, 74, 75, 78, 79, 80, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 99, 102, 103, 106, 144, 270, 305

Palumbo, Ornella.....110, 134, 138, 155, 160, 172, 233, 242, 275, 281, 295, 300, 302, 312, 313, 314, 329, 403

Pariani, Laura.....5, 7, 24, 25, 26, 28, 29, 44, 77, 104, 118, 122, 124, 125, 126, 127, 135, 137, 140, 144, 146, 147, 148, 155, 159, 160, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 219, 222, 227, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 245, 285, 286, 290, 298, 303, 304, 305, 310, 311, 314, 315, 320, 322, 323, 326, 328, 331, 332, 333, 337, 338, 339, 345, 358, 439, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 459, 462, 465, 466, 505, 508, 511, 530, 531, 532, 543

Pasolini, Pier Paolo.....22, 77, 78, 86, 94, 95, 102, 161, 165, 252, 273, 279, 295, 302, 305, 306, 364, 367, 375, 377, 381, 401, 410, 446, 548, 550

Pavese, Cesare.....95, 96, 151, 267

Peeters, Jean 37, 268, 352

Pellegrini, Franca.....24, 118, 120, 128, 131, 132, 133, 134, 155, 156, 163, 257, 258, 260, 261, 273, 279, 292, 329

Pennacchi, Antonio 118, 125, 129, 143

Pergnier, Maurice 35, 256, 353, 354

Petrilli, Susan.....345, 346, 350, 422

Petrucci, Livio 268, 269

Pirandello, Luigi.....84, 85, 99, 111, 116, 172, 180, 181, 182, 261, 262, 305, 306, 334, 445, 447, 522

Pirazzini, Daniela 245, 246, 289, 429

Podeur, Josiane.....33, 63, 68, 344, 375, 385, 386, 387, 388, 392, 403, 404, 504

Poggi Salani, Teresa 46, 261

Porcu, Giancarlo.....122, 167, 198, 202

Prete, Antonio.....341, 347, 349, 353, 371

Q

Quadruppani, Serge.....28, 131, 132, 154, 156, 164, 280, 298, 317, 417, 423, 427, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 461, 464, 489, 493, 495, 496, 497, 522, 542

Quaquarelli, Lucia 81, 203, 258, 259

R

Raiola, Marilène 28, 436, 463

Rossi, Madeleine 28, 175, 436, 438, 463

S

Sartarelli, Stephen.....285, 411, 412, 413, 416, 417, 418, 442, 443, 479

Schmitt, Claude.....19, 28, 169, 188, 261, 435, 445, 446, 458, 465, 544, 545, 546

Sciascia, Leonardo.....86, 102, 161, 180, 181, 182, 185, 301, 303, 325, 447

Segre, Cesare 69, 95, 96, 257, 258, 550

Serianni, Luca.....23, 40, 86, 242, 256, 257, 373, 546, 550

Sicamois, Frédéric.....343, 344, 377, 380, 387, 396

Siti, Walter..... 101, 118, 132, 138

Slobodnik, Dusan..... 249, 348, 355, 359

Snell-Hornby, Mary 344

Sobrero, Alberto A.....36, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 123, 124, 265, 283, 342, 358, 544, 545

Sorgi, Marcello 129, 154, 180, 275, 329

Starnone, Domenico.....118, 140, 215, 278, 317, 377, 381, 382, 383, 554

Stiglitz, Alfonso..... 277, 278, 287

Stussi, Alfredo.....40, 41, 56, 57, 69, 71, 76, 77, 78, 82, 84, 85, 89, 90, 93, 98, 99, 119, 287, 306, 373

Suchet, Myriam....35, 65, 66, 67, 123, 266, 271

Sulis Gigliola.....24, 29, 77, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 161, 165, 166, 171, 182, 183, 184, 185, 187, 192, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 222, 230, 231, 245, 265, 266, 268, 283, 286, 297, 298, 299, 300, 301, 305, 310, 311, 313, 314, 325, 326, 327, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 372, 373, 400, 412, 413, 415, 443, 461

T

Telmon, Tullio.....36, 37, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 123, 124, 342, 358

Testa, Enrico.....84, 101, 129, 130

Trifone, Pietro.....23, 40, 43, 44, 86, 161, 242, 373, 526, 546, 550

V

Vegliante, Jean-Charles 294, 344, 439, 542

Venuti, Lawrence..... 411, 543

Verga, Giovanni.....84, 85, 93, 96, 98, 99, 117, 142, 143, 144, 145, 160, 161, 169, 171, 181, 259, 262, 263, 299, 303, 377, 401, 447, 524, 525, 549

Vittoz, Dominique.....25, 28, 44, 57, 68, 91, 106, 140, 166, 169, 188, 202, 208, 231, 236, 237, 245, 276, 289, 298, 345, 346, 355, 361, 372, 374, 386, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 401, 415, 416, 419, 420, 427, 435, 436, 437, 438, 439, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 464, 465, 466, 475, 492, 498, 500, 504, 508, 512, 514, 526, 543, 567

Vizmuller-Zocco, Jana.....29, 106, 183, 240, 256, 273, 281, 282, 283, 284, 317, 320, 333, 334, 489

Annexe

Extrait de traduction de Il lago dei sogni, Salvatore Niffoi

Nous proposons ici un extrait de l'essai de traduction en langue française que nous avons pu élaborer parallèlement à notre étude théorique. Ce travail de transposition du roman de Salvatore Niffoi Il lago dei sogni (Milan, Adelphi, 2011) est le fruit d'une longue réflexion et maturation des choix traductifs. Nous avons eu la chance de pouvoir en discuter avec plusieurs traducteurs professionnels (Lise Chapuis et Maria Baiocchi, Vincent Raynaud et Maurizia Balmelli, Dominique Vittoz et Yasmina Melaouah) qui nous ont accompagnée pendant deux mois dans le cadre des ateliers de traduction français / italien du programme européen de la Fabrique des traducteurs. Comme le lecteur pourra s'en rendre compte, la stratégie adoptée est, en adéquation avec notre argumentaire exposé dans la thèse de doctorat, celle d'un parler régional hexagonal qui ne soit ni trop marqué, ni trop insistant. Le texte de S. Niffoi lui-même est parsemé d'insertions en sarde relativement modérées, bien qu'émaillant toujours l'ensemble du roman et en particulier les parties narratives. C'est vers un ensemble de parlers relevant de l'aire linguistique franco-provençale que nous nous sommes tournée. Par les traits communs que ces parlers entretiennent avec l'occitan (rappelons que le Dauphiné confine avec la Provence), nous avons jugé que l'insertion – mimine – de phrases en occitan dans certaines parties au discours direct pouvait se justifier. La raison en est que l'on observe dans ce livre des phrases prononcées par la communauté villageoise qui ont l'allure de litanies mystérieuses (on en trouvera un exemple dans cet extrait) et archaïques. Le recours à l'occitan, à l'effet plus défamiliarisant encore que les parlers régionaux, plus proches du français, nous a semblé pouvoir évoquer cette atmosphère qui plane sur l'ensemble du roman, au titre d'ailleurs évocateur. Nous nous sommes permis de très rares inventions pour maintenir certaines sonorités sardes dont nous ne trouvions pas nécessairement d'équivalent adéquat dans les ressources des parlers régionaux hexagonaux et qu'il nous semblait nécessaire de conserver.

Le Lac des rêves revêt en effet des allures de fable. L'histoire se passe à Melagravida, un village imaginaire de la Sardaigne. Le texte s'ouvre sur le récit d'un événement apocalyptique qui a bouleversé la vie de la communauté villageoise : un tremblement de terre s'est abattu comme un châtiment sur les habitants et les a privés de rêves. Toutefois, le personnage principal, la jeune et sensuelle veuve Itria Panedda Nilis, sera la seule à pouvoir rêver à nouveau. Le récit s'enclenche alors et, à la manière d'une enquête, nous suivons cette jeune femme qui traversera diverses épreuves, à commencer par une histoire d'amour avec Martino le berger qui se terminera par le meurtre mystérieux de ce dernier. Elle s'engagera alors sur la voie d'une vie à l'écart de la communauté, qu'elle consacrera totalement à sa passion naissante pour la lecture.

Petite analyse des occurrences du sarde et de la langue mêlée dans le texte

1) Régionalismes (répertoriés, donc, dans les dictionnaires nationaux) (culturèmes) :

Orbace ; tzia ; tziu ; tanca

2) Noms propres de lieux et de personnes :

- Melagravida ; Tumbacanes ; Matzalocos ; Istiriddò ; Locorio

- Galezio ; Larentu ; don Severino Nodosu ; Dilone Isccareja ; tzia Seppedda Palitta ; Itria Panedda Nilis ; Martine Pajolu ; Tzesiru Baffia ; Sajeddu Pispisa ; mama Tomasina

- Surnoms : Panedda ; Itriè (= diminutif affectif) ; Bomboniu

3) Insertions courtes dans la narration italienne :

Vijonare ; burdos [présent dans le glossaire en fin d'ouvrage] ; maleittos ; barrosi [présent dans le glossaire] ; maghiargia ; una ponefocu ; lingheculos ; carabineris ; massajos ; pastores ; isventiare ; su biadu de… ; mì che… ; cajentura ; sperrati ; tzilleri

4) Onomatopées :

Piticùn, piticùn, piticùn

5) Phrases entières en sarde (principalement dans le discours direct) :

compréhensibles / transparentes : **« Mama mea, mama mea de su chelu, cale peccados amus cummitiu pro meritare tottu custu? » ; « Maleittos siadas, musconazzos! »**

6) Parties de phrases en sarde (venant souvent avant ou après l'expression équivalente en italien : binôme traductif) :

« In quel lago succedono cose strane, **cosas de s'àtteru mundu**! »

« **Comente una muschera!** Proprio come una sbronza »

« **Mudu! Tùppadi!** Zitto, mincimorto »

Quelques outils de travail spécifiques qui nous ont aidée pour la traduction

- Vocabolario sardo-logudorese di Pietro Casu :
http://vocabolariocasu.isresardegna.it/lemmi.php

- Ditzionàriu de sa limba sarda online : http://www.ditzionariu.org/home.asp?lang=sar

- Bocabolariu sardu nugoresu- italianu di Luigi Farina :
http://www.formaparis.com/sites/default/files/nugorese-italianu-italiano-sardo-nuorese.pdf

- Parlons francoprovençal, Dominique Stich, Paris, L'Harmattan, 1998.

- Dictionnaire français-lyonnais et lyonnais-français en ligne :
http://parlerlyon.free.fr/html/dicoInv.htm

- Dictionnaire Français-Occitan Languedocien central, Christian Laux, Puylaurens, Institut d'Estudis Occitans, 2004.

- Dictionnaire occitan-français en ligne : http://www.panoccitan.org/diccionari.aspx

- Le Parler marseillais, Dictionnaire, Robert Bouvier, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1986.

- Petit dictionnaire français-occitan en ligne :
http://garrigue-gourmande.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=303&Itemid=303

- Les mots des régions de France, Loïc Depecker, Paris, Belin, 1992.

- Le parler du lyonnais, Gilbert Salmon, Paris, Christine Bonneton Editeur, 2010.

- *Le Littré de la Grand'Côte*, Nizier du Puitspelu, Éditions Lyonnaises d'Art et d'Histoire.

- Le Bouquet des expressions imagées (Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française), Claude Duneton, Paris, Seuil.

- *Dictionnaire de l'ancien français*, A.J. Greimas, Paris, Larousse, 1999.

Le Lac des rêves

PROLOGUE

OÙ LES RÊVES SONT ÉGARÉS

Vu de loin, à la brune, Melagravida ressemble à une grappe de bougies allumées au-dessus d'un nuage. Les réverbères se balancent dans les rues comme des pendus de quelques heures. Culs de lumière fendus par une mince lame de vent de décembre. Dans leurs cubes en granit, les habitants se couvrent de grosse laine et ne parviennent plus à rêver. Dans l'obscurité rêche, on dort d'un sommeil expiatoire, en attendant le soleil qui, à l'aube, jette sur les toits sa farine ambrée depuis la pointe calcaire du mont Tumbacanes. Les nuits d'hiver, Melagravida s'enveloppe dans son châle de velours noir, comme une veuve qui, à l'heure des vêpres, reçoit les clefs de la solitude et des ténèbres pour aller au-devant de la douleur. Il en va ainsi depuis des siècles à Melagravida, depuis le jour où Galezio le berger, élut cet endroit pour y amener femmes, hommes et chèvres, les faire se multiplier au plus vite, sans se soucier de la qualité de la semence et du fruit.

Dans mon village, pendant longtemps, on a cessé de songiér, parce que les rêves s'enfuirent le jour où la terre trembla sous les pieds nus des enfants qui jouaient dans les rues, puis s'éclapa entièrement comme une grenade bien mûre et cracha une fumée toute noire qui avait l'odeur des bêtes marquées au fer rouge. Cataclop, cataclop, cataclop. En cette journée d'été, l'air était clair et tendu comme le ventre d'un lézard. Tous les habitants de Melagravida entendirent distinctement un grondement monter des gorges de Matzalocos vers le mont Tumbacanes. Ceux qui étaient à l'abri chez eux et qui eurent le courage de se mettre à leur fenêtre virent un autour qui laissait tomber sa proie avant de se cacher dans le dôme du vieux clocher. La lumière du ciel se teignit de la couleur violacée du safran sauvage et pendant une minute, les campagnes environnantes se drapèrent de silence. Cataclop, cataclop, cataclop. Les rêves s'étaient soudain mis à courir, apeurés, poursuivis par le souffle chaud du vent qui les poussait loin, vers la montagne, au-delà des nuages chargés de nuit qui bouillonnaient comme le moût qui fermente. Des rêves aussi rapides dans leur fuite que des chiens que l'on chasse à coups de pierre, la langue pendante, léchant, aboyant, mordant avant de trouver un endroit tranquille où se réfugier. Cataclop, cataclop, cataclop. Les femmes s'étaient rassemblées dans l'église pour prier Dieu le père et les hommes s'étaient éparpillés dans les campagnes, implorant à voix haute la Mère céleste :

« Ô toi notre Mère, mère du cèl, quint péchiê avons-nous commis por meretar tot cen ? »

Après ce bringuebalement qui décoiffa les toits des maisons et obligea bon nombre de familles à dormir à la belle étoile, sous les chênes du terrain de sport d'Istiriddò, les visions nocturnes, à Melagravida, s'étaient perdues comme des enfants égarés dans la forêt et qui pleurent, cherchant quelqu'un mais ne trouvant personne. Les rêves perdus des habitants de Melagravida sont depuis lors des bêtes mutilées**,** de sales bâtardeux, des scolopendres qui se terrent, et gare à les prendre par la queue, ils vous font souffrir l'enfer, vous empoisonnent l'existence.

Mais peut-être vaut-il mieux dire qu'à Melagravida, les rêves avaient simplement eu peur. En effet, quelque temps après, une femme s'était remise à rêver. Où ? Non loin du lac de Locorio qui, dans son miroir d'eau cuivrée réfléchit les ombres du sanctuaire du mont Tumbacanes jusqu'au toit du ciel. C'est là qu'aujourd'hui encore se produisent des choses étranges, tout le monde le dit, y compris mon pépé Larentu qui n'a jamais vraiment cru aux rêves. Dans le fond de ses eaux, il se passe quelque chose de magique, quelque chose qui remonte ensuite à la surface comme une écume douce et enivrante. C'est ce que disait le curé, don Severino Nodosu, qui était sévère avec les petites gens et tout péteux avec les grands bouâmes qui avaient un peu d'argent. C'est ce que dit Antioca Benzina la magiarde qui, en lieu et place de langue, a un lance-flammes et qui est une boutefeu de première. C'est ce que dit Dilone Iscareia, ce lenguecul devenu entrepreneur en saignant les pauvres bougres et en humiliant les femmes. C'est ce que dit tzia Seppedda Palitta, la catéchiste, qui a caché la tête de la Vierge dans sa table de chevet, à côté du pot de chambre. C'est ce que tout le monde dit à Melagravida, même les carabiniers et les vigiles, le croque-mort et la pâtissière, les païsans et les pastres, les maîtres maçons, les maîtres forgerons et les maîtres charpentiers :

« Dans ce lac se produisent des choses étranges, chousas de l'ôtro mond ! »

Des choses de l'autre monde, à dormir debout, pour que l'on se comprenne bien. Pour que vous compreniez bien, vous qui parlez une autre langue mais qui comprendrez tout de même, car la langue des rêves est pareille pour tous, hommes et chèvres. C'est ce que tout le monde dit, mais rares sont ceux qui l'ont vue, Itria Panedda Nilis, se déshabiller et danser, chanter et voler au-dessus des eaux du lac de Locorio. Les visiteurs chanceux qui sont montés jusque là-haut parlaient de convulsions, de visions étranges, d'un soleil liquide qui se mouchetait sur l'eau, rendant tout vain et mystérieux.

« Comme après une cuite, je reste là tout empégué à regarder Itria Panedda Nilis les pieds dans l'eau et les cheveux au vent ! »

Voilà ce qu'avoua un soir à sa femme Martino Paiolu, le chevrier. Elle lui cloua le bec en l'accablant d'injures :

« Suffit, tes piapias ! Tu vas la claver ?! Suffit de blablater, pauvre bassieux, tu n'as de respect pour personne, pas même pour les veuves ! Tu vas la boucler ?! Autrement, dans l'eau, c'est ta caboche que je vais mettre, et l'y laisser ! ».

Martino fut le premier à voir Itria Panedda Nilis qui, assise sur un rocher au bord du lac, les cuisses ouvertes au soleil, s'aspergeait d'eau et chantait.

Tzesiru, mon petit mari,
Le carême est fini,
La promesse oubliée
Et la raison, Dieu seul la sait.

Martino n'était ni un bassieux, ni un ivrogne, et les choses ne se passèrent pas tout à fait comme il les raconta à sa femme. Pour l'instant, pour ce qui est de sa femme, je peux seulement vous dire que c'était une bigote qui ne se donnait à lui que les jours de fête et, le restant de l'année, mettait sa braguette en carême. Avant de poursuivre mon histoire, toutefois, il serait bon que nous fassions les présentations, sinon l'envie de raconter va me passer et à vous d'écouter. Je m'appelle Saieddu, Saieddu Pispisa, archéologue, fils de Maria et de Battore, tous deux instituteurs dans ce bout du monde où il est plus facile d'oublier que d'apprendre. Le jour où ce roulement de tonnerre monta du plus profond de la gorge de Matzalocos vers la montagne, fit bringuebaler les fondations des maisons et trembler les gonds des portes, j'avais à peine six ans. Les rêves, en somme, je les ai vus s'envoler quand j'étais petit. Si, vous aussi, il vous est arrivé quelque chose de semblable pour des raisons variées qui ne me regardent pas, mais que vous voulez encore rêver, suivez-moi jusqu'à la fin. Au pire, vous rêverez à crédit.

1

La fois où Itria Panedda Nilis se remit à rêver, on était à la fin de l'été, par une après-midi torride où le soleil vous grillait la peau et vous écrasait de sa chaleur de plomb. Pas moyen de le regarder, ce soleil, jaune comme un pain safrané de carnaval et avec des cils ensanglantés et tremblotants. On aurait dit un pauvre bougre auquel on venait d'arracher les yeux. Itria était sortie de chez elle pour échapper à l'étreinte suffocante de ses quatre murs et s'aïrer un peu. Une sueur aigrelette, au parfum d'amande, coulait de tous les sillons de son corps, en petites rigoles qui s'évaporaient sur les manches de son corsage et sur les gros élastiques de ses bas noirs roulés au-dessus du genou.

Itria Nilis, connue à Melagravida et dans les environs sous le nom de Panedda[2051], à cause de ses chairs moelleuses et blanches comme le lait qui vient de cailler, était désormais veuve depuis quatre ans. Elle n'avait cependant jamais quitté le deuil, afin d'honorer de tout l'amour qu'il méritait, même mort, feu son mari, son pauvre Tzesiru Baffia. Mama Tomasina l'implorait tous les jours de s'habiller avec des couleurs et comme une femme, car elle était encore jeune et trouverait ainsi un nouveau bâton de vieillesse.

« Ah, que je n'aille pas à la tombe en te sachant sans compagnie ! Ne me fais pas ça, mon Itria, c'est une sale chose que la solitude, mèfi ! ».

Itria ne répondait même pas, car son amour pour Tzesiru était avant tout une question d'honneur, une affaire de vie et de mort, de terre et de ciel ; sa robe de mariée, elle ne l'enfilerait à nouveau que pour mourir, comme avait fait son mari. Ce noir de plomb, Itria Panedda Nilis le portait au-dedans et au-dehors : son fichu toujours bien noué, son corsage estrié, le cotin à gros plis comme le soufflet d'un accordéon et le cœur couleur de poix. Elle le portait dans sa tête, dans ses tétets flétris et entre les cuisses, d'où la vie semblait s'en être allée. Seuls ses cheveux roux, longs et soyeux comme les barbes du maïs, lui rappelaient qu'elle était une femme encore jeune et vivante ; pour le reste, elle se sentait morte, morte et enterrée avec son mari. Une fois où, à Noël, elle s'était regardée nue dans la glace tachetée de l'armoire, elle avait failli fondre en larmes.

« Dieu mièu, on dirait que le feu a passé sur ma chair ! » s'était-elle dit.

Son corps, en effet, s'était transformé en une plaine stérile, crevassée par la sécheresse.

[2051] Panedda ou Panèddha fait référence au fromage typique du Sud de l'Italie, le caciocavallo, qui se présente sous la forme allongée d'une poire.

Cette après-midi-là d'été qui vous écorchait, Itria sentit un souffle étrange dans ses veines, une voix étouffée qui lui retournait les entrailles, provoquant un tremblement visible de ses jambes. Cela lui arrivait autrefois, quand Tzesiru était encore en vie, avant et après l'amour. Il la prenait comme un mat, comme un fou qui viendrait de perdre la tête. Sans même la déshabiller, il la couchait entre les rangées de vigne pour jouir en beurlant et en regassant les yeux de plaisir.

Itria prit peur et sortit de chez elle. Ce tremblement faisait ressurgir le passé et repoussait l'heure de la messe du soir. Itria était fille de peu de culture et de grandes passions. Les mots des journaux et de la radio avaient autant d'importance pour elle que les nuages gorgés de pluie d'un orage d'août : ils arrivaient, se déversaient et repartaient. À qui lui conseillait d'emprunter un livre à la bibliothèque du village, elle répondait invariablement que les mots finissent engloutis par la terre. Tziu Ossoriu Concale, bibliothécaire-fossoyeur, qui était plus têtu qu'elle, lui rétorquait de temps en temps que la terre, à ce compte-là, engloutit aussi les hommes.

« Ceux qui s'en vont sont le prix payé au temps mort. Souviens-t-en, mon Itriedda, les hommes et les livres ont le même destin ! ».

Elle riait et se signait à la hâte. Elle s'amornait à l'idée que Tzesiru s'en était allé en lui laissant, dans le tiroir, cette dette de temps à payer toute seule. Après la mort de son mari, pour survivre sans enfants et avec une misérable rente, elle avait bien du mal à remplir ses journées des rares souvenirs agréables qu'elle avait en tête. Un soir, elle les avait même comptés et notés au crayon, sous forme de petites étoiles, sur la page d'un calendrier : une douzaine, en tout, en comptant ceux que le désespoir n'avait pas brûlés, ceux que même les mauvaises langues de Melagravida n'avaient pas réussi à souiller de leur fiel. Tous les matins, en une loterie de la vie très douloureuse, elle les tirait à mains levées en regardant le plafond et en choisissait un au hasard, pour mieux affronter la journée. Il lui arrivait aussi de choisir le même souvenir pendant tout un mois. Le souvenir de Tzesiru qui lui avait déclaré sa flamme dans la montée de Sos Corfarios, celui-là, il lui arriva de le garder dans son cœur tout un hiver durant, l'année de la grande gelée.

C'est ainsi qu'Itria Panedda Nilis passait les mois et les années, distillant le miel amer des alvéoles du temps et libérant chaque nuit dans sa chambre à coucher une lumière diaphane d'âme tout juste morte. La saison qu'elle redoutait plus que toute autre, c'était l'été, qui, parfois, rallongeait sa queue et culbutaillait même le début de l'automne, voire un bout de l'hiver, avec son soleil qui rissolait les chairs et calcinait les pierres.

La canicule faisait se liquéfier ses yeux et trembler ses lèvres, elle rendait son pas rapide et léger, comme un oiseau sur le point de prendre son vol vers on ne sait où. C'est pour cela que, par cette funeste après-midi, elle décida d'aller au lac de Locorio. Là-bas, elle dénouerait les tresses de ses cheveux, qu'elle coiffait toujours en macarons, retenus sur la nuque par quatre épingles en os et un peigne bombé, et elle pourrait enfin se rafraîchir à la grâce de Dieu en se baignant de la tête aux pieds, car elle n'en pouvait vraiment plus de cette canicule fille du diable.

2

Le lac de Locorio n'était pas loin de Melagravida. Il étincelait, juché comme un nid d'eau aux pieds du mont Tumbacanes. De là-haut, il regardait les champs plantés d'orge et de blé des collines de Ligadorgios et de Sa Lattosa, et offrait tous les matins son miroir au soleil pour qu'il s'y regarde au lever.

À midi, Itria avait mangé léger comme à son habitude : deux œufs crus qu'elle aspirait par le trou percé dans la coquille avec son épingle en os, une grappe de raisin noir aux grains minuscules et si nombreux qu'elle avait dû la finir en la croquant par petits morceaux ; et un verre de cannonau, ça, elle en buvait à tous les repas, car elle l'avait promis à feu son mari sur son lit de mort.

« Ne me fais pas ce chagrin, mon Itria ! Ne te remarie pas et régale-toi du vin de notre vigne au moins trois fois par jour, n'oublie pas ! Des fleurs et des cierges sur ma tombe, je n'en veux pas tant que ça, par contre, de te savoir aux mains d'autres hommes, de penser que notre vin, ce sont des chins, des puercs et des capelans qui se le boiront, cela me coûterait autant que de mourir une seconde fois ! ».

C'est exactement comme ça qu'il lui parla dans son agonie et, lorsqu'elle acquiesça, penchant la tête et tendant les mains pour caresser ses lèvres tuméfiées et foncées comme le fruit du mûrier, dans un dernier sourire emprunté au Père Éternel, il ajouta :

« Cor mièu, respecte-moi comme tu l'as toujours fait de mon vivant ! Mèfi, Itriedda, sinon je viendrai te chercher pour t'emmener dans le monde des âmes ! ».

C'est sur cette menace prémonitoire et sur un baiser donné de son regard qui s'éteignait que Tzesiru Baffia, surnommé Bomboniu[2052], vigneron de son métier, exhala son dernier soupir. L'homme bâilla longuement, comme s'il avait une grande envie de dormir, puis il serra les mâchoires et tint à jamais cachée la blanche rangée de ses dents éclatantes. Il était six heures du matin et l'aube survint, silencieuse, dans le voisinage de Sas Pias Perdias, tout juste annoncée par le chant du coq et par un coup de vent chaud. Itria le pleura et l'habilla avec l'aide de mama Tomasina, qui se sentit veuve une seconde fois.

« Ah, ma fille, ma fille ! Maintenant que nous voici seules, nous devons nous armer de courage, car je me sens comme vidée et il me semble que la vie n'est qu'un combat contre la douleur et contre la mort, un combat perdu ! ».

[2052] Tonnelet, baril. On pourrait peut-être penser à adapter ce surnom, par exemple par le régionalisme lyonnais « Barille » qui signifie « tonneau », ou « Barralet » qui indique, en occitan, précisément un « petit tonneau ».

Tandis qu'elles lui faisaient sa toilette intime, elles lui découvrirent, juste au-dessus des fesses, une étrange envie, rouge coquelicot, en forme de fiasque empaillée.

« Ça alors, je ne l'avais jamais remarquée celle-là ! C'est qu'ça lui est sorti y'a pas longtemps ! », s'exclama Itriedda. « Je ne lui en connaissais qu'une, celle sur le front… ».

« Ça, c'est un signe que quelqu'un nous envoie ! Va savoir ce que ça veut dire », murmura mama Tomasina.

Ce signe sur la peau de Bomboniu, chacune, la mère et la fille, l'interpréta à sa manière. Dans l'oreiller de satin orné de dentelle et placé dans le cercueil, avant que n'arrive don Severino escorté de ses pleureuses, elles lui glissèrent une fiasque de vin de primeur et la photo d'une parente qui avait fait vœu de clôture.

« Comme ça, il se souviendra de nous, même dans son voyage ! » chuchota Itria à l'oreille de sa mère. « Car nous vivons à peine le temps de laisser un ou deux souvenirs à ceux qui nous ont connus et d'en emporter quelques-uns avec nous dans l'au-delà ».

Le vin qui accompagna Bomboniu au paradis était le même qui donnait une couleur de braise vive à Itria tandis qu'elle montait au lac de Locorio. Par crainte d'un coup de sang, lorsqu'elle fut arrivée, elle mouilla uniquement ses tempes et ses poignets en se caressant de ses mains humides. L'eau fraîche, elle la ressentit comme une bénédiction et elle se laissa aller à un gémissement :

« J'étais à deux doigts de prendre feu ! Mon Dieu, quelle calour ! »

Elle regarda autour de soi avec méfiance et choisit une zone ombragée à l'abri des regards curieux, à l'endroit où le lac s'insinuait parmi les joncs jusqu'aux chênes-lièges du couderc de Martino le chevrier. Là, elle s'adossa à un tronc creux et elle resta ainsi, le fichu rabattu sur sa nuque, ses longs cheveux roux dénoués sur son cou, les pieds nus appuyés sur un rocher, à regarder l'eau, attendant que ses membres se refroidissent, avant de se baigner pour de bon. Vu de là-haut, le lac de Locorio était une fine plaque d'argent qui lançait des réverbérations visqueuses vers un ciel troué par la lumière. Le vol bas et ondulé d'une huppe dessinait dans les airs une cantilène ancienne. Du couloir étroit de Sos Prades Tundos s'éleva, à quatre reprises, le tintement de cloche de l'église de Santu Predu. Dong, dong, dong, dong. La montre qu'Itria portait au poignet avait avancé de quelques heures, elle indiquait en effet six heures et quart.

3

Une somnolence étrange l'envahit, comme lorsqu'elle mangeait des fèves et du lard sans retenue. Ses paupières se baissèrent à mi-hauteur comme des bogues de châtaignes à peine éclapées. Elle vit alors une lumière dense, comme si un nuage d'opale avait explosé dans le ciel. Quelques instants plus tard, une ombre plombieuse apparut au milieu du lac et se mit à marcher vers elle. L'ombre portait un costume de velours noir à fines côtes, comme celui qu'avait Tzesiru, devant l'autel et dans le cercueil. Il n'avait pas un pli, il semblait comme repassé par les anges. Cette ombre épaisse avait la tête de feu son mari Tzesiru. Ses contours étaient flous et elle tournait lentement sur elle-même comme une toupie à bout de course. Elle avait quatre visages qui regardaient dans toutes les directions. Les oreilles avaient disparu et les nez effilés humaient l'air à la recherche du parfum d'Itria Panedda Nilis. Les yeux riaient tout seuls, billes vitreuses perdues dans des orbites creusées par la mort. L'ombre avançait lentement, effleurant l'eau de ses pieds, les bras écartés pour garder l'équilibre. Un peu avant d'atteindre la rive, elle se mit à danser en agitant les bras comme un gros oiseau. Il devint léger et de mille couleurs, puis prit son vol dans un éclair, pour venir atterrir sous le chêne-liège où se reposait Itria. La huppe avait disparu.

Itria n'eut même pas le temps de s'interroger sur la raison de ce retour inattendu. Elle ressentit un frisson de terrible bonheur. Les dernières volontés de son mari, elle les avait respectées : pourquoi donc ce retour ? Elle obtint une réponse quand Tzesiru glissa la tête sous son cotin et lui cria : « Tu ne sais plus attendre, mon amour, tu ne sais plus aimer ! Tu ne te rappelles pas ce que je t'ai dit sur mon lit de mort ? ».

Hiiiiiiiiiii ! On entendit un hennissement de douleur tourbillonner et se perdre au fond du lac. Itria baissa lourdement les paupières et s'endormit. Dans son rêve, défilèrent un à un tous ses prétendants, qui tenaient garnison, pour la plupart, à l'estanquet de tzia Limedda Ruzzosu. Cette gargote, dans le voisinage de Sa Cariasa, les habitants de Melagravida l'appelaient Su Campusantu, Lo Cimetiéro, car chaque table portait la croix du trépassé de la veille ou de celui du lendemain, et le comptoir du débit de boissons ressemblait à un gros catafalque couleur acajou. Su Campusantu était le lieu de perdition liquide de Melagravida, où se noyaient, dans leurs verres graisseux de solitude et de désespoir, les célibataires au long cours, les fraîchement veufs, les aspirants au suicide, les ratés en tous genres. Elle, après la mort de son mari, avait eu cette guigne-là aussi de se voir enrodée par ces misérables qui voulaient lui dévorer la vigne et lui arracher la culotte. Elle en avait repoussé quelques-uns à

coups de rispe et à force de crachats, mais les autres ne s'avouaient pas vaincus, ils lui tournaient encore autour comme de grosses mouches dans le verjus, espérant se faire une place dans son lit ou au moins dans sa cave.

« Soyez maléficiés, sales moucheillons ! » les invectivait Itriedda chaque fois qu'elle les rencontrait, mais, dans le fond, elle ne les craignait pas, car c'étaient des hommes vaincus, médestinés et, du tort, ils ne pouvaient point lui en causer.

« Tout le mal possible, ils se le sont déjà fait », songeait-elle.

L'un d'eux, Gheppinu Pupusa, pour lui donner de quoi s'en sortir, elle l'avait même pris à travailler ses vignes de Scolopé, de Crastu Ruiu et de Sas Menduleddas. Elle l'avait pris de pitié quand il était resté seul avec quatre bouches à nourrir. Mais lui, il s'était mis en tête de drôles de choses et ne pensait qu'à ça. Sa femme encore chaude dans la caisse, d'un œil il la regardait en pleurant, de l'autre il observait Itria en la déshabillant. Un jour, il l'avait arrêtée à la sortie de l'église de Santu Predu et le lui avait respiré au visage : « Sans femme, je suis fini ! Marions-nous, Itriè, et tu verras, je te rendrai heureux ! C'est vrai, je n'ai pas un sou en poche, mais je t'apporte mon amour et mes enfants, ça te semble pas assez ? ».

Mise à part la promesse qu'elle avait faite à feu son mari, elle, ce tailleur de pierres, elle ne pouvait même pas l'endurèr, car on voyait à cent lieues qu'il avait seulement besoin d'une chambrère à faire trimer et d'un lopin de chair à claveler.

Quant aux autres prétendants, c'étaient de pauvres pelucres comme lui. Bakis Tamata, Dindinu Trunzone, Matheu Juvale et Tanielle Cassarolu, tous des chiffes molles, rien dans le carafon, des pillandres, des hommes de rien du tout nés sans raison qui suspendaient leurs journées entières au sort des cartes, ne laissant autour d'eux qu'une odeur d'ail brûlé dans une poêle.

« Ouste, ouste ! Pletout morte qu'anvéc pareils pillandres ! »

Itriedda était habituée à ne donner et à ne recevoir que de l'amour, et l'amour, comme on dit chez nous, n'est point épi qu'on laisse grappiller aux misérables édentés.

Clac ! Ses paupières s'animèrent d'un coup, comme des détentes de pistolet sur leur garde, mus par la peur ou l'impatience de tuer. Un vent fort lui espelofait les cheveux sur le visage. Itria Panedda Nilis recouvrit les sens et regarda en elle, comme pour se reconnaître, à la recherche d'un changement qui se serait produit à son insu. Elle se sentait légère et heureuse, comme une femme qui sait entrer dans les rêves et en sortir sur la pointe des pieds. Elle effleura de ses doigts la rondeur de ses seins, ses hanches, son ventre et ses cuisses.

« Que diatre m'est-il aveni ? »

Tandis qu'elle continuait à se toucher, il lui semblait palper une autre femme, une inconnue. Elle se sentit dédoublée, troublée mais joyeuse, comme elle l'avait très rarement été dans sa vie. Elle était complètement nue, comme la nuit de février où elle était née. Cette nuit-là, lui avait raconté mama Tomasina, les lumières des étoiles s'étaient tout à coup éteintes et il en était resté une seule pour tenir compagnie à la lune et à son petit.

Elle se mit à ramasser ses vêtements que le vent avait étendus sur les ronciers et les prunelliers.

« Mais qu'est-ce qui s'est passé ? Pourquoi suis-je aussi contente ? Si ça se trouve, quelqu'un m'a emmaguiée et je ne m'en suis même pas aperçue… »

Au fourmillement dans ses jambes s'ajouta une forte sensation de chaleur à la tête et près de l'aine.

« Ah, mamà, qu'est-ce que c'est que cette drôle de calour qui me prend tout à coup ? Un coup de soleil, pour sûr, un coup de soleil qui me fait délirier ! »

Du bois de chênes-lièges parvint le chant de deux ramiers en amour. Frrrouuu, frrrouuu, frrrouuu. Pieds nus, Itria s'élança en chantant vers l'enclos de Martino le chevrier :

Éteins mon feu, Martino,
Car le diable a brûlé sa promesse
Libre me voilà jusqu'à demain
Éteins mon feu, Martino,
Pas avec l'eau de la messe,
Éteins-le avec tes mains.

Sa voix se perdit au-delà de la colline et arriva jusqu'au sanctuaire du mont Tumbacanes.

Martino Paiolu l'attendait devant sa caborne. Il avait tout juste fini de se laver les parties avec l'eau de la cruche et il mâchait lentement un brin de menthe d'eau. Leurs corps s'enroulèrent sur un lit de fougères et de feuilles de myrte. Jusqu'au moment où la plaque d'azur pur du ciel se brisa aux pieds des montagnes et se laissa engloutir par l'obscurité, ils n'échangèrent pas un mot, seulement des morsures et des caresses.