Notos

N° 1 | 2011
Penser les mondes méditerranéens

La sardité littéraire entre colonial, postcolonial, créolité et créolisation

Margherita MARRAS

Édition électronique :
URL :
https://notos.numerev.com/articles/revue-1/665-la-sardite-litteraire-entre-colonial-postcolonial-creolite-et-creolisation
DOI : numerev_052
Date de publication : 01/09/2011

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : MARRAS, M. (2011) La sardité littéraire entre colonial, postcolonial, créolité et créolisation. *Notos*, (1). https://doi.org/10.34745/numerev_052

Mots-clés :

Margherita Marras

La sardité littéraire entre colonial, postcolonial, créolité et créolisation

Elaborer une clef de lecture de la sardité sous le signe du colonial et du postcolonial et, de plus, étendre cette interprétation à la créolité et à la créolisation, voilà qui peut susciter quelque perplexité. Si, en effet, le terme de sardité renvoie généralement à une définition identitaire insérée dans une réalité occidentale, celui de postcolonial renvoie à un acte d'opposition et de réparation face à l'absolutisme de la pensée eurocentrique par laquelle l'Occident imposa aux autres peuples sa prétendue supériorité. Il en va ainsi de la créolité, telle que l'entendent Jean Barnabé, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, auteurs du manifeste *Éloge de la créolité*[1], comme de la créolisation dont parle Glissant dans son *Introduction à une poétique du divers*[2]. Il s'agit dans les deux cas de théories littéraires issues du postcolonial qui expriment la conflictualité des relations entre centres occidentaux de pouvoir et réalités périphériques, et qui construisent leur réflexion sur de profondes dynamiques de la diversité, de nature historique, socioculturelle, psychologique, linguistique, etc. Et cependant, bien loin d'être hors de propos, notre orientation comparative permet de mettre en lumière un nouvel aspect de la réalité composite et diversifiée du postcolonial dont les critiques ne cessent de souligner à quel point il est opportun d'éviter une lecture univoque :

la colonisation, la décolonisation, l'après-décolonisation ne se disent pas, ne se lisent pas de la même manière dans chacune des traditions. Il faut plus essentiellement reconnaître que l'histoire coloniale et postcoloniale n'est pas construite de manière similaire dans chacune des traditions[3]*.*

En Italie, par exemple, le terme postcolonial a une acception précise qui renvoie autant à une série de facteurs historiques qu'à une nouvelle configuration géopolitique de la littérature, apparue avec les puissants flux migratoires auxquels le pays a été confronté à partir du milieu

des années 80 et qui, selon Armando Gnisci, représente :

la version italienne de l'émergence des littératures postcoloniales dans les langues européennes de la grande colonisation et du parlement mondial des écrivains migrants qui caractérise cette fin de siècle[4].

La relation entre littérature postcoloniale et littérature de la migration est de plus confirmée dans le cas italien par le fait désormais bien établi que les écritures des auteurs migrants ont rappelé « les responsabilités coloniales directes, négligées pendant des décennies »[5], remettant en lumière une aventure oubliée par la conscience collective, à savoir la présence de l'Italie en Afrique et les violences qui y furent commises[6]. Ce refoulement a été lu par Gnisci comme typique de la culture et de la conscience civique du *Novecento*[7] et a conduit Sonia Ponzanesi à parler d'*inconscient postcolonial*[8].

Même si, en fin de compte, Ponzanesi affirme que la définition de littérature postcoloniale ne peut se confondre avec celle de littérature de la migration, ou généralement de littérature transnationale, elle ne nie pas pour autant qu'existent des nombreuses zones de superposition:

Dans le contexte italien l'étiquette de littérature postcoloniale peut être appliquée au sens strict aux littératures émergentes des ex-colonies italiennes (Somalie, Erythrée, Ethiopie, Libye), ou dans son acception plus étendue – comme littérature d'opposition visant à déstabiliser les canons traditionnels et les régimes de représentation de l'être italien face à l'être autre – à l'ensemble des diverses écritures migrantes en langue italienne (albanaises, brésiliennes, africaines, moyen-orientales, slaves et autres)[9].

Au vu des particularités de l'histoire de la péninsule il est aussi possible de justifier une autre conception du postcolonial italien, innovante aussi bien par rapport au sens strict qu'au sens large évoqués ci-dessus, en étendant sa signification (politique et culturelle) aux anciennes (?) réalités périphériques italiennes. Un emploi interne, donc, qui renvoie à une colonisation endogène, illustrée par une abondante littérature, de qualité et de typologie variables (sociologique, anthropologique, historique, politique, etc.) qui, au fil des ans, a relevé les manquements de l'Etat-nation au cours de la période *post-risorgimentale*, dénonçant les résultats d'une *piemontizzazione* ignorante des différences régionales. On se réfère ici spécifiquement à ce Sud que Tomasi di Lampedusa définit comme « millénaire colonie [...] méditerranéenne et européenne des origines »[10], à ce Mezzogiorno assimilé aux territoires coloniaux extra-européens par les jésuites post-tridentins, une Inde italienne habitée par des bûcherons ignares, comme le rapporte Ernesto De Martino[11]. Les œuvres narratives d'une série d'auteurs (de Giovanni Verga à Luigi Pirandello, de Tomasi di Lampedusa à Leonardo Sciascia, etc.) montrent clairement combien cette forme de colonisation endogène a conditionné les trames, les thématiques et les idéologies, outre qu'elle a forgé une société et une culture subalternes. Cependant, l'impact de cette histoire sur la littérature méridionale a été largement négligé, d'abord par une critique*post-risorgimentale* marquée par le monolithique modèle de De Sanctis, puis par une critique plutôt portée à cataloguer les œuvres selon les grilles rigides des canons et courants nationaux, qui a de fait fermé la voie d'une juste appréciation de la variété de la tradition littéraire italienne. Ce ne sont pas les grands noms internationalement connus qui en ont payé le prix, mais bien une multitude d'écrivains provenant des périphéries italiennes, exclus parce que "atypiques" au regard des critères d'évaluation élaborés par la critique. Appliquer à ces contextes littéraires italiens périphériques un modèle d'analyse postcoloniale offre indiscutablement une nouvelle et plus riche possibilité de prendre en compte les conditions

de production (passées ou plus récentes) de ces réalités, d'évaluer, d'expliciter, le cas échéant de revenir sur telle ou telle exclusion, voire d'entreprendre une nouvelle lecture des œuvres des auteurs majeurs, chez lesquels on a certes abondamment commenté l'influence du fait colonial, notamment méridional, mais le plus souvent selon une vision critique occidentale et/ou en employant comme paradigme et seul critère d'évaluation la tradition européenne. Il est bien connu que les plus illustres représentants du postcolonial (Edward Said, Edouard Glissant, Frédéric Jameson, Jean-Marc Moura, etc.) ont fait le choix d'un examen critique de la relation coloniale en littérature, délaissant autant que de besoin les points de vue purement littéraires et/ou les remplaçant par un vigoureux sens moral et politique. Ceci afin de procéder à une décolonisation critique en redonnant la parole aux minorités, en analysant le conditionnement découlant de leur histoire culturelle, mettant ainsi en crise la définition restrictive et normative d'une littérature liée au canons littéraires occidentaux et eurocentriques[12]. L'importance accordée, dans l'interprétation des créations littéraires, aux valeurs et aux conditions d'existence de l'écrivain ainsi qu'à celles du milieu de production et de réception des textes[13], justifie le parallélisme avec la critique régionaliste (avec toutes les précautions nécessaires), qui prend pied en Italie à partir des années 50. Par sa revendication d'une révision méthodologique des motifs d'inclusion ou d'exclusion des œuvres sur des critères rigoureusement nationaux, cette approche a incontestablement donné une première et salutaire impulsion à la connaissance et à la reconnaissance du pluralisme géographique de l'histoire littéraire italienne. Ainsi, à l'instar de la critique postcoloniale, le discours de Carlo Dionisotti comme celui plus récent d'Alberto Asor Rosa sur les *marche di frontiera* renvoie aux correspondances entre de profondes « articulations historico-géographico-politiques »[14] et culturelles qui permettent de reconnaître une histoire précise et un espace déterminé comme lieux du texte et l'histoire et l'espace comme lieux où le texte s'inscrit. Naturellement, comme dans l'optique postcoloniale, la portée régionaliste n'est pas reconductible au cadre du roman ni imputable au seul état-civil de l'auteur; elle est en revanche – selon la judicieuse remarque d'Asor Rosa – "perceptible" et "mesurable" si l'analyse du texte fait apparaître des facteurs intellectuels et environnementaux (historiques, socio-anthropologiques, culturels) propres à l'espace géographique d'où provient l'auteur et qui viennent influencer et caractériser son individualité ou, si l'on préfère, des facteurs transformés par cette individualité[15]. De même, le fait qu'un texte soit produit dans une ancienne zone de colonisation endogène ne justifie pas que soient d'emblée catalogués comme postcoloniaux l'auteur ou son œuvre. Comme le dit fort bien Alessandro Carrera « ce n'est pas la simple localisation géographique qui fait de l'auteur un auteur postcolonial, pas plus que sa proximité ou son éloignement de la langue nationale »[16] :

Dans le cas italien, le roman postcolonial intérieur naît précisément quand l'auteur commence à se demander ce que signifie être une colonie ou une terre de relégation tout en étant partie de l'état-nation et quand il cherche à expliquer sa propre personne et sa communauté devant le tribunal d'une culture colonisatrice et hégémonique, qui – là est le paradoxe – n'en reste pas moins la sienne. Peu importe que cette hégémonie soit ouverte ou non aux problèmes de ses colonies, et il n'est pas non plus décisif que l'idéologie de l'auteur en cause s'oppose à celle du pouvoir central[17]*.*

Reprenant la définition de Francesco Orlando sur *Il gattopardo* de Tomasi di Lampedusa Carrera développe sa réflexion sur la correcte application du terme postcolonial en considérations sur le discours idéologique contenu dans les textes, lequel, selon lui, devrait offrir quelque chose de plus vaste et de commun à toutes les réalités périphériques comparables qui transformerait en universalité le particularisme d'une marginalité[18]. Tout en admettant avec Carrera la plausibilité du parcours conceptuel marginalité-universalité, nous

jugeons tout autant essentiel que soit prise en compte (choix critique d'ailleurs souvent effectué[19]) la façon dont chaque auteur organise son matériau artistique autour du concept d'énonciation (souvent inscrit dans une tradition autochtone parfois partiellement oubliée) et de son espace propre (et des valeurs dont il l'investit), conçu comme le cœur de sa recherche (politique, littéraire et culturelle). De fait, en amont de la production des auteurs du postcolonial endogène (comme du colonial), il y a souvent un raisonnement critique tel que nombre de textes littéraires peuvent être considérés comme le résultat d'une véritable osmose herméneutique entre théorie et création (comprise comme représentation et narration), qui s'accompagne d'une reformulation de la question de l'identité.

La Sardaigne offre à cet effet un excellent terrain d'analyse, en raison d'une longue histoire coloniale qui a conditionné les politiques culturelles et caractérisé les complexes aspects de la production littéraire passée et présente. Bien qu'exprimés sous de multiples formes, les signes cliniques de la colonisation de l'île sont perceptibles dans la séculaire présence d'une littérature platement imitatrice de modèles importés : ainsi, du XVè au XVIIIè siècle la majorité des intellectuels représentatifs de la culture littéraire locale restent généralement expression de la culture officielle et de la société hispanique. Situation classique de colonisation culturelle avec pour conséquence la faible présence du sarde dans la production poétique (malgré ses origines antiques et sa survivance au niveau oral), la vanité des efforts pour le légitimer en tant que langue et/ou pour anoblir certains aspects créatifs de la tradition locale. L'absence de tout champ littéraire local est emblématique de la position secondaire et subalterne d'une sardité reléguée dans l'oralité, qui devient clairement l'expression d'une culture populaire « vaincue par l'histoire »[20], et de son positionnement – selon la pertinente définition d'Aimé Césaire – au rang des *subcultures coloniales*. Cet état de choses ne change guère, ou du moins n'est pas bouleversé, ni par la *piemontizzazione* anticipée qu'a subie la Sardaigne (l'île passe à la maison de Savoie en 1720), ni dans la période *post-risorgimentale*. En effet, bien que l'*Ottocento* sarde soit traversé par un nouveau discours social porté par une classe intellectuelle désireuse de retrouver et reconstruire son identité culturelle[21], et malgré l'ouverture de la Sardaigne (illustrée par la pénétration dans l'île des modes littéraires et sociales de la péninsule et par la diffusion de revues et journaux insulaires au niveau national[22]), il subsiste de nombreuses anomalies qui soulignent la persistance d'une conscience fortement marquée par son appartenance à un territoire périphérique, négativement connoté et toujours soumis à une relation coloniale, lot commun à diverses régions méridionales de la toute jeune nation-Etat, mais ici aggravé par la particularité de la condition insulaire et par les douloureuses contradictions historico-culturelles héritées des dominations antérieures. S'il est incontestable qu'à partir de l'*Ottocento* la sardité marquera la relation entre l'intellectuel sarde et son texte[23], nous n'en sommes pas moins confrontés à des comportements placés sous le signe d'une culture subalterne en quête de légitimité. Certaines attitudes ne laissent aucun doute sur la sensibilité et les actes de l'intellectuel souffrant d'un syndrome de rachat, perceptible tant dans sa raideur défensive et dans son besoin de reconnaissance tant par rapport à l'Autre et à une culture Autre que par rapport à sa propre identité, manifestement ressentie comme fragmentée et défectueuse (voir notamment le*falso delle carte d'Arborea*[24]). De la même façon, le poids de la colonisation est illustré par le servile accrochage des romanciers à des modèles nationaux (Pompeo Calvia[25], Enrico Costa[26], etc.), de plus décalés par rapport au contexte littéraire d'origine, et par une narration de type documentaire qui, bien que tirant sa matière de l'île et se fixant pour objectif sa revalorisation, nous donne la mesure de leur évidente incapacité à maîtriser et rendre esthétiquement valable leur propre culture, ce que Manlio Brigaglia interprète comme :

la conséquence directe de ce vaste mouvement de découverte de l'île : alors qu'en Italie le

roman historique naît – même si c'est par l'imitation de Walter Scott – dans le cadre d'un sens retrouvé de l'histoire, en Sardaigne il est porté par les œuvres des "grands" qui fournissent matière et incitation à l'imagination des narrateurs [...] Ces romans, de faible qualité littéraire, devinrent tous populaires et eurent dans la formation d'une nouvelle conscience insulaire la même importance que le "roman risorgimental" italien dans la diffusion de l'idéal unitaire; de plus, de même que Guerrazzi et D'Azeglio avaient choisi entre tous les événements possibles ceux qui pouvaient montrer que l'antique valeur n'était jamais morte dans le cœur des Italiens, de même les romanciers Sardes choisirent entre les événements de l'île, à la frontière entre histoire et légende, ceux qui permettaient de mettre en lumière certains thèmes fondamentaux (le long servage, la "dignité" du peuple sarde, les caractères distinctifs de la civilisation régionale)[27].

Dans ce passé littéraire placé sous le signe de l'imitation de modèles venant des centres de provenance des dominateurs nous trouvons un premier point commun remarquable avec d'autres zones colonisées comme les Antilles. A l'évidence, malgré la diversité de leurs histoires respectives, Créoles et Sardes ont en commun d'avoir été exclus de leur propre destin :

Surdéterminés tout du long, en histoire, en pensées, en vie quotidienne, en idéaux [...] dans une attrape de dépendance culturelle, de dépendance politique, de dépendance économique, nous avons été déportés de nous mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale[28].

« Déportés de nous mêmes » en raison d'une histoire coloniale qui a entraîné « une écriture pour l'Autre, une écriture empruntée […] hors de cette terre, et qui, en dépit de certains aspects positifs, n'a fait qu'entretenir dans nos esprits la domination d'un ailleurs… »[29]. Appliquée au contexte sarde, cette critique explique non seulement la permanence de modèles nationaux comme objets de reproduction durant toute la première moitié du *Novecento*, mais aussi l'utilisation du roman comme instrument didactique et d'engagement politique où la sardité apparaît comme référent social et politique, base de contestation de stéréotypes trompeurs ou, tout simplement, source thématique de représentations narratives. On en trouve un exemple significatif dans la période qui suit la première guerre mondiale quand le roman rend compte du croisement de la sardité avec un credo politique de type national-régionaliste, le *sardismo*, qui peut être considéré comme la conséquence d'une prise de conscience identitaire et communautaire causée par le conflit[30]. Ce croisement donne naissance à une série de romans de témoignage auxquels l'intellectuel-écrivain confie la tâche de récréer une communauté régionale sous le signe de la sardité, transformée en un réceptacle de certitudes et de valeurs où se fournir, en une base pour l'exaltation de son appartenance[31] et conçue comme moyen d'inciter les Sardes à regarder vers l'avenir[32]. La mission attribuée à ces écrits leur donne une précieuse valeur documentaire, mais vu leur forme boiteuse et le peu de raffinement de leurs trames tout autre sera le jugement si on les analyse dans une perspective de littérarité et de créativité. Selon Egidio Pilia dans *Il romanzo e la novella* de 1929 :

Les romanciers sardes, sans aucune exception, n'ont été et ne sont que des reproducteurs, des photographes des coutumes et des sentiments de leur époque, sans jamais réussir à s'élever à la dignité de créateurs intellectuels capables d'introduire dans leur réalité régionale une nouvelle façon de penser et de considérer l'existence. De ce fait, plus qu'à la connaissance de leur moi individuel, l'étude de leurs œuvres conduit à mesurer l'état psychologique, intellectuel et moral de la Sardaigne[33].

Si l'incapacité manifeste à atteindre des objectifs esthétiques a longtemps été une grave

faiblesse du roman sarde (exception faite pour Grazia Deledda dont nous parlerons plus avant), son importance n'en est pas moins réelle si on le considère comme une forme de réaction tendant à réaliser (au moins conceptuellement) une décolonisation culturelle. Attitude commune à de nombreux intellectuels inscrits dans des contextes coloniaux et qui, d'une certaine façon, ont fait de cette forme narrative bien plus apte que d'autres à la vulgarisation un instrument privilégié de reconstruction et reformulation identitaire. Rappelons à ce propos comment dans l'île de Haïti les *romans nationaux* de Frédéric Marcelin, de Justin Lhérisson ou d'Antoine Innocent ont illustré cette même préférence, mais aussi la même incapacité à échapper à une rigidité narrative qui se manifeste à travers la linéarité et le simplisme de l'intrigue. Selon Ghislaine Gouraige :

Les écrivains haïtiens ont retranché du roman la séduction du récit. Ayant aboli l'imagination, ils consignaient l'évidence, accordant au don de voir une place plus importante dans la composition littéraire qu'à celui de créer[34].

Le particularisme politico-didactique qui caractérise de nombreux romans sardes de la première moitié du *Novecento,* conjuguant l'exaltation d'une sardité retrouvée et celle d'un *sardismo* militant, s'efface au cours des années les plus noires de la dictature fasciste. C'est dans les années 70 e 80 que le croisement politico-identitaire à fond didactique réapparaît sur la scène littéraire de l'île – avec d'inévitables différences – sous la forme déviante d'un *neosardismo* alimenté par une revendication de type séparatiste et par une *sardidade* (sardité, en langue sarde) qui devient, pour certains théoriciens locaux, l'équivalent décalé de la *négritude*[35] ; vision quelque peu simpliste et parallélisme que de rares motivations objectives ne suffisent pas à justifier. Certes ces romans peuvent s'inscrire dans l'optique d'un postcolonial endogène si on les considère à la lumière de leurs structures narratives et de leurs trames dérangeantes qui visent à dénoncer aussi bien les pratiques du vieux colonialisme (cfr *Rapsodia sarda*[36] de Francesco Zedda) que les aberrations des nouvelles politiques économiques[37] (cfr *Il dio petrolio*[38] di Francesco Masala). Il devient en revanche impossible d'en faire une lecture comparative avec des catégories telles que la créolité ou la créolisation, autant en raison de la partialité d'une dénonciation politique manichéenne de l'opposition colonisé/colonisateur que d'une vision rhétorique trop peu objective des matériaux de l'auto-représentation et des racines de la crise. La sardité se radicalise alors dans la fragilité d'une perception de sa propre identité comme catégorie en soi (en contradiction avec le principe évolutif d'identité culturelle proposé par Glissant[39]), elle se fossilise en une conception du Divers incapable de dépasser une vision bornée de la différence, et, surtout, elle n'entre pas en interaction avec l'écriture dans la perspective d'un projet dynamique.

Ce n'est que vers la fin des années 70, durant les années 80 et surtout 90 que – avec Giulio Angioni, Sergio Atzeni et Marcello Fois – la sardité retrouve une connotation vraiment moderne en changeant la représentation romanesque de l'identité. A l'instar de nombre d'auteurs créoles, ces écrivains utilisent la langue et le patrimoine sardes comme des outils de travail, comme des gisements disponibles, comme un bagage culturel où puiser pour renouveler la tradition, pour renforcer, enrichir, rendre plus attirants le style et les trames de leurs œuvres. En attribuant à leur société insulaire une valeur normative et cognitive, ils se réservent le droit d'accepter, transformer ou refuser tels ou tels aspects de leur histoire culturelle : le recours au réservoir de la sardité s'accompagne d'une réappropriation symbolique de leur propre altérité mais aussi du dépassement d'un régionalisme émotif et du rejet de toute dichotomie excessive comme des particularismes rabâchés. Mais avant d'analyser les particularités de ces écrivains on se doit de mentionner une ascendance qu'aucun d'entre eux ne peut renier : Grazia

Deledda ; véritable cas littéraire à son époque, non seulement dans les limites étroites de son île mais aussi dans le bien plus vaste contexte italien, comme en témoigne l'impossibilité de faire entrer son œuvre dans les grilles des courants littéraires italiens ou européens. Si l'on s'arrête un instant sur les nouvelles ayant pour cadre l'île, intéressantes car, écrites tout au long de sa vie elles permettent de suivre les évolutions de sa carrière et de sa pensée, on constate d'emblée à quel point l'appartenance à la Sardaigne et le climat culturel insulaire et italien ont influencé et guidé son parcours narratif.

Quand Deledda écrit, la situation paradoxale de l'île se caractérise, comme on l'a dit, par une ouverture vers le continent qui coexiste cependant avec la persistance d'évidentes manifestations de colonialisme intellectuel (notamment). Deledda elle-même se trouva dans le cas de dénoncer les sournoises résistances culturelles à l'œuvre dans l'île, et d'exprimer son découragement devant l'échec de nombreuses tentatives littéraires comme devant certaines thèses qui figeaient les Sardes dans une représentation méprisante. Grâce à sa riche correspondance épistolaire on sait à quel point Deledda, dès ses premiers essais littéraires, s'est sentie en devoir de combattre fermement cette condamnation extérieure, aussi automatique qu'injustifiée, prenant ainsi le parti (lettre à Maggiorino Ferraris, 1891) de laisser tomber « les scènes sauvages, les histoires sanglantes racontées jusqu'à ce jour par les narrateurs sardes, qui font que notre chère Sardaigne est vue comme un creuset de haine et de tueries » ; et l'on sait sa volonté (exposée dans une autre lettre à Ferraris) de créer « à moi toute seule une littérature totalement et exclusivement sarde ». On a bien là l'annonce d'un projet narratif qui veut, d'une part, marier l'univers sarde (d'où viennent nombre de ses outils conceptuels, formels et stylistiques) avec l'univers italien et qui, d'autre part, mène au choix capital d'un repositionnement de la culture insulaire de la marginalité du passé à la centralité. Le sens de cette subversion est tout entier dans le choix de l'auteure de raconter la culture et l'histoire sardes dans leurs imbrications et d'en faire le moteur principal de sa création. Ce que révèlent d'ailleurs ses derniers recueils où le recours répété à l'élément autobiographique devient clairement révélateur d'un projet en un sens déjà réalisé, au point que beaucoup d'interventions de la narratrice, épurés de tout maniérisme et relus à la lumière d'évidents symbolismes, amènent à des considérations d'esprit et de ton didactique qui donnent à ces nouvelles valeurs de testament spirituel[40].

Les clairs renvois au colonial sarde chez Deledda vont de pair avec des indices évidents de ce qu'aujourd'hui nous pourrions définir comme un postcolonial en devenir. Indices manifestement accessibles à l'analyse dans toutes ses nouvelles ayant pour cadre la Sardaigne, noyau originel qui, quoique diversement dosé au fil du temps, se compose essentiellement de trois éléments inséparables: récupération du patrimoine linguistique et de la tradition orale sardes, élaboration du concept de diversité culturelle, conjonction du rôle de narrateur et de l'appartenance insulaire de l'auteur. Ce qui frappe d'abord à la lecture des nouvelles est sans aucun doute l'emploi d'une langue "non imposée" qui, pour l'écrivaine de Nuoro, est sa langue maternelle: le sarde ; choix qui à valu à Deledda d'être injustement reléguée au rôle de "sténographe" de la parole sociale par une partie de la critique, incapable de voir combien cette annulation du monolinguisme et du purisme participe, au contraire, du bien plus vaste projet d'écriture et de communication sur lequel s'appuie son écriture. La présence, d'ailleurs non envahissante, de calques morpho-syntaxiques et sémantiques de type régional[41] animant certains dialogues du texte, de même que les incises en sarde (le plus souvent rigoureusement en italiques et traduits en italien) judicieusement glissées dans la texture linguistique des nouvelles, non seulement sert à raconter le monde insulaire dans ses détails les plus précis (connotations d'identification sociale[42], traditions et coutumes[43]), mais semble aussi répondre à

une volonté de défense de la culture sarde[44] face à la culture officielle et contribue à donner de la sève et du nerf à la matière du récit. Cette même méthode, surtout dans le deuxième moitié du *Novecento*, est fréquemment utilisée par les écrivains qui ont fait recours à une langue autre (par exemple celle des colonisateurs français en Afrique) et à une littérature autre (le roman occidental), comme le précise Marina Guglielmi :

[ces écrivains] s'approprient le modèle existant pour le revitaliser en le décentrant, pour combiner les ingrédients linguistico-littéraires et donner forme à une nouvelle créativité[45].

Ces thèses et possibilités d'analyse sont confirmées par une logique narrative qui inclut, au niveau de la structure et de la forme, de nombreuses autres pratiques non académiques, que l'on retrouve aussi bien dans les retranscriptions de matériaux de la mémoire collective (légendes, personnages populaires, croyances, rituels, proverbes, etc.), que dans des techniques de récit conçues dans le respect de l'oralité. Il n'est pas sans importance que la récupération de ce patrimoine se condense (de façon plus ostensible et instinctive dans les premiers recueils que dans les derniers) autour d'un narrateur qui, se chargeant souvent de la mimésis littéraire du registre oral, révèle au lecteur l'origine de l'histoire racontée en montrant, clairement, comment il manipule les matériaux collectifs[46] (cfr *La dama bianca* in *Racconti sardi* 1894; *Zia Jacobba* in *Le tentazioni* 1899). Au début de la nouvelle de*Zia Jacobba* on lit :

Ce qui semblera une histoire au coin du feu (c'est ainsi que nous appelons les fables), est bien au contraire une histoire vraie, qui s'est passée dans un village de Baronia en Sardaigne[47]

Cette démarche s'accompagne d'un emploi fréquent du « nous », dont Deledda se sert pour souligner son rôle d'interprète et, en même temps, d'exécutante des codes expressifs (mais aussi comportementaux) de sa communauté. Elle remplit ainsi la fonction d'un *griot* moderne, très présent dans les littératures antillaises contemporaines[48], chargé de réorganiser et de réadapter la tradition. Chez Deledda, ce choix paraît strictement lié au concept de dissentiment, défini par Edouard Glissant qui insiste sur la nécessité du dépassement d'une imitation servile des paramètres adoptés par la communauté de référence de l'écrivain, car « la littérature ne peut pas **"**fonctionner" en opérant un simple retour à des sources orales "folklorisées" »[49]. A ce propos, en suivant un parcours diachronique dans les nouvelles deleddiennes, on se rend compte que la reprise de légendes, anecdotes, etc. est marquée par une réadaptation et par une réélaboration inventive[50] de plus en plus complexes, soignées et sophistiquées[51]. Ce qui ne change pas c'est sa conception de la culture : la confrontation entre le primitivisme du monde sarde et la civilisation continentale renvoie au rapport entre une culture archaïque et une culture moderne, considérées toujours sur des bases paritaires. Ce principe anticipe un autre point fondamental du projet créole : « il n'existe rien dans notre monde qui soit petit, pauvre, inutile, vulgaire, inapte à enrichir un projet littéraire »[52]. En effet, chez Deledda la ligne directrice de la représentation se développe autour d'un concept ethno-anthropologique de culture, lui permettant de s'éloigner aussi bien des faiblesses manichéennes de l'ethnocentrisme (qui juge négativement toutes les valeurs, conceptions et visions du monde s 'éloignant de la perspective adoptée par le groupe d'appartenance), que de la volonté imparfaite et totalisante de l'exclusivisme culturel.

Cette vision anthropologico-littéraire ne peut être séparée de l'idée maîtresse qui accompagne toute la production sarde de la romancière. Son regard sur l'île est un passage fondamental pour comprendre l'essence des hommes : en observant les différences et particularités culturelles, dit-elle, elle entreprend un parcours narratif qui l'ouvre à une

conception universelle de l'humain et du monde. « Au fond l'homme est le même partout », écrit-elle dans une lettre à Piero Bessi. Deledda a, de fait, anticipé l'application narrative de la diversalité (annulation dichotomique de la *Diversité* et de l'*Universalité*), terme forgé par les théoriciens de la *Créolité* qui considèrent l'exploration littéraire de leur propre tradition comme un passage obligé pour parvenir « au naturel du monde »[53] et affirmer, en littérature, l'idée que c'est avec et dans les différences culturelles que le monde "se diffracte" et se recompose.

En refusant aussi bien les méprisables dérives du localisme et du nombrilisme que les catégorisations mutilantes de provenance nationale, Deledda a intégré dans sa narration, avec presque un siècle d'avance, les aspects les plus complexes des littératures postcoloniales, anticipant, sans le savoir, le mouvement de la *Créolité*. La présence dans ses nouvelles sardes d'idées, de principes narratifs et thématiques définissant sa vision artistico-identitaire, donne à ces textes la valeur d'un manifeste littéraire. Malgré les nombreuses imitations du modèle deleddien, aucun des écrivains sardes ayant vécu à la même époque, ou juste après, n'a réussi à apprécier et comprendre les raisons profondes de sa conscience artistique. Comme on l'a déjà précisé, pour retrouver les bases d'une telle conscience narrative il faudra atteindre la fin du *Novecento* : Giulio Angioni, Sergio Atzeni et Marcello Fois n'hésitent pas à reconnaître la dette culturelle contractée envers leur compatriote sarde et, comme Deledda, ils utilisent la sardité comme moteur de l'écriture, prenant dans la culture sarde – chacun avec ses dosages et ses propres formules – les objets de leur représentation, sans escompter la complicité du "chercheur exotique" et sans poursuivre le but stérile d'une simple affirmation identitaire. Ces écrivains partagent avec Deledda, avec Edouard Glissant et avec les antillais du mouvement de la *Créolité*, l'idée qu'aucune culture ne peut vivre dans l'isolement et qu'il faut considérer la complexité de ses racines avec un esprit critique, sans jamais les tenir pour exclusives et uniques, conception dont témoignent leurs techniques de récit et leurs choix linguistiques. La voie est ouverte par Giulio Angioni, écrivain et anthropologue, doué d'une sensibilité créative clairement orientée par le brusque changement survenu en Sardaigne au cours des dernières décennies (déclin de la civilisation pastorale et paysanne) et dont les conséquences se mesurent dans la progressive dissolution des constituants de la conscience collective. Au fil de sa longue activité narrative, Angioni élabore un concept particulier d'identité culturelle, fondé sur la nécessité de la confrontation. Dans*Una ignota compagnia*[54], roman situé dans la Milan des années 80, l'objet de la représentation est l'amitié entre l'africain Warui et le sarde Tore Melis, prétexte[55] à affirmer l'idée, exprimée par Glissant, d'une identité où le Relatif l'importe sur l'Absolu, ou bien d'« une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'être sans l'écraser sous un poids excessif »[56]. Cette ligne directrice se manifeste aussi, dans le texte d'Angioni, à travers un langage enrichi de termes et d'expressions sardes et par d'autres (portugais, kikuyu, arabe, swahili, milanais) provenant de différentes cultures.

Mais c'est avec Sergio Atzeni que les similitudes entre sardité, créolité et créolisation deviennent plus suggestives et complexes, probablement grâce aussi à une connaissance que l'écrivain affine avec la traduction de *Texaco* du martiniquais Patrick Chamoiseau[57] (publiée chez Einaudi en 1994). C'est dans son roman posthume, *Passavamo sulla terra leggeri*[58]*,* qu'il fait un usage de procédés idéologiques, littéraires et artistiques très proches de ceux du postcolonial antillais. Atzeni y propose une relecture narrative de l'histoire de l'île (de 2400 a.J.C. au XIVè siècle), qui a pour objectif la représentation d'une communauté sarde distinguée par et dans la multitude de ses différents paysages ontologiques (utopies, convictions, projets, croyances). Ainsi, il propose un croisement parfait entre des hypothèses historiques revisitées par une puissante veine fantastique et une illusion mimétique obtenue par la reprise de données de la culture sarde. Son objectif est double : d'une part, il essaye de donner un sens et

de reconstruire une histoire fictive avec les faits et les traces de la civilisation de l'île dont les origines et le développement restent encore controversés[59]; de l'autre, il vise la mise en texte d'une mémoire collective réélaborée, affirmant un concept moderne de complexité culturelle, où l'espace et le temps, mais surtout la langue, jouent un rôle primordial. Si le temps est recréé aussi bien selon les paramètres d'une oralité revue sur un registre métaphorique[60]qu'en adhésion à la succession réelle des faits historiques[61] , la définition de l'espace se fait suivant une transfiguration imaginaire des lieux. Pour ce qui est de sa langue, Atzeni veut rompre avec la « neutralité stérilisante »[62] de la langue "officielle", mais aussi pratiquer sur la langue sarde une reconstruction reposant sur des choix lexicaux arbitraires et imaginatifs, dont témoignent, entre autres, les noms des "ancêtres"[63]. Il opère, de toute évidence, un glissement volontaire de l'écriture (forgée sur la transposition-transformation des données propres à sa culture d'origine) vers l'entreprise ethnographique, anthropologique et du même coup identitaire. Comme Pageaux le dit à propos des ouvrages de Confiant et de Chamoiseau, cette démarche amène à une « appropriation et même ré-appropriation d'une culture : l'écriture se fait réécriture, reconquête »[64]. Ce parcours est confirmé par la structure narrative de *Passavamo sulla terra leggeri* où le narrateur principal, (Antonio Setzu), curateur et gardien de la mémoire collective, confie à un jeune homme, dont le nom (Atzeni) et la date de naissance (1952) renvoient à l'écrivain[65], la transmission des faits concernant la communauté sarde :

Maintenant te voilà gardien du temps, dit Antonio Setzu. [...] Tu pourras ajouter des explications nouvelles aux faits anciens narrés dans l'histoire qui t'est confiée et raconter les événements mémorables des trente ans de ta veille, à la condition que tu sois clair et concis[66].

Ce passage montre bien le rôle qu'Atzeni attribue à l'écrivain, appelé à unifier oralité et écriture et à donner un sens à son récit sur les bases d'une liberté créative et d'interprétation et sur une conception identitaire qui refuse toute dérive conduisant à sa fermeture. Pour ces raisons, on peut considérer*Passavamo sulla terra leggeri* comme un modèle "sardisé" de créolisation, fondé sur la libre reprise des matériaux de la mémoire collective et sur l'idée glissantienne de désobéissance.

Ce principe est partagé par Marcello Fois, romancier et grand admirateur de Deledda[67] et d'Atzeni[68], qui montre lui-aussi une forte sensibilité aux discours sur les minorités et les sujétions historiques. Tout d'abord, avec *Gente del libro*[69], situé dans le contexte maghrébin de la fin du XIXe siècle, où il cloue au pilori l'Occident impérialiste et l'eurocentrisme ; ensuite, avec *Sempre caro*[70],*Sangue dal cielo*[71] et *L'altro mondo*[72], où il transfère sa polémique sur un terrain italo-sarde, en racontant le douloureux affrontement initié, pendant la période *post-risorgimentale*, par une idéologie*nazional-centrica*, historiquement considérée comme responsable de l'aggravation du hiatus entre l'Italie et la Sardaigne. Ces trois romans policiers et historiques font partie de l'ambitieux projet de l'auteur prévoyant six tétralogies situées à Nuoro, dont la reconstitution historique commence à la fin du XIXe et devrait se terminer à notre époque. Actuellement, elle comprend les trois romans susmentionnés et aussi *Ferro recente*[73], *Meglio morti*[74] et *Dura madre*[75], où Fois raconte la ville de Nuoro à la fin du XXe siècle. Le dénominateur commun est une structure policière assez souple que Fois adapte à ses exigences d'auteur sarde et à la mise en place de son projet narratif. Ces deux cycles présentent une double perspective originale ; en effet, une lecture parallèle montre la relation directe entre les contradictions politiques et socioculturelles, traitées dans les romans historiques, et les effets ravageurs de la globalisation et de la mondialisation sur la communauté de Nuoro à l'époque contemporaine.

Dans le cycle historique, Fois organise ses romans autour de deux axes inséparables : le premier réunit habilement les structures policière et historique, ce qui permet de formuler un discours critique sur le passé colonial sarde ; le deuxième, plus pragmatique et constructif, est conçu sur la valorisation culturelle, linguistique et esthétique de l'altérité sarde. Cette même structure se retrouve dans *Dura madre*. Si, en effet, dans ce dernier roman l'auteur propose d'une part, comme dans *Ferro recente* et*Meglio morti*, une représentation de la ville de Nuoro en plein déclin social et culturel, ravagée par des maux endémiques ravivés par de nouveaux crimes abjects, de l'autre, il s'appuie sur une écriture "créolisée" (encore à l'état embryonnaire dans les deux premiers), mise au point au cours d'un long cheminement narratif.

Dans *Sempre caro*, *Sangue dal cielo* et *L'altro mondo*, l'intrigue et la structure policière sont soutenus par des considérations et des faits exprimés dans une perspective anticoloniale : Fois établit une relation directe entre la sociogenèse des crimes perpétrés en Sardaigne et la précarité des conditions économiques, sociales et politiques de l'île. Pour relier cette double formulation (historique et policière), l'écrivain se sert d'un détective particulier, Bustianu, personnage construit autour de Sebastiano Satta (avocat et intellectuel de Nuoro ayant réellement existé), auquel il confie aussi bien la tâche de résoudre les énigmes judiciaires que celle d'exprimer des jugements sur les effets désastreux de la *piemontizzazione* en Sardaigne. On retrouve alors tous les points névralgiques et les faiblesses de l'histoire insulaire, traités par un grand nombre de spécialistes de la *Questione sarda*[76]. Opportunément disposés dans les textes, les faits historiques structurent la narration et permettent la composition d'une cartographie socioculturelle locale, où l'on retrouve, en tant qu'accusé principal, un Etat indifférent aux problèmes sardes. Bustianu, dénonce ainsi la mauvaise intégration de l'île au niveau national[77], la réduction des cultures minoritaires à des sub-cultures (car elles ne répondent pas à la façon "officielle" de voir le monde[78]), la corruption de la justice, l'incapacité de combattre*l'omertà*, etc.

Mais c'est sans doute dans *L'altro mondo* que cette dénonciation devient plus dramatique grâce aussi à la combinaison, pratiquement symbiotique, entre intrigues policière et historique au prix de l'exaspération et de l'altération des données historiques. Trame du roman, le meurtre présumé d'Elena Seddone est étroitement lié à la mise en œuvre d'un protocole secret d'expérimentations chimiques sur le territoire sarde[79] : il s'agit d'un projet conçu, après la défaite d'Adua, par les services secrets italiens et appuyé par des députés complaisants, en prévision d'une reprise de la politique coloniale sur le continent africain. Ainsi, si l'arrogance du pouvoir central devient la toile de fond des meurtres, la désastreuse politique nationale-coloniale devient objet à disséquer pour arriver à la solution de l'énigme policière. Fois n'hésite pas à proposer des comparaisons audacieuses qui affichent clairement son but de mener une évaluation du colonialisme italien, en le décomposant pour ensuite le synthétiser, dans le tragique de ses deux dimensions (endogène et exogène) où se croisent les destinées des colonies d'Afrique et de Sardaigne. Ce qu'illustre clairement la présentation du soldat Mari, rescapé d'Adua et l'un des exécutants du protocole criminel en Sardaigne :

Il en a des choses à raconter Mari: il peut raconter l'Afrique Afrique et l'Afrique Sardaigne qui, de toute façon, sont habitées par le même genre d'animaux. Il peut raconter l'avenir lumineux et impérial, l'arme imbattable qui tue quand on la respire, les corps d'élite, les mâles divins, les guerriers superbes, les races élues. Et il peut aussi raconter quelques sacrifices, sacrifices de gens au fond inutiles, comme les africains, comme les sardes, comme tous les africains et tous les sardes de la terre[80]*.*

Toutefois, comme on l'a dit plus haut, cette dénonciation est soutenue par une écriture d'ordre pragmatique et constructif où s'affiche, de façon plus capillaire, la similitude avec les Créoles. Tout d'abord, la présence d'un mélange linguistique où la langue maternelle souligne la spécificité culturelle du monde raconté et, en même temps, participe activement à la construction de modèles littéraires. Chez Fois, comme chez les Créoles, il s'agit de soumettre l'instinctivité linguistique[81] à une formalisation consciente et de procéder à une transformation de la langue maternelle[82] en marque de style[83]. L'exemple le plus significatif se trouve dans *Sangue dal cielo* dont l'écriture est semée de régionalismes morphosyntaxiques et lexicaux, de pléonasmes et de phrases en *nuorese* qui alternent avec l'italien en échangeant rôle, sens et fonctions[84]. Le choix de Fois de ne pas formaliser ce passage à travers une diversification des caractères exprime sa volonté de refuser l'opposition hiérarchique entre langage parlé et langue écrite, un dissentiment qui met en crise le principe diglossique imposé par l'histoire.

Comme dans la tétralogie historique, la dimension narrative de *Dura madre* est marquée par une recherche linguistique et stylistique très affinée. Le mélange sarde-italien, inauguré avec *Sempre caro*et absent dans *Ferro recente* et *Meglio morti*, y retrouve sa place. Cependant, toutes les occurrences de la langue sarde sont, cette fois-ci, signalées par l'italique ou accompagnées de commentaires explicatifs. Cette nouvelle formalisation trouve une explication logique dans *Dura madre* : les phrases et les expressions sardes, ainsi présentées, confortent l'intrigue et soutiennent la représentation de la ville de Nuoro (où la tradition est « désormais édulcorée et réduite au folklore »[85]). A cet état de choses, Fois donne sa réponse "littéraire-curative" : il reproduit la configuration du récit oral et des mécanismes typiques de la mentalité de Nuoro. Par exemple, les divagations narratives inspirées des métaphores et paraboles (telle l'histoire du nain Gaspare, pour expliquer l'esprit servile des sardes[86]), ou bien les « constructions littéraires d'un patrimoine pré-littéraire »[87], dont il se sert, dit-il, « pour raviver la tradition orale sarde »[88]. En donnant une visibilité et une fonction active aux « particularismes culturels et sociolinguistiques de ce monde dont il raconte la fin »[89], Fois réalise une démonstration pratique (poétique, mais aussi sociologique et anthropologique) de résistance « aux dangers de l'assimilation et de l'aliénation culturelle : la reconstruction après la déconstruction »[90]. Il est évident que, comme les Antillais du mouvement de la *Créolité*, Fois ne conçoit pas son rôle de narrateur comme celui d'un relateur d'identité, mais qu'il se considère, au contraire, comme un re-constructeur et concepteur de son espace culturel.

Conclusion

La lecture croisée entre sardité et créolité ne peut pas se limiter à la similitude d'un discours critique sur la conflictualité entre centre de pouvoir et réalités périphériques. Les raisons bien plus organiques de ce rapprochement, se trouvent dans une commune réflexion profonde sur la diversité culturelle, unissant la création artistique avec un projet politique et culturel de grande envergure. L'engagement des auteurs sardes et créoles est marqué par leur prise de position contre l'intolérance constitutive des nationalismes, et, simultanément, par leur refus de toute aliénation ou fermeture identitaire. La sardité littéraire de Deledda, Angioni, Atzeni et Fois, ainsi que la créolisation et la créolité de Glissant, Chamoiseau, Confiant et Barnabeu, ouvrent une voie vers la tolérance et la conscience de soi, proposent une façon de vivre l'appartenance identitaire sous le signe de l'ouverture, désavouent le concept de pureté culturelle et affirment la nécessité d'une conscience multiculturelle et métisse :

Si nous parlons de cultures métissées (comme l'antillaise par exemple), ce n'est pas pour définir une catégorie en soi, qui s'opposerait par là à d'autres catégories (de cultures "pures"), mais pour affirmer qu'aujourd'hui s'ouvre pour la mentalité humaine une approche infinie de la Relation, comme conscience et comme un projet : comme théorie et comme réalité[91]

Marcello Fois, de son côté, confirme l'importance fondamentale qu'il accorde à la différence culturelle : « Je suis terrorisé par la pureté qui, biologiquement, est la mort. Alors que le mélange est croissance et vie… »[92].

Ces auteurs conçoivent leurs îles respectives comme un espace ouvert où ils puisent les éléments pour enrichir leur imaginaire et pour créer une esthétique qui absorbe des principes philosophiques, anthropologiques et idéologiques, promouvant une vision *diversale*[93] du monde. Leur but artistique, politique et culturel commun est bien expliqué par la formule adoptée par les théoriciens de la *Créolité* : *subsister dans la diversité*[94], c'est-à-dire le maintien de la conscience du monde dans l'exploration-construction de leur complexité culturelle originelle.

Selon Marcello Fois :

Ce concept a réussi à définir quelque chose que nous les sardes, et notamment les intellectuels sardes les plus sensibles, ressentions parfaitement mais ne savions pas qualifier, mettre au clair, baptiser : "subsister dans la diversité" est un concept aussi simple qu'énorme, un concept qui répond à la nécessité de donner corps à une pensée restée jusqu'alors trop abstraite. […] C'est un concept sélectif qui montre la nécessité de faire fonctionner son sens critique socioculturel et de faire la part entre ce qui doit être conservé dans la tradition et ce qui doit être modifié ; la tradition n'est pas un dogme mais elle peut le devenir dans les mains et les esprits de cultures involutives. La tradition comme la mémoire sont des phénomènes non point passifs mais actifs[95].

Le *subsister dans la diversité* s'organise autour d'un double mouvement qui favorise la vitalité créatrice, tout en s'opposant aux principes les plus dangereux de l'histoire culturelle coloniale :

nous savons que toute culture n'est jamais un achèvement mais une dynamique constante à la recherche de questions inédites, des possibilités neuves, qui ne domine pas mais qui entre en relation, qui ne pille pas mais qui échange. Qui respecte. C'est une folie occidentale qui a brisé ce naturel. Signe clinique : les colonisations[96].

Colonialisme et impérialisme sont les expressions d'une culture fragile. Les empires se sont effondrés quand les empereurs ont cru que la stabilité passait par l'annulation des différences. Les intellectuels et les économies enrégimentés ont fait le reste. Mais ce genre de modèle n'a pas pour destin de durer. Même quand il semblait le seul possible c'était un modèle moribond. C'est dans la différence qu'est la survie[97].

Dans les premières pages de ce travail on a parlé de la relation, en Italie, entre le postcolonial et la littérature migrante. A la lumière de ce qui a été dit, il est évident qu'une telle relation acquiert un sens "autre" grâce aussi à ces auteurs, partisans et promoteurs d'une sardité créole et créolisée. Ce n'est pas un hasard si c'est dans les zones de la Méditerranée, assujetties par le passé à un colonialisme interne, que s'est affirmé ce "régionalisme antillais" à la portée transnationale. Les romans d'Angioni, Atzeni et Fois sont sans aucun doute un précieux révélateur de notre époque : comme d'autres écrivains de la périphérie italienne, ils

ont contribué à donner une nouvelle impulsion à la perception littéraire de l'identité nationale, en poussant critiques et lecteurs à considérer les frontières littéraires nationales comme « des poumons et non des barrières »[98]. Ceci nous permet de tracer un *trait d'union* fort intéressant avec l'écriture migrante, que Gnisci reconnaît comme « celle qui est produite par des auteurs écrivant dans une langue (nationale) différente de celle de leur origine propre »[99]. Etant donnée l'ampleur de ce phénomène, subdivisé en plusieurs phases et typologies, on se réfèrera ici aux écrivains provenant des anciennes colonies italiennes et, d'une façon plus précise, à la génération pour laquelle l'italien a été la langue d'instruction. Malgré la diversité dans les choix des genres (dans l'écriture migrante prédomine encore une forme de récit autobiographique), les zones de contaminations et la similitude avec les logiques narratives liées à la sardité restent nombreuses. Un exemple nous en est offert par *Maria Abbedù Viarengo* (née en Ehtiopie en 1949, d'une mère oromo et d'un père piémontais), émigrée à Turin en 1968 et auteure d'une autobiographie (partiellement publiée dans la revue *Linea d'ombra*) où elle se lance dans une expérimentation narrative, en utilisant des éléments propres à sa culture d'origine et en faisant appel à un mélange original (oromo, italien et piémontais) pour construire un discours narratif capable d'affirmer un concept d'identité ouvert et hétéroclite[100].

Dans le contexte italien, la sardité littéraire doit, donc, être conçue comme l'expression d'un postcolonial endogène, créole et créolisé, ayant contribué à préparer le terrain et les fondations pour une plus juste compréhension de cette littérature migrante et *non solo*. En effet, il est incontestable que les écrivains de la sardité, comme ceux de la créolité, en affirmant la reconnaissance de la complexité culturelle à travers une vision hybride et syncrétique du monde moderne, ont transformé l'espace littéraire en lieu de confrontation et d'accueil de la différence.

Notes

[1] Jean Barnabé, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau sont les auteurs du manifeste *Éloge de la créolité*, présenté sous forme de conférence le 22 mai 1988 à l'occasion du *Festival caraïbe de la Seine-Saint Denis* (L'*Éloge de la créolité* sera publié par Gallimard en 1989). Il s'agit d'une élaboration précieuse au caractère revendicatif qui trace la voie à suivre pour une renaissance culturelle, réalisable en formulant et formalisant les bases pour une nouvelle littérature qui prenne en compte la spécificité identitaire des îles créoles et dépasse les tares inhérentes à leur passé.

[2] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

[3] Jean Bessière et Jean-Marc Moura (textes réunis par), *Littératures postcocoloniales et franco-phonie*, Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 9.

[4] Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 83.

[5] Sandra Ponzanesi, *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcia*, in *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura dell'immigrazione all'incontro con l'altro*, Quaderni del '900, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa – Roma, vol. IV, 2004, p. 29.

[6] Cfr Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, cit., p. 82.

[7] Dans *Perdurabile ignoranza* (essai de 2001, publié par la suite dans *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*) Gnisci parle de deux phénomènes d'ordre politique, présents en Italie à l'époque *post-unitaria*, et objets d'un "refoulement" dans la culture du *Novecento* italien : d'un côté, l'émigration vers les Amériques où les italiens étaient considérés comme des européens de dernier rang et, de l'autre, l'empire colonial voulu par l'Italie pour être admise au rang des nations impériales européennes (cfr *ivi*, p. 145).

[8] Sonia Ponzanesi considère elle aussi que l'expérience italienne a été marginalisée et oubliée par la culture du *Novecento* italien et en indique comme l'une des causes probables la courte durée, l'extension géographique limitée et la particularité de l'impérialisme italien : « un impérialisme en guenilles, plus agressif que stratégique », Sandra Ponzanesi, *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcia*, cit., p. 27.

[9] *Ivi*, p. 29

[10] Cité dans Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, cit., p. 147.

[11] Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

[12] « La littérature postcoloniale est [...] profondément marquée par l'expérience de l'exclusion culturelle et de la division résultant des pratiques impériales », Jean-Marc Moura in *Francophonie et critique postcoloniale*, Revue de Littérature comparée, n° 1, janvier-mars 1997, p. 62.

[13] Cfr Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Brasil Blackwell, 1983, p. 209.

[14] Alberto Asor Rosa, *Epilogo vs*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia III: L'era contemporanea*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), Torino, Einaudi, 1989, p. 57.

[15] Cfr Alberto Asor Rosa, *Centralismo e policentrismo*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia III: L'era conteporanea*, cit., pp. 6-7.

[16] Alessandro Carrera, *Il 'grande stile' di Salvatore Satta*, in *Prospettive italiane*, Alessandro Carrera (a cura di), Quadrimestrale di narrativa, Greco&Greco editori, Milano, 2006, p. 255.

[17] *Ivi*, p. 256.

[18] Cfr *ivi*, p. 255.

[19] Selon Jean-Marc Moura, « La critique postcoloniale étudie la manière dont chaque auteur, chaque œuvre gère son rapport à son lieu et l'investit selon un mode spécifique «, Jean-Marc Moura,*Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, p. 44.

[20] Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII siècle)*, Paris, Flammarion, 1978, p. 7.

[21] Selon Manlio Brigaglia, cette classe intellectuelle vise une « quasi “codification” de la sardité » (une sardité considérée comme une catégorie de l’esprit insulaire et une façon d’être toute sarde), Manlio Brigaglia, *La Sardegna*, vol. I, Cagliari, Edizioni della Torre, 1982-1988, p. 35.

[22] Entre autres, *Vita sarda* d’Antonio Scano, *Stella di Sardegna* de Enrico Costa et *La Farfalla*d’Angelo Sommaruga.

[23] Comme en témoignent nombre d’ouvrages de nature différente (historique, ethnologique, anthropologique, démoscopique, etc.) et, à partir de la deuxième moitié de l’*Ottocento*, des ouvrages poétiques ou narratifs conçus par les intellectuels-écrivains comme un moyen de défense de la spécificité du patrimoine sarde et comme une tentative de donner une dimension nationale à leur culture insulaire.

[24] Le *falso delle carte d’Arborea* renvoie à la mise en scène, organisée à partir de 1845 par un moine de Cagliari qui fait circuler et commercialise des documents qu’il prétend avoir trouvés dans les archives des *Giudici d’Arborea* et qui présentent la Sardaigne comme le berceau de la langue italienne des origines. Une telle “découverte” aurait imposé une relecture “sarde” de toute l’histoire littéraire italienne. Pour les historiens Luciano Marrocu et Manlio Brigaglia on peut lire dans cette manipulation la volonté des intellectuels insulaires de promouvoir l’identité culturelle sarde et leur exigence de la voir parfaitement intégrée dans le système italien, cfr Luciano Marrocu, Manlio Brigaglia, *La perdita del regno. Intellettuali e costruzione dell’identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1995, pp. 47-48.

[25] Pompeo Calvia auteur, entre autres, de *Quiteria* (1902).

[26] Enrico Costa, auteur, entre autres, de *La bella di Cabras* (1887) et de *Giovanni Tolu* (1897).

[27] Manlio Brigaglia, *La Sardegna*, cit., p. 38.

[28] Jean Barnabé, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, *Éloge de la créolité* , cit., p. 14.

[29] *Ibidem*.

[30] L’expérience de la Brigade Sassari débouche sur la création en 1921 du *Partito Sardo d’Azione*, dont les objectifs visent l’obtention d’une autonomie politique jugée indispensable pour la relance socioéconomique de l’île.

[31] Cfr Eugenio Pilia, *Il romanzo e la novella*, Cagliari, Il nuraghe, 1929, p. 164.

[32] Cfr *Ivi*, p. 262.

[33] Cfr *Ivi*, p. 4.

[34] Ghislaine Gouraige, *Le Roman haïtien*, in *Le Roman contemporain d’expression française*, Sherbrooke (P. Q.), Presses de l’Université de Sherbrooke, 1971, p. 149.

[35] Cfr Michelangelo Pira, *La rivolta dell’oggetto*, Milano, Giuffré, 1978, p. 250.

[36] Francesco Zedda, *Rapsodia sarda*, Cagliari, Troisi, 1984.

[37] La polémique porte sur les politiques économiques qui, à la fin des années 40, avaient fait croire à une renaissance économique et sociale de l'île, avant de s'avérer pratiquement inutiles : le *Piano di Rinascita* – prévu par le Statut spécial intégré à la Constitution et approuvé le 1er janvier 1948 – et les pôles de développement industriels, dont on commence à parler à la fin des années 50.

[38] Francesco Masala raconte de façon apocalyptique dans *Il dio petrolio* (Cagliari, Castello, 1986) l'histoire de la pétrochimie en Sardaigne.

[39] Cfr Edouard Glissant, *Le discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 484.

[40] Dans *Il sigillo d'amore* 1926 (cfr *A cavallo*), dans *Il dono di Natale* 1930 (cfr *L'anellino d'argento*), dans *La vigna sul mare* 1932 (cfr *Racconti a Grace*), dans *Sole d'estate* 1933 (cfr *La grazia*), dans *Il cedro del Libano* 1939 (cfr *Medicina popolare*, *Ballo in costume*, *Ferro e fuoco*).

[41] *Che il diavolo ti scortichi*, *E non potevi squarciarti prima*, *Malata sono*, *babbo grande*, etc.

[42] A côté des connotations sociales traditionnelles (*bajana*, *maghiarje,* etc.) on trouve aussi les sobriquets dont la communauté affuble les personnages (*Tilipirche*, *Peppe Longu*, *Palasdeprata*,*Coeddu,* etc.)

[43] On trouve les produits alimentaires (*casadinas, cascheddas, pirichittos, casizolos,* etc.), les prières et les formules d'exorcisme, les objets de la médecine populaire (*Sa medichina e s'istria*, le collane di *pedras de ogu*, *verbos,* etc.), les jurons (*Mala jana ti jucat,* etc).

[44] C'est le cas du tunisien Abdelwahab Meddeb utilisant, dit-il pour se "défendre" de la langue française, l'arabesque, la subversion, la déconstruction et un langage arbitraire, cfr Jean Djeux,*Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1982, pp. 87-88.

[45] Marina Guglielmi, *La traduzione letteraria*, in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 174.

[46] Dans *La dama bianca* la romancière spécifie que, sa nouvelle reprend le récit de *zio* Salvatore, vieux métayer sarde : « Voici donc la dernière histoire qu'il nous a racontée, que beaucoup ne croirent pas, et qui est pourtant réellement arrivée sur cette terre de légendes, d'histoires sanglantes et surnaturelles, d'aventures impossibles », Grazia Deledda, *La dama bianca*, in Giovanna Cerina (a cura di), *Novelle*, Nuoro, Ilisso, 1996, I, p. 154. Et, elle spécifie en note : « On la raconte aussi, avec quelques variantes, en Gallura, et il semble que son fondement ne soit pas entièrement légendaire », *ivi*, p. 163.

[47] Grazia Deledda, *Zia Jacoba*, in Giovanna Cerina (a cura di), *Novelle*, vol. I, cit., p. 306.

[48] Par rapport aux romans créoles, Daniel-Henri Pageaux affirme : « On a pu parler d'un roman du "nous", en insistant sur la dimension communautaire du récit, sur la présence de personnages plus collectifs qu'individuels », Daniel-Henri Pageaux, *Créolité antillaise entre*

postcolonialisme et néo-baroque, in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (textes réunis par), *Littératures postocoloniales et francophonie*, cit., p. 86. Comme le précise aussi l'auteure guadeloupéenne Maryse Condé: « Ecrire se veut un acte collectif. Même quand il dit "je" l'écrivain antillais est censé penser "nous" », Maryse Condé, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 309.

[49] Edouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 450.

[50] Cfr La *leggenda di Aprile* in *La casa del poeta* del 1930.

[51] Dont témoignent les nombreuses relectures narratives de légendes sardes sur des trésors cachés (*iscussorgios*) dans *La dama bianca*, dans *Il tesoro* (*Il flauto nel bosco* 1923) et dans *Il pastorello* (*Il dono di Natale* 1930).

[52] J. Barnabé, R. Confiant, P. Chamoiseau, *Éloge de la créolité*, cit., p. 39.

[53]*Ivi*, p. 54.

[54] Giulio ANGIONI, *Una ignota compagnia*, Milano, Feltrinelli, 1992.

[55] Warui, un jeune africain, et Tore Melis, un jeune sarde, travaillent à Milan dans la même entreprise et habitent la même maison. Dans cette ville, présentée comme un paradis artificiel, ces deux hommes se lient d'un rapport d'amitié leur permettant de mieux se connaître (« avec mes mots je l'emmenais dans mon village, lui m'emmenait en Afrique », *ivi*, p. 104), de découvrir les similitudes entre leurs cultures. Une démarche qui s'avère fondamentale pour parvenir à une plus profonde connaissance identitaire de soi en passant par les autres (« dans sa différence je retrouvais des choses qui étaient miennes », *ivi*, p. 22).

[56] Edouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p 428**.**

[57] Le titre *Passavamo sulla terra leggeri* est un hommage à Patrick Chamoiseau : la phrase est tirée de *Texaco*.

[58] Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1996.

[59] Aux '*bronzetti*' est liée une symbolique de reconnaissance historique des sardes en tant qu'ethnie : « [le juge Mir] les plaçait devant les falaises et sur les rochers au long des sentiers. Si quelqu'un avait débarqué en éludant la surveillance, il aurait compris qu'il était arrivé sur la terre des hommes cornus qui dansaient sur les falaises » (Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 21) ; le mot '*jana*', renvoyant aux témoignages *pre-nuragiche* des '*domus de janas*', est utilisé pour établir l'ancienneté de ces tombeaux des peuples néolithiques installés dans le centre de l'île ; les "*nuraghi*", monuments les plus représentatifs de la civilisation autochtone, servent à Atzeni pour avancer des hypothèses concernant la sacralité et les styles de vie mythiques de ce peuple guerrier : l'écrivain parle de la construction du premier '*n'u r a gh e*' (cfr. *ivi*, p. 25), conçu pour la défense contre les ennemis venus de la mer, pour ensuite raconter les différents usages auquel il a été destiné au cours des siècles.

[60] Pour raconter la période des origines, Atzeni se sert aussi bien des chiffres que d'un parler

métaphorique (« Mois du vent qui courbe les chênes », *ivi*, p. 9; « Mois de la première fleur sur la neige » *ivi*, p. 56; « Mois de la mer immobile » *ivi*, p. 49, etc.), apte à créer une illusion mimétique parfaite.

[61] Dont témoignent les passages qui vont du temps préhistorique au temps des *nuraghi*, des phéniciens aux étrusques, des ligures aux romains, des *giudici* aux catalans.

[62] Le concept de *neutralité stérilisante* a été élaboré par Edouard Glissant dans le *Discours antillais* à propos de l'imposition historique de la langue française aux martiniquais. Pour cette raison il invite les écrivains créoles à déconstruire la langue française et il les sensibilise à l'usage d'un langage choc, non neutre, provocateur, à travers lequel exprimer les problèmes de la communauté.

[63] Tous les noms des personnages – de la préhistoire à l'époque des *nuraghi* – sont soumis à un*crescendo* syllabique (du nom *S'U* de la préhistoire en passe à *Sul* pendant les invasions *Ik* pour arriver à *Sula* dans la période des *nuraghi*). On peut voir dans ce *crescendo* la volonté de l'écrivain de marquer en même temps une progression temporelle.

[64] Daniel-Henri Pageaux, *Créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque*, cit, p. 88.

[65] « J'écoutais l'histoire le 12 août 1960 dans la cuisine chez Setzu, à Morgongiori, entre trois heures de l'après-midi et le treizième coup de minuit, quand Antonio Setzu prononça le dernier mot [...] J'avais huit ans », Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 7.

[66] *Ivi*, p. 211.

[67] Marcello Fois reconnaît à Grazia Deledda le mérite d'avoir utilisé le patrimoine traditionnel en dépassant les limites folkloriques de la bergerie et de l'exotisme, cfr Marcello Fois, nella sua *Prefazione*all'*Edera* (cfr Grazia DELEDDA, *L'Edera*, Nuoro, Ilisso, 2005, p. 7.

[68] Il considère Sergio Atzeni comme le premier auteur sarde à avoir introduit, dans la littérature de l'île, une clef de lecture créole, cfr Margherita Marras, *Marcello Fois*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2009, p. 182.

[69] Marcello Fois, *Gente del libro*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.

[70] Marcello Fois, *Sempre caro*, Nuoro, Il Maestrale, 1998.

[71] Marcello Fois, *Sangue dal cielo*, Milano, Il Maestrale-Frassinelli, 1999.

[72] Marcello Fois, *L'altro mondo*, Milano, Il Maestrale-Frassinelli, 2002.

[73] Marcello Fois, *Ferro recente*, Bologna, Granata-Press, 1992.

[74] Marcello Fois, *Meglio morti*, Bologna, Granata-Press, 1994.

[75] Marcello Fois, *Dura madre*, Torino, Einaudi, 2001.

[76] Entres autres, Giovanni Maria Lei-Spano, Emilio Lussu, Leopoldo Ortu.

[77] Bustianu affirme : « L'Italie est une nation encore trop jeune, il faudra du temps avant que nous ne réussissions à parler la même langue. Et je ne fais pas référence au langage en soi, je fais référence à cette culture qui, dans le bien comme dans le mal, est notre patrimoine commun. On n'a quand même pas été menés par le bout du nez quand on l'a faite cette Italie! Voilà ce que je dis : qu'on nous laisse le temps de choisir comment nous voulons y être dans cette nation. Je pense que nous serions de meilleurs Italiens si on nous laissait y entrer en tant que Sardes dans cette nation. », Marcello Fois,*Sangue dal cielo*, cit., p. 32.

[78] On trouve dans *Sangue dal cielo*, une comparaison parlante entre la Sardaigne, les Indes et d'autres terres colonisées : « Je pensais à Christophe Colomb […] A une phrase qui m'a toujours fait rire. Même si au fond elle est triste. Il l'a écrite au roi d'Espagne, depuis les Indes ou l'Amérique, comme on veut.[…] Le pouvoir du langage. Et elle en dit long sur le comportement des cultures conquérantes. Vous voulez l'entendre? […] Il avait trouvé des indigènes […] Et il décida que ça valait la peine de les mettre sur une caravelle en partance pour l'Espagne pour les faire voir au roi. Puis il lui vint le doute que, ces indigènes ne connaissant pas un mot d'espagnol, cela pût sembler une offense non seulement à l'égard du souverain mais aussi de toute la culture, l'*unique* culture que celui-ci incarnait [il écrivit donc :] "*S'il plaît à Notre Seigneur, au moment de partir j'amènerai six de ces hommes à Vos Altesses, afin qu'ils puissent apprendre à parler*" […] Vous comprenez? Insistai-je. "Il n'a pas dit : "*afin qu'ils puissent apprendre à parler l'espagnol*"*;* Il a dit ceci : "*afin qu'ils puissent apprendre à parler*" »,*ivi*, pp. 98-99.

[79] A la fin du roman, on découvrira que la femme a été empoisonnée par le chlore utilisé pour les expérimentations du protocole. Mais enquête a été manipulée par de hauts représentants de la politique nationale, qui organisent (avec la complicité de militaires et de quelques sardes) une fausse reconstruction de cette mort. La solution de l'énigme est possible grâce à Bustianu, mais, Fois, ne donne pas au lecteur la certitude que cette vérité puisse devenir publique.

[80] Marcello Fois, *L'altro mondo*, Milano, cit., pp. 183-184.

[81] Cfr. *Marcello Fois. Extraits d'une interview par Tram'éditions*, septembre 1999, http://www.jacbayle.club.fr/livres

[82] Marcello Fois reprend une réflexion de Milan Kundera à propos des choix linguistiques de l'antillais Chamoiseau qu'il définit comme « l'expression de la liberté d'un bilingue qui nie l'autorité absolue de l'une des deux langues et a le courage de désobéir à toutes les deux. » (Quatrième de couverture de *Sempre caro* dans l'édition Maestrale-Frassinelli de 1998); Marcello Fois précise de son côté: « moi je ne parle pas l'italien ou le dialecte, je parle deux véritables langues. […] Je crois que "une langue en plus" n'est pas une moins-value, n'est pas indice de provincialisme : bien au contraire, puisque l'Italie est aussi multiplicité d'expressions et d'expressivités, elle ne peut être qu'un élément qui élargit la culture », http://www.ilporto-ritrovato.net; Cfr. *Marcello Fois. Extraits d'une d'une interview par Tram'éditions*, cit.). Le point de vue est très proche de celui d'Edouard Glissant: « la langue créole qui m'est naturelle vient à tout moment irriguer ma pratique du français, et mon langage provient de cette symbiose, sans doute étrangère aux ruses du panachage, mais voulue et dirigée par moi », Edouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p. 554.

[83] Cfr Margherita Marras, *Marcello Fois*, cit., p. 46, p. 131.

[84] « “Peta, pane, casu, duos arantzos… per mangiare qualcosa mischìno, abbocà, che se aspettiamo a quello che gli danno in carcere…” “Carne, pane, formaggio, due arance… Sicura? Nient’altro?” La donna scosse la testa come se si fosse sforzata abbastanza. “Ohi che coltello s’abbocà, una leppa minoredda da bambini che faceva tenerezza a guardarla », Marcello Fois, *Sangue dal cielo*, cit. , pp. 6-7.

[85] *Ivi*, p. 48.

[86] Fois raconte avoir eu l’idée de l’histoire du nain Gaspare après avoir vu une photographie d’un homme de petite taille sur une carriole.

[87] Margherita Marras, *Marcello Fois*, cit., p. 183.

[88] *Ivi*, p. 47.

[89] *Ivi*, p. 183.

[90] *Ibidem*.

[91] Edouard Glissant, *Le discours antillais*, cit., p 428.

[92] Margherita Marras, *Marcello Fois*, cit., p.188.

[93] Cfr Daniel-Henri Pageaux, *Créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque*, in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (textes réunis par), *Littératures postocoloniales et francophonie*, cit, p. 84.

[94] J. Barnabé, R. Confiant, P. Chamoiseau, *Éloge de la créolité*, cit., p. 53.

[95] Margherita Marras, *Marcello Fois*, cit., p. 182.

[96] J. Barnabé, R. Confiant, P. Chamoiseau, *Éloge de la créolité*, cit., p. 53.

[97] Margherita Marras, *Marcello Fois*, cit., p. 187.

[98] Armando Gnisci, *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*, cit., p. 111.

[99] *Ivi*, p. 8.

[100] Cfr Sonia Ponzanesi, *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell’impero e letteratura meticcia*, cit., p. 31.