Université
Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale Lettres, Langues et Spectacles (LLS) - ED 138
EA 369 Études romanes - CRIX (Centre de recherches italiennes)

Roberto Lapia

La domination espagnole en Sardaigne (1479-1720) et la littérature sarde contemporaine

Thèse présentée et soutenue publiquement le 06/07/2020
en vue de l'obtention du doctorat d'Études romanes spécialité Études italiennes de l'Université Paris Nanterre sous la direction de Mme Silvia Contarini (Université Paris Nanterre) et de Mme Giuliana Benvenuti (Università di Bologna).

Jury :

Rapporteur·e :	M. Claudio Milanesi	PR, Aix Marseille Université
Rapporteur·e :	M. Roberto Dainotto	PR, Duke University
Membre du jury :	Mme Silvia Contarini	PR, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Giuliana Benvenuti	PR, Université de Bologne
Membre du jury :	Mme Giuliana Pias	MCF, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Licia Reggiani	Prof. associato, Université de Bologne
Membre du jury :	M. Davide Luglio	PR, Sorbonne Université
Membre du jury :	M. Luciano Marrocu	PR, Université de Cagliari

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de thèse, Madame Silvia Contarini. Je la remercie d'avoir accueilli ce projet avec enthousiasme, de m'avoir encadré, orienté et conseillé pendant cette longue période de recherche, de doute et de découverte. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa grande disponibilité et ses qualités humaines d'écoute et de compréhension.

J'adresse mes sincères remerciements à ma co-directrice de thèse, Madame Giuliana Benvenuti, et à Madame Giuliana Pias, qui par leurs paroles, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ouvert mes horizons de recherche.

Mes remerciements vont également à Madame Licia Reggiani, Monsieur Roberto Dainotto, Monsieur Claudio Milanesi, Monsieur Davide Luglio et Monsieur Luciano Marrocu pour avoir accepté de lire et de juger ce travail.

Je suis infiniment reconnaissant à Clémence Thierry, Rocco Rosario Marseglia et Roxane Hervy de s'être rendus disponibles pour la relecture de cette thèse, de m'avoir consacré tout ce temps et de m'avoir prodigué maints conseils.

Je souhaiterais aussi exprimer ma gratitude à Manon Couderc, pour sa disponibilité, son sérieux et son respect sans faille des délais serrés de relecture.

Un énorme merci à Francesca Scrofani, Nicolás Rodríguez Galvis et Emanuele Broccio : leurs conseils, leur soutien, leur amitié ont rendu possible ce travail.

Grazie a Gaia e Nina, che hanno profuso il loro massimo sforzo affinché questo lavoro non giungesse a conclusione. E un grazie infinito a Chloé. Per tutto.

Dedico questa tesi a Vincenzo e Maddalena e a Nino e Cicitta, i miei nonni. Che hanno vissuto per millant'anni con il mare intorno. E che quel mare l'hanno sempre temuto. Forse perché da lì, prima o poi, sarebbe arrivato il nemico.

Table des matières

Préambule *9*

Introduction *11*

I. *Repères historiques : contexte(s), légendes et narrations* *29*

1.1 La Sardaigne dans le monde espagnol (1479-1720) 30

1.2 L'Italie et la légende antiespagnole 33

1.3 L'Espagne et la décadence italienne 45

1.4 Anti-espagnolisme, italianité et « patrie sarde » : une question d'identité 54

1.5 Le roman historique sarde du XIXe siècle et le bouc émissaire espagnol 69

1.6 La perspective nationale de Carlo Brundo et de Pietro Carboni 87

1.7 Histoire et nation : le chant patriotique d'Enrico Costa et de Pompeo Calvia 97

1.8 Les échos d'une légende 119

II. *Récrire l'histoire, refaire l'identité : Sergio Atzeni et la littérature sarde face à l'époque espagnole de l'île* *135*

2.1 Une perspective néo-historique 136

2.2 Le contexte italien : un peu de (néo)histoire 139

2.3 Pour un néo-historique sarde 141

2.4 La perspective subalterne 145

2.5 Une approche micro-historique 157

2.6 Sergio Atzeni et les allégories de l'histoire 161

2.7 La fable du juge bandit 174

2.7.1 L'absurde procès 182

2.7.2 Juanica et Itzoccor 199

2.7.3 La présence de l'Autre : Ali 214

2.8 Deux nouvelles atzeniennes : entre la peste et le procès 221

III. *Libérer le passé, délier le présent : la Sardaigne et l'époque espagnole dans l'écriture de Giulio Angioni* *237*

3.1 Le minimalisme de Giulio Angioni : la sous-histoire. 238

3.2 Des milliers d'années 243

3.3 La mer autour 267

3.4 Sigismondo Arquer et les flammes de l'Inquisition 278
3.4.1 La voix collective (et la contre-histoire) de Sigismond 298
3.4.2 Une culture hybride, une vision européenne 312

IV. *Fictions, histoire(s), identité(s) : la suite* *323*

4.1 Parcours croisés : les subalternités opposées de Raffaele Puddu et Nicolò Migheli 325
4.1.1 Pueblo 326
4.1.2 La véritable histoire de Diego Henares de Astorga 340

4.2 Politique, mythes et passions : la Sardaigne espagnole de Pietro Maurandi 384

4.3 L'histoire minuscule de Anna Castellino 413

4.4 Des secrets impénétrables : les passés énigmatiques de Paola Alcioni et de Abate et Melis Costa 430

Conclusion *457*

Bibliographie *467*

Index des noms propres *485*

Préambule

Je lisais pour la deuxième fois, un peu par hasard, un roman écrit par un écrivain sarde où il était question d'une étrange invasion de sauterelles en 1492 : c'est à cet instant, je crois me souvenir, que l'idée a commencé à prendre forme.

Plus que d'une idée, il s'agissait d'un constat : dans certaines œuvres littéraires écrites par des auteurs d'origine sarde, entre 1986 et 2017, le récit se concentrait sur la « période espagnole » de la Sardaigne. Or, nous savions que cette période représentait une sorte d'histoire « oubliée », voire niée, dont la récupération avait commencé grâce au travail de certains historiens sardes à partir de la fin des années 1970. Mais il ne s'agissait plus cette fois de professionnels de l'Histoire : il était question de l'objet littéraire, de l'affabulation romanesque.

Logiquement, une suite de questions surgit alors : pourquoi la littérature décide-t-elle de représenter la domination espagnole dans l'île ? Sous quelles formes cette histoire appararaît-elle dans la production littéraire contemporaine ? Enfin et surtout : quelles sont les conséquences, réelles et potentielles, de cette « reprise », notamment concernant l'imaginaire collectif, et subséquemment les constructions identitaires des Sardes d'aujourd'hui ? Dans ce travail, nous essaierons de trouver des réponses à ces questions, en partant d'une conviction fondamentale : démystifier l'Histoire signifie rendre accessible un passé nié voire désavoué ; toutefois, cela signifie aussi – et surtout – libérer le présent du consortium de stéréotypes qui, de nos jours encore, pèsent sur la Sardaigne et sur sa culture. Et cette démystification – une sorte de rébellion contre le pittoresque – ne peut qu'être menée par l'instrument littéraire, qui revendique le rôle central de l'imagination : « Car la vérité est du côté de l'imagination, même si elle est démentie par la politique réelle »[1].

[1] Italo Calvino, *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 13. « Perché la verità è dalla parte della fantasia, anche se smentita dalla politica reale ». Les traductions sont toujours les nôtres, sauf lorsque nous signalons l'édition française du texte.

Introduction

Au cours des trente dernières années, la Sardaigne a connu un profond renouveau de la production littéraire, lié aux changements structurels qui ont investi et bouleversé l'île à partir des années 1970. En particulier, nous faisons référence ici à l'échec du « Plan de Renaissance »[2] (1962-1974), censé relancer la stagnante économie sarde grâce à un important processus d'industrialisation du territoire ; processus dont la faillite a engendré à long terme une série de conséquences négatives, parmi lesquelles la naissance de nouvelles formes de crime organisé[3], l'augmentation progressive de l'émigration, une modernisation mutilée ainsi que le dépeuplement des campagnes. D'autres facteurs de changement sont intervenus dans cette période, comme la scolarisation massive, la diffusion des médias dans l'île et l'arrivée du tourisme de masse. Autrement dit, c'est la globalisation qui débarquait en Sardaigne, dans une société à cheval entre tradition et modernité, et remettait en question l'identité même des Sardes, dont la construction était restée fidèle à une conception fermée, puriste et ethnocentrique de la culture. De fait, nous assistions à une « mutation anthropologique », dont le corollaire aurait été la progressive « usure du séculaire patrimoine culturel, artistique et linguistique de la Sardaigne »[4].

Dans ce contexte de dépaysement et de perte, il s'avérait nécessaire de redéfinir la « sardité » à l'intérieur d'un panorama global – et globalisé – déchiré par les troubles économiques, politiques et sociaux, et affecté par la fin d'une époque d'apparente stabilité qui perdurait depuis l'après-guerre. Ainsi, pour utiliser une définition de Manlio Brigaglia,

[2] « Piano di Rinascita ». Voir à ce propos Francesco Soddu, *Il Piano di rinascita della Sardegna: gli strumenti istituzionali e il dibattito politico*, in Luigi Berlinguer, Antonello Mattone, a cura di, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna,* Torino, Einaudi, 1998, p. 995-1035.

[3] À ce sujet, une des études les plus importantes est sûrement celle de Giuseppe Fiori de 1968 : il s'agit précisément d'une enquête socio-anthropologique sur le phénomène du banditisme en Sardaigne dans les années 1960. Fiori y met en avant les liens entre les nouvelles formes de crime organisé et l'ancienne tradition du banditisme insulaire. Voir Giuseppe Fiori, *La società del malessere*, Bari, Laterza, 1968.

[4] Amalia Maria Amendola, *L'isola che soprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, Cuec, 2006, p. 15. « Un progressivo logoramento del secolare patrimonio culturale, artistico e linguistico della Sardegna ».

commencèrent en Sardaigne les « années de la nouvelle identité »[5], dont il situe le début autour de l'année 1990, mais qui avaient probablement commencé au cours de la décade précédente. Les premiers à pressentir ces bouleversements et à entrevoir les risques de ce déracinement identitaire – qui semblait remplacé par un néant culturel – furent les intellectuels et les écrivains sardes ; par conséquent, ces questions devinrent matière première de leurs œuvres. Sur le plan strictement littéraire, les caractéristiques de ce changement de perspective, outre une nouvelle réflexion sur l'identité, sont l'attention à la thématique historique et anthropologique, une prédilection évidente pour le genre policier, et la grande importance accordée à l'expérimentation linguistique[6]. De plus, en parallèle se développèrent les maisons d'édition sardes, dont il ne faut pas sous-estimer le rôle dans le renouveau de la production littéraire dans l'île : elles se mirent en mesure de fournir un produit-livre d'une qualité croissante.

Dans ce contexte effervescent et stimulant d'inquiétude créative, nous nous intéressons plus particulièrement au retour d'intérêt pour le roman dit « historique », dans des formes renouvelées. Dans le cadre de cette tendance « historique », nous remarquons que certains auteurs focalisent leur attention autour d'une période particulière, celle de la domination espagnole en Sardaigne ; plus précisément encore, leur regard se concentre sur l'époque où le *Regnum Sardiniae* devint une annexe de la Couronne d'Espagne (1479-1720).

La date-clé de cette « reprise historique » par le biais de l'écriture littéraire, que nous souhaitons analyser ici, est 1986, l'année où la maison d'édition sicilienne Sellerio publie le roman de Sergio Atzeni, *Apologo del giudice bandito*[7]. Atzeni, à travers cette œuvre-charnière, remet au centre de la narration la représentation de la Sardaigne en tant que « monde espagnol », mettant ainsi fin à une longue ségrégation de l'histoire. Sur la voie tracée par Atzeni, d'autres écrivains d'origine sarde entreprennent un travail complexe de réinterprétation de l'époque ibérique de l'île, et le font à travers des textes caractérisés par une dialectique constante entre recherche documentaire et imagination. Dès lors, il nous semble possible d'affirmer que, grâce à une fusion de matériaux historiques et d'invention fictionnelle, nous assistons à une sorte de

[5] Cité dans *Ibid.*, p. 23. « Gli anni della nuova identità ». Voir aussi Manlio Brigaglia, *Società e letteratura in Sardegna. 1944/1990*, in Giuseppe Marci, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, Cuec, 1991, p. 111 ; et Gian Giacomo Ortu, *La nuova identità*, in Manlio Brigaglia, Attilio Mastino, Gian Giacomo Ortu, a cura di, *Storia della Sardegna. 2. Dal Settecento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 205-212.

[6] Voir Amalia Maria Amendola, *L'isola che soprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, *op. cit.*, p. 15- 16.

[7] Sergio Atzeni, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986 (*La fable du juge bandit*, Lyon, La Fosse aux Ours, 2001, trad. fr. de Marc Porcu).

déviation par rapport à un parcours figé ; déviation dont la volonté semble être celle de remodeler l'histoire pour revitaliser une mémoire restée jusqu'ici inerte.

La perspective adoptée par ces auteurs est également innovante, notamment vis-à-vis de la production littéraire précédente : il s'agit dans ces fictions de raconter l'histoire en partant du bas, de donner la voix aux « vaincus », au peuple ; c'est-à-dire aux subalternes, à celles et ceux qui ont toujours subi l'histoire et n'ont jamais eu la possibilité de prendre la parole. Ce sont à nos yeux des stratégies liées à une volonté précise : la détermination à problématiser l'histoire – dans ce cas précis l'histoire de la Sardaigne espagnole – pour la relire avec le regard critique du présent. Cette démarche soulève des questions auxquelles nous essaierons, dans cette étude, de répondre : quels sont les aspects de cette « histoire » qui sont mis en valeur et pourquoi ? Quels sont les effets de ces choix sur l'imaginaire collectif sarde ? Quels sont les effets des ces représentations sur la construction identitaire sarde d'aujourd'hui ? Enfin, quelles sont les relations entre une nouvelle perception du passé et la perception du présent ? De plus, nous pensons que par l'entremise de ces productions littéraires, il sera tout aussi possible, d'un côté, de reconsidérer la place que la Sardaigne et son peuple occupent et ont occupé dans l'histoire, et de l'autre, de repenser l'importance de l'outil littéraire vis-à-vis de la connaissance historique, en considérant que l'écriture fictionnelle permet, entre autres, de toucher un plus large public. Toutefois, l'essentiel réside dans la première interrogation autour de laquelle ce travail a pris forme, et qui traversera de part en part notre recherche : comprendre pourquoi et comment la littérature, à partir d'un moment précis, a décidé de s'adonner à la représentation de la domination ibérique dans l'île. Nous sommes convaincu que trouver la réponse à cette énigme permettra de résoudre les autres questionnements que nous avons soulevés.

Il convient d'observer d'emblée qu'existent déjà des travaux sur le sujet : des études sans aucun doute intéressantes, notamment en ce qui concerne les éléments théoriques, la méthodologie et la reconstruction historique de cette période. Cependant, aucune d'elles ne part de la forme littéraire pour ensuite aborder la question historique, pas plus qu'elles ne s'interrogent sur les multiples significations que peut revêtir cette reprise d'intérêt pour un passé peu connu des Italiens, y compris au sein de la société insulaire elle-même. Or, la recherche que nous souhaitons mener ici est centrée sur l'interprétation et la réécriture de l'histoire dans la production littéraire, et plus précisément sur les nouvelles formes de représentation de la période espagnole en Sardaigne, ainsi que sur le renouveau du roman historique sarde. Une précision nous semble pourtant nécessaire : dans cette étude, nous considérerons l'objet

littéraire comme l'un des lieux principaux de représentation et d'autoréflexion, de création de nouvelles consciences, jusqu'alors inexistantes. Un lieu de reconfiguration du monde, donc d'identités.

Le corpus

Le corpus littéraire choisi se compose de dix romans et deux nouvelles, publiés entre 1986 et 2017. Tous ces textes ont pour cadre (entièrement ou partiellement) la période du *Regnum Sardiniae*, cette époque qui débute en 1479, avec l'arrivée au pouvoir de Ferdinand II le Catholique, et qui se termine avec le pacte de Londres de 1718 et la cession de la Sardaigne au Piémont à partir de l'année 1720. Les narrations que nous analyserons se déroulent donc à l'intérieur de cet univers pour ainsi dire « nouveau » et peu connu qu'était la Sardaigne en tant que « monde espagnol »[8].

Les textes choisis sont l'œuvre de neuf auteurs appartenant au courant dit « nouvelle vague sarde », pour utiliser une expression utilisée par le critique Goffredo Fofi en 2003[9] : Francesco Abate et Carlo A. Melis Costa [*Il corregidor*, 2017], Paola Alcioni [*La stirpe dei re perduti*, 2003], Giulio Angioni [*Millant'anni*, 2001 ; *Il mare intorno*, 2003 ; *Le fiamme di Toledo*, 2006], Sergio Atzeni [*Apologo del giudice bandito*, 1986 ; *Gli anni della grande peste*, 2003 ; *Una leggenda meridionale,* 2005], Anna Castellino [*Mischineddus*, 2010], Pietro Maurandi [*Hombres y dinero*, 2010], Nicolò Migheli [*La storia vera di Diego Henares de Astorga*, 2015], Raffaele Puddu [*Pueblo*, 2000]. Grâce à ces récits, l'époque ibérique de la Sardaigne fait son retour dans l'imaginaire contemporain. Le réveil d'intérêt pour cette ère se manifeste, au niveau littéraire, par des caractéristiques particulières que nous illustrerons par la suite.

Le choix de ces textes est motivé par différents degrés de cohérence : le premier, évidemment, est le cadre historique commun ; néanmoins, cette cohésion passe aussi par le contexte temporel de production, inscrit dans un laps de temps relativement court : trente-et-un

[8] Francesco Cesare Casula, *Sardegna catalano-aragonese. Profilo storico*, Sassari, Editrice Mediterranea, 1984, p. 125. Selon Francesco Cesare Casula, le fait que l'île, à partir de 1479, était devenue un *monde espagnol* à part entière c'était un lieu commun accepté dans l'historiographie des années 1970-1980 ; de fait, l'arrivée de Ferdinand II signifia la fin des conflits entre différents prétendants.
[9] Goffredo Fofi, « Sardegna, che Nouvelle Vague! », in *Panorama*, 13 novembre 2003.

ans. Cette temporalité, *de facto* liée au contexte socio-historique de production des œuvres, nous interroge non seulement sur les raisons qui ont poussé chaque auteur à représenter cette période de l'histoire, mais aussi sur les causes qui ont conduit toute une génération à entreprendre un travail de récupération de la mémoire, sans oublier de mesurer les effets avérés ou potentiels de cette « récupération » sur la culture sarde.

Un autre critère de sélection a été la cohérence stylistique et formelle du corpus : en effet, à la première analyse ou lecture des textes, l'on s'apercevra de la présence d'un fil rouge commun aux narrations choisies. Pour être plus précis, les analogies et les parallélismes entre les différents récits opèrent à plusieurs niveaux : linguistique, spatio-temporel, et enfin formel.

La cohésion linguistique, dans son aspect rhizomatique[10], est probablement la plus évidente et immédiate : dans tous les textes, à différents degrés, coexistent plusieurs langues. Nous observons ainsi que l'italien est l'idiome dominant, accompagné d'une présence abondante des différents dialectes du sarde, du castillan, ou encore du catalan et du latin. Ce mélange donne naissance à un univers narratif dans lequel les parlers ne sont pas simplement juxtaposés, mais se compénètrent avec des équilibres bancals, qui paraissent naturels et congénitaux. Ce constat n'est pas sans rappeler les théories de l'antillais Édouard Glissant :

> Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde […] C'est-à-dire que ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre – rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. – comme le fait d'un immense *drama*, d'une immense tragédie dont ma propre langue ne peut pas être exempte et sauve[11].

Par conséquent, affirme Glissant, on ne peut écrire de manière monolingue. Les auteurs du corpus semblent s'être appropriés la leçon glissantienne, puisque *de facto* le monolinguisme est dans leurs œuvres définitivement dépassé par un plurilinguisme conscient qui témoigne non seulement d'une cohérence de fond au sein de la production narrative contemporaine sarde, mais aussi et surtout de l'importance que toutes les influences culturelles externes ont prise

[10] Gilles Deleuze et Félix Guattari établissent, concernant le fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle, alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. Voir à ce propos Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976 (repris dans *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980).
[11] Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.

dans la définition de l'identité, de la culture et de la langue en Sardaigne. Reprenant les thèses de Glissant, Giuseppe Marci et Margherita Marras ont poussé le discours encore plus loin en parlant, pour les écrivains contemporains sardes, de créolisation de la langue et en établissant de nombreuses analogies entre les auteurs de l'île et les auteurs créoles[12] :

> S'il existe un élément qui caractérise la Sardaigne, son histoire et la production de ses écrivains, celui-ci réside dans le fait que les Sardes ont fréquenté peuples, cultures et langues variés, tout en élaborant leur propre expression linguistique (ou alors un ensemble d'expressions qui, dans la diversité qui les distingue, forment un système unitaire) *en présence de toutes les langues du monde*, comme aurait dit Glissant ; c'est-à-dire, dans une confrontation ouverte avec toutes les populations que les Sardes ont dû et pu rencontrer, à cause de la navigation, de la guerre ou encore du commerce[13].

Pour ce qui concerne la cohésion du corpus, nous avons situé le deuxième niveau de cohérence dans la composante spatio-temporelle : les narrations sélectionnées sont caractérisées par une fracture continue des espaces et des temps à l'origine du caractère fragmentaire des récits. Au niveau purement temporel, nous avons remarqué que la narration est le plus souvent fracturée en deux temps : un « avant » (observé) et un « après » (observant). Si l'observé est toujours le temps situé dans le « monde espagnol », l'observant peut être temporalisé dans des périodes variées, mais toujours postérieures à l'époque hispanique. Entre ces deux temps principaux s'insèrent souvent des fragments de récit relevant de temporalités additionnelles, parfois troublantes : souvenirs, réflexions atemporelles, fuites en avant et en arrière.

Concernant la composante spatiale, il semble évident que l'espace principal de chaque narration est la Sardaigne espagnole, et souvent la ville de Cagliari. Toutefois, les fractures spatiales ne demeurent pas moins nombreuses que les temporelles. Nous nous trouvons en présence de – ou présents dans – la Péninsule ibérique, notamment à Toledo (ancienne capitale

[12] Voir Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, et Margherita Marras, *Dall'Ottocento ai giorni nostri: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*, in Patrizia Serra, a cura di, *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 195-213.

[13] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda, op. cit.,* p. 15. « Se c'è un elemento che caratterizza la Sardegna, la sua storia e la produzione dei suoi scrittori, questo consiste proprio nell'avere i sardi *frequentato* popoli, culture e lingue diverse e nell'avere elaborato una propria espressione linguistica (o un insieme di espressioni linguistiche che, pur nella diversità che le distingue, formano comunque un sistema) *in presenza di tutte le lingue del mondo*, come direbbe Édouard Glissant, ovverosia nel confronto con tutte le genti con le quali, per le ragioni della navigazione, del commercio e della guerra, hanno avuto motivo di incontro ».

et siège du Saint-Office de l'Inquisition), à Madrid et à Valence, ou encore en Galice. Nous voyageons aussi vers les Flandres et l'Amérique du Sud avec l'armée de la Couronne d'Aragon ; en Italie, dans les universités de Pise et Sienne ; en Inde ; dans la Suisse calviniste ; ou encore dans la Sardaigne piémontaise – dans ce dernier cas, il ne s'agit pas seulement d'une fracture temporelle, puisque nous la percevons comme un lieu « autre », dichotomique, par rapport à l'île hispanique. Cette géographie variée, qui contamine les espaces de l'intrigue – espaces façonnés par la narration elle-même – que révèle-t-elle ? L'hypothèse que nous soutenons dans cette étude est qu'une telle ouverture spatiale est symptomatique d'une vision de rupture, d'une conception de la Sardaigne qui n'est plus ce lieu insulaire et isolé, anhistorique, inaccessibles aux étrangers, autosuffisant, dont les habitants s'enferment dans les montagnes pour fuir les ennemis qui viennent de la mer ; mais bien une Sardaigne qui s'insère pleinement dans le monde chaotique actuel, et qui semble découvrir enfin ce qu'elle a toujours été : une terre située dans une position stratégique fondamentale, au milieu de la Méditerranée.

Les trois éléments de cohésion annoncés ci-dessus en donnent un quatrième : celui de la conscience ; c'est-à-dire la conscience des auteurs du corpus du besoin d'aller au-delà des stéréotypes hégémoniques et préconçus qui ont tenaillé l'île pendant trop longtemps, pour resituer la Sardaigne dans un contexte global ouvert, dans le dynamisme des temps modernes, temps dans lesquels l'île a toujours éprouvé des difficultés à s'inscrire[14]. C'est une démarche qui passe aussi par la récupération de la mémoire, la réécriture voire la problématisation de l'histoire et la redéfinition du soi. Ce que l'on observe dans les textes sélectionnés, c'est en quelque sorte cette même volonté de rescousse déjà évoquée dans les années 1970 par l'ethnologue Michelangelo Pira, qui l'avait conceptualisée sous la théorie dite de la *révolte de l'objet :* « Il est temps que les relations entre culture observatrice et culture observée changent : l'objet doit prendre la parole pour se définir par rapport à lui-même et pour se redéfinir comme culture tout court »[15].

C'est un fait : à travers l'objet littéraire, les évènements historiques nous sont restitués différemment, avec une complexité nouvelle, connotés par un point de vue « autre ». Ainsi, la fiction devient matière de réflexion historique, en posant son regard rapproché sur cette

[14] Voir à ce propos Margherita Marras, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, 1998, p. 35.
[15] Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Milano, Giuffré, 1978, p. 19. « È tempo che i rapporti tra cultura osservata e cultura osservante si ribaltino; e dunque che l'oggetto prenda la parola per definirsi rispetto a se stesso, dunque per ridefinirsi autonomamente come cultura *tout court* ».

« légende noire » qu'a été la période espagnole depuis le Risorgimento jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle ; un regard nouveau qui permet de saisir des détails qui avaient échappé à l'Histoire officielle.

Pour ce qui concerne un degré de cohésion plus purement formel, les douze textes retenus semblent tous caractérisés par un mélange de genres littéraires, une forte présence de la tradition orale dans la narration, et un recours fréquent à la magie et à l'onirisme. Ces trois éléments significatifs ouvrent de nouvelles perspectives d'analyse : de fait, il nous semble que les auteurs sardes de la « nouvelle vague » tendent généralement à s'éloigner des genres littéraires canonisés de la tradition italienne pour se rapprocher du genre fantastique, notamment de dérivation hispanique.

Approches théoriques et méthodologiques

Concernant les approches théoriques, de nombreuses études, dans des disciplines variées, demeurent intéressantes pour fournir un appareil méthodologique approprié à notre étude. Les paradigmes théoriques qui ont attiré notre attention concernent plus particulièrement les domaines du roman néo-historique, des théories de la subalternité et de la micro-histoire.

Les recherches menées par Mario Domenichelli et Giuliana Benvenuti sur le roman néo-historique nous offrent des instruments d'analyse de textes littéraires dans lesquels dialoguent documentation et imagination. Ils introduisent aussi le concept de discours contre-historique en tant que nouvelle instance narrative émancipatrice qui permettrait de démasquer les faits et les identités reniés par l'histoire. Ainsi, nous pourrons prendre en considération l'approche « contre-historique » en ce qui concerne les auteurs sardes et leur représentation de l'époque espagnole. En outre, le concept en amont de l'idée de contre-histoire se révèle tout aussi intéressant : il s'agit de celui que Domenichelli et Benvenuti ont nommé « pulsion nécromantique ».

La « pulsion nécromantique » est un symptôme social qui s'est manifesté lorsque les grands récits historiques se sont trouvés en crise, confrontés à une forme d'échec, à une tombée en désuétude : l'historien et le romancier se sont alors tournés vers une nouvelle pratique de l'écriture marquée par le désir d'évoquer « les voix des morts » : ils écoutent les *voix fantômes* réduites au silence par l'Histoire officielle, et procèdent à la production discursive de la contre-histoire.

Cette pulsion serait à la base du roman « néo-historique », un roman qui part à la recherche des traces des blessures dont le pouvoir constitué a disséminé le discours historique, et qui s'interroge sur un *manque* de l'histoire : « les sujets vaincus ou submergés »[16] et leur point de vue. Domenichelli revient ici à la question fondamentale posée par Michel de Certeau : « Qui parle ? Et d'où ? »[17]. C'est l'auteur qui parle, qui (re)donne forme au temps ; cependant il se soustrait pour laisser résonner d'autres voix en son for intérieur, des voix historiquement déterminées. Il laisse parler les gens du commun, il chante leur droit à entrer dans la mémoire, il revendique leur existence. Son geste évoque l'acte de dépoussiérage, destiné à rendre visible l'oubli et à permettre aux figures rendues muettes par l'histoire de retrouver la parole[18].

Il s'agit d'une réécriture qui représente ce qui n'avait « pas été imaginé »[19] ; car le roman « néo-historique », selon la définition donnée par Mario Domenichelli et reprise par Giuliana Benvenuti, s'affirme par le dialogisme de sa forme aussi bien que de son projet littéraire – dialogisme entre la recherche documentaire et l'évocation du passé à travers l'imagination du poète.

Le romancier historique fouille dans la *poubelle* de l'histoire pour mettre au jour les opacités, les anciennes cicatrices qui continuent à peser sur le présent ; ces opacités, ces lacunes et omissions cachent derrière elles une myriade d'autres histoires reniées et réprimées : les dévoiler permet d'interroger le discours du pouvoir qui les a effacées, de démasquer les « vides cachés »[20] par les grands récits historiques, et d'aborder un nouveau discours contre-historique.

Nous considérons que ces études sur le roman néo-historique, que nous n'avons que brièvement énoncées ci-dessus, sont adaptées à l'étude des auteurs du corpus choisi et de leur écriture en dialogue constant entre la documentation historique et l'imagination du poète. Cette dialectique prend appui sur un manque de l'histoire : la représentation de la période espagnole en Sardaigne, ainsi que l'exploitation de ses sources et de ses voix réduites au silence. Nous nous trouvons donc en présence d'un dialogue avec les morts, avec des voix fantômes. Ainsi les opacités historiques ouvrent-elles la voie à une réécriture passant par l'oralité indirecte, issue de la tradition, et par l'ouverture à de nouveaux univers symboliques.

Cette pulsion de « parler avec les morts » implique ainsi une dialectique entre

[16] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012, p. 8. « I soggetti sommersi e sconfitti ».
[17] Michel de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Tours, Mame, 1973.
[18] Voir Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 18-19.
[19] *Ibid*., p. 113.
[20] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, *op. cit*., p. 7-9. « I vuoti nascosti ».

documentation et poétique qui fonde l'écriture de la contre-histoire, dans laquelle nous souhaitons inscrire les auteurs contemporains sardes. Celle-ci se prête donc à une analyse appuyée sur les thèses et la pensée critique élaborées notamment par Antonio Gramsci et Edward Saïd. Il s'agit de théories centrées sur la dichotomie *subalterne* / *hégémonique* et sur la responsabilité critique du « récit du temps » : un discours qui permettrait la naissance de contre-cultures hétéroclites qui remettent l'histoire en question.

« Le grand saut »[21] effectué par Gramsci – puis réélaboré par Saïd – dans la pensée critique occidentale a été de comprendre que la lutte politique, culturelle et historique ne se situait guère dans la relation entre la *tradition* et la *modernité*, mais bien entre la partie *subalterne* et la partie *hégémonique* du monde. Si Gramsci avait déjà théorisé la dichotomie Sud-Nord dans son écrit sur la condition du Mezzogiorno italien[22], Saïd transpose spatialement ce clivage entre Orient et Occident[23]. Ce qui nous intéresse pour notre étude est en effet cette subdivision qui nous permet de situer la Sardaigne dans le Sud du monde, ou bien dans l'Orient : bref, dans la condition subalterne, en opposition à la condition hégémonique.

L'originalité de cette approche offre des dispositifs théoriques qui pourraient engendrer une analyse tout à fait novatrice pour la matière étudiée. Cependant, la difficulté, lorsqu'on a affaire à des auteurs comme Saïd et plus encore Gramsci, est de ne pas se perdre dans les foisonnantes réinterprétations critiques dont ils ont fait l'objet. Nous nous limiterons donc à prendre en considération certains concepts de leurs vastes dispositifs théoriques, et à exploiter quelques études gramsciennes et saïdiennes qui enrichisssent notre appareil méthodologique : nous faisons particulièrement référence aux travaux de Iain Chambers [2003 et 2006] et de Michelangelo Pira [1978].

En ce qui concerne les concepts de « subalterne », « hégémonie », « question méridionale » et « orientalisme », sur lesquels nous appuierons nos analyses et dont nous préciserons les éléments essentiels, nous renvoyons, pour l'instant, à une lecture des textes originaux où ils sont explicités exhaustivement [*Cahiers de prison,* 1996, *Orientalisme*, 1980].

---

[21] Iain Chambers, *Il subalterno e la sfida critica*, Id., a cura di, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 8. « Resta invariato *il grande salto* effettuato nel pensiero critico occidentale da Antonio Gramsci e poi ri-elaborato da Edward Said ».

[22] Antonio Gramsci, *Alcuni temi della quistione meridionale* in *La costruzione del Partito comunista 1923-1926* [1971], Torino, Einaudi, 1978, p. 137-158. (éd. française : *Quelques thèmes de la question méridionale*, in *Écrits politiques III. 1923-1926*, Paris, Gallimard, 1980, p. 327-356, trad. fr. de Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, Gilbert Moget, Robert Paris et Armando Tassi).

[23] Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, 1980.

Revenons donc au « récit du temps » : c'est à partir de cette narration que tout doit être remis en question selon Gramsci[24]. Le penseur d'origine sarde défendait l'exigence d'établir une continuité entre une culture populaire (archaïque) et une culture moderne : de fait, se remettre en contact avec les racines les plus lointaines d'une culture pourrait représenter un acte révolutionnaire, à condition que le plus ancien se soude avec le plus moderne et que les classes subalternes soient capables de s'approprier un modèle culturel propre, apte à subvertir les modèles conformistes dominants[25].

Cette opération de « remise en contact » avec le passé – donc avec les morts –, nous la retrouvons dans la manière dont la littérature contemporaine sarde se réapproprie l'histoire. Reste à savoir si elle permet aux Sardes de s'approprier un nouveau modèle culturel, d'où l'importance du rôle de l'intellectuel selon Gramsci : il doit savoir rompre avec le passé tout en sauvant l'originalité et l'unicité de la culture populaire, pour conduire le sentiment populaire vers un développement intérieur et une catharsis moderne[26].

Qu'est-ce que cette culture du peuple ? Dans la vision gramscienne, il s'agit d'une culture « subalterne », inachevée, faite de ruines et de stratifications de cultures qui se sont succédé dans l'histoire ; une culture incapable de s'opposer consciemment à la culture dominante, privée de toute force active de contradiction : en un seul mot, c'est le folklore, « un conglomerat indigeste de fragments »[27] de toutes les conceptions du monde et de la vie, apparemment immuable ; une culture dominée, longtemps considérée comme un phénomène pittoresque, sans dignité historique.

Ainsi, Gramsci soulignait l'importance de « l'innovation et de la différence » contre le tissu d'une histoire unitaire et continue. C'est ici qu'intervient Saïd, avec la primauté de la poétique (littéraire, musicale, visuelle)[28], qui modifie la façon de regarder les choses, rend vulnérable tout ce qui a été renié, interroge l'altérité d'un corps marqué par les diversités historiques. Pour Saïd, le défi critique s'inscrivait et émergeait notamment dans la littérature, à travers des *langages* qui annoncent leur emplacement dans le monde et leur droit à le raconter[29].

---

[24] Iain Chambers, *Il subalterno e la sfida critica*, *op. cit.*, p. 10.
[25] Voir Guido Guglielmi, *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 127-128.
[26] *Ibid*.
[27] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison* [1948], 5 voll., édition de Robert Paris, Paris, Gallimard, 1996, vol. V, C. 27, § 1, p. 338 (trad. fr. vol. I : Monique Aymard et Françoise Bouillot ; vol. II : Monique Aymard et Paolo Fulchignoni ; vol. III : Paolo Fulchignoni, Gérard Granel et Nino Negri ; vol. IV : Françoise Bouillot et Gérard Granel ; vol. V : Pierre Laroche et Claude Perrus).
[28] Iain Chambers, *Il subalterno e la sfida critica*, *op. cit.,* p. 12.
[29] Voir Homi Bhabha, *Nation and narration*, Oxford, Routledge, 1990.

Or, la Sardaigne nous apparaît avec évidence comme un corps marqué par les diversités historiques, par les cicatrices et les blessures, par les rencontres avec l'autre, par les silences et les fantasmes : cette poétique évoquée par Saïd remue les vides, redonne dignité au pittoresque et nous raconte une histoire, d'un point de vue autre : celui des subalternes. Et à travers cette poétique, la culture sarde tente de réaffirmer sa place dans le monde, comme une nouvelle narration – comme l'affirmation d'une nouvelle identité[30].

Saïd, dans son ouvrage critique *Culture et impérialisme,* ne cesse de pointer l'importance de l'histoire et de son lien avec la formation de l'identité culturelle des peuples :

> Je ne crois pas que les auteurs soient mécaniquement déterminés par l'idéologie, l'appartenance de classe ou l'évolution économique. Mais ils sont ancrés en profondeur dans l'histoire de leur société, ils façonnent cette histoire et sont modelés par elle, ainsi que par leur vécu social, à divers degrés. La culture et ses formes esthétiques viennent de l'expérience historique.[31]

Pour l'intellectuel palestinien, nos formulations et nos représentations du passé demeurent cruciales : elles déterminent nos perceptions et nos idées sur le présent. Que nous dit la représentation de la domination espagnole en Sardaigne sur l'île d'aujourd'hui ? Quels aspects culturels émergent dans cette nouvelle formulation ? Il sera intéressant d'analyser ces traits par le biais de ce que Saïd appelle « le lien essentiel »[32] entre l'œuvre de fiction et son univers historique, là où les rapports complexes entre l'œuvre et son cadre réel la rendent plus intéressante, puisqu'ils permettent à l'œuvre-même d' « être-dans-le-monde »[33], tandis que la littérature crée des structures de sentiments qui soutiennent, enrichissent ou consolident une « pratique ».

Ces éléments théoriques empruntés à Gramsci et Saïd ne sont que des amorces de leurs complexes pensées critiques ; pensées qui, nous en sommes convaincus, peuvent nous guider dans l'étude de la représentation littéraire d'une certaine histoire qui s'efforce de démêler les nombreux nœuds culturels, historiques et politiques à travers.

---

[30] Edward Saïd, *Culture et impérialisme* [1993], Paris, Fayard-Le Monde Diplomatique, 2000, p. 13.
[31] *Ibid*., p. 25.
[32] *Ibid*., p. 49.
[33] *Ibid*., p. 50.

Le troisième paradigme théorique que nous considérons pour ce travail est celui de la « micro-histoire ». Nous nous sommes concentré sur les études menées depuis les années 1970 par l'historien turinois Carlo Ginzburg, chef de file du filon micro-historique. Nous allons présenter brièvement quelques aspects intéressants qui peuvent s'adapter à notre analyse textuelle.

Dans un texte paru en 2006, Ginzburg revenait sur les éléments-clés de cette approche historique, et notamment sur le pivot de sa théorie : la réduction de l'échelle d'observation[34]. De fait, la micro-histoire propose pour fondement un regard rapproché sur les faits historiques, qui permet de saisir les détails échappant à une vision d'ensemble. Rappelons que Ginzburg estime que les historiens, ainsi que les écrivains, ne se limitent pas à reconstruire un fait, mais le racontent. Or, si l'histoire devient matière de narration fictionnelle, la fiction, nourrie par l'histoire, devient quant à elle matière de réflexion historique.

Ainsi, le micro-historien fait un ouvrage de ce qui pour un autre chercheur n'aurait figuré qu'en note de bas de page. Autrement dit, la micro-histoire serait un premier plan, et la macro-histoire un champ long, à l'intérieur d'une réalité hétérogène et discontinue. Ginzburg explique que dans la micro-histoire,

> toutes les phases qui articulent la recherche sont *construites*, jamais *données* : l'identification de l'objet et son importance, l'élaboration des catégories à travers lesquelles il sera analysé, les critères de la preuve, les modules stylistiques et narratifs utilisés pour la transmission des résultats au lecteur, […] et pour finir l'insistance sur le contexte, où chaque configuration sociale est le résultat d'innombrables stratégies individuelles.[35]

A bien voir, le regard que les écrivains sardes portent sur l'histoire espagnole est un regard rapproché, fixé sur des détails « oubliés » par les regards d'ensemble, des micro-faits de cette période historique, qui nous permettent de reconstruire un récit fragmenté ; les obstacles à la documentation font aussi partie de la narration, comme les silences des protagonistes de ces histoires en miniature.

---

[34] Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 255 (trad. fr. : *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2010).

[35] *Ibid*., p. 266. « Tutte le fasi che scandiscono la ricerca sono *costruite* e non *date*. Tutte : l'identificazione dell'oggetto e della sua rilevanza; l'elaborazione delle categorie attraverso cui viene analizzato; i criteri di prova; i moduli stilistici e narrativi attraverso cui i risultati vengono trasmessi al lettore […] e per finire l'insistenza sul contesto, perché ogni configurazione sociale è il risultato dell'interazione di innumerevoli strategie individuali ».

Ainsi, la micro-histoire selon Ginzburg laisse émerger l'incomplétude avec laquelle nombre d'historiens ont affronté les événements historiques ; en citant Tolstoï, il affirme qu' « un phénomène historique peut devenir compréhensible seulement à travers la reconstruction de l'activité de toutes les personnes qui en ont fait partie »[36].

Un exemple pertinent de texte micro-historique est assurément *Il formaggio e i vermi*, publié par Ginzburg en 1976[37]. Il s'agit de la reconstruction intellectuelle, morale et fantastique de l'univers de Menocchio, un meunier ayant vécu en Frioul (Italie) au XVIe siècle. La représentation du monde de Menocchio a été reconstituée par l'auteur à partir de la documentation existante produite par ceux qui l'avaient condamné au bûcher. Ginzburg lui-même avait qualifié ce projet de paradoxal, en tant que récit dans lequel les hypothèses, les doutes et les incertitudes deviennent part intégrante de l'exposition nécessairement incomplète de la vérité obtenue[38]. Peut-on alors encore parler d'histoire narrative ?

Nous nous situons dans un champ où la fiction se nourrit d'histoire et où l'histoire devient narration, avec des textes qu'Auerbach aurait défini comme « imprégnés d'histoire », riches d'éléments incontrôlés. Et c'est toujours Auerbach, à travers Ginzburg, qui nous offre une solution possible au dilemme irrésolu : « De Virginia Woolf et de Proust, Auerbach a extrait l'idée, tout à fait étrangère à l'histoire des littératures traditionnelles, qu'à travers un événement accidentel, une vie quelconque, un texte pris au hasard, il est possible d'arriver à une compréhension plus profonde de l'ensemble »[39]. C'est ce que nous essaierons de faire.

Structure de la thèse

Notre recherche est structurée en quatre parties.

Dans la première, nous procèderons d'abord à une contextualisation historique plus précise de la période espagnole de la Sardaigne à laquelle font référence les textes du corpus choisi. Par la suite, nous nous arrêterons sur le phénomène de la « légende noire » espagnole, concept qu'il nous semble nécessaire d'éclaircir pour pouvoir saisir pleinement l'importance

[36] *Ibid*., p. 257. « Un fenomeno storico può diventare comprensibile soltanto attraverso la ricostruzione dell'attività di *tutte* le persone che vi hanno preso parte »
[37] Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Storia di un mugnaio del '500,* Torino, Einaudi, 1976 (trad. fr : *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1980).
[38] Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto, op. cit.*, p. 256.
[39] *Ibid*., p. 169. « Da Virginia Woolf e Marcel Proust […] Auerbach ha tratto l'idea, del tutto estranea alle storie della letteratura tradizionali, che attraverso un evento accidentale, una vita qualunque, un brano preso a caso si possa giungere a una comprensione più profonda dell'intero ».

de l'opération de démystification des lieux communs séculaires menée aujourd'hui par l'écriture littéraire. Nous nous concentrerons alors sur le roman historique sarde du XIXe siècle, afin d'observer comment, dans certains textes romanesques de l'époque, une écriture fortement idéologisée divulguait une image stéréotypée et faussée de l'île et de sa culture, et parallèlement véhiculait une représentation simpliste et emblématique des Espagnols : des êtres démoniaques, pervers et perfides, qui avaient été la cause principale de tous les malheurs du peuple sarde. Nous nous pencherons enfin sur la littérature contemporaine, pour analyser certains textes où la « légende noire » semble persister.

Dans la deuxième partie, nous reviendrons tout d'abord d'une manière plus approfondie sur les paradigmes théoriques et les outils méthodologiques que nous avons considéré adaptés à l'étude des textes du corpus. Par la suite, nous tenterons de montrer comment les auteurs sardes ont fait face aux changements qui ont débuté dans les années 1980, pour enfin constater de quelle façon le « monde espagnol » revient sur la scène littéraire de l'île, tout en dépassant cette fameuse « légende noire ». Cette partie sera cependant centrée sur l'œuvre de Sergio Atzeni, pour mettre en valeur les éléments les plus intéressants de ses narrations centrées sur une revisitation de l'histoire, des narrations qui permettent de développer une nouvelle aptitude vis-à-vis du passé, un regard différent ainsi qu'une histoire divergente et complexe – opposée aux simplifications historiques précédentes. Précisément à partir des œuvres et de l'univers d'Atzeni, nous réflechirons au concept d'identité, et notamment d'identité sarde, afin de comprendre le rôle que pourrait jouer la littérature dans une redéfinition de l'identité comme « ouverture », par la remise en question de constructions apparemment immuables.

Dans la troisième partie, nous passerons à l'analyse des textes d'un autre auteur important du corpus, Giulio Angioni, et ce toujours à la la recherche des réponses aux multiples questions abordées dans notre recherche. Consacrer un chapitre à cet auteur s'avère nécessaire au regard de l'importance de son œuvre, aussi bien pour le sujet de notre thèse, car Angioni, qui est aussi anthropologue, a écrit des romans incontournables sur la Sardaigne hispanique, que pour le rôle, la reconnaissance et l'influence qu'il a eus dans le milieu intellectuel sarde. Nous tenterons d'identifier les nombreuses pistes de réflexion ouvertes par ses fictions, et de vérifier les effets réels et potentiels de sa contre-narration, au niveau historique, politique et culturel.

Dans la quatrième et dernière partie, après avoir approfondi l'analyse des deux écrivains, Atzeni et Angioni, qui ont le plus contribué, grâce à leurs œuvres, à remettre en cause

l'imaginaire lié à la période hispanique de la Sardaigne, nous nous proposons d'étudier six autres textes de fiction, publiés par des auteurs sardes entre 2000 et 2017. Bien que ces textes n'aient pas eu le même impact que l'œuvre d'Atzeni ou d'Angioni, ils ont contribué de manière significative à la récupération mémorielle et à la remise en question de la légende noire espagnole. Nous analyserons donc ces narrations au croisement entre objet littéraire et représentation historique, toujours dans le but de saisir leurs effets sur les plans identitaire et littéraire.

Tony Morrison parlait de « briser le silence »[40] du sujet et sur le sujet ; ce qui nous intéresse ici sont les stratégies : comment et pourquoi briser ce silence ? Car si le passé est important, plus importante encore est son ombre, laquelle s'allonge sur les attitudes culturelles d'aujourd'hui.

[40] Voir Tony Morrison, *Playing the dark-Whiteness and the literary imagination*, Harvard, Harvard Press University, 1992.

I

Repères historiques : contexte(s), légendes et narrations

1.1 La Sardaigne dans le monde espagnol (1479-1720)

Pour mieux situer cette étude, il nous semble indispensable de procéder tout d'abord à une contextualisation de la période espagnole de la Sardaigne à laquelle nous faisons référence dans cette thèse, et à laquelle les auteurs du corpus choisi prêtent attention.

Il faut préciser que si la présence hispanique dans l'île commence officiellement en 1323 – avec la présence sur le territoire sarde des Catalans et des Aragonais –, l'histoire de la Sardaigne « espagnole » débute en 1479, c'est-à-dire l'année de l'arrivée au pouvoir de Ferdinand II le Catholique (1479) et de la naissance du *Regnum Sardiniae*. Cette domination espagnole se termine avec le traité de Londres (1718), lequel assigne la Sardaigne aux ducs de Savoie : cet accord fait suite à la guerre de succession qui divisa définitivement le royaume ibérique. C'est cette histoire, qui commence en 1479, à laquelle s'intéressent aujourd'hui les écrivains sardes et sur laquelle nous focalisons notre attention.

Comme le signale l'historien Francesco Manconi, entre le Moyen-Âge et l'époque moderne, la Sardaigne est la région méditerranéenne qui a vécu de la façon la plus stable et la plus durable sous l'influence politique et culturelle de l'Espagne[41]. Après plus d'un siècle de guerres entre la Couronne catalane-aragonaise et les vassaux sardes, partagés entre les potentats de Pise et de Gênes, l'accession au trône de Ferdinand II permet de stabiliser la situation sur l'île et de lancer une période de lente reprise économique et sociale, dans un contexte jusque-là fortement marqué par les conflits, les épidémies et la famine.

L'intérêt que la couronne d'Espagne porte à la Sardaigne est avant tout dû à sa position stratégique au cœur de la mer Méditerranée ; puis aux liens commerciaux déjà existants entre les marchands barcelonais et l'île ; enfin, à son statut de monarchie aux horizons vastes, qui a dominé la scène politique européenne du XVe au XVIIIe siècle.

Cependant, selon Gian Giacomo Ortu, « durant l'époque espagnole (1479-1720), la Sardaigne reste intégrée d'un point de vue institutionnel à la Couronne d'Aragon, avec la

[41] Francesco Manconi, *«L'ispanizzazione» della Sardegna: un bilancio,* in *Storia della Sardegna 1. Dalle origini al Settecento*, Manlio Brigaglia, Antonio Mastino, Gian Giacomo Ortu, a cura di, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 221-237.

principauté de Catalogne et les royaumes d'Aragon, de Valence et des Baléares ; mais elle est réduite […] à la condition d'insignifiante périphérie »[42].

Il faut sans doute nuancer cette affirmation de Gian Giacomo Ortu : sous Ferdinand II le Catholique, le *Regnum Sardiniae* connaît d'importantes réformes qui mettent en œuvre les prémisses d'une modernité sociale et institutionnelle jusqu'alors inconnue. Ces réformes constituent des fondements solides dont profiteront les gouvernants successifs, notamment Philippe II. Ainsi assiste-t-on à la création d'un nouveau tissu urbain composite et articulé, plus stable qu'auparavant et qui assure une consolidation rapide de la vie sociale et économique de l'ile. De plus, l'immigration des classes privilégiées catalanes et valenciennes apporte un renouvellement de l'appareil économique et bureaucratique.

Ces éléments soulignent les liens alors indissolubles entre la Sardaigne et l'Espagne. Un épisode-clé témoigne également de cette indissolubilité : en 1573, alors qu'Emmanuel Philibert de Savoie propose à Philippe II un échange entre l'île et une partie de son duché, l'Empereur refuse catégoriquement. Derrière ce choix de conserver la Sardaigne, des raisons politiques et militaires se dessinent, l'île étant perçue par la monarchie comme un important fortin défensif contre la menace turque.

Ce que nous souhaitons mettre en valeur ici concerne le sentiment de loyauté des Sardes envers la Couronne. Seules quelques périodes de critiques et de manque d'adhésion idéologique à la monarchie espagnole sont à noter, toutes liées à des crises économiques ou à une moindre distribution des privilèges parmi les hautes sphères de la société sarde.

Les facteurs de cette loyauté sont multiples ; l'un des plus significatifs est la pénétration culturelle espagnole au sein du tissu social sarde : tandis que la propagation esthétique, artistique, musicale, éditoriale et manufacturière concerne surtout les élites urbaines de l'île, l'église se charge de toucher les couches populaires, jusqu'aux villages les plus isolés. Cette œuvre « culturelle » conjointe de la monarchie catholique et de l'église est donc totalisante vis-à-vis de la société sarde : elle constitue le fondement d'une hispanisation durable de la Sardaigne.

Notons néanmoins des résistances persistantes au sein des populations de l'intérieur de l'île, fortement attachées aux langues locales et aux coutumes traditionnelles : « De nombreux

[42] Gian Giacomo Ortu, *La Sardegna nella Corona di Spagna*, in *Storia della Sardegna 1. Dalle origini al Settecento, op. cit.*, p.168. « Lungo tutta l'età spagnola la Sardegna resta inserita sotto il profilo istituzionale nell'ambito della Corona d'Aragona, assieme al principato di Catalogna e ai regni d'Aragona, Valenza e Baleari, ma è inevitabilmente ridotta […] alla condizione di una insignificante periferia ».

documents ecclésiastiques attestent l'existence de différences dans la langue parlée des villes par rapports à celle des zones rurales : en synthèse, on peut dire que dans les centres urbains des côtes l'utilisation du catalan est prédominante, tandis que les dialectes sardes sont la langue principale dans les villages de l'intérieur »[43]. Toutefois, suite au Concile de Trente et à la stabilisation souhaitée par la monarchie de Philippe II, le castillan s'impose parmi la population sarde ; cela semble surtout être la conséquence directe de la politique linguistique de la Couronne : « Langue et Empire, donc, semblent aller de pair même en Sardaigne »[44].

Entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle, la création des universités de Sassari et de Cagliari est un facteur socio-économique et culturel d'importance : l'objectif de Philippe II est d'éviter aux étudiants sardes de longs et coûteux séjours en Espagne et en Italie, et de former *in loco* les futurs dirigeants destinés à l'administration publique. C'est donc la première fois, après une longue période de discriminations, que les natifs sardes peuvent accéder à des postes dans l'administration.

La complexité des relations entre la Sardaigne et la monarchie espagnole mériterait d'être approfondie et analysée plus longuement, mais cela nous éloignerait du but de ce travail. Nous nous sommes tenu ici à considérer certains aspects de la période espagnole qui débute avec l'arrivée au pouvoir de Ferdinand II le Catholique (1479), afin de contextualiser cette domination et de rendre compte de l'importance culturelle – entre autres – de l'hispanisation en Sardaigne, en lien avec son histoire, passée et présente.

Cela dit, une considération s'impose à nous : qu'en est-il de l'histoire de la Sardaigne espagnole dans la Sardaigne d'aujourd'hui ? Comment est-elle perçue ou ressentie ? Comment est-elle représentée ? C'est à cette dernière question que nous entendons répondre en partant du corpus littéraire choisi. Nous savons que cette « histoire » espagnole est faite de domination, de colonisation, de discriminations et de subordination, ainsi que d'inquisition bien évidemment ; mais elle se caractérise aussi par le développement et la modernisation, la consolidation sociale et la complexité culturelle. Cependant, de toute évidence, cette époque, si dense et si importante pour la Sardaigne, a été reniée ou déformée par l'infinie valse politique entre l'oubli et la mémoire, entre l'opacité et la mise en lumière, entre ce qui a le droit d'être raconté et ce qui

[43] Francesco Manconi, *«L'ispanizzazione» della Sardegna: un bilancio*, *op. cit.,* p. 232-233. « Molti documenti di provenienza ecclesiastica attestano l'esistenza di sostanziali differenze nelle parlate delle città rispetto a quelle delle aree rurali: in estrema sintesi, si può dire che nei centri urbani delle coste prevale l'uso del catalano, mentre i dialetti sardi sono la lingua corrente nei villaggi dell'interno ».
[44] *Ibid*. « Lingua e impero, dunque, sembrano marciare di pari passo anche in Sardegna ».

n'est pas digne d'être transmis. Comment et pourquoi cet effacement s'est-il produit ?

Francesco Manconi termine son étude sur l'hispanisation de l'île avec un paragraphe dédié à la *leggenda nera* espagnole (la légende noire). Dans ce paragraphe, l'historien nous rapporte comment la légende anti-hispanique s'est répandue suite à la cession de la Sardaigne aux ducs de Savoie et à son annexion au Piémont : il s'est alors agi d'une opération de l'historiographie du Risorgimento italien, engagée dans une longue opération idéologique dans le but de réaffirmer l'italianité de la Sardaigne, en dépit de son hispanisation. Les idées préconçues diffusées à l'époque ont lié l'hispanité à l'obscurantisme, à la décadence économique et au conservatisme social. L'Espagne est devenue ainsi la référence négative, l'archétype des maux historiques de l'île, le bouc-émissaire par excellence : « On considérait, au fond, que la période qui va des années 1300 aux années 1700 avait été une époque "sombre", de mauvaise administration et de décadence ; une période durant laquelle il ne s'était rien passé qui soit digne d'attirer l'attention de l'historien »[45].

Les effets de ce déni historique et de cette destitution de la mémoire ont duré jusqu'aux années 1960, période à laquelle on assiste pour la première fois à un retour d'intérêt de la part de certains historiens espagnols (marqués par une approche nationaliste) et sardes. C'est ensuite la littérature contemporaine sarde qui, à partir des années 1980, manifeste son intérêt pour cette période, en la représentant et en la réactualisant sous une perspective différente : l'histoire racontée par les vaincus. C'est à cette dernière perspective que nous nous intéressons.

1.2 L'Italie et la légende antiespagnole

Dans ce chapitre, il s'agit d'aborder plus en détail le phénomène que nous considérons central pour une compréhension plus adéquate du long déni historique qui a accompagné la Sardaigne « espagnole » jusqu'à nos jours : nous parlons bien évidemment de la « légende noire » et de ses origines. Si cette notion apparaît pour la première fois en 1914 seulement, grâce à sa théorisation par le fonctionnaire espagnol Julián Juderías[46], la « légende » et ses effets

[45] Francesco Manconi, *Introduzione*, in Id., a cura di, *La società sarda in età spagnola*, Aosta, Musumeci, 1992, p. 8. « Si riteneva che in fondo i secoli dal Trecento al Settecento fossero secoli 'bui', di malgoverno e di decadenza, in cui non era accaduto niente che fosse degno d'attenzione da parte dello storico ».

[46] Voir Julián Juderías, *La Leyenda negra y la verdad histórica, contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados,* Madrid,

se sont néanmoins propagés en Europe, et par la suite dans les Amériques, dès le XIVe siècle, lorsque Catalans et Aragonais ont entrepris les premières tentatives d'invasion de certaines régions du vieux continent. Toutefois, comme nous l'explique l'historien ibérique Ricardo Garcia Carcel[47], la *leyenda negra* s'est surtout répandue à partir du XVIe siècle, et n'a suscité un sursaut d'intérêt parmi les historiens qu'à partir des années 1960. Ce sont notamment les travaux réalisés en dehors de l'Espagne par le suédois Sverker Arnoldsson et par le français Pierre Chaunu[48] qui ont indiqué de nouvelles directions à suivre. Puis, dans les années 1990, de nombreux historiens espagnols se sont penchés sur la question, parmi lesquels Garcia Carcel, pour tenter d'imprimer de nouvelles orientations aux recherches, dans un contexte très politisé, caractérisé par un fort conservatisme, et une époque encore imprégnée du récent franquisme. Enfin, au XXIe siècle – c'est Antonio Sánchez Jiménez, spécialiste de littérature espagnole du Siècle d'Or, qui le souligne – les études sur la « légende noire » ont permis notamment un renouvellement des approches méthodologiques[49], qui rendent possible désormais d'étudier ce phénomène avec une cohérence scientifique, en mettant de côté les aspects politiques ainsi que les tendances apologétiques liées à la légende-même, qui aliment aujourd'hui encore une histoire non pacifiée.

Mais cette légende, quelle est-elle exactement ? Il s'agit d'une série d'images d'origine médiévale, à savoir un système de stéréotypes de nature péjorative relatifs à la personnalité et à la nature des Espagnols ; système qui a probablement permis à d'autres constructions identitaires de se forger en négatif, à savoir en contrepoint à cette image de l'identité espagnole, nourrie de représentations préconçues. La légende en question remonterait au XIVe siècle, c'est-à-dire une période pendant laquelle la région la plus dynamique de la péninsule ibérique était la Catalogne. Or, l'identité catalane – comme ont pu le constater Joseph Pérez et Garcia Carcel –

Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1914. Julián Juderías y Loyot (1877-1918) est un polyglotte et un grand voyageur qui en 1904 est devenu par concours interprète au ministère d'État. Par la suite, il est devenu collaborateur de l'Institut de réformes sociales. Par « légende noire » Juderías entend cette atmosphère créée par les récits fantastiques qui ont été publiés sur l'Espagne dans presque tous les pays, les descriptions grotesques qui ont toujours été faites sur le caractère des Espagnols (sur le plan personnel et sociétal), la négation de tout ce qui a pu être valorisé vis-à-vis de la culture et de l'art espagnols, ainsi que les accusations qu'à toutes les époques ont été portées contre l'Espagne, à partir des faits présumés exagérés, mal interprétés ou totalement faux. En synthèse, l'hypothèse de Juderías concerne la légende d'une Espagne inquisitoriale, ignorante et fanatique, un pays incapable aux yeux des autres de figurer parmi les peuples civilisés.

[47] Ricardo Garcia Carcel, *La leyenda negra. Historia y opinion* [1992], Madrid, Alianza, 1998.

[48] Sverker Arnoldsson, *La leyenda negra. Estudios sobre sus origenes*, Göteborg, Elander, 1960, et Pierre Chaunu, « La légende noire antihispanique », *Revue de psychologie des peuples,* XIX, 1964, p. 88-263.

[49] Voir Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016, p. 145-146. En particulier, selon Sánchez Jiménez, la contribution la plus importante concernant ce renouveau méthodologique est celle de l'imagologie, qui avait été déjà préconisée par Pierre Chaunu dans les années 1960.

est celle qui a d'abord été combattue, car accusée de visées impérialistes : « La mauvaise réputation de l'Espagne remonte donc à la fin du Moyen Âge, au moment où la couronne d'Aragon[50] a commencé son expansion en Méditerranée en occupant des positions dans le Sud de l'Italie »[51]. Avec l'arrivée des Rois Catholiques et l'union sous un seul royaume des couronnes d'Aragon et de Castille, la légende s'étend aux Espagnols en général. À cette période – nous sommes au XVIe siècle – l'expansion et l'hégémonie de la monarchie hispanique ne cessent de croître : face à cette menace, la seule réponse possible semble alors être le dénigrement.

Nombre d'historiens se sont efforcés de faire la lumière sur la complexité de ce phénomène de longue durée, rendu public tardivement. Parmi eux, l'historien français Joseph Pérez considère la légende noire comme une réaction pour le moins classique à l'impérialisme hispanique : « C'est le genre de réaction que suscite la réussite : à un moment donné l'Espagne a occupé une position dominante en Europe et même dans le monde. Cela lui a valu du prestige, […] mais on craint les conséquences que cette hégémonie peut entraîner »[52]. Les autres nations ont vu dans les visées expansionnistes espagnoles une menace pour leur indépendance ; elles se sont défendues par conséquent à l'aide de deux moyens différents et complémentaires : la diplomatie et la propagande. Celui qui attire notre intérêt est le second, c'est-à-dire cette propagande dont l'objectif est de discréditer l'adversaire.

Il nous parait évident que la situation évoquée ci-dessus n'a rien d'original : une nation à vocation impérialiste déchaîne toujours de vives réactions comme le rejet, la jalousie ou encore la haine. La particularité de cette légende anti-espagnole réside ailleurs : dans sa durée – à partir de la fin du XIIIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle, avec des retentissements qui dépassent la fin de l'Empire espagnol –, donc dans sa capillarité. Nous pourrions presque affirmer que ce mythe *destruens* sur l'Espagne a su pénétrer la pensée occidentale moderne, dépassant les frontières spatio-temporelles, grâce notamment aux représentations artistiques et littéraires, comme nous le verrons par la suite. Dès lors, ce mythe a su mettre d'accord le plus grand nombre, Espagnols compris. À ce sujet, il est intéressant de remarquer que la légende noire a été adoptée par de nombreux Espagnols, convaincus de son réel fondement ; Pierre Chaunu,

[50] Le royaume d'Aragon et le comté Catalan forment une seule confédération à partir de 1137. Mais c'est seulement en 1344 que cette union prend une forme définitive grâce à Pierre IV le Cérémonieux. Sous Pierre IV, ce qu'on appelle la couronne d'Aragon s'organise tel un complexe politique dans lequel chacune des composantes conserve ses institutions et son autonomie, le seul lien entre elles étant constitué par la personne du souverain.
[51] Joseph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2009, p. 18.
[52] *Ibid*., p. 14.

historien français, souligne en effet que « La légende noire c'est le reflet d'un reflet, une image doublement déformée, l'image extérieure de l'Espagne telle que l'Espagne la voit »[53].

Outre l'intériorisation de cette image péjorative, vecteur d'un volumineux corpus de lieux communs, un autre élément a caractérisé cette légende : même après avoir perdu son hégémonie – perte dont nous pouvons situer le commencement en 1648, année des traités de Westphalie – l'Espagne a continué à faire l'objet de ces stéréotypes, comme si cette « haine » ou ce dénigrement se perpétuait, même une fois la menace politique disparue. Les raisons de cette continuité résideraient selon Pérez dans une hostilité distillée par les nations du Nord de l'Europe envers celles du Sud du continent, une sorte de nouvelle phase de la légende : « Les premières – protestantes et anglo-saxonnes – se considèrent comme supérieures aux autres, catholiques et latines, supérieures en particulier à la plus représentative de ces nations, l'Espagne »[54]. Cette vision évoquée par Pérez dans ce passage – Nord contre Sud – n'est pas loin de renvoyer à une certaine conception *orientaliste* de la représentation de l'autre, pour citer Edward Saïd[55] ; nous ne pouvons pas développer cet aspect de la légende anti-espagnole dans cette recherche, cependant, il nous offre la possibilité de réfléchir à une évolution présumée de ce système de topiques, et notamment de revenir sur ses origines : ces représentations ne se situent pas au Nord de l'Europe, mais bien au contraire dans le Sud-même. Un Sud « autre » mais proche : le Sud « italien ».

Ce que nous avons pu remarquer et qui demeure au cœur de cette étude, c'est que cet ensemble de topiques négatives, une hétéro-image de l'Espagne adoptée par les Espagnols comme leur propre auto-image, est né dans l'Italie médiévale. Cela ne doit pas surprendre puisque, depuis la fin du XIIIe siècle et jusqu'au démantèlement de l'Empire, la couronne d'Aragon puis la monarchie espagnole ont occupé des positions hégémoniques dans une grande partie de l'Italie, et que cette présence ininterrompue s'est caractérisée par des abus, l'arbitraire et l'arrogance. C'est ici que l'on peut retrouver les raisons de cette hostilité. Néanmoins, une période si longue ne peut se résumer aux exactions et aux brimades des dominants, et certains historiens italiens, à partir de années 1970, ont cherché à réétudier cette histoire afin de la

[53] Cité par Ricardo Garcia Carcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, *op. cit*., p. 15. « La leyenda negra es el reflejo de un reflejo, una imagen doblemente deformada, la imagen exterior de España, tal y como España la ve ».
[54] Joseph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, *op. cit*., p. 15.
[55] Nous nous référons ici à l'essai de l'intellectuel d'origine palestinienne, *L'Orientalisme*, où Saïd analyse la vision occidentale du Moyen-Orient dans les arts et la littérature du XIXe siècle afin de mettre en avant les implications de cette vision en termes de colonialisme et d'impérialisme culturel. Voir Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident, op. cit.*

problématiser et de mettre en valeur des points essentiels qui avaient été jusque-là occultés[56] : « C'est seulement à partir des premières années 1970 qu'a commencé à se développer un intérêt historiographique autour des événements relatifs aux États italiens qui, entre le XVIe et le XVIIe siècle, acquirent leur passage à la modernité politique et sociale à l'intérieur du système impérial espagnol »[57].

Le problème a déjà été évoqué auparavant par Sverker Arnoldsson, qui, dans son étude de 1960, affronte la question de l'hispanophobie italienne en partant de deux recherches phares sur la question, produites en Italie : celles de Benedetto Croce [1917] et de Arturo Farinelli [1929][58], qui, à travers une lecture critique attentive de textes historiques, littéraires et politiques, sont arrivés à la conclusion que les Italiens des XIVe, XVe et XVIe siècles ont adopté une aptitude « très hostile » face aux Espagnols, tout en analysant les différentes composantes de cette « légende noire ». Pionniers d'une sorte de « révisionnisme historique », Croce et Farinelli se sont retrouvés dans un contexte au sein duquel l'historiographie italienne voire européenne n'avait pas encore frayé son chemin à ce sujet – par manque de moyens et de distanciation critique, mais aussi probablement par défaut de volonté –, par conséquent les résultats de ces travaux sont incomplets ; cependant, et c'est toujours Arnoldsson qui le souligne, leurs travaux montrent qu'il existe bien plusieurs versions de la « légende noire », et non pas une seule.

C'est donc Arnoldsson qui prend le relais et approfondit l'analyse de ces versions, en en identifiant au moins deux : la première, la plus ancienne, serait plutôt une légende « anti-catalane », tandis que la seconde ferait référence à tous les Espagnols[59]. Comme nous n'avons pas manqué de le souligner auparavant, jusqu'à la fin du XVe siècle, la Catalogne demeurait la composante la plus dynamique de la péninsule ibérique, et les Catalans se faisaient remarquer par leur capacité commerciale : cela suscita un fort sentiment de mépris de la part des Italiens. « Le résultat de l'activité des Catalans dans la péninsule, et la légende noire qui se forgea sur eux, ce fut une haine généralisée contre ces conquistadors et compétiteurs étrangers très

[56] Voir, entre autres, les études de Giuseppe Galasso [1972, 1994 et 2007-2012] et Aurelio Musi [1976, 1994 et 2001].

[57] Aurelio Musi, « Prefazione », in Id., a cura di, *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 5. « Solo a partire dai primi anni Settanta è andato sviluppandosi un interesse storiografico per le vicende degli Stati italiani che, tra XVI e XVII secolo, maturarono il loro passaggio alla modernità politica e sociale all'interno del sistema imperiale spagnolo ».

[58] Voir Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917 et Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, I et II, Torino, Bocca, 1929.

[59] Voir à ce propos Sverker Arnoldsson, *La leyenda negra. Estudios sobre sus origenes*, *op. cit*., p. 11-12.

entreprenants »[60]. Cette dévalorisation du commerçant catalan a rapidement laissé place à la deuxième version de la légende noire, la plus importante si l'on considère ses conséquences dans le temps. Nous pouvons situer son commencement au début du XVIe siècle, suite à l'arrivée au pouvoir de Ferdinand II le Catholique, après son mariage avec Isabel, et à l'union des couronnes d'Aragon et de Castille sous la couronne d'Espagne ; Castille, d'ailleurs, qui prend à cette époque la place de la Catalogne en tant que composante la plus dynamique de l'empire naissant.

Dans sa recherche, Sverker Arnoldsson ne se contente pas de définir ces deux versions complémentaires de la *leyenda*, mais cherche aussi les raisons les plus profondes de l'hispanophobie italienne, qu'il attribue à différents facteurs :

> L'intervention des princes espagnols et de leurs bandes de guerriers, leurs victoires et conquêtes en Sicile, Sardaigne et dans la péninsule italienne, est un des facteurs les plus importants pour expliquer la plus vieille version italienne de la Légende Noire. C'est ici que naît l'image de l'hidalgo comme type humain grossier et inculte, barbare et ridiculement cérémonieux. Un autre facteur est la compétition entre les marchands catalans et italiens, ainsi que la piraterie catalane le long des côtes grecques et italiennes. Ici l'on retrouve le fondement de l'idée du catalan perfide, avare et sans scrupules. Un troisième facteur est la migration des prostituées espagnoles vers l'Italie et l'observation des coutumes de la cour aragonaise-napolitaine ainsi que de l'environnement qui entourait à Rome le pape valencien Alexandre Borgia. À partir de ce moment se crée l'image de l'Espagnol excessivement sensuel et immoral. Un quatrième facteur est le mélange séculaire des Espagnols avec des éléments orientaux et africains, ainsi que l'influence juive et islamique dans la culture espagnole, laquelle menait à une vision des péninsulaires comme d'un peuple de race inférieure et d'orthodoxie douteuse.[61]

[60] *Ibid*., p. 17. « Se dice que el resultado de la actividad de los catalanes, y de la leyenda negra que sobre ellos se forjó, fue un odio general de los italinos contra estos conquistadores y competidores extranjeros tan emprendedores ».

[61] *Ibid*., p. 22-23. « La intervención de los príncipes españoles y sus bandas de guerreros, sus victorias y conquistas en Sicilia, Cerdeña y en la Península italiana es pues uno de los factores importantes para explicar la versión italiana mas antigua de la Leyenda Negra. En ello se funda la imagen del hidalgo como tipo humano rustico e inculto, bárbaro y ridículamente ceremonioso. Otro factor es la competencia de los mercaderes catalanes con los italianos, así como la piratería catalana en las aguas griegas e italianas. Aquí tiene su base la idea del catalán alevoso, avaro y sin escrúpulos. Un tercer factor es la emigración de las meretrices españolas a Italia y la observación de ciertas costumbres en la corte aragonesa-napolitana así come el ambiente que rodeaba en Roma al Papa valenciano Alejandro Borja. En ello se funda la imagen del español excesivamente sensual e inmoral. Un cuarto factor es la secular mezcla de los españoles con elementos orientales y africanos y la influencia judía e islámica en la cultura española, lo cual dio motivo a la visión de los peninsulares como pueblo de raza inferior y de ortodoxia dudosa ».

Ce n'est pas anodin qu'Arnoldsson cite ici le pape : en effet, si la couronne aragonaise, avant l'affirmation définitive de la monarchie espagnole, a été la puissance la plus présente en Italie, sa position dominante n'était pas seulement liée à ses possessions territoriales : pour affirmer son influence, elle s'est également appuyée sur deux papes aragonais – plus précisément valenciens – : Calixte III (1455-1458) et Alexandre VI (1492-1503), tous deux appartenant à la famille des Borgia. Ces deux figures ont été la cible de nombreuses critiques : elles ont été accusées d'avoir profité de leur pouvoir pour avantager les membres de leur famille ainsi que leurs compatriotes, sous forme de bénéfices ecclésiastiques, d'évêchés, de cardinalats et d'autres prébendes. Même si ces deux papes étaient glorifiés par Machiavel, ils ont été dans le même temps stigmatisés par de nombreux écrivains et intellectuels, tandis que la famille Borgia était continuellement dénigrée ; selon Joseph Pérez, cela semble en partie excessif et injustifié si l'on considère que « les Borgia incarnent l'époque brillante de la Renaissance et des turpitudes qui lui sont habituellement associées »[62]. Il demeure probable, comme le relèvent aujourd'hui plusieurs historiens, que cette mauvaise réputation repose sur des inventions et des calomnies. Alexandre VI par exemple, souvent qualifié de « marrane » – juif reconverti – par d'autres cardinaux[63], n'a pas été le seul pape à se prêter au népotisme sans scrupules ou à engendrer des enfants naturels ; il n'aurait donc pas mérité que les accusations soient concentrées sur sa personne, car « il ne s'est pas conduit autrement que d'autres papes de la Renaissance »[64]. Pourquoi, alors, cet acharnement contre les Borgia ? « Parce que les grandes familles – les Médicis, les Della Rovere et d'autres – les voyaient comme des intrus ; non seulement ils n'étaient pas italiens, mais, de plus, ils étaient les compatriotes de ces Aragonais qui, depuis un siècle, dominaient l'Italie du Sud : on ne leur a jamais pardonné leur ascension, leur fortune, leur arrogance »[65].

Ces préjugés anti-espagnols n'ont cessé de s'affirmer parmi les Italiens et connaissent une sorte de paroxysme au XVIe siècle, au moment où la présence espagnole se confirme et se renforce sur la péninsule et sur les deux îles majeures. À ce sujet, à cette période se déroule un évènement qui a fortement marqué les esprits : en 1527 a lieu le « sac de Rome », qui dresse définitivement les Italiens contre les Espagnols, car jamais, depuis les invasions barbares, la capitale de la chrétienté n'avait subi pareil outrage. La ville éternelle a été pillée par des soldats

[62] Joseph Pérez, *La légende noire d'Espagne*, *op. cit*., p. 23.
[63] Voir à ce propos Sverker Arnoldsson, *La leyenda negra. Estudios sobre sus origenes, op. cit*., p. 23.
[64] Joseph Pérez, *La légende noire d'Espagne*, *op. cit*., p. 24.
[65] *Ibid*.

sans pitié, qui ont profané les reliques, violé les religieuses et braqué la population inerte. Cela semble avoir peu importé que l'armée ait été commandée par un Français, Charles de Bourbon, ou qu'elle ait été composée de mercenaires pour la plupart Allemands. Aux yeux des Italiens, ce sont les Espagnols qui ont mis Rome à sac et qui se sont conduits comme des barbares.

Cette image de « barbares » nous renvoie aux facteurs repérés par Arnoldsson illustrés précédemment. À ces facteurs, il faudrait ajouter un élément important lié à la légende noire, évoqué notamment par Antonio Sánchez Jiménez dans son remarquable travail de 2016[66] : nous faisons référence à la vision dichotomique, dont l'origine se situe probablement à l'époque de l'Empire romain, du « nous contre les autres », là où les « autres » sont considérés justement comme des barbares, car porteurs d'un niveau de civilisation inférieur par rapport aux habitants de la péninsule italienne[67]. Le développement de cette contraposition historique qui oppose les Italiens à toute diversité culturelle venant d'ailleurs est ainsi utilisée pour définir, à partir du Moyen-Âge, la relation entre les Italiens et les Espagnols : par conséquent, les hispaniques ne sont que des barbares « différents de nous », des gens irraisonnables et esclaves de leurs instincts, dont les origines sémitiques et germaniques les classent de surcroît dans les « races » jugées « impures ».

Nous souhaitons désormais porter notre attention sur les conséquences du sac de Rome. En effet, un commentaire amer s'est propagé à l'époque selon lequel « *Dio s'era fatto spagnuolo* » (« Dieu était devenu espagnol ») : cela montre symboliquement que dans la perception commune, Dieu semblait se ranger plutôt du côté des Ibériques. Le corollaire logique, c'est l'impuissance italienne face aux dominateurs ibériques : alors que tout semble réussir aux Espagnols, les Italiens paraissent effondrés. Joseph Pérez a mis l'accent sur le fait qu'en 1527, la seule issue pour les habitants de la péninsule a été de railler les défauts réels ou supposés de l'adversaire. « Des soldats, les Espagnols ? Disons plutôt des bravaches et des fanfarons qui se croient forts parce qu'ils sont en nombre. C'est de cette époque que datent les plaisanteries sur les prétendues vertus militaires des Espagnols et sur leur sens de l'honneur, injustifié et ridicule »[68]. C'est également à cette époque que remonte l'invention du *capitan,* un personnage de la commedia dell'arte qui représente une caricature du soldat espagnol, hâbleur

[66] Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, *op. cit.*
[67] Pour approfondir la question inhérente à la dichotomie Italiens / barbares ainsi qu'à l'idéal italien de « berceau de la civilisation » voir Maria Serena Sapegno, *« Italia », « Italiani »*, in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana. Le Questioni*, vol. V, Torino, Einaudi, 1986, p. 169-221.
[68] Joseph Pérez, *La légende noire d'Espagne*, *op. cit.,* p. 25.

mais lâche dès que se présente une menace sérieuse. Pourtant, à cette période en Italie, le soldat espagnol est loin d'être inoffensif ; mais comme on ne peut le vaincre, on le tourne en ridicule, on se moque de ses prétentions : « ces fanfarons souvent faméliques se fâchent quand on n'a pas pour eux les égards dus à des gentilshommes »[69].

Les réactions italiennes aux succès de la Couronne ainsi qu'à la présence espagnole grandissante sur la péninsule ne se sont pas limitées aux moqueries : elles sont allées jusqu'aux insinuations sur le mélange des « races » qui peuplaient le territoire ibérique. Il est reconnu que pendant des siècles en Espagne, des « Sémites » – c'est-à-dire les Juifs et les Musulmans – ont cohabité avec des Chrétiens. Cette cohabitation, aux yeux de ses détracteurs, aurait dégradé les mœurs de la population. De plus, de nombreux voyageurs européens à cette époque ont pu constater en Espagne la présence assidue et « sinistre » des marranes – les juifs reconvertis – et des Maures : la musique, la culture et les mœurs ont alors été considérées comme « orientales » – dans le sens péjoratif du terme – et donc sans grâce aux yeux des voisins européens. C'est encore Pérez qui le constate : « En Italie, ces attaques sont d'autant plus répandues que, comme nous l'avons vu, les Aragonais y sont nombreux et que, de plus, une partie des Juifs expulsés d'Espagne en 1492 y ont trouvé refuge »[70].

Outre la question « raciale » demeure le problème de la religiosité des Espagnols, que les Italiens considèrent comme de mauvais chrétiens. Dans l'imaginaire collectif italien reste ancrée l'idée qu'en Espagne on a tendance à mettre en doute la Trinité ; à ce défaut de « croyance » est associée, selon certains notables italiens proches de l'Église, l'idée que Ferdinand le Catholique et Isabelle de Castille ont jugé nécessaire de créer l'Inquisition. De même, le Guichardin – qui fut ambassadeur de Florence de 1511 à1514 – a déclaré que l'Espagne était un pays peuplé de Juifs et d'hérétiques, et que sans l'Inquisition, elle aurait cessé d'être une nation catholique[71]. La papauté semble partager cette posture anti-espagnole ; notamment le pape Paul IV (Gian Pietro Carafa, 1555-1559), particulièrement virulent, du moins verbalement, à l'encontre du peuple ibérique, qu'il traitait systématiquement d' « hérétique », de « schismatique » ainsi que de « maudit de Dieu », ou encore de « semence de Juifs et de Maures » ; Paul IV a quant à lui déploré le fait que l'Italie ait été réduite en misère et contrainte à servir une nation – l'Espagne – si abjecte et si vile. Par conséquent, ses relations avec l'Empereur Charles Quint (1519-1558) ont été très tendues, car le pape le considérait

[69] *Ibid*.
[70] *Ibid*., p. 26.
[71] Cité par Luis Diez del Corral, *La monarquía hispánica en el pensamiento político europeo: de Maquiavelo a Humboldt*, Madrid, Revista de Occidente, 1975, p. 124. « Se vedeva, non vi reparando, che in pochi anni Ispagna tutta arebbe lasciata la fede catolica ».

comme un barbare occupant indûment des territoires italiens. Ainsi le topique des « barbares » revient-il encore : « Comme beaucoup de ses compatriotes, le pape Carafa acceptait mal de voir son pays, foyer de la civilisation, soumis à un peuple qui lui était bien inférieur à tous égards, un peuple formé d'ignorants, de mécréants contaminés par leur longue cohabitation avec les Sémites… »[72].

Par ailleurs, et Arnoldsson et Garcia Carcel ont beaucoup insisté sur cet aspect, l'origine de la critique italienne envers l'Espagne semble essentiellement résider dans le rejet de la culture espagnole. Cela a été probablement perçu comme un véritable cauchemar pour les Italiens que leur propre pays, issu d'une civilisation très ancienne, vive sous domination « d'un pays de qualité inférieure »[73], qui, comparé à l'Italie, était le « dernier coin d'un immense palais » dont personne ne pouvait nier que l'Italie même représentait « son salon principal ainsi que l'empire de l'univers entier »[74]. Il paraît clair alors que l'hégémonie espagnole sur la péninsule italienne a été vécue comme une sorte de catastrophe culturelle à laquelle les Italiens n'ont pas eu la force d'opposer une réelle résistance, mis à part celle du dénigrement de l'autre[75]. C'est justement durant cette période – au XVIe siècle, époque de la consécration de la domination espagnole en Italie – que se forge le stéréotype lié à la dichotomie classique entre les lettres et les armes, comme le souligne dans son étude María de las Nieves Muñiz Muñiz, qui reprend la fameuse phrase attribuée au Grand Capitaine, chef militaire de la Couronne : « les lettres aux Italiens, les armes aux Espagnols »[76].

---

[72] Joseph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, *op. cit*., p. 27.

[73] Ricardo Garcia Carcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, *op. cit*., p. 109.

[74] Lettre de l'humaniste lombard Pedro Martin de Anglería citée par Sverker Arnoldsson, *La leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes*, *op. cit*., p. 13. « Si se la compara con Italia, España es el último rincón de un immenso palacio, mientras que nadie podrá negar que Italia es su salón principal y el emporio del universo entero ».

[75] Ricardo Garcia Carcel, en revenant sur les origines de la « traditionnelle aversion » italienne vis-à-vis de la politique espagnole – et plus particulièrement catalane ou de la Couronne d'Aragon – considère qu'il faut remonter au XIIIe siècle avec l'occupation de Naples et de la Sicile par les rois aragonais. Ici, une oppression fiscale importante généra une image d'avarice et de cruauté que l'on retrouvera aussi dans le *Décaméron* de Boccace – dans la description méprisante du Catalan Diego della Ratta – ou chez Pétrarque, très critique envers les Catalans. Ainsi, toujours à cette époque, les contestations en Italie contre l'élection du Pape valencien Calixte III étaient centrées sur le fait qu'il s'agissait d'un « barbare catalan » (voir Ricardo Garcia Carcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, *op. cit*., p. 30). Mais les propos de Boccace et Pétrarque ne sont pas isolés. Des opinions très dures à l'encontre des Catalans apparaissent aussi dans les écrits de Alamanni (1524-1527), de Il Pontano, de l'Arétin ou encore de Serafino Aquilano : « inquinato d'ogni bruttura ; sfacciato culto e delirio per meretrici, amantissimi di facezie… ». Ces opinions se sont généralisées rapidement contre tous les Espagnols. Et toujours Boccace parle de « hispani semibarbari et efferati homines » en référence aux princes espagnols. On souligne surtout la grossièreté et l'ignorance espagnole, notamment au XVe siècle, comme c'est le cas de Il Panormita, qui a écrit que les Espagnols détestaient l'étude des sciences humaines.

[76] Voir María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Italia-Spagna: l'immagine riflessa*, in Mariasilvia Tatti, a cura di, *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 161-180. La citation du Grand Capitaine (Gonzalve de Cordue, 1453-1515) se trouve à p. 163 : « España las Armas, Italia la pluma ».

Notons que cette construction mythographique n'est pas dépourvue de failles ; l'attitude italienne vis-à-vis de l'Espagne s'est caractérisée – notamment entre les XVIe et XVIIe siècles – par une évidente ambiguïté, que Garcia Carcel n'a pas manqué de mettre en valeur. Ainsi, des opinions positives ont également été formulées au sujet de la monarchie espagnole[77], en particulier après les guerres sur le territoire italien entre Espagnols, Français et Allemands : marqués par la nette victoire hispanique, nombre d'Italiens se sont montrés impressionnés par les capacités militaires des Espagnols, et plusieurs observateurs et chroniqueurs de l'époque ont même exalté certains aspects de la personnalité des ibériques[78]. Bien évidemment, les éloges ont été moins nombreux que les blâmes, notamment concernant l'attitude violente des soldats de la Couronne ainsi que les vols et les sacrilèges commis pendant les guerres italiennes.

Benedetto Croce est le premier à avoir montré cette ambigüité de fond associée à la fluidité des échanges entre Italiens et Espagnols de cette époque ; selon lui, l'Italie se débattait entre l'influence espagnole et le refus de sa domination, une contradiction que l'on retrouve dans la pensée de nombreux intellectuels italiens. L'analyse *crociana* apporte une réflexion novatrice : il est nécessaire, affirme Croce, d'analyser ses propres problèmes en partant de ses propres limites[79]. Néanmoins, cette réflexion ne semble réellement aboutir en Italie qu'à partir des années 1970, c'est Joseph Pérez qui le confirme : « Beaucoup de ces accusations étaient injustes et excessives. […] Les historiens italiens d'aujourd'hui sont les premiers à le reconnaître et à réhabiliter, sur des points essentiels, la présence de l'Espagne en Italie »[80]. Mais il est vrai que pendant des siècles, l'alter ego espagnol a servi de miroir aux Italiens, et plus précisément « de miroir discriminant pour élaborer son propre autoportrait »[81]. Cette opération atteint son paroxysme pendant le Risorgimento – au XIXe siècle – lorsque l'Italie, en plein processus d'unification, se doit de trouver une identité bien définie. Nous reviendrons dans la suite de ce chapitre sur cette question, centrale pour notre travail.

Malgré le silence qui a entouré la légende noire jusqu'au au XXe siècle, les Espagnols constataient déjà les traits de ce mythe et leurs conséquences au XVIe siècle. Pérez et Sánchez Jiménez rapportent par exemple une anecdote relative à Fernand Colomb, fils de Christophe, qui a avoué « parler italien en dehors d'Espagne, en se présentant comme Italien, pour ne pas

[77] Voir Ricardo Garcia Carcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, *op. cit*., p. 107.
[78] Voir à ce propos Sverker Arnoldsson, *La leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes*, *op. cit*., p. 26-28.
[79] Voir Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, *op. cit*. Sur l'étude de Croce, Ricardo Garcia Carcel revient à plusieurs reprises, *La leyenda negra*. *Historia y opinión, op. cit*., p. 34, p. 237.
[80] Joseph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, op. cit., p. 28-30.
[81] María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Italia-Spagna: l'immagine riflessa*, *op. cit*., p. 163. « Da specchio e da discrimine per elaborare il proprio autoritratto ».

susciter la haine des gens »[82]. Dès lors, Gonzalo Jiménez de Quesada, chroniqueur ibérique, expose en 1568 les effets négatifs de cette propagande hostile : « tous les pays, mais plus particulièrement les Italiens, professent contre l'Espagne cette haine tenace dont j'ai parlé »[83]. Quesada, en plus d'avoir remarqué la naissance d'un topique négatif, semble l'avoir intériorisé, en attribuant cette attitude à la volonté hégémonique des Espagnols (ce qui est en partie vrai, selon nous) : « C'est parce que nous avons soumis à nos lois presque toute la terre ». On compte d'autres réactions, parmi lesquelles celle plus tardive de Francisco de Quevedo avec le fameux texte *España defendida*[84]. Puis ce phénomène s'est étendu à la littérature de fiction de l'époque : selon Sánchez Jiménez, dans les pièces, les épopées ou encore les nouvelles d'auteurs comme Lope de Vega et Cervantès, une connaissance de la « légende noire » est tangible, ainsi qu'une tentative de lui opposer une réponse via l'écriture créative.

Aujourd'hui, la problématisation de la « légende noire », donc de ce système de topiques, permet de remettre en question l'histoire espagnole de l'Italie – et de la Sardaigne – et de dépasser les visions simplistes et caricaturales qui ont longtemps empêché une réflexion critique pertinente concernant cette période. Cette analyse mène aussi à reconsidérer les constructions identitaires qui se sont bâties sur une opposition fondatrice : nous contre vous, c'est-à-dire « les autres », les barbares.

Nous nous rapprochons ainsi des objectifs de ce travail, à savoir le rôle joué par la littérature, autant dans la création et dans la diffusion d'une certaine histoire « stéréotypée » voire simplifiée, que dans la déconstruction de ces mêmes lieux communs. C'est la fiction romanesque associée à la documentation historique qui permettrait – et c'est le point de départ de notre travail – de rendre compte de la complexité d'une époque marquée à la fois par l'oubli « forcé » et par la stigmatisation.

[82] Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega, op. cit*., p. 68. « Fernando Colón confesaba que fuera de España hablaba italiano y se presentaba como tal para no suscitar el odio de la gente ».

[83] Gonzalo Jiménez de Quesada, *El Antijovio* [1568], Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1952. « Sobre todas la naciones contadas y sobre todas las demás que ay derramadas pour el mundo, tienen este odio particular que emos dicho contra España los yitalianos ». Cité par Jospeph Pérez, *La légende noire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 27.

[84] Francisco de Quevedo y Villegas, *España defendida de los tiempos de ahora y de la calumnias de los noveleros y sediciosos* [1612], Pampelune, Eunsa, 2013.

1.3 L'Espagne et la décadence italienne

Nous venons de retracer brièvement l'origine de la fable anti-espagnole, ce qui nous a permis de mettre en valeur certains effets naissants de la légende noire, ainsi que sa force archétypique, qui commence à se dessiner plus clairement autour du XVIe siècle, d'autant plus qu'à cette époque le concept d'Espagne en tant que nation assume des traits plus définis. C'est à cette période que ce système de stéréotypes se consolide. Parmi les topiques négatifs qui se propagent, Sánchez Jiménez en indique notamment huit, qui, selon lui, seraient récurrents dans la représentation des Espagnols et de l'Espagne : cupidité, perfidie, orgueil, cruauté, luxure, barbarie, impureté raciale et intolérance[85]. Outre ces clichés, à la fin du XVIe siècle et surtout au début du XVIIe, un autre topos historiographique traditionnel s'affirme en tant qu'élément constitutif de la relation Italie-Espagne et des jugements dont l'Italie espagnole fait l'objet : la décadence. Notons que cette vision n'apparaît pas comme un phénomène exclusivement italien, mais serait plutôt d'envergure européenne, et présente des caractéristiques et une évolution propres par rapport à la légende noire « primitive ».

S'élabore alors en parallèle en Espagne un mythe positif autour de la monarchie hispanique, avec toute une série de représentations vouées à célébrer l'excellence des Espagnols – guerriers ancrés dans la foi chrétienne et généreux conquérants – et à fixer l'image d'une Espagne « éternelle » dans sa grandeur, sans discontinuité depuis l'origine d'un passé lointain. Ce mythe, qui se développe grâce à certains intellectuels ibériques, ne manque pas de prendre en compte l'anti-hispanisme pour mieux le contrer. Par la suite l'anti-espagnolisme européen – et donc italien – change, devient un instrument de lutte politique, et non plus seulement un dispositif utile pour dénigrer l'autre, à opposer à une Espagne dont les frontières, comme l'a bien fait remarquer Maria Antonietta Visceglia, s'étendent redoutablement : « le mythe négatif de l'Espagne, peinte comme le pays de l'intolérance de l'Inquisition, de la cruauté, du massacre des Indiens d'Amérique, de la dissimulation, du machiavélisme masqué, grandit et se fortifie »[86].

Il s'agit donc d'une « attitude », selon la définition donnée par Aurelio Musi, qui s'est construite et articulée dans un espace géopolitique vaste et qui se précise déjà au XVIIe siècle,

[85] Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega, op. cit.*, p. 39-60.

[86] Maria Antonietta Visceglia, *Mito / antimito, spagnolismo / antispagnolismi: note per una conclusione provvisoria,* in Aurelio Musi, a cura di, *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Milano, Guerini, 2003, p. 413. « Il mito negativo della Spagna dipinta come il paese dell'intolleranza dell'Inquisizione, della crudeltà dello sterminio degli Indios, della dissimulazione, del machiavellismo camuffato, cresce e s'irrobustisce ».

caractérisée par un mélange inextricable de mythes, d'idéologie et de réalité historique. La vision anti-espagnole fait alors référence à trois motifs récurrents : la mauvaise gouvernance, l'Inquisition ainsi que l'oppression de toute forme de liberté. Et si cette attitude figée vis-à-vis du monde espagnol se confirmait déjà en 1600, elle bat son plein à l'époque romantique, donc au XIXe siècle, « notamment dans ces pays dans lesquels le trinôme patrie-nation-liberté eut besoin, plus qu'ailleurs, de bâtir des mythes de fondation des nouveaux États unitaires indépendants »[87] : parmi ces pays figure, sans surprise, l'Italie.

Cette interprétation du XVIIe siècle italien, progressivement marqué par une idée de décadence, se répand à la fin du XVIIIe siècle, en pleine période illuministe[88]. Toutefois, c'est au XIXe siècle que le lien entre l'hispanophobie et la décadence italienne se resserre, notamment avec le rôle de plus en plus central que jouent durant cette période la thématique identitaire et le « discours national »[89].

Au XIXe siècle, la vision anti-espagnole se renforce et prend des contours plus homogènes, notamment par la récupération et la re-sémantisation politique de l'ensemble d'images et de jugements diffusés auparavant par les écrivains et les intellectuels[90]. Ainsi assiste-t-on à la création – voire à la consolidation – d'un système de symboles et de mythes dissonants aptes à définir et à structurer la « nation italienne » par opposition. Cette nouvelle narration s'affirme à la période dite du Risorgimento, pendant laquelle, selon les paroles de Maria Antonietta Visceglia, « l'anti-espagnolisme devient […] un trait d'un langage émotif qui se transforme aussi en catégorie d'analyse du passé historique de l'Italie moderne »[91]. L'une des œuvres-clés de cette narration nationale – dont elle peut être considérée comme co-fondatrice – est sans doute la *Storia della letteratura italiana* de Francesco De Sanctis, parue en 1870 : dans son discours sur la décadence italienne, De Sanctis met l'accent sur les liens

[87] Aurelio Musi, *Fonti e forme dell'antispagnolismo nella cultura italiana tra Ottocento e Novecento,* dans Idem, *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana, op. cit*., p. 11. « Soprattutto in quei paesi in cui il trinomio patria-nazione-libertà ebbe bisogno, più che altrove, di costruire miti di fondazione dei nuovi Stati unitari e indipendenti ».

[88] L'image de l'Espagne construite par l'Illuminisme – une nation caractérisée par l'obscurantisme et l'ignorance, le fanatisme religieux et l'arrogance – constituait un modèle anachronique négatif à l'intérieur de l'Europe civilisée des Lumières. Voir à ce propos Aurelio Musi, *Fonti e forme dell'antispagnolismo nella cultura italiana tra Ottocento e Novecento, op. cit*., p. 15.

[89] Dans l'Italie pré-unitaire, les manifestations d'opposition aux Espagnols du XVIIe siècle étaient considérées en tant que mouvements préalables à ceux du XIXe siècle ; en particulier, on mettait en valeur le présumé élan indépendantiste de Carlo Emanuele I de Savoie.

[90] Voir le chapitre *Cultura italiana e barbarie spagnuola,* dans Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza, op. cit*., p. 103-126.

[91] Maria Antonietta Visceglia, *Mito / antimito, spagnolismo / antispagnolismi: note per una conclusione provvisoria*, *op. cit*., p. 428-429. « L'antispagnolismo diviene […] un tratto di un linguaggio emotivo che si trasforma in categoria di analisi anche del passato storico dell'Italia moderna ».

entre le XVe et le XVIe siècle, deux époques pendant lesquels la perte de liberté a conditionné l'évolution historique de l'Italie, une terre désormais laissée de côté par les révolutions et les guerres, heureuse au regard d'un œil plébéien, dans laquelle « les esprits restaient tranquilles et les cerveaux reposaient »[92]. L'Europe a progressé, selon De Sanctis, sans l'Italie de l'accommodement passif et de la somnolence morale, phénomènes qui confirmaient à son avis une supposée infériorité intellectuelle des Italiens à cette époque.

Qui est responsable de cette infériorité ? De Sanctis en impute les fautes « à la mauvaise gouvernance papale-espagnole »[93], donnant ainsi naissance à un binôme – Église et domination espagnole – qui devient la seule cause de la détérioration du développement culturel de la péninsule italienne entre le XVIe et XVIIe siècle. Ce binôme constituerait aussi la genèse présumée de la ressemblance du pays à un « musée plutôt qu'à une société d'hommes vivants »[94], dans un monde hypocrite et inquisitorial. Ce que nous estimons intéressant dans la vision de De Sanctis concerne notamment l'idée d'une scission intervenue en Italie au XVIIe siècle entre la littérature et les intérêts moraux, politiques et sociaux de l'Europe de l'époque, à savoir une séparation nette entre art et vie, à l'intérieur de cette réalité italienne qu'il considère comme une « théocratie autoritaire […] caractérisée par un machinisme vide, par une absolue oisiveté interne, par un vide de conscience »[95]. Selon l'analyse d'Aurelio Musi, l'anti-espagnolisme de De Sanctis est clairement propre à la situation italienne, liée inextricablement à la perte de liberté en tant que catastrophe. La formule citée est à considérer comme l'essence de tout le raisonnement « desanctien », lequel entend construire un des mythes négatifs de la fondation nationale italienne, en le liant à la fameuse antinomie de Sismondi[96] « liberté – tyrannie », et à l'idée que la période qui commence au XVIe siècle et se termine avec l'arrivée de Napoléon à la fin du XVIIIe siècle a été marquée par la souffrance, la langueur et l'humiliation.

Comme l'a souligné Ezio Raimondi, dans la *Storia*, De Sanctis manifeste et fait naître une conscience moderne concernant la littérature, en reconnaissant dans la tradition littéraire

---

[92] Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870], Torino, Einaudi, 1990, p. 806.
[93] *Ibid*., p. 811. « Al malgoverno papale spagnolo ».
[94] Aurelio Musi, *Fonti e forme dell'antispagnolismo nella cultura italiana tra Ottocento e Novecento, op. cit*., p. 19.
[95] *Ibid*. « Nell'Italia della teocrazia autoritaria regnava la separazione tra arte e vita, caratterizzata da un macchinismo vuoto, da un ozio assoluto, dal vuoto della coscienza ». Voir Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, *op. cit*., p. 1003-1005
[96] Voir Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Zurich, Henri Gressner, 1807-1818.

« un des lieux principaux de représentation et d'autoréflexion »[97]. Cependant, cette histoire de la culture littéraire italienne reconstruite par De Sanctis est, outre une « progressive épiphanie de l'esprit »[98] d'une langue, d'une communauté ainsi que d'une géographie, surtout une *invention* : l'auteur, comme a su le remarquer Amedeo Quondam[99], est idéologiquement conscient qu'il s'agit de fonder une généalogie en tant que tradition. Pour cela, il s'avère indispensable d'inventer « le récit d'une très longue marche à travers la maladie congénitale »[100] dans la culture littéraire de l'Italie de l'Ancien régime – laquelle aurait connu une dépression continue compromettant l'identité des Italiens –, pour arriver finalement à la nouvelle littérature du XIXe siècle. C'est cette dernière qui aurait réhabilité l'identité culturelle d'un peuple et d'une nation, les libérant pour toujours du joug et de l'ombre sinistre du passé.

La stratégie argumentative de De Sanctis est celle d'une *damnatio memoriae* des XVIe et XVIIe siècles, et en particulier de la Renaissance, car à ses yeux toute la tradition culturelle et notamment littéraire de l'époque est impliquée avec le régime, et donc étouffée ou sans valeur. C'est seulement dans l*'hic et nunc* desanctien – c'est-à-dire à partir de 1800, avec l'arrivée du nouveau régime libéral – que les luttes intellectuelles ont recommencé, marquées par les passions politiques, avec pour corollaire le dépassement d'un vide et la naissance d'une voix responsable et engagée pour la survie de la nation : « La *Storia* desanctienne désertifie la culture littéraire de l'Ancien régime classiciste […]. Elle construit le monument d'une identité à (re)nier dans son économie productive, dont il prêchait aussitôt le sentiment péremptoire de répulsion et de honte »[101]. Il apparaît clairement que De Sanctis bâtit un paradigme négatif et liquide ainsi deux siècles d'histoire culturelle italienne, et avec eux l'identité qui avait pris forme à travers les textes et les événements, jugés inintéressants car liés à la désertification et à la dissolution d'une époque pendant laquelle la vie religieuse, morale et politique était « réduite à un jeu de simulacres hétéro-dirigés par l'ombre sinistre de l'Inquisiteur »[102]. Par conséquent, il est capital pour De Sanctis d'inventer un mythe positif en contrepoint : le résistant hérétique, voire l'opposant, qui, comme un martyr, ouvre le chemin vers une Italie nouvelle, donc vers un

[97] Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 1. « Uno dei luoghi principali di rappresentazione e autoriflessione ».
[98] *Ibid*. « Epifania progressiva dello spirito ».
[99] Amedeo Quondam, *L'identità (rin)negata, l'identità vicaria. L'Italia e gli italiani nel paradigma culturale dell'età moderna*, in Gino Rizzo, a cura di, *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Lecce, Mario Congedo Editore, 1999, p. 127-149.
[100] *Ibid*., p. 132. « Il racconto di una lunghissima marcia attraverso la malattia congenita ».
[101] *Ibid.*, p. 133. « La *Storia* desanctiana desertifica la cultura letteraria dell'Antico regime classicistico. […] Costruisce il monumento di un'identità da (rin)negare nella sua economia produttiva, di cui, anzi, predica l'indifferibile sentimento di repulsione e vergogna ».
[102] *Ibid*., p. 142. « Ridotta a un gioco di simulacri eterodiretti dall'ombra sinistra dell'Inquisitore ».

retour à l'histoire digne de ce nom et à la vie : « L'activité intellectuelle et l'ardeur de la foi restèrent un privilège de l'opposition… L'histoire de cette opposition n'a pas encore été faite de façon digne… Et pourtant ils sont là nos pères, là battait le cœur de l'Italie, là étaient les germes de la nouvelle vie… et l'histoire de cette opposition italienne n'est autre que l'histoire de la lente reconstruction de la conscience nationale »[103]. La dramatisation de cette figure est soulignée à l'aide d'un topique positif, car l'opposant est nécessairement héroïque, juste et courageux, archétype de l'Italien du Risorgimento, et parmi les hommes nouveaux célébrés par De Sanctis figurent entre autres Machiavel, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galilée et Vico, des fleurs rares qui ont poussé au milieu du désert. Il est intéressant de remarquer, avec Amedeo Quondam, que les hommes cités par De Sanctis sont tous des philosophes, voire des scientifiques : s'installe ici une nette polarisation dialectique entre le positif (sciences et philosophie, donc « l'innovation ») et le négatif (la littérature, c'est-à-dire « la réaction »)[104], qui implique une forme d'anéantissement de l'identité littéraire et de son histoire, en la remplaçant par une identité nouvelle incarnée par la science et la philosophie. Cette conception qui traverse l'œuvre de De Sanctis est parvenue presque intacte à la fin du XXe siècle : une idée nette et sans nuance de l'histoire de la tradition littéraire et culturelle moderne de l'Italie, une tradition et une littérature « à ne pas aimer, une identité à nier »[105]. La destitution de sens et de valeur d'une paysage éthique et culturel comme celui de l'Ancien régime – donc de l'époque espagnole de l'Italie – a eu des conséquences dévastatrices sur la culture italienne, et c'est encore Quondam qui revient avec force sur la nécessité d'aller au-delà de cette narration :

> Nous ne sommes pas chauvinistes, il est vrai, mais il est peut-être arrivé le moment d'arrêter d'être masochistes : en cessant de se mettre dans la peau de l'Inquisiteur, et en revendiquant, en tant que partie constitutive et propre de notre patrimoine génétique, l'expérience de la modernité que le classicisme d'Ancien régime (eh bien oui : aristocratique et clérical) a élaboré et produit comme identité historique de l'Italie et des Italiens, partie intégrante de sa propre généalogie.[106]

---

[103] Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, *op. cit*., p. 623. « L'attività intellettuale e l'ardore della fede rimasero privilegio dell'opposizione… La storia di questa opposizione non è stata ancora fatta in modo degno… Pure là sono i nostri padri, là batteva il core d'Italia, là stavano i germi della vita nuova… e la storia di questa opposizione italiana non è altro se non la storia della lenta ricostituzione della coscienza nazionale ».

[104] Amedeo Quondam, *L'identità (rin)negata, l'identità vicaria. L'Italia e gli italiani nel paradigma culturale dell'età moderna, op. cit*., p. 142-143.

[105] *Ibid.* « Da non amare, un'identità da negare ».

[106] *Ibid*, p. 149. «Non siamo sciovinisti, è vero, ma forse è venuto il momento di cessare d'essere masochisti: dismettendo i panni dell'Inquisitore, e rivendicando, come parte costitutiva e propria del nostro patrimonio genetico, l'esperienza della modernità che il Classicismo d'Antico regime (ebbene, sì: aristocratico e clericale) ha elaborato e prodotto come identità storica dell'Italia e degli Italiani, parte integrante della sua stessa genealogia»,

À ces propos semble faire suite Fernand Braudel. Dans son texte sur le modèle italien, l'historien français, abasourdi par le déni italien concernant la culture baroque et classiciste, demande : « Dans tout cela, où est la décadence de l'Italie ? ». De fait, selon Braudel,

> de 1450 à 1650, pendant deux siècles particulièrement mouvementés, l'Italie aux diverses couleurs, éclatantes toutes, a rayonné au-delà de ses limites propres, et sa lumière s'est répandue à travers le monde. Cette lumière, cette diffusion de biens culturels issus de chez elle, se présente comme la marque d'un destin exceptionnel, comme un témoignage qui, par son ampleur, pèse à son vrai poids une histoire multiple dont le détail, vu sur place, en Italie même, ne se saisit pas aisément, tant il a été divers.[107]

Outre l'apport fondamental de De Sanctis à l'effacement des expériences littéraires et culturelles, donc identitaires, relatives à la période de la présence espagnole en Italie, existent d'autres contributions décisives pour l'élaboration et la diffusion des idées anti-espagnoles dans l'Italie libérale, parmi lesquelles nous nous limitons à signaler ici celle de Vincenzo, plus particulièrement son texte *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*[108], œuvre antérieure à la *Storia* desanctienne. Dans cet essai historique, la période espagnole du Royaume de Naples est définie par son auteur comme « la nuit la plus horrible »[109], et les références au rôle joué par l'Espagne dans la vie économique, civile et sociale du Midi italien constituent le pendant négatif utile pour mettre en valeur les périodes florissantes de l'histoire de Naples et du Sud. Cuoco n'a pas hésité à critiquer Montesquieu pour avoir affirmé que l'Espagne avait aidé l'Italie à s'enrichir ; selon l'écrivain italien, rien de bénéfique n'a pu venir du versant espagnol. Aurelio Musi a insisté sur le rôle central du *Saggio*, en le considérant comme un passage extraordinaire dans la construction de l'anti-espagnolisme qui

> aura tant d'importance au cours du XIXe siècle italien, aussi bien dans la phase de la formation pré-unitaire, lorsqu'il constituera un des murs porteurs de l'idéologie du Risorgimento et de la poussée à l'indépendance vis-à-vis de l'étranger, que dans la

[107] Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994, p. 7.
[108] Vincenzo Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* [1806], Roma-Bari, Laterza, 2014.
[109] *Ibid*., p. 267.

construction de l'Italie unifiée, lorsqu'il sera utilisé pour qualifier les dégénérations et les pathologies de certains secteurs de la classe dirigeante libérale.[110]

En effet, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, les préjugés dépréciatifs envers les Espagnols entrent dans la lutte politique, lorsque l'on commence à parler d' « espagnolisme parlementaire »[111], à savoir un mélange de culte de la personnalité, de clientélisme et de corruption.

L'évolution incessante de cette image typée et stratifiée relative au monde hispanique a pu connaître une première remise en cause au début du XXe siècle, entre les deux guerres, grâce à Benedetto Croce – comme nous l'avons signalé – et à Gioacchino Volpe ; néanmoins, Aurelio Musi a bien indiqué que l'ambition de ces deux auteurs n'était guère de remettre en question l'idée de « décadence », qui à leurs yeux garde toute sa valeur de représentation de la condition italienne au XVIe et XVIIe siècle, mais plutôt d'historiciser et de contextualiser le rôle joué par la monarchie des Habsbourg en Italie[112]. Croce, dont les relations avec l'Espagne ont été abondamment étudiées par l'historiographie contemporaine[113], loue en particulier deux événements liés à la présence espagnole dans le Mezzogiorno : la protection du territoire et la fin de la puissance souveraine des barons. De plus, Croce estime que l'influence de l'Espagne sur l'Italie a permis la diffusion de certains éléments de modernité dans la péninsule[114]. Toutefois, l'historien et philosophe italien ne se limite pas à une reconsidération de la période de la présence espagnole, il trace aussi la voie à une déconstruction des simplifications historiographiques successives, en citant en guise d'exemple l'étude de Francesco Paolo Cestaro. Celui-ci évoque le « despotisme espagnol » nocif à la florissante économie italienne, s'infiltrant « comme du poison dans tout l'organisme national, [corrompant] la vie de la nation à ses sources-mêmes »[115] et abîmant l'ancien et franc caractère italien. Croce, dans *La Spagna nella vita italiana*, affirme que de tels raccourcis historiques, ces tableaux maussades exclusivement négatifs, s'avèrent très « peu historiques », car exclusivement fondés sur des

[110] Aurelio Musi, *Fonti e forme dell'antispagnolismo nella cultura italiana*, *op. cit*., p. 22. « Tanto rilievo avrà nel corso dell'Ottocento italiano, sia nella fase della formazione preunitaria quando costituirà uno degli assi portanti dell'ideologia risorgimentale e della spinta all'indipendenza dello straniero, sia nella costruzione dell'Italia unita quando sarà utilizzata per qualificare le degenerazioni e le patologie di settori della classe dirigente liberale »

[111] « Spagnolismo parlamentare ». Voir à ce propos Michele Torraca, *I meridionali alla Camera*, Napoli, 1879, p. 50.

[112] Voir Aurelio Musi, *Fonti e forme dell'antispagnolismo nella cultura italiana*, *op. cit*., p. 29-34.

[113] La bibliographie étant très vaste, nous nous limitons ici à citer l'intéressante étude de Giuseppe Galasso, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

[114] Voir Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, *op. cit*., et Id., *Storia dell'età barocca in Italia* [1929], Milano, Adelphi, 1993.

[115] Francesco Paolo Cestaro, *Studi storici e letterari,* Torino, Roux, 1894, p. 65-66. « Penetrando come veleno in tutto l'organismo nazionale, corruppe la vita della nazione nelle sue stesse sorgenti ».

facteurs extrinsèques (dans ce cas concret, l'idéal d'une Italie nouvelle) : les faits, au lieu d'être examinés et analysés, sont tout simplement condamnés. Or, pour Croce, la tâche de l'historien est tout autre : il doit savoir saisir les crises d'une société ainsi que l'éclosion, même lente et clandestine, d'une nouvelle société. De plus, ceux qui voudraient comprendre les raisons de la supposée décadence italienne – que Croce ne nie pas – doivent « savoir se libérer du fantasme d'une Espagne source de malveillance et corruptrice d'une Italie non corrompue »[116]. Cette conception est absurde aux yeux de Croce, qui considère qu'aucune influence ne parvient à s'exercer s'il n'y a pas un état d'âme disposé à l'accueillir et à l'édifier.

Gioacchino Volpe, moins connu et étudié que Croce, tient aussi une position importante et novatrice concernant les relations entre Espagne et Italie : dans l'objectif de dépasser la « légende noire », il a tenté de restructurer les études abordant cette thématique. Il ne renonce pas à la « décadence » mais considère « qu'existent des zones restées dans l'ombres qu'il faut illuminer : par exemple, le régime espagnol et l'Italie dans les relations avec l'Espagne dominatrice »[117]. Grâce à Volpe, ainsi qu'à un autre historien italien, Federico Chabod[118], voit le jour une nouvelle stratégie de recherche visant à reconsidérer la dimension impériale de l'Espagne, et avec elle l'enchevêtrement du politique et du religieux, ainsi qu'une idée plus complexe des relations internationales. Grâce aux études des dernières décennies, cela paraît évident aujourd'hui ; ce n'était pas encore le cas à l'époque de Volpe et de Chabod.

Malgré ces nouvelles perspectives méthodologiques sur la question espagnole – et donc italienne – l'anti-espagnolisme a continué à se développer, même au XXe siècle ; c'est encore une fois Aurelio Musi qui nous le montre : une certaine hispanophobie germe, de façon radicale, dans les années 1950, suite à la publication du travail « desanctien » de l'historien Gabriele Pepe, *Il mezzogiorno d'Italia sotto gli spagnoli*[119]. Cela nous semble symptomatique de la force de ce système de stéréotypes, qui s'est diversifié dans le temps et diffusé par capillarité dans des domaines aussi variés que la littérature, l'histoire ou encore la politique. Pour en revenir à Pepe, son analyse se concentre sur la décadence du Sud de l'Italie, dont le point culmine, selon lui, au XVIIe siècle : « alors que le reste de l'Italie renaît, de sorte qu'au moment de l'Unité certaines régions avaient un niveau de vie égal à celui des autres États européens, le

[116] Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, *op. cit*., p. 248. « Sapersi liberare dal fantasma di una Spagna fonte di nequizia e corruttrice di un'Italia incorrotta ».
[117] Gioacchino Volpe, *Storici e maestri* [1924], Firenze, Sansoni, 1967, p. 458. « Esistono zone d'ombra da illuminare: per esempio, il regime spagnolo e l'Italia nei rapporti con la Spagna dominatrice ».
[118] Voir Federico Chabod, *Lo Stato di Milano nell'impero di Carlo V*, Roma, Tumminelli, 1934, et Id., *Carlo V e il suo impero*, Torino, Einaudi, 1985.
[119] Gabriele Pepe, *Il mezzogiorno d'Italia sotto gli spagnoli. La tradizione storiografica*, Firenze, Sansoni, 1952.

Mezzogiorno ne dépassa jamais sa propre crise, au contraire il la vit s'aggraver. L'histoire de l'aggravation de la crise du Mezzogiorno c'est l'histoire de la domination espagnole »[120].

Dans la vision de Pepe, la décadence du Sud italien est liée à l'absence de réforme religieuse. Tout en renvoyant souvent aux thèses de De Sanctis, il compare cette situation dégradante à celle de l'Europe protestante de l'époque, qu'il juge comme une oasis de civilisation vis-à-vis du Mezzogiorno ; pour Pepe, le Mezzogiorno est une région caractérisée par son manque de fibre morale, synthèse d' « irréligiosité, ignorance et impuissance économique, peuplé par une humanité abjecte et sans âme »[121]. Dans ce vide saisi par l'historien sont impliquées toutes les classes sociales, unies par le seul ciment de la peur : « Toute la société méridionale a son homogénéité dans la peur. Peur et haine : mais que voulez-vous construire dans une telle société ? […] Tous détestent les Espagnols et se détestent entre eux : mais afin que la haine soit une force constructive, une conscience morale est nécessaire, laquelle manque au Mezzogiorno »[122]. Les descriptions de Pepe ne laissent aucune place au doute et l'amènent à représenter le Midi « espagnol » non pas comme un État, mais bien comme « une colonie », ni souveraine ni autonome, dont la seule utilité réside selon lui dans son rôle de frontière et de remblai face aux Turcs : une province colonisée, en somme, non pour son exploitation à des fins économiques, mais pour des raisons purement stratégiques et politiques.

La radicalité des positions de Gabriele Pepe, qui reprennent l'idée avancée par Croce d'un présumé échange de défauts advenu entre les peuples italien et espagnol à l'origine de la « décadence », semble contenir en elle une synthèse de toutes les formes d'anti-espagnolisme développées dans un arc de temps pluriséculaire. La vision de Pepe est marquée par un jugement négatif et sans appel, où l'Espagne est mauvaise administratrice, bras armé de la Contre-Réforme, et porteuse d'oppression de toute forme de liberté, d'une civilisation du formalisme et de l'extériorité, privée d'âme et de moralité[123]. Il est intéressant de voir comment, dans les années 1990, se développent encore certaines formes d'anti-espagnolisme qui, tout en s'éloignant des éléments les plus radicaux présents dans la perspective de Pepe, récupèrent des aspects mis en évidence dans *Il mezzogiorno d'Italia sotto gli spagnoli*. Parmi les historiens protagonistes de ce que Musi a appelé « l'anti-espagnolisme revisité », citons Rosario Villari

[120] *Ibid*., p. X. « Mentre il resto dell'Italia lentamente risorse, sicché all'Unità alcune regioni avevano un livello di vita uguale a quello degli altri stati europei, il Mezzogiorno non superò mail la sua crisi, anzi la vide aggravarsi. La storia dell'aggravarsi della crisi del Mezzogiorno è la storia della dominazione spagnola ».
[121] *Ibid*., p. 216. « Irreligiosità, ignoranza e impotenza economica, popolato da una bassa umanità senz'anima ».
[122] *Ibid*., p. 217. « Tutta la società meridionale ha la sua omogeneità nella paura. Paura e odio: ma che volete costruire con una simile società? Preti, legisti, maestri, amministratori, giudici, appaltatori, contadini, artigiani, tutti hanno paura. Tutti odiano gli Spagnoli e si odiano tra di loro: ma perché l'odio sia una forza costruttiva occorre una coscienza morale che manca al Mezzogiorno ».
[123] Voir Aurelio Musi, *Fonti e forme dell'antispagnolismo nella cultura italiana*, *op. cit*., p. 41-42.

et Raffaele Ajello, dont les travaux s'insèrent pleinement dans l'itinéraire qui commence avec la « légende noire » au XVe siècle et arrive jusqu'à nos jours.

Nous ne nous attardons pas sur ces derniers, l'objectif que nous nous donnons étant ailleurs : il nous suffit d'avoir retracé les origines de la « légende noire » anti-espagnole et approfondi son développement en Italie, notamment dans le sud de la péninsule, entre le XVIe et le XXe siècle. Ce que nous avons remarqué à travers ce parcours concerne l'importance de l'idée de « décadence » espagnole et celle du mythe « anti-espagnol » au XIXe siècle, notamment dans la phase pré-unitaire de l'Italie, et dans celle qui a suivi l'unification du pays. Se sont forgés une image figée et un mythe négatif indispensables à la construction identitaire d'une nation *in fieri,* ainsi qu'à la définition de sa supposée tradition.

Dans la suite de ce chapitre, nous proposons une réduction d'échelle, en posant notre regard sur la légende anti-espagnole en Sardaigne, territoire qui représente, pour ainsi dire, le centre géographique de notre travail.

1.4 Anti-espagnolisme, italianité et « patrie sarde » : une question d'identité

« Aucun pays ne connut comme celui-ci, au plus haut degré possible, l'exorbitante arrogance de l'arbitre. Il se trouverait dans le vrai, celui qui affirmerait que l'Espagne a gouverné ici sans loi, et que la volonté de ses lieutenants était le code, et quel code ! »[124]. Cette citation ouvre l'un des romans historiques de l'avocat et homme de lettre sarde Carlo Brundo, qui a dessiné dans ses textes un tableau de la domination espagnole en Sardaigne très sombre, où aucune lueur ne semble capable de transpercer la nuit de l'histoire. L'historien Antonello Mattone, dans un essai sur l'anti-espagnolisme sarde, remarque que « Brundo, avec ses réminiscences manzoniennes, exprimait plutôt bien cette aversion contre la "tyrannie espagnole" qui constituait un héritage du romantisme du XIXe siècle et du mouvement du Risorgimento »[125]. Selon Mattone, les jugements et les réflexions de Brundo au sujet de la « mauvaise administration » de la monarchie espagnole, de sa politique de « spoliation », de

[124] Carlo Brundo, *L'Alcaide di Longone. Racconto storico del XVII secolo,* Cagliari, Timon, p. 4. « Nessun paese, al pari di questo, conobbe quanto possa l'esosa prepotenza dell'arbitrio. Sarebbe nel vero chi asseverasse, la Spagna aver qui governato senza leggi, e la volontà dei suoi luogotenenti essere il codice, e che codice! ».

[125] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda (XVI-XIX secolo),* in Aurelio Musi, a cura di, *Alle origini di una nazione, op. cit*., p. 268. « Brundo con le sue reminiscenze manzoniane esprimeva assai bene quell'avversione verso la "tirannide spagnola" che costituiva un'eredità dell'Ottocento romantico e del moto risorgimentale ».

l'arrogance des fonctionnaires et des seigneurs ainsi que sur l'absence de lois et de justice, correspondent à la perception ancrée dans l'imaginaire collectif de la nouvelle Italie, selon laquelle les dominations étrangères, notamment espagnole, ont été un des principaux obstacles à l'unification nationale. Si elles font caisse de résonnance à l'imaginaire de son époque, les réflexions de Carlo Brundo semblent aussi étroitement liées au système de topiques anti-espagnols dont la naissance remonte au Moyen-Âge.

Le parcours de la légende anti-hispanique n'apparaît pas aussi linéaire en Sardaigne que dans le reste de l'Italie, pour différentes raisons que nous développerons plus loin. Toutefois, il nous semble en premier lieu opportun de reconnaître dans le développement de l'anti-espagnolisme sarde un processus *sui generis*, lié à son développement « italien », mais surtout un processus tardif. Il atteint en effet son paroxysme dans la deuxième moitié du XIXe siècle, lorsqu'il s'est agi d'affirmer l'italianité de l'île et de confirmer sa pleine intégration à la monarchie des Savoie. L'image négative du dominant hispanique épaule alors la construction de la « nation sarde »[126] et de sa tradition historique et historiographique.

Pour expliquer ce « processus tardif » de l'anti-espagnolisme sarde, nous identifions trois causes potentielles. La première est liée à l'historiographie sarde du XVIIe siècle : alors

[126] Pour clarifier la notion de « nation sarde » que nous employons dans notre étude il convient de prendre en considération les propos d'Umberto Cardia, intellectuel et homme politique sarde du XXe siècle : « Nous parlons [...] de *groupe ethnique* ou de *peuple distinct* lorsque nous sommes en présence d'une collectivité qui s'est établie depuis longtemps dans un territoire déterminé, qui possède certains caractères communs – langue, coutumes, traditions –, et dont l'histoire [...], le long des siècles et des millénaires, a engendré un sentiment répandu et partagé, quand bien même élémentaire et inachevé, du soi » (« Noi parliamo [...] di *gruppo etnico* o di *popolo distinto* quando siamo in presenza di una collettività, fissata da lungo tempo in un territorio dato, che abbia in comune alcuni caratteri, lingua, costumi, tradizioni, e la cui storia, [...] nel lungo decorso di secoli e di millenni, abbia dato un comune sentire, un senso diffuso, seppure elementare o non compiuto, di sé », Umberto Cardia, *La quercia e il vento. Tradizione e modernità nel pensiero autonomistico sardo,* Cagliari, E.U.S., 1991, p. 68). Selon Cardia, l'existence de ce « sentiment partagé » doit permettre la naissance d'un sujet historiquement actif, même si « cette collectivité a pu être, dans le passé, oppressée voire rendue subalterne par l'action écrasante d'autres groupe hégémoniques ou d'autres centres de pouvoir » (« tale collettività possa essere stata, in passato, compressa o resa subalterna dal soverchiare di altri gruppi egemoni e di altri centri di potenza », *Ibid.*). Remarquons que, comme l'observe justement Cardia, les « peuples » ne sont pas tous devenus une « nation » dans le sens moderne du terme, et que les nations ne se sont pas toutes transformées en États indépendants ou souverains ; toutefois, ces peuples et ces groupes ethniques demeurent différents et distincts, et soulèvent des problématiques qui demandent des réponses adaptées « concernant les principes de liberté et d'auto-organisation » (« al livello dei principi di libertà e di autorganizzazione », *Ibid.*, p. 69) si importants dans le monde d'aujourd'hui. Dans le contexte sarde, Emilio Lussu est sans doute celui qui a su éclairer, de la façon la plus appropriée, par son action politique et par sa parole, le sens ethnique de l'idée d'autonomie, notamment grâce au concept de « nation manquée » (« nazione mancata ») : selon Lussu, les idées de nation et d'autonomie, et l'aspiration qui les accompagne, représentent les conséquences d'une longue et dramatique création historique qui, tout en manquant l'objectif national, a toutefois « produit cette entité historique originale et particulière que sont aujourd'hui le peuple sarde et les institutions *in itinere* de son autonomie spéciale, dans les contextes italien, européen et méditerranéen » (« prodotto quella originale e peculiare entità storica che è data, oggi, nel contesto dell'Italia, dell'Europa e del Mediterraneo, dal popolo sardo e dalle istituzioni *in itinere* della sua autonomia speciale », cité par Umberto Cardia, *Ibid.* p. 59). Au sujet de la « nation manquée », voir Emilio Lussu, *La Brigata Sassari e il Partito Sardo d'Azione*, in *Il Ponte*, settembre-ottobre 1951. Cf. aussi Giuseppe Podda, *La Nazione mancata. Sardegna tra autonomia e federalismo nel carteggio Lussu-Laconi*, Cagliari, Fabula, 2008.

que le XVIe siècle avait été florissant pour les recherches historiques à caractère humaniste, ces dernières furent, dans la période subséquente, fortement conditionnées par le *Primado*, c'est-à-dire la lutte municipale entre les deux villes de Cagliari et de Sassari pour affirmer leur primauté respective dans l'île. En effet, les historiens « souvent avec des argumentations affabulatrices ou en se fondant sur des sources fallacieuses, devaient de fait démontrer la supériorité d'une ville sur la ville rivale, au regard de la fondation la plus antique, des mérites chrétiens, du plus grand nombre de saints et de martyrs, et de la force de leur fidélité aux souverains aragonais et espagnols »[127]. Deux œuvres en particulier témoignent pleinement de ce climat culturel de guerre fratricide, caractérisées par un certain manque de rigueur historique et philologique : *Historia general de la isla y reyno de Sardeña* (1639), du magistrat de Sassari, Francesco Vico[128], et *Clypeus aureus excellentiae Calaritanae* (1641), du moine franciscain de Cagliari, Salvador Vidal[129]. L'*Historia* de Vico poursuit deux objectifs : le premier est de célébrer la pleine identification du royaume sarde à la monarchie espagnole et son adhésion à la politique centralisatrice de Philippe IV et du duc de Olivares ; le second est de magnifier la ville de Sassari au détriment de la ville rivale[130]. La réponse ne tarde pas à venir, avec le *Clypeus* de Vidal, œuvre dont l'appareil critique est très pauvre et animé par un esprit radicalement « municipal », dont le seul but est de réfuter les erreurs et les faussetés dont est rempli le texte de Vico. Les deux auteurs ont prolongé leur diatribe avec deux textes[131] – qui ne sont pas rapportés dans ce travail – où apparaît clairement la volonté de puiser dans les traditions

[127] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda (XVI-XIX secolo),* in Aurelio Musi, a cura di, *Alle origini di una nazione*, *op. cit*., p. 272. « Spesso con argomentazioni fantasiose o sulla base di fonti inattendibili, dovevano infatti dimostrare la superiorità di una città sulla rivale, a proposito della più remota antichità di fondazione, delle benemerenze cristiane, del maggior numero di santi e di martiri, della maggiore fedeltà ai sovrani aragonesi e spagnoli ».

[128] Francisco Ángel Vico y Artea, *Historia general de la isla y reyno de Sardeña,* Barcelona, Déu, 1639. À propos de Francisco Vico et de son œuvre voir Pasquale Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna,* Torino, Chirio e Mina, 1837, t. III, p. 291-301.

[129] Salvador Vidal, *Clypeus aureus excellentiae calaritanae,* Florentiae, Papinii et Sabatinii, 1641. Vidal, nom de plume de Giovanni Andrea Contini, nait en 1581 à Maracalagonis, un village près de Cagliari, et meurt à Rome en 1647. Vidal, très engagé dans le contentieux municipal, fut auteur des nombreuses œuvres, selon Antonello Mattone « toutes de mauvaise qualité ». Voir Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 273, note 14. « Tutte di scarsa qualità ».

[130] Déjà, à l'époque de la parution de l'*Historia,* on soupçonnait Vico de n'être pas le véritable auteur du texte, mais un simple prête-nom qui s'était engagé à financer l'impression de deux tomes de l'œuvre auprès de l'imprimeur barcelonais Lorenzo Déu. Le véritable auteur aurait été le jésuite Giacomo Pinto, professeur en écritures sacrées à l'Université de Sassari et plus tard de Saragosse. Voir à ce propos Jorge Aleo, *Storia cronologica del Regno di Sardegna dal 1637 al 1672* [1672-1673]*,* a cura di Francesco Manconi, Nuoro, Ilisso, 1998, p. 121.

[131] Voir Francesco Vico, *Apologatio honorifica del doctor dom Francisco Vico a las obieciones que haze a su Historia general del Reyno de Sardeña el Padre Fray Salvador Vidal…,* Madrid, Garcia de Arroyo, 1643, et Salvador Vidal, *Respuesta al historico Vico,* Venetiis, s.n.t., 1644.

légendaires et les documents contrefaits dans le but de glorifier « les vanités municipales et les antiquités locales »[132].

La deuxième cause du décalage temporel de l'aversion envers l'Espagne en Sardaigne a été identifiée, dans la deuxième partie du XVIIe siècle, par le moine de Cagliari Jorge Aleo, auteur d'une vaste œuvre qui parcourt chronologiquement toute l'histoire de l'île. Aleo est au cœur d'un climat culturel en plein changement, dans lequel commence à se développer, parmi les classes privilégiées, un nouvel « esprit patriotique » sarde ainsi qu'un manque de confiance envers le gouvernement central de Madrid, suite à la crise économique et à la peste qui ont frappé le royaume insulaire. Dans le texte que Mattone considère comme « le plus intéressant », la *Storia cronologica del Regno di Sardegna,* écrite entre 1672 et 1673, Aleo dessine un portrait lucide et désenchanté des discordes internes à la noblesse sarde, des rivalités municipales ainsi que de l'inaptitude et de l'arrogance des vice-rois espagnols. Toutefois, comme le souligne Antonello Mattone, son propos n'est pas anti-espagnol : Aleo considère nécessaire de réaffirmer que « Les Sardes ont été, sont et seront toujours très fidèles à leur roi, plus que toute autre nation »[133]. C'est donc dans la « fidélité » aux souverains hispaniques que nous identifions, avec Aleo, une des causes du décalage de l'affirmation de l'anti-espagnolisme dans l'île. Cette fidélité témoigne de l'identification à cette monarchie, et il n'est donc pas étonnant, comme l'explique Antonello Mattone, que « même pendant la désagrégation de l'empire due à la guerre de succession espagnole, certains secteurs de l'élite dominante sarde se reconnaissaient dans la politique absolutiste de Philippe V et dans ses dispositions, comme le décret de *Nueva Planta* (1714), destinées à supprimer les privilèges et les anciennes autonomies des royaumes catalano-aragonais »[134].

Le troisième et dernier obstacle à l'affirmation définitive d'une vision anti-espagnole dans l'île nous oblige à une ellipse temporelle et nous conduit entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. Cet « obstacle » constitue une sorte de paradoxe historique, car les défenseurs des institutions de la période espagnole en Sardaigne sont notamment les « patriotes sardes » et leur chef, Giovanni Maria Angioy, le représentant le plus emblématique de ce qu'on appelle la

[132] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 275.
[133] Jorge Aleo, *Storia cronologica del Regno di Sardegna dal 1637 al 1672, op. cit*., p. 303. « I Sardi sono stati, sono e saranno sempre fedelissimi al loro re, più di qualunque altra nazione ».
[134] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 278. « Pur nella disgregazione dell'impero dovuta alla guerra di successione spagnola, alcuni settori dell'*élite* dominante sarda, si identificassero nella politica assolutistica di Filippo V ed in quei provvedimenti, come il decreto di *Nueva Planta* (1714), destinati a sopprimere i privilegi e le antiche autonomie dei regni catalano-aragonesi ».

« révolution sarde » (1793-1796)[135]. Ainsi, les patriotes sardes, en exil à Paris après la révolte inaboutie contre la monarchie piémontaise, ont durement critiqué l'œuvre du juriste Domenico Alberto Asuni, l'*Essai sur l'histoire géographique, politique et naturelle du Royaume de Sardaigne,* ouvertement anti-espagnol, qu'ils considèrent superficielle, pleine d'erreurs historiques et plagiaire. Cette position, qui semble un brin paradoxale, trouve ses racines dans le caractère anti-piémontais exacerbé des patriotes. Angioy lui-même précise en 1802, dans une œuvre sur l'ancienne législation de Sardaigne :

> la souveraineté nationale fut reconnue par les rois d'Aragon, lesquels à vrai dire n'exerçaient que le pouvoir exécutif, le pouvoir législatif étant détenu par la nation légalement représentée par les États généraux. Les rois ne pouvaient pas infliger les impôts sans leur consentement [des États généraux] Les lois fondamentales de la Sardaigne sont contenues dans les Chapitres de la Cour, et ne sont autres que les délibérations adoptées lors des assemblées générales de la nation et sanctionnées par le roi[136].

La loyauté des « patriotes » vis-à-vis de la monarchie espagnole est déjà mentionnée par Angioy en 1799, lorsque le chef de la « révolution manquée », dans un mémoire préparatoire à un projet d'expédition française dans l'île, affirme que « les archives des villes de Sardaigne sont remplies de monuments de la fidélité des Sardes aux Rois d'Espagne et des privilèges immenses accordés par ces monarques à la nation Sarde pour les grands secours et éminents services qu'elle leur rendit en tout temps »[137]. Au contraire, selon Angioy, les souverains piémontais, par la force et le mensonge, ont privé les Sardes de lois, de traditions et, surtout, des États Généraux. Antonello Mattone reprend : « L'anti-piémontesisme et l'espagnolisme du mouvement patriotique sarde, avec la pleine réévaluation de l'ancienne constitution du royaume

[135] Voir à ce propos Luciano Carta, *La sarda rivoluzione: studi e ricerche sulla crisi politica in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, Cagliari, Condaghes, 2001 ; Antonello Mattone, Pietro Sanna, *Settecento sardo e cultura europea. Lumi, società, istituzioni nella crisi dell'Antico regime,* Milano, Franco Angeli, 2007 ; Michele Pinna, a cura di, *La Sardegna e la rivoluzione francese,* Sassari, Lavoro e Società, 1990,

[136] Cité par Antonello Mattone, Antonio Vincenzo Peppino Sanna, *Giovanni Maria Angioy e un progetto sulla storia del «diritto patrio» del Regno di Sardegna*, in *Studi e ricerche in onore di Girolamo Sotgiu*, Cagliari, Cuec, 1994, t. II, p. 276. « La sovranità nazionale fu riconosciuta dai re d'Aragona, che propriamente parlando non avevano che il potere esecutivo, giacché il legislativo risiede presso la nazione legalmente rappresentata dagli stati generali. I re non potevano imporre le tasse senza il di loro consenso […]. Le leggi fondamentali della Sardegna sono contenute nei capitoli di corte, che altro non sono se non le deliberazioni prese nelle assemblee generali della nazione e sanzionate dal re ».

[137] Giovanni Maria Angioy, *Mémoires sur la Sardaigne*, in Carlino Sole, a cura di, *La Sardegna di Carlo Felice e il problema della terra*, Cagliari, Fossataro, 1967, p. 181-182.

et la sévère critique de l'absolutisme et du despotisme de la Maison de Savoie, représentent [...], par certains côtés, un cas unique dans l'Italie républicaine et napoléonienne »[138].

Nous venons de mettre en évidence ici les trois causes qui semblent expliquer la diffusion tardive des idées anti-espagnoles sardes, et qui confortent l'hypothèse que cet anti-espagnolisme aurait eu un parcours en partie autonome en comparaison du parcours italien et européen, conditionné comme il l'était par le niveau d'intégration et de la Sardaigne vis-à-vis de la monarchie ibérique. Ainsi, nous avons pu observer l'originalité de la posture des patriotes sardes de la fin du XVIIIe siècle, dont l'une des revendications principales était de réévaluer le rôle des monarques espagnols et de reprendre la main sur la législation en vigueur sur l'île, afin de garantir son autonomie. Néanmoins, il faut souligner qu'avant la période d'Angioy et de la « révolution sarde », une vision négative de l'Espagne et de sa présence en Sardaigne avait commencé à se répandre dans le milieu intellectuel et culturel insulaire.

En effet, c'est à partir du début du XVIIIe siècle que la légende anti-espagnole connaît une diffusion majeure en Sardaigne, conséquence des événements belliqueux et des accords diplomatiques qui ont débouché, suite aux Traités d'Utrecht adoptés en 1713, sur le démembrement des territoires espagnols en Italie. Un des premiers textes concernant l'île, et résolument anti-Espagne, paraît en France, à Boulogne, en 1714 ; d'abord anonyme, il est par la suite attribué tantôt à l'exilé calviniste français Jean Rousset de Missy, devenu aux Pays-Bas franc-maçon, écrivain, historien et éditeur de textes diplomatiques, tantôt au diplomate d'origine sarde Vicente Bacallar Sanna. Dans cette œuvre, *La Sardaigne paranymphe de la paix*[139]*,* l'auteur se félicite que la Sardaigne, pendant la guerre de succession, ait été soustraite aux griffes de l'Espagne. Ce texte a le mérite de faire connaître ce territoire périphérique qu'est la Sardaigne à l'opinion publique européenne, même si, selon ce qu'affirme Mattone, il donne une image déformée de son importance stratégique au sein de la « centralité » méditerranéenne. Alors qu'il loue les grandes richesses agricoles, minières et halieutiques de l'île autant que la

[138] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 293. « L'antipiemontesismo e il filospagnolismo del movimento patriottico sardo con la piena rivalutazione dell'antica costituzione del Regno e la severa critica dell'assolutismo e del dispotismo sabaudo rappresentano [...] un caso per certi versi unico nell'Italia repubblicana e napoleonica ».

[139] Jean Rousset de Missy, *La Sardaigne paranymphe de la paix. Aux souverains d'Europe,* Boulogne, s.n.t., 1714. Le texte fut ensuite réédité à Cologne, au Pays Bas, avec un nouveau titre : *Dialogues géographiques, historiques et politiques du Royaume de Sardaigne,* L'Aje, Pierre Marteau, 1725. La chercheuse Sabine Enders a proposé récemment d'attribuer à Vincenzo Bacallar Sanna la paternité de cette œuvre. Selon Enders le texte avait été rédigée initialement en castillan et non pas en français. Voir à ce propos Vicenzo Bacallar Sanna, *La Sardegna paraninfa della pace e un piano segreto per la sovranità 1712-1714*, a cura di Sabine Enders, Stuttgart, Giuanne Masala, 2011.

douceur de son climat, l'auteur peint un tableau très sombre du gouvernement ibérique en Sardaigne, « cette île toujours regardée comme une espèce d'écueil sec et aride »[140] que les Espagnols ont laissée aride et dépeuplée. Aux yeux du calviniste français ou du diplomate sarde, la cour de Madrid a toujours nommé des vice-rois en guise de représentants du souverain, lesquels n'ont jamais songé à résider à Cagliari, et semblaient avoir pour unique objectif de profiter de leur position et de s'enrichir personnellement au détriment des Sardes, tandis que la multiplication des lois créait la confusion et empêchait une administration correcte de la justice. Pour Rousset/Bacallar, les nobles et le clergé pèsent « avec corvées et oppressions sur la population, qui n'avait pas le courage de lever la tête, ni d'ouvrir la bouche »[141]. Il ne faut pas non plus oublier le rôle joué par l'Inquisition et son contrôle oppressant sur la vie civile, avec comme conséquence directe d'empêcher toute relation avec l'extérieur. De plus, les activités locales sont entravées par Madrid, dans le but de favoriser les marchands étrangers, qui, grâce à l'exemption d'impôts, détiennent le monopole du commerce. Pour finir, Rousset/Baccallar considère que les structures défensives construites sur le littoral ont été abandonnées et l'île laissée à la merci des pirates et des barbares. En définitive, l'écrivain décrit une Sardaigne fortement affaiblie par la « mauvaise administration » espagnole, un territoire qui attend l'arrivée d'un souverain capable de lui rendre son ancienne splendeur.

Ce nouveau souverain évoqué par Rousset/Bacallar s'incarne quelques années plus tard dans la personne de Vittorio Amedeo II de Savoie, suite à l'acte de cession officielle signé entre l'Espagne et le Piémont en 1720. Si le nouveau roi stigmatise la mauvaise gestion espagnole, en dénonçant la situation d'abandon de l'île, il « était frappé par le fait que ses prédécesseurs ibériques avaient pu dominer la Sardaigne avec le consensus plutôt qu'avec la force militaire »[142]. Il est aussi intéressant de noter qu'au cours des vingt premières années d'administration de la Sardaigne par les Piémontais, ils évitent d'introduire le moindre changement par rapport au pouvoir précédent, respectent les traditions et les systèmes locaux et surtout ne remettent pas en cause l'utilisation de la langue castillane[143].

---

[140] Cité par Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit.*, p. 279.
[141] *Ibid.,* p. 279-280.
[142] *Ibid.*, p. 281. « Restava colpito dal fatto che i suoi predecessori iberici avessero dominato la Sardegna più col consenso che con la forza militare ».
[143] Voir à ce propos Carlino Sole, *La Sardegna sabauda nel Settecento*, Sassari, Chiarella, 1984, e Antonello Mattone, *Istituzioni e riforme nella Sardegna del Settecento* in *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria,* vol. I, Roma, Ministero dei Beni Culturali, 1991, p. 325-380.

Concernant le pouvoir exécutif, un tournant a lieu en 1748[144], avec une série de « reformes économiques, politiques, et institutionnelles en rupture avec l'héritage espagnol »[145]. Le projet de réforme, confié au ministre d'État Giambattista Vincenzo Bogino, vise un changement radical par rapport au passé espagnol de l'île. Il nous semble important de mettre en valeur deux aspects de ce vaste projet : d'abord la réduction de l'importance du féodalisme, perçu comme un frein au développement économique du territoire et à sa croissance démographique ; ensuite la reforme de l'école et de l'université, avec l'introduction de la langue italienne à la place du castillan. Ce deuxième changement dénote la volonté de modifier les mécanismes de formation des classes dirigeantes, donc de « remplacer » la mentalité et la culture espagnole par une mentalité et une culture italiennes. Cette réforme, qui ne fait guère l'unanimité[146], devait permettre une ouverture de l'environnement culturel sarde aux tendances illuministes européennes et encourager les nouvelles générations d'intellectuels à soutenir le gouvernement piémontais. Par le biais de ces changements, le gouvernement souligne ainsi son propre dynamisme et les profondes différences qui le distinguent du précédent pouvoir espagnol jugé « immobiliste », en mettant exclusivement en avant les conséquences négatives de l'occupation hispanique.

Si ces changements constituent un point de rupture pour la culture sarde jusque-là profondément hispanophile, c'est néanmoins à la période suivante – la deuxième partie du XVIIIe siècle – que commence à prendre forme une relecture « patriotique » de l'histoire de la Sardaigne. C'est tout d'abord grâce à Francesco Gemelli, professeur d'éloquence à l'Université de Sassari, qui, débordant d'amour pour « la patrie », souhaite poser les fondements d'une « révision critique de l'histoire entière de la "Nation Sarde" »[147], et devient ainsi une référence pour le mouvement patriotique naissant. Cette même volonté a caractérisé le projet de l'avocat et érudit de Cagliari, Ludovico Baille, dont l'ambition est d'élaborer un plan pour une « histoire

[144] C'est l'année de la fin de la Guerre de succession d'Autriche, permises par les négociations qui ont lieu à Aix-la-Chapelle entre mars et octobre 1748. À cette époque, le Piémont perdait l'espoir de pouvoir échanger la Sardaigne avec un autre territoire du continent ; c'est pour cela que l'administration piémontaise se décida à lancer une série de réformes dans l'île.

[145] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 283. « Una serie di riforme economiche, politiche e istituzionali in una linea di discontinuità con l'eredità spagnola ».

[146] Les jésuites et les scolopes, qui avaient perdu le monopole de l'instruction, s'opposèrent à la reforme. Le ministre Bogino déclarait en 1766 que le religieux avait donné vie à un vrai « parti contraire aux Italiens ». Voir *Ibid.,* p. 284. « Partito contrario agli italiani ».

[147] Cité par Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda*, *op. cit.,* p. 290. « Una rivisitazione critica dell'intera storia della "Sarda Nazione"». Dans cette relecture, à titre d'exemple, le traité de 1338 adopté par Eleonora d'Arborea et Jean Ier d'Aragon, dit « *Ultima pax Sardiniae* », dans lequel la nation sarde et la Couronne d'Aragon étaient censés avoir égale dignité, devenait la preuve évidente du statut d'autonomie juridique de la nation sarde, ainsi que l'un des documents qui justifiaient la revendication de l'exclusivité des charges administratives pour les natifs sardes.

raisonnée » de la Sardaigne, notamment afin de dissiper les profondes ténèbres qui enveloppent le Moyen-Âge sarde ; pour cela il s'avère nécessaire, selon Baille, de consulter des archives ibériques, qui pourraient fournir un éclairage sur la résistance d'Arborea à l'époque de la conquête catalano-aragonais de l'île, et servir à une réévaluation lucide du constitutionalisme de la période espagnole en Sardaigne. Ce projet, qui demeure inabouti, a conditionné une partie de l'historiographie sarde du XIXe siècle en devenant une référence pour un certain nombre d'historiens de l'époque, notamment Giuseppe Manno.

En contraste avec cette vision aux nuances révisionnistes se situe l'œuvre du juriste de Sassari Domenico Alberto Asuni, qui publie en 1798 l'*Essai sur l'histoire géographique, politique et naturelle du Royaume de Sardaigne*, un texte très contesté par les « nationalistes » d'Angioy, dans lequel l'île est présentée comme « désertée pendant plusieurs siècles » à cause de la mauvaise administration espagnole, et où la décadence de la Sardaigne est liée à une législation déconcertante, au désintérêt des vice-rois, aux dysfonctionnements de la justice ainsi qu'à la noblesse sarde présentée comme parasite : « cette noblesse aussi nombreuse que pauvre »[148] est très préjudiciable à l'État. Outre ces problèmes, selon Asuni, un autre point important concerne les tributs fiscaux et leur poids « écrasant » pour les vaisseaux.

La vision qu'Asuni donne de la période espagnole est très sombre ; elle constitue avec celle de Rousset une sorte d'archétype de la légende anti-espagnole qui se développe dans la deuxième moitié du XIXe siècle, comme le dénote bien cet extrait écrit dans un français bancal : « C'est à ce défaut d'attention que la cour de Madrid a toujours fait paraître pour la Sardaigne, qu'on doit attribuer l'oubli total, et pour ainsi dire, le mépris qu'on a toujours montré pour cette île : on l'a abandonnée, comme un état inutile, à la discrétion des vice-rois, qui en tiraient, par toutes sortes de moyens, tout le parti possible, sans se soucier de la nation, ni de l'avenir »[149].

Quelques années plus tard – en 1825 –, dans le sillage d'Asuni, paraît à Paris l'*Histoire de la Sardaigne ancienne et moderne* de Jean François Mimaut, ancien consul de Cagliari. Cette œuvre, appartenant davantage au genre de la littérature de voyage qu'à celui de l'historiographie, esquisse brièvement le profil historique de l'île, en ajoutant des renseignements sur la géographie, la langue, le caractère et les usages des Sardes. L'objectif de l'auteur, qui a séjourné en Sardaigne entre 1814 et 1817 et qui a pu observer attentivement les dynamiques et les problématiques de la région, est de faire connaître l'île aux Français. Mimaut

[148] Domenico Alberto Asuni, *Essai sur l'histoire géographique, politique et naturelle du Royaume de Sardaigne,* Paris, Leroux, 1798, vol. I, p. 188.
[149] *Ibid.*, p. 192-193. Voir aussi Luigi Berlinguer, *Domenico Alberto Azuni giurista politico 1749-1827, un contributo bio-bibliografico*, Milano, Giuffrè, 1966, p. 187-196.

part d'une constatation : « perdues dans l'immensité des possessions de ses maîtres et moins heureuse […] que les autres grandes îles de la Méditerranée […], la Sardaigne n'a joué dans les événements politiques de l'Europe […] qu'un rôle accessoire »[150]. Il s'agit d'une œuvre qui puise à la fois dans le texte d'Asuni, en paraphrasant certaines affirmations de l'auteur sarde, et dans d'autres sources issues de ce que Mattone appelle la « "discutable" littérature historique »[151] de l'île. Si son objectif est essentiellement vulgarisateur, Mimaut exprime également un jugement très sévère et négatif concernant la période espagnole de la Sardaigne[152] : l'œuvre semble finalement se limiter à promulguer la vision anti-espagnole grandissante, sans pour autant offrir au lecteur un regard critique profond et structuré au sujet de la culture et de l'histoire sardes.

Si *l'Histoire* de Mimaut semble s'arrêter à une analyse à la fois superficielle et simpliste, il n'en est pas de même de la *Storia della Sardegna* du magistrat d'Alghero Giuseppe Manno[153], œuvre qui paraît en quatre volumes entre 1825 et 1827, et qui constitue le commencement d'une nouvelle ère de l'historiographie sarde, vouée à une reconsidération totémique de l'histoire « patriote » de l'île. L'impact du travail de Manno sur le contexte sarde est dès sa parution remarquable : « Fortement voulue et soutenue par les milieux gouvernementaux, elle fut immédiatement considérée, par ses contemporains, comme un travail fondamental, de grande autorité scientifique […], et elle aura connu, grâce à ses quatre éditions, une fortune extraordinaire »[154]. Le projet de Manno, qui est à l'époque secrétaire du roi Carlo Felice et membre du Conseil Suprême de Sardaigne, s'insère dans le volet historique « muratoriano »[155] et trouve ses fondements scientifiques dans les recherches d'archives et dans les conseils érudits de Ludovico Baille. Son objectif à forte connotation idéologique est de mener une opération historiographique « directement utile au projet de pleine intégration de la "nation sarde" dans

[150] Jean François Mimaut, *Histoire de la Sardaigne ou la Sardaigne ancienne et moderne, considérée dans les lois, sa topographie, ses productions et ses mœurs,* I, Paris, Blaise et Pélicier, 1825, p. II-III.
[151] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 295. « "Discutibile" letteratura storica isolana ».
[152] Voir à ce propos Jean François Mimaut, *Histoire de la Sardaigne, op. cit.,* p. 277 : « D'un côté on vivait de privilèges et d'abus, et de l'autre on tolérait ce qu'on n'avait aucun intérêt à faire cesser. Il n'y avait de malheureux et de véritablement à plaindre que les habitants des campagnes, qui gémissaient courbés sous le poids de corvées, des impôts et de maux de tant d'autres genres ; mais ils étaient nés pour servir, et l'on ne daignait pas même s'occuper de leur sort ».
[153] Giuseppe Manno, *Storia di Sardegna,* IV vol., Torino, Alliana e Paravia, 1825-1827.
[154] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 295. « Fortemente voluta e sostenuta dagli ambienti governativi, venne subito considerata dai contemporanei come un lavoro fondamentale, di grande autorevolezza scientifica […], e avrebbe conosciuto, grazie alle sue quattro edizioni, una straordinaria fortuna ».
[155] Nous faisons référence ici à Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), considéré comme « le père » de l'historiographie italienne. Voir à ce propos Sergio Bertelli, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori,* Napoli, s.n.t., 1960.

la monarchie savoyarde »[156]. Manno, fidèle à l'idéal d'exaltation du pouvoir absolu du prince, tente d'identifier une ligne de continuité dans l'œuvre des différents souverains ayant régné sur l'île, de Mariano IV à Carlo Emanuele III ; souverains qui, selon lui, ont essayé d'améliorer les conditions de vie des Sardes. Dans cette perspective, Manno brosse un panorama relativement équilibré de la domination espagnole en Sardaigne, dans laquelle il reconnaît des zones d'ombre mais aussi de lumière, notamment en exprimant un jugement positif sur la législation de l'époque qui est, à ses yeux, « révélatrice » de l'existence morale d'une nation[157]. Néanmoins, son interprétation des faits historiques, lorsqu'elle émerge, va toujours en direction d'une « Sardaigne italienne », et son intention demeure claire : « lier les faits de l'île au courant civilisateur qui, depuis les siècles les plus lointains, avait parcouru l'Italie et l'Europe »[158].

Le point de vue de Giuseppe Manno est donc l'expression d'une pleine identification à la monarchie piémontaise, en opposition au patriotisme antiféodal romantique de la fin du XVIIIe : selon cette vision, très conservatrice, le seul moyen de renouveler la Sardaigne est le « paternaliste et modéré » réformisme piémontais. Cette œuvre centrale du magistrat sarde porte en elle les conséquences des changements politiques, économiques et sociaux du début du XIXe siècle, et montre clairement, selon Luciano Marrocu, qu'en Sardaigne « la construction d'un sentiment national italien devint […] un engagement dirigé par l'Etat »[159]. Nombre d'intellectuels et écrivains sardes de cette époque suivent le chemin tracé par Manno, qui deviendra ainsi une référence pour toute une génération d'auteurs le considérant comme « le premier peintre de la mémoire de la patrie »[160]. Les travaux les plus importants, à la suite de la *Storia,* sont ceux de Pasquale Tola, Giovanni Spano, Pietro Martini et Giovanni Siotto Pintor[161], entre autres, qui se consacrent à l'étude de la Sardaigne et à son histoire « marquées par une

[156] Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit*., p. 296. « Direttamente funzionale al progetto di piena integrazione della "sarda nazione" nella monarchia sabauda ».
[157] Si d'un côté Manno louait de nombreuses délibérations des différents gouvernements espagnols, de l'autre côté il stigmatisait les failles dans l'application des lois, car « à l'excellence des lois ne répondait pas toujours le zèle des ministres chargés de les exécuter ». Voir Giuseppe Manno, *Storia di Sardegna*, *op. cit*., t. III, p. 326. « Non sempre all'eccellenza delle leggi rispondeva lo zelo dei ministri incaricati di eseguirle ».
[158] Luciano Marrocu, *Percorsi nell'identità nazionale sarda*, in Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento*, Roma, Carocci, 2014, p. 53. « Legare la vicenda dell'isola alla corrente civilizzatrice, che sin dai secoli più lontani aveva percorso l'Italia e l'Europa ».
[159] *Ibid.,* p. 54. « La costruzione di un sentimento nazionale italiano divenne […] un impegno diretto dallo Stato ».
[160] Pietro Martini, *Pergamena di Arborea illustrata,* Cagliari, Timon, 1846, p. 5. « Primo pittore delle patrie memorie ».
[161] Nous nous limitons ici à signaler les œuvres principales de ces auteurs : Vittorio Angius, *Notizie statistico-storiche dei quattro Giudicati della Sardegna,* Torino, Cassone e Marzorati, 1841 ; Pietro Martini, *Biografia sarda,* Cagliari, Reale Stamperia, II vol., 1837 ; Pasquale Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna,* Torino, Chirio e Mina, III vol., 1837-1838 ; Giovanni Siotto Pintor, *Storia letteraria di Sardegna,* Cagliari, Timon, IV vol., 1843-1844.

profonde émotion à la découverte d'un passé duquel on souhaitait célébrer la valeur »[162]. Deux éléments caractérisent ces figures de la « nouvelle » culture sarde : tout d'abord, la cohabitation d'un sentiment d'appartenance à la patrie sarde d'un côté et à la patrie italienne de l'autre « sans besoin de justification », comme l'a souligné Marrocu. Puis, la ferveur nationaliste vis-à-vis de la Sardaigne, ferveur qui selon Mattone est néanmoins très nuancée, voire absente dans les pages du « modéré » Giuseppe Manno.

Avec Marrocu, il est intéressant d'observer comment cette idée, nous pourrions même dire cet espoir, d'une double appartenance historique à ces deux mondes, le sarde et l'italien, peut apparaître aujourd'hui peu réaliste : cette idée implique en effet de ne pas tenir compte « des distances existantes que la modernisation interposait entre cultures hégémoniques, standardisées, soutenues centralement par un appareil d'état, garanties par l'école, et cultures périphériques, fortes d'une pratique quotidienne en grande partie instinctive »[163]. Ces intellectuels mènent une quête historico-identitaire visant à combler un vide historiographique – celui de la « nation sarde » – et à nier les distances entre la société de l'île et celle de référence, piémontaise donc italienne. C'est justement à cette période – en 1845 – que paraissent pour la première fois les *Carte d'Arborea*[164]*,* des documents apocryphes qui reconstruisent l'histoire des judicats sardes et cherchent à combler ce « vide » avec une supposée « épopée nationale ».

Ce qui nous intéresse plus particulièrement concerne la position de ces auteurs vis-à-vis de la période espagnole de la Sardaigne. Nous avons déjà évoqué Giuseppe Manno, qui, s'il ne condamne guère cette époque, adopte tout de même des positions ambigües. C'est aussi le cas de Pasquale Tola : dans le *Dictionnaire,* il n'hésite pas à qualifier la conquête catalano-aragonaise – laquelle coïncide avec la « fin de l'indépendance » sarde et le début de la domination hispanique dans l'île – comme l'une des périodes « les plus sombres de l'histoire de la Sardaigne ». Dans son œuvre suivante[165], il revient sur l'importance des anciennes institutions du *Regnum Sardiniae*, notamment les Parlements sardes à l'intérieur de l'empire

[162] Luciano Marrocu, *Percorsi nell'identità nazionale sarda*, *op. cit*., p. 54. « Segnati da una profonda emozione alla scoperta di un passato di cui si intendeva celebrare il valore ».
[163] *Ibid.*, p. 56. « Delle distanze esistenti che la modernizzazione frapponeva tra culture egemoniche, standardizzate, sostenute centralmente da un apparato statale, garantite dalla scuola, e culture periferiche, forti di una pratica quotidiana in larga misura irriflessa ».
[164] À propos des *Carte d'Arborea* voir Luciano Marrocu, a cura di, *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo,* Cagliari, AM&D, 1997.
[165] Voir Pasquale Tola, *Dissertazione sopra i monumenti storici e diplomatici di Sardegna del secolo 15*, in *Codice diplomatico della Sardegna con altri documenti storici*, Torino, Fratelli Bocca, 1861. Sur des positions proches de celles de Tola était Vittorio Angius, député conservateur auprès du Parlement subalpin. Voir à ce propos son écrit *Memorie de' Parlamenti generali o Corti di Sardegna,* in Goffredo Casalis, a cura di, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il re di Sardegna,* XVIII quater, Torino, Cassone e Marzorati, 1856. Voir aussi Girolamo Sotgiu, *Vittorio Angius e i suoi tempi,* Nuoro, Ilisso, 2001.

espagnol, qui, à ses yeux, constituent le « pacte fondamental pour la représentation nationale de la Sardaigne »[166]. Les cours, selon l'historien de Sassari, introduisent des mesures utiles au bien moral et matériel du pays, bien qu'une période de décadence débute au XVIIe siècle, lorsque le parlement « national » est réduit à une simple représentation de forme et d'apparence, tandis que le gouvernement espagnol « méfiant et lointain, avait, avec ténacité et de façon méditée, influencé cette lente transformation »[167] au préjudice des intérêts de l'île.

Parallèlement à cette version « nationaliste-conservatrice » prudente vis-à-vis du passé espagnol de l'île, représentée *in primis* par Manno et Tola, un courant plus aligné sur les idéaux du Risorgimento voit le jour à partir de la fin des années 1830, notamment grâce à Pietro Martini et Giovanni Siotto Pintor. Selon ces auteurs, il ne fait aucun doute que l'ère espagnole de la Sardaigne est l'une des époques les plus avilissantes de son histoire. D'après leurs propos, après tant de malheureuses dominations étrangères, c'est grâce aux souverains piémontais et à leurs « réformes illuminées » qu'une nouvelle page s'est ouverte en Sardaigne, une terre qui, comme l'écrit Martini, « ne put surgir à la vraie vie jusqu'à ce que le sort, pour la première fois aventurier, la réunisse avec son ancienne mère, l'Italie […], en la mettant sous le sage et paterne sceptre des rois de Savoie »[168]. Martini, dont la fortune et le subséquent discrédit historiographique est lié à l'édition du document apocryphe des *Carte d'Arborea* – source qui selon lui aurait dû démontrer la profonde italianité de la Sardaigne depuis les siècles les plus lointains – montre du doigt la domination espagnole, dont la faute principale est d'avoir « éteint pour toujours les graines de l'indépendance nationale »[169] et d'avoir détérioré les profonds liens historiques, linguistiques et culturels de l'île avec la péninsule italienne. Dans un autre texte de 1855, le *Compendio di Storia di Sardegna*, l'auteur précise ses positions par rapport à l'Espagne : « L'invasion aragonaise fut le plus grand des malheurs pour les Sardes, du moment que cela signifia la perte de la nationalité et l'assujettissement à un peuple de langue, de mœurs, d'institutions différentes [...]. De fait, l'objectif des envahisseurs fut de rendre aragonaise cette terre italienne »[170]. Dans la lignée des positions de Martini, le magistrat Siotto Pintor, un libéral-

[166] Cité par Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit.,* p. 304. « Patto fondamentale per la rappresentanza nazionale della Sardegna ».
[167] Pasquale Tola, *Dissertazione sopra i monumenti storici e diplomatici di Sardegna del secolo 15*, *op. cit*., p. 243. « Diffidente e lontano, aveva meditatamente e tenacemente influito a questa lenta trasformazione ».
[168] Pietro Martini, *Biografia Sarda*, *op. cit.,* I, p. 10. « Non poté sorgere a vera vita, infinoché la sorte per la prima volta avventurosa non la ricongiunse con la madre antica, l'Italia […], ponendola sotto il saggio e paterno scettro dei reali di Savoja ».
[169] Pietro Martini, *Storia ecclesiastica di Sardegna,* Cagliari, Reale Stamperia, 1841, II, p. 169. « Spento per sempre i semi dell'indipendenza nazionale ».
[170] Pietro Martini, *Compendio di Storia di Sardegna,* Cagliari, Timon, 1855, p. 65. « L'invasione aragonese fu la maggiore delle sventure per i Sardi, dacché tolse loro la nazionalità e li sottopose ad una gente di lingua, di costumi,

démocrate, souhaite une fusion de la Sardaigne avec le Piémont. En 1843, il publie la *Storia letteraria di Sardegna*, texte dans lequel il formule un jugement très sévère sur l'époque espagnole. Selon lui, l'indolence et la négligence de l'Espagne ont épuisé l'île ; de plus, les tributs demandés pour financer les guerres lointaines de l'Empire ont vidé les caisses publiques ; enfin, la législation produite par les Espagnols est déficiente, et ces derniers sont coupables d'avoir exclu les Sardes des plus importantes charges publiques.

Une autre figure importante, qui remet surtout en question les positions de Manno, de Tola et des nationalistes conservateurs au sujet de l'importance des parlements sardes à l'époque hispanique, est celle de Francesco Sulis, avocat, député et professeur universitaire à Sassari. Sulis, en 1854[171], après la « fusion parfaite »[172], polémique ouvertement avec les « panégyristes » des cours générales, les révisionnistes qui exaltent le passé espagnol dans le but de désidéaliser le présent italien. Sulis considère que l'opinion selon laquelle la Sardaigne a bénéficié d'une réelle représentation au sein des parlements de l'époque espagnole est sans aucun fondement ; il s'agissait plutôt d'un instrument ancien et inutile qui n'a représenté que les classes aristocratiques et cléricales, et n'a jamais été lié au peuple, incapable donc « de donner la voix aux forces les plus vives de la société »[173]. Toutefois, nous pouvons remarquer, avec Antonello Mattone, que le *J'accuse* le plus sévère contre la domination espagnole dans l'île vient des « courants démocratiques et fédéralistes du Risorgimento, qui attribuèrent à la mauvaise administration ibérique les causes directes de la pauvreté en Sardaigne »[174]. Parmi les voix qui se levèrent pour dénoncer les responsabilités de l'Espagne vis-à-vis de la condition arriérée de l'île, l'une des plus significatives a sûrement été celle de Carlo Cattaneo. Le patriote et intellectuel milanais, dans un article publié dans *Il Politecnico* en 1841, critique certaines œuvres sardes, notamment celles de Manno et de Martini, et identifie les vraies racines de la « question sarde » (nommée ainsi dès le lendemain de la formation de l'État unitaire) dans « la malheureuse domination féodale et *espagnolesque* »[175]. La vision de Cattaneo est fortement

---

d'istituzioni diverse [...]. Scopo infatti degli invasori fu di rendere questa terra da italiana, aragonese ». Cette œuvre, qui eut un grand succès de public, avec six rééditions, était fortement influencée par les *Carte d'Arborea.*

[171] Francesco Sulis, *Degli stamenti sardi,* Sassari, Azara, 1854.

[172] La « fusion parfaite » est une expression purement administrative qui désigna l'union politique et administrative entre les différents États, possessions et territoires de la Maison de Savoie, c'est-à-dire entre le royaume insulaire de Sardaigne et les autres États, dits de terre ferme, notamment le duché de Savoie, la principauté de Piémont, le comté de Nice ou encore la Ligurie. Cette fusion administrative, qui eut lieu sous le règne de Charles-Albert en 1847, transformait administrativement les États de Savoie en « Royaume de Sardaigne ».

[173] Cité dans Antonello Mattone, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda, op. cit.*, p. 305. « Di dar voce alle forze più vive della società ».

[174] Cité dans *Ibid.,* p. 307. « Correnti democratiche e federaliste del Risorgimento, che ravvisarono nel malgoverno iberico le cause dirette della povertà in Sardegna ».

[175] *Ibid.* « Nell'infelice dominio feudale e spagnolesco ».

ancrée dans l'antispagnolisme radical du Risorgimento italien, construit sur le refus et la négation d'un passé dans le but de bâtir une histoire « italienne » pourvue d'une unité temporelle et spatiale, et par conséquent de rendre cohérente une identité encore très fragmentaire. Dans son discours, Cattaneo charge le gouvernement espagnol, lequel a réprimé le progrès et empêché le peuple sarde de prospérer, et dénonce « les immunités ecclésiastiques, les exemptions des tributs, les rivalités, les haines municipales, l'obscurantisme inquisitorial, la dérèglementation du fisc, l'état précaire de la justice, le dépeuplement et le désordre agraire »[176]. L'ensemble de ces facteurs sont liés à la présence hispanique dans l'île, présumée responsable de tous les maux de la Sardaigne ; Sardaigne qui à l'époque où Cattaneo écrit, il ne faut pas l'oublier, est déjà sous l'égide piémontaise depuis cent-vingt ans[177].

Ce modèle historiographique anti-espagnol du XIXe siècle, qui ravive la « légende noire » – dont la flamme n'a jamais été réellement éteinte, – est très prospère à l'époque ; néanmoins, comme nous avons pu le constater, en Sardaigne, la doxa anti-espagnole apparait plus nuancée et moins linéaire qu'ailleurs, avec deux courants, l'un modéré et l'autre plus radical. De même, Aldo Maria Morace a su mettre en évidence qu'en dépit des visions divergentes du passé, la reconstruction des mémoires de l'île et de son histoire menée par les intellectuels sardes des premières décennies du XVIIIe siècle, de Giuseppe Manno à Tola, en passant par Martini et Siotto Pintor, se fonde entièrement sur la *piétas*, à partir de laquelle germera toute une série de romans historiques sardes « engendrés et fécondés par cette reprise de la vie intellectuelle – période pendant laquelle la Sardaigne commence pour la première fois à se mouvoir à l'intérieur de la culture contemporaine, acquérant ainsi une pleine conscience de ses traditions identitaires »[178].

---

[176] Carlo Cattaneo, *Di varie opere scelte sulla Sardegna,* in «Il Politecnico», XXI (1841), p. 219-273. Maintenant dans *Opere scelte*, a cura di D. Castelnuovo Frigessi, II, *Scritti 1839-1846,* Torino, 1972, p. 136. « Le immunità ecclesiastiche, le esenzioni dai tributi, le rivalità, gli odi municipali, l'oscurantismo inquisitoriale, la sregolatezza del fisco, lo stato precario della giustizia, lo spopolamento, il disordine agrario ».

[177] Dans les années 1860, pendant la période cruciale du processus unificateur, commence à se développer en Sardaigne une relecture polémique de l'historiographie conservatrice. La nouvauté de cette tendance, dont un des principaux représentants était le député républicain Giorgio Asproni, consistait dans une stigmatisation de la « domination » piémontaise, sans pour autant épargner des critiques très dures contre la mauvaise administration espagnole. Dans *Compendio di storia della Sardegna* [1861], Asproni parlait ouvertement de « tyrannie piémontaise » et du manque de liberté qui affectait les écrivains sardes, contraints ainsi de se défouler contre le gouvernement d'Espagne. Le député sarde considérait aussi que, si les habitants de l'île avaient été déjà humiliés par les anciens dominants, c'était le Piémont qui se réservait la tâche de mener jusqu'à l'excès les maux d'une condition de « servitude » que les Sardes auraient supportée avec impuissance et lâcheté. Voir Giorgio Asproni, *Compendio di storia della Sardegna dai primi abitatori al 1773* [1861], Milano, Giuffrè, 1981, p. 181.

[178] Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia*, in Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento*, *op. cit*., p. 959. « Originato e fecondato da questa ripresa della vita intellettuale – nel periodo in cui la Sardegna inizia per la prima volta a muoversi all'interno della cultura contemporanea, acquistando altresì coscienza piena delle sue tradizioni identitarie ».

1.5 Le roman historique sarde du XIXe siècle et le bouc émissaire espagnol

Nous nous trouvons donc au croisement entre historiographie et littérature, dans la période que Manlio Brigaglia a appelée « la découverte de la Sardaigne »[179], pendant laquelle *l'intelligentzia* sarde, profondément marquée par les changements politiques de l'époque, s'engage dans une sorte de projet d'inventaire de l'histoire de l'île et de sa condition. De fait, à partir du milieu du XIXe siècle, comme l'a constaté Giuseppe Marci, « ce sont les romanciers qui, les premiers, ont revendiqué le besoin, entièrement politique, de reconstruire et d'interpréter l'histoire sarde en tant qu'histoire d'une terre et de ses habitants, et non pas comme une séquence d'informations concernant les puissances dominantes »[180]. Cette prédominance du roman, héritier d'un mouvement culturel novateur, s'affirme dans un contexte caractérisé par un chaos identitaire et de fortes poussées vers une émancipation culturelle, qui s'avère tardive en Sardaigne. Il paraît alors nécessaire de revendiquer ses propres racines culturelles, son histoire et sa littérature, en passant par l'affirmation d'un passé cohérent et continu ; cela constitue une sorte d'action vitale pour celle qui se considère alors comme une « nation émergente » devant établir une tradition et un canon. Cela confirme en conséquence l'intuition de Lord Byron, qui constate une relation stricte entre l'idée de nation et l'activité littéraire, notamment parce que, comme l'affirme Mauro Pala, la littérature observe et surveille le pacte qui est au fondement d'une nation, et en devient une sorte de sismographe[181]. C'est aussi pour la même raison que, comme le dit Benedict Anderson, les communautés nationales « se distinguent grâce au style avec lequel elles sont imaginées »[182], et que l'imagination prend une forte valeur historique en tant que composante de la culture nationale. Il convient d'ajouter, pour comprendre l'importance de la production fictionnelle dans ce contexte, que la narration littéraire se démarque comme un élément hypothétique, ouvert et potentiel, pouvant faire siennes les représentations qui ne sont pas propres à la narration historiographique officielle ;

---

[179] Manlio Brigaglia, *Intellettuali e produzione letteraria dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento*, in Id., a cura di, *La Sardegna*, Cagliari, Ed. della Torre, 1982, vol. I, p. 38. « L'Ottocento è il secolo della scoperta della Sardegna ».

[180] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda, op. cit.*, p. 97. « Saranno in prevalenza i romanzieri a sostenere il bisogno, tutto politico, di ricostruzione e interpretazione della storia sarda intesa come storia di una terra e dei suoi abitanti, non come sequenza di informazioni riguardanti le potenze dominatrici ».

[181] Mauro Pala, *«Un verso accordo di disaccordi»: Enrico Costa, romaziere rivisitato alla luce del ruolo della letteratura nel Risorgimento in Sardegna*, in Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento, op. cit.*, p. 1059.

[182] Cité dans *Ibid.*, p. 1062. « Si distinguono in rapporto allo stile con cui sono immaginate ».

ainsi la littérature ouvre-t-elle la porte à des hypothèses, à des perspectives ainsi qu'à des conceptions alternatives par rapport à l'existant.

Or, dans la Sardaigne de la deuxième moitié du XIXe siècle, il s'avère urgent de fournir des hypothèses et perspectives capables de dissiper les incertitudes d'une terre, donc d'une culture et d'un imaginaire, qui cherche sa place dans le monde contemporain, et qui se retourne vers le passé pour pouvoir interpréter le présent. À cette époque, selon Marci, un événement a profondément marqué l'imaginaire collectif sarde, la « fusion parfaite » de 1847, un vrai tournant pour l'histoire de l'île : « Dans cet acte, longuement débattu, avant et après, se célèbre, plus que dans le Risorgimento ou dans la date symbolique de 1861, l'Unité pour les Sardes »[183]. En effet, cette fusion clôt définitivement la longue expérience politique du *Regnum Sardiniae* et du statut d'annexe du Piémont. Ce processus d'unification suscite les passions de la classe intellectuelle sarde, car, si personne ne doute d'être Italien, personne non plus ne met en question le fait d'appartenir à la « nation sarde », donc d'avoir la responsabilité de « rendre illustre la patrie-île, en racontant son histoire et en montrant ce qui dans cette histoire mérite d'être honoré, pour qu'elle figure à sa juste valeur dans la nouvelle agrégation étatique émergée lors du Risorgimento »[184]. C'est justement à partir de cette époque que commence à s'affirmer en Sardaigne le roman historique, un outil apte à ouvrir des perspectives et à fournir des hypothèses, à démêler cette complexe toile d'araignée identitaire, et à imaginer finalement, à travers une dialectique constante entre histoire et littérature, une nouvelle culture « nationale ». Il ne faut pas sous-estimer la crise que cette période a représenté pour la Sardaigne, une phase pendant laquelle le processus d'unification a exacerbé les ancestrales conditions de précarité économique et sociale, suite au traumatisant passage, au moins théorique, d'un horizon traditionnel local à un horizon plus moderne. Susanna Paulis a bien remarqué qu'en guise de réponse à une telle situation

> Une partie significative de la production [...] littéraire de l'île élaborée en cette circonstance historique naquit en tant que stratégie symbolique mise en pratique pour

[183] Giuseppe Marci, *Scrittori dell'Ottocento tra "nazione" e Stato: Europa, Italia e Sardegna*, in Antonello Mattone, Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento, op. cit*., p. 949. « In quell'atto, lungamente dibattuto, prima e dopo, più che nel Risorgimento o nella data simbolo del 1861, si celebra per i sardi l'Unità ».

[184] *Ibid.,*p. 950. « Rendere illustre la patria isolana, raccontandone la storia e mostrando ciò che in quella storia merita onore, per farla ben figurare nella nuova aggregazione statuale emersa dal Risorgimento ».

affronter une telle condition de crise à travers le renforcement – ou pour mieux dire la “construction” – d'une identité sarde collective.[185]

Selon Paulis, on peut trouver chez les romanciers sardes de cette époque une sorte de volonté commune d’élaborer une image positive de l'identité locale, afin de pouvoir contrecarrer les « jugements malhonnêtes » des étrangers, qui depuis des siècles ont vilipendé la Sardaigne en insistant sur son séculaire sous-développement.

Conditionnés par la *piétas* et orientés vers l'auto-commisération, les romans historiques sardes de l'époque post-unitaire, s'inspirant du modèle manzonien, désormais obsolète en Italie, renouent les fils de l'histoire sarde et en résument les événements, en exaltant les actes des femmes et des hommes qui ont été les protagonistes de cette histoire. Nous pouvons considérer, sous l'égide de Paul Ricœur[186], que l'écriture classe les actions et les événements en en construisant le sens, car l'écriture, grâce à sa capacité à l'*inventio*, détient le pouvoir de « construire » et de manipuler la réalité ; ainsi, elle transforme ce qu'elle observe en donnant une vision prospective et subjective du réel. Or, le roman historique sarde du XIXe siècle privilégie souvent le récit des moments majeurs de l'histoire de l'île – notamment le passage de l'ère aragonaise à la domination espagnole – tout en donnant une « nouvelle » perspective sur les faits, vouée à construire une mémoire historique mythique qui passe tantôt par l'occultation d'une partie de la réalité historique, tantôt par la sélection « d'une série d'épisodes et de figures-symboles du passé de l'île, capables de s'affirmer comme emblèmes d'un passé glorieux et des valeurs fondatrices du peuple sarde, la première de toutes étant l'amour de l'indépendance »[187]. Il s'agit donc, pour les romanciers de l'époque, de revendiquer une conscience identitaire à travers la construction d'une politique de la mémoire, de sorte à compenser une condition historique contemporaine perçue comme « peu satisfaisante ». Susanna Paulis, dans son texte, signale aussi que l'intellectuel sarde Egidio Pilia (1888-1938) a déjà identifié dans les romans historiques produits dans l'île à cette époque tout un processus de coupure et de réinvention de l'histoire, ce qui, aux yeux de Pilia et de Paulis, a donné lieu non pas à de vrais romans mais

[185] Susanna Paulis, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900,* Sassari, Edes, 2006, p. 32. « Una parte significativa della produzione [...] letteraria isolana elaborata in questo frangente storico nacque come strategia simbolica messa in atto al fine di affrontare una tale condizione di crisi mediante il rafforzamento – o per meglio dire “la costruzione” – di una identità sarda collettiva ».
[186] Voir à ce propos Paul Ricœur, *Le temps et le récit*, *1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.
[187] Susanna Paulis, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900, op. cit*., p. 97. « Di una serie di episodi e figure-simbolo del passato isolano, in grado di assurgere a emblemi di un glorioso passato e dei valori fondanti del popolo sardo, primo fra tutti l'amore per l'indipendenza ».

bien à des « réintégrations imaginaires de l'histoire régionale »[188]. De fait, ce genre littéraire s'est affirmé en Sardaigne seulement à partir du 1850, donc suite à l'unification du Royaume, et selon Pilia

> Cette forme littéraire reste au fond une forme de *réaction spirituelle* contre les injustices du nouvel état des choses qui s'installe en Sardaigne après 1848, et n'est que l'expression du malaise et de la désillusion de la Sardaigne suite à sa première expérience de vie unitaire.[189]

Les critiques sont d'accord sur un point précis : les romans historiques sardes présentent une qualité littéraire très médiocre. Néanmoins, ce qui est intéressant concerne plus précisément leur fonction idéologique, car, comme l'a souligné à juste titre Manlio Brigaglia[190], ce genre littéraire a joué en Sardaigne le même rôle que le roman du Risorgimento italien dans la diffusion de l'idéal unitaire. Ce travail s'intéresse aux fonctions idéologiques de ces romans : comment ont-ils puisé dans l'époque espagnole de la Sardaigne pour « réinventer » cette période selon une vision historique caricaturale et simpliste ? Tenter de répondre à cette question nous permettra de saisir comment ces ouvrages ont conditionné la littérature sarde la plus récente, celle qui réactualise aujourd'hui cette histoire à travers une « nouvelle réinvention ». Selon nous, cette nouvelle réinvention peut s'avérer plus complexe.

Si le roman historique se développe en Sardaigne seulement dans la deuxième partie du XIXe siècle, une forme archétypique de ces écritures s'est déjà affirmée avant l'unification italienne, grâce à l'auteur piémontais Carlo Varese. Varese a conçu une tétralogie « sarde » – dont les deux premiers textes seulement furent achevés – qui ouvre la voie au roman historique inspiré de Walter Scott, et qui se se concentre sur la régionalisation des intrigues. Le diptyque de Varese – *Il proscritto* [1830] et *Preziosa di Sanluri* [1832] – n'a pas reçu de bonnes critiques en Sardaigne lors de sa parution : l'auteur a été accusé dans les pages de *L'Indicatore sardo* de plusieurs erreurs de nature géographique ; en effet, l'auteur ne s'est jamais rendu dans l'île et ses descriptions sont librement inspirées de la lecture du *Voyage en Sardaigne* de La Marmora

[188] Egidio Pilia, *La letteratura narrativa in Sardegna. Vol. I - Il romanzo e la novella,* Cagliari, Il Nuraghe, 1926, p. 96. « Reintegrazioni immaginative della storia regionale ».
[189] *Ibid.,* p. 63-64. « Questa forma letteraria rimane in fondo una forma di *reazione spirituale* contro le ingiustizie del nuovo stato di cose, creatosi in Sardegna, dopo il 1848, e che non è che l'espressione del disagio e della disillusione della Sardegna, dopo il primo esperimento di vita unitaria ».
[190] Voir Susanna Paulis, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900, op. cit*., p. 99.

et de la *Storia* de Giuseppe Manno. Cependant, le diptyque connaît une seconde vie dans l'île à partir des années 1850, lorsqu'il peut être lu

> dans une optique moins étroite [...], mais surtout considéré pour sa fonction maïeutique – et propulsive – en tant que premier exemple de ce qui deviendra par la suite une importante éclosion de romans historiques à forte caractérisation régionale, voués à redécouvrir et à revendiquer la conscience identitaire.[191]

Dans l'idée d'observer l'importance de l'œuvre de Varese pour les auteurs sardes, il convient de considérer le fait que le roman historique, comme l'a signalé Morace, a privilégié à plusieurs reprises la focalisation du récit autour de ce moment majeur choisi pour la première fois, avec une intuition remarquable, par l'auteur piémontais : le passage à l'ère aragonaise de la domination espagnole, événement au cœur de plusieurs romans de l'époque, comme *La rotta di Macomer* [1872] de Carlo Brundo ; *Leonardo Alagon* [1872] de Pietro Carboni ; *Rosa Gambella* [1897] de Enrico Costa ; *Quiteria* [1902] de Pompeo Calvia. Fascinés par la figure du marquis d'Oristano Leonardo Alagon, considéré comme le dernier rempart de la « nation sarde » libre, vaincu sur le champ de bataille en 1478 par l'armée aragonaise, les auteurs précités ont fait leur la technique de Walter Scott de la « structure cruciale ». Elle consiste dans la mise en place d'une conjonction des destins individuels et collectifs sous le signe de l'Histoire, accompagnée par une description détaillée des paysages – qui demeure centrale dans la narration –, et par une lecture anthropologique (prétendument) attentive de la réalité. Avec ces techniques, les écrivains sardes ont tenté de bâtir, voire d'inventer une histoire nationale, en relisant les faits historiques de manière à victimiser et déresponsabiliser les Sardes au sujet du rôle qu'ils ont joué dans leur propre histoire, tout en exaltant partialement leur présumée résistance constante (*costante resistenziale sarda*[192]) contre toute sorte d'invasion extérieure.

Les œuvres en question, qui s'insèrent pleinement dans le débat autour des formes et du sens de la nation qui s'est imposé dans la dernière phase du Risorgimento, témoignent de l'importance de la culture, et plus spécifiquement de la littérature, dans le processus de définition de l'identité. Ainsi, au sein de ces textes, nous reconnaissons « les phases souvent

[191] Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia, op. cit*., p. 982. « Con un'ottica meno angusta, […] ma soprattutto fruito in chiave maieutica – e propulsiva – come primo esempio di quella che poi diverrà una cospicua fioritura di romanzi storici a spiccata caratterizzazione regionale, protesi a riscoprire e rivendicare la coscienza identitaria ».

[192] Sur la théorie d'une résistance constante des Sardes tout au long de l'histoire de l'île contre les différents envahisseurs, voir Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, Nuoro, Ilisso, 2003.

contradictoires de la construction d'une généalogie nationale »[193], une généalogie double – sarde et italienne – avec une tendance très dirigée vers l'exaltation du culte de la patrie. Dès lors, Carlo Brundo – l'un des auteurs les plus prolifiques de l'époque – offre avec ses romans l'image d'une terre dotée d'un paysage culturel et politique autonome qui a été oppressé pendant des siècles par une domination asphyxiante, espagnole, dont l'un des objectifs était d'affaiblir la Sardaigne via le principe de *divide et impera*, d'effacer son identité et son glorieux passé, lesquels auraient pu représenter « un encouragement pour les cœurs patriotes qui avaient l'intention de changer les sorts du lieu natif »[194]. Le culte de la nation sarde a donc systématiquement été accompagné par le cliché du pays soumis qui n'a jamais renié ses racines, un topique saisi et adapté par chaque auteur selon sa propre sensibilité, avec l'utilisation d'un lexique typique du Risorgimento, imprégné de concepts tels le sacrifice, le sang versé, l'unité, la liberté et l'indépendance. Autre fait intéressant, ces romanciers – Brundo, Costa, Carboni, Cossu, Calvia, etc. – n'affrontent jamais la question politique et institutionnelle de leur époque, et ne brossent en aucun cas le tableau de la situation dans laquelle se trouve la Sardaigne, contrairement, par exemple, aux travaux de Verga et de De Roberto concernant la Sicile, à la même période. Alors que, et c'est encore Giuseppe Marci qui l'observe, les écrivains sardes « ne sont pas indifférents aux événements contemporains ; ils les représentent cependant à leur façon et par la métaphore, en parlant des anciennes dominations subies par la Sardaigne et des spoliations perpétrées par les oppresseurs »[195].

Ces éléments nous permettent d'affirmer que le roman historique sarde du XIXe siècle a privilégié la voie de la stimulation de l'ancien « sentiment national sarde » au sein du nouvel État italien, en s'efforçant de l'alimenter grâce à l'outil littéraire. Cela montre que les écrivains ont choisi un chemin pour ainsi dire « affectif » plutôt que rationnel, et que leurs intentions sont dictées par des objectifs strictement politiques, donc idéologiques. Des questions surgissent vis-à-vis de ces choix qui peuvent paraître ambigus, notamment : quelles sont les suites de cette vision idéologique ? Quels effets ont-elles sur les textes et sur leur style ? Enfin : le sentimentalisme qui a caractérisé ces écritures n'a-t-il pas indirectement limité et/ou retardé

[193] Mauro Pala, *«Un verso accordo di disaccordi»: Enrico Costa, romanziere rivisitato alla luce del ruolo della letteratura nel Risorgimento in Sardegna, op. cit*., p. 1061. « Le fasi, spesso contradditorie, della costruzione di una genealogia nazionale ».
[194] Carlo Brundo, *L'Alcaide di Longone, op. cit*., p. 5. « Uno stimolo per i cuori patrioti che intendono mutar le sorti del luogo natìo ».
[195] Giuseppe Marci, *Scrittori dell'Ottocento tra "nazione" e Stato: Europa, Italia e Sardegna, op. cit*., p. 956-957. « Non sono indifferenti ed estranei alla vicenda contemporanea, piuttosto la rappresentano a modo loro e per metafora, parlando delle antiche dominazioni subite dalla Sardegna e delle spoliazioni perpetrate dai dominatori ».

l'entrée de la Sardaigne dans la narration nationale italienne (tout en s'attachant à susciter l'effet contraire) ?

Egidio Pilia a déjà élaboré, en 1926, une tentative de réponse à ces questions, en identifiant une catégorie spécifique pour la « littérature narrative sarde »[196] dans le contexte national. Pilia établit dans son œuvre certaines caractéristiques relatives à la production littéraire dans l'île, confirmées plus tard par la critique contemporaine : le retard dans la réception et la reformulation des modèles nationaux de référence, en particulier celui du roman historique ; la faible maîtrise formelle des langues d'écriture ; la volonté des auteurs de raconter la Sardaigne et son histoire comme des photographes des mœurs et des sentiments de leur époque[197]. De fait, l'effort des romanciers sardes du XIXe siècle s'est exclusivement orienté en direction de leur monde d'origine, avec une représentation qui, sous couvert d'ambition de reconstruction historique, vire souvent au récit impressionniste, concentré autour du thème-symbole qui enveloppe ces romans d'une présence assidue : la Sardaigne. Les auteurs du roman historique sarde de l'époque – et sur ce point aussi les critiques sont d'accord[198] – sacrifient la qualité littéraire des textes en donnant la primauté à l'entreprise sociale, donc politique et idéologique de l'œuvre. Le corollaire logique est la naissance de ce qu'Egidio Pilia, en faisant référence à l'écriture de Gavino Cossu, a appelé « un art défectueux »[199]. A nos yeux, cette définition peut facilement s'étendre aux autres écrivains de cette époque – notamment Carlo Brundo, Pietro Carboni, Enrico Costa et Pompeo Calvia –, dont la vocation principale n'est guère celle de bâtir une œuvre d'art, mais bien de « rendre populaires, en les rendant dramatiques, certains traits importants de l'histoire de la Sardaigne »[200]. Cela se révèle indispensable afin de donner vie à une représentation homogène de l'épopée de la « nation sarde » et de de la souder à l'histoire nationale italienne.

Par conséquent, l'une des principales caractéristiques de ces écritures est la surabondance documentaire, comme a su le remarquer Mauro Pala, toujours au détriment de la qualité littéraire et de l'originalité de la prose. Il apparait évident que ces écrivains se « réfugient dans les archives, vivent plus dans le passé que dans le présent, pour sortir de l'oubli les drames

[196] Voir Gigliola Sulis, *«Anche noi possiamo raccontare le nostre storie». Narrativa in Sardegna, 1984-2015*, in Luciano Marrocu, Francesco Bachis, Valeria Deplano, a cura di, *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli, 2015, p. 531-532.
[197] *Ibid.*
[198] Nous renvoyons ici aux études précédemment citées de Egidio Pilia [1926], Mauro Pala [2014], Aldo Maria Morace [2014], Giuseppe Marci [1991 et 2014] et Gigliola Sulis [2015].
[199] Egidio Pilia, *Opere edite*, Cagliari, Cuec, 2013, vol. II, p. 488. « Un'arte difettosa ».
[200] *Ibid*. « Rendere popolari drammatizzandoli, alcuni tratti importanti della storia di Sardegna ».

les plus passionnants, fondateurs de la nation »[201] et pour créer un processus de reconstruction de la mémoire sur une base nationale. Selon l'ethnologue et philologue Francesco Alziator, ces narrateurs (desquels il exclut Costa et Calvia) sont guidés par des sentiments de patriotisme régional – les mêmes sentiments qui avaient inspiré quelques années plus tôt l'écriture des fausses *Carte d'Arborea*. Alziator n'hésite pas à parler ouvertement de « mauvaise production qui ne sait pas s'éloigner de la plus banale imitation »[202] et d'auteurs qui manquent de personnalité et de spontanéité, condamnés par

> une poétique faussement interprétée, ainsi que par le manque de qualités naturelles, innocents maniaques du stylo qui tentèrent de rehausser l'éclat de soi et de l'Île en romançant l'histoire avec des personnages empruntés à la littérature romantique européenne[203].

Selon le jugement mordant d'Alziator, rien de ce florilège littéraire ne mérite d'être gardé en mémoire : il s'agit, pour le philologue sarde, d'une littérature qui imite Scott, Manzoni, Massimo D'Azeglio et Francesco Domenico Guerrazzi, et se caractérise par une narration prolixe, une redondance rhétorique, la fixité des schémas, mais surtout par la pauvreté de l'imagination et une langue « *toscanement* écœurante »[204]. Egidio Pilia, dont les positions sont moins radicales que celles d'Alziator, considère quant à lui que le roman historique du XIXe siècle, en dépit d'une faible valeur littéraire, importe par sa valeur purement documentaire, comme témoignage direct et vif de cette époque de changement[205] ; il rejoint cependant les positions du philologue Alziator concernant sa perception de la langue utilisée par ces romanciers. Pilia estime que le défaut commun à toute la production littéraire sarde de l'époque est une langue peu correcte : « À vouloir citer des exemples on pourrait remplir des pages entières »[206]. Dans la même idée, nous retrouvons les thèses de Mauro Pala, qui revient sur le manque d'originalité du roman historique sarde, notamment sur le plan linguistique : les auteurs en question s'expriment dans un italien « "homologué, figurant au registre hégémonique", c'est-

[201] Mauro Pala, *«Un verso accordo di disaccordi»: Enrico Costa, romaziere rivisitato alla luce del ruolo della letteratura nel Risorgimento in Sardegna, op. cit*., p. 1069. « Gli autori si rintanano negli archivi, vivono molto più nel passato che nel presente, per togliere dall'oblio i drammi più emozionanti, fondativi della nazione ».
[202] Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1954, p. 381. « Una pessima produzione che non sa uscire dalla più banale imitazione ».
[203] *Ibid.,* p. 382. « Una poetica falsamente interpretata, oltre che, s'intende, dalla mancanza di naturali qualità, innocenti maniaci della penna che tentarono di dare lustro a sé ed all'Isola romanzandone la storia con personaggi presi a prestito dalla narrativa romantica europea ».
[204] *Ibid.,* p. 381. « Una lingua toscanamente stucchevole ».
[205] Ses positions sont rapportées dans Giuseppe Marci, *Romanzieri sardi contemporanei*, *op. cit.*, p. 36-37.
[206] Egidio Pilia, *Opere edite*, Cagliari, Cuec, 2013, vol. II, p. 489. « A voler citare esempi si potrebbero riempire intere pagine ».

à-dire celui de la bourgeoisie urbaine à laquelle eux-mêmes appartenaient »[207]. Ces romans seraient donc marqués par une standardisation du langage, incapables de mettre en scène et de rendre justice à la diversité linguistique de l'île, non plus qu'à l'alternance oralité / écriture. Ainsi, toujours selon Pala, l'opération menée par Costa, Calvia, Brundo et Carboni, serait concentrée autour d'un prétendu italien hyper-correct, lequel apparaît comme « un instrument distant et peu ductile »[208] par rapport à la réalité qu'ils souhaitent représenter.

Or, selon Vincenzo Coletti, le roman nécessite toujours une référence linguistique, au moins virtuelle, qui doit se situer au juste milieu entre l'écrit et l'oral, entre « la littérature et la place, l'individuel et le collectif »[209]. Si cette référence n'existe pas, le roman peine à décoller. Nous reconnaissons ici l'un des problèmes structuraux du roman historique sarde du XIXe siècle : l'absence de ce que Coletti définit comme le « point moyen »[210], à savoir un lieu de médiation où convergent les différents niveaux sociolinguistiques et registres stylistiques, dans un contexte de circulation vive de la langue. Les auteurs sardes de l'époque ne recherchent pas cette médiation, s'enfermant dans une langue italienne qui ne tient pas compte de la diversité linguistique qui caractérise l'île. Cet élément sera l'objet de l'une des césures majeures opérées par le roman historique des XXe et XXIe siècles (comme nous pourrons le constater dans la suite de cette étude).

Document symptomatique de son temps et à la dimension littéraire médiocre : cette définition semble la plus adéquate pour la copieuse production de ce courant du roman historique sarde, fortement marqué par une sorte d'incompatibilité entre langage soutenu et langue du peuple, c'est-à-dire entre l'italien hégémonique standardisé et le chaos chronique des différentes variations dialectales du sarde, voire de l'italien. Les romanciers de l'île reprennent donc le genre historique italien sans saisir la leçon des « pères » (Manzoni, Nievo, et plus tard Verga), et poursuivent la voie de l'usage d'une langue soutenue, sans pourtant la maîtriser totalement, et surtout sans affronter la problématique de la langue parlée : par conséquent, chaque personnage d'une quelconque classe sociale semble pouvoir s'exprimer dans la même « langue noble du narrateur-auteur »[211], avec un déséquilibre artificiel au profit d'un langage hyper soutenu qui renvoie aussitôt au roman italien du XVIIIe siècle plutôt qu'à celui du XIXe.

---

[207] Mauro Pala, *«Un verso accordo di disaccordi»: Enrico Costa, romanziere rivisitato alla luce del ruolo della letteratura nel Risorgimento in Sardegna, op. cit*., p. 1072. « "Omologato al registro egemone", ovvero quello della borghesia urbana, cui essi stessi appartenevano ».
[208] *Ibid.* « Uno strumento distante e poco duttile ».
[209] Vittorio Coletti, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano,* in Franco Moretti, a cura di, *Il romanzo. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 307. « Letteratura e piazza, individuale e collettivo ».
[210] « Il punto medio ».
[211] *Ibid.,* p. 308. « Lingua blasonata del narratore-autore ».

Ce problème de nature linguistique avait déjà été évoqué et abordé par Manzoni *in primis* : celui-ci tenta, depuis la première rédaction de son roman *Fermo e Lucia*, de trouver son propre « point moyen » afin de résoudre le conflit linguistique, intrinsèque au roman, entre le pôle littéraire et celui de l'usage quotidien. Manzoni est conscient de cette lacune qu'il faut combler pour permettre au roman italien de « décoller » ; il a bien exprimé son inquiétude dans une lettre à son ami Fauriel, où il écrit : « je pense avec vous que bien écrire un roman italien est l'une des choses les plus difficiles »[212]. De fait, la réalité linguistique de la société italienne est marquée par l'absence d'une langue à la fois cultivée et populaire, ce qui est source de souffrance pour le romancier qui, toujours selon Manzoni, se doit de trouver une langue « circulant entre les différents lieux et niveaux de la société, de la culture, de la conversation civile »[213], donc de favoriser la circulation de ce moyen de communication. En définitive, il est question de construire un instrument également connu par ceux qui écrivent et ceux qui lisent, une langue qui n'existe pas dans la réalité, en partant non pas d'un lieu social, géographique et culturel unique et partagé, mais bien de la somme « des lieux et points divers de l'atlas historico-linguistique et littéraire national, en confiant à l'inclusion la capacité de construire ce centre »[214].

Une des opérations les plus réussies en ce sens est celle d'Ippolito Nievo, avec son roman pantagruélique *Confessioni di un italiano* (1867). Dans cette œuvre, l'auteur convoque toutes les ressources linguistiques disponibles, suivant un mélange continu d'italien littéraire, d'italien régional et des différents dialectes parlés dans la péninsule. Le résultat est une narration très vive et une langue instable, qui puise dans la totalité du vivier linguistique, comme le décrit Coletti : « une pure et libre addition de tout l'italien possible, avec une inclinaison pour celui, littéraire, qui n'avait pas goût de littérature mais bien d'habitude »[215], avec des incursions dans le dialecte et dans les niveaux les plus populaires de la langue, dépourvues de velléités mimétiques, ni même expressionnistes. D'autres expériences remarquables d'écriture romanesque, notamment en ce qui concerne le travail linguistique, ont suivi (par exemple celles de Fogazzaro et de Verga) au cours du XIXe. Il importe ici de souligner le retard cumulé par les romanciers sardes et la littérature produite en Sardaigne : soixante-dix ans après les premières réflexions de Manzoni au sujet de la langue, ces romanciers poursuivent leur chemin

[212] Cité dans *Ibid.*, p. 309, en français dans le texte. Voir aussi Irene Botta, a cura di, *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel*, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.
[213] *Ibid.*, p. 311. « Una lingua circolante tra i diversi luoghi e livelli della società, della cultura, della conversazione civile ».
[214] *Ibid.* « Di luoghi e punti diversi dell'atlante storico-linguistico e letterario nazionale, affidando all'inclusione la proprietà di costruire quel centro ».
[215] *Ibid.,* p. 317. « Una pura e libera addizione di tutto l'italiano possibile, con un'inclinazione per quello letterario che non sapeva di letteratura ma di consuetudine ».

sans tenir compte, du moins en apparence, du parcours entrepris par l'écriture romanesque en Italie. Ainsi, dans les romans historiques sardes de la deuxième moitié du XIXe siècle, cette problématique de la « langue impraticable » semble un anachronisme encore actuel et probablement non conscient, une réverbération tardive de la « difficulté qu'oppose la langue italienne à traiter les sujets romanesques », comme le souligne Manzoni, dans un contexte sociolinguistique chaotique où cohabitent plusieurs dialectes du sarde, au côté de la nouvelle langue dominante, l'italien, et de ses formes dialectales, ainsi que des échos lointains du catalan et du castillan ; tout cela dans une réalité sociale marquée par l'absence d'une langue cultivée et populaire commune. Le choix adopté par les romanciers sardes semble alors le plus simple, mais aussi le moins logique : celui d'un langage soutenu, détaché de tout lien avec la réalité qu'il raconte. Cela parait manifeste notamment dans les parties dialoguées, lesquelles constituent souvent un élément central de la narration de ces romans. Un exemple parlant en ce sens est certainement *La rotta di Macomer* de Carlo Brundo :

> Voici un homme d'arme, âpre de fer et blanc de poussière, qui rentre à vive allure depuis la porte jusqu'au pont.
> – Au palais, au palais ! – entendit-on alors répéter instantanément – Oui, oui, au palais. – répondirent cent, mille voix.
> Et tous suivirent le messager, lequel, entretemps, avait dû ralentir le pas, et traversait à grand-peine cette foule.
> – Il vient d'Alghero. – disait quelqu'un.
> – Non, du Logudoro. – répondait un autre.
> – Tais-toi, conteur. – s'écriait un troisième.
> – Quelles histoires ! – grognait un villageois en haussant les épaules.
> – On dit qu'il y aussi le vice-roi avec eux...
> – Et comment, le vice-roi ! J'ai entendu dire que le roi de Naples, Fernando, est venu en personne. Il est très proche du Marquis...
> – Il sera certainement là – ajoutait un gros commerçant qui, ne maîtrisant pas sa joie, s'enthousiasmait – puisque l'on fait la paix !
> – Vive la paix ! – crièrent plusieurs. Ainsi, jacassant et se bousculant, ils arrivèrent au palais.[216]

[216] Carlo Brundo, *La rotta di Macomer*. *Racconto storico del secolo XV,* Cagliari, Timon, 1872, p. 80. « Ed ecco un uomo d'arme, aspro di ferro e bianco di polvere, entrar di carriera dalla porta al ponte. – Al palazzo, al palazzo! – s'udì allora ripetere instantemente – Si, si, al palazzo. – risposero cento, mille voci. E tutti dietro al messo, il quale, intanto, aveva dovuto rallentare il passo e solcava a stento quella calca. – Viene da Alghero. – diceva l'uno. – No, dal Logudoro. – rispondeva un altro. – Taci là, novellatore. – gridava un terzo. – Che storie! – facendo spallucce brontolava un paesano. – Dicono che ci sia anco il vicerè con loro ... — Altro che il vicerè! Ho inteso a

Dans cette scène, une foule s'est rassemblée devant le palais du marquis Leonardo Alagon, dans la ville d'Oristano. Des voix s'élèvent, des voix du peuple : elles réclament la paix, entre Alagon – symbole présumé de l'indépendance sarde – et les Aragonais, les usurpateurs ; mais ces voix, qui parlent à l'unisson et viennent de toutes les couches de la société, utilisent un registre soutenu, trop soutenu, qui apparaît bien peu vraisemblable pour un lecteur d'aujourd'hui. Dans un autre passage du roman, une conversation entre deux soldats liés à Alagon, l'impression de facticité linguistique est encore plus flagrante :

> – Torbeno, –lui dit-il – à bien y regarder tu te plains d'une jambe saine. Personne ici n'a pu éviter de goûter, là ou ailleurs, le fer d'une pertuisane ; tous savent comment fendent les lames des chevaliers catalans, sans parler des énormes privations et des désagréments que nous avons dû subir. Les uns ont dû quitter l'épouse, la mère en larmes, les autres le vieux père ou d'autres personnes, ou quelque objet très cher à son cœur. Et pourquoi ? – Ne sommes-nous pas tous ici pour nous entraider un peu ? Ces caresses nous sont-elles inconnues ? Regarde bien : s'en prendre à un peu de neige n'appartient pas à ce valeureux soldat que tu es et que nous aimons tous.
> – Tu as bien raison, Morone ; – répondit Torbeno, moins sombre – mais, c'est ainsi : lorsque les mélancolies nous tourbillonnent dans la tête, il n'y a pas moyen de les chasser au dehors à force de bonnes raisons ; au contraire, elles se renforcent plus que jamais si tu es persuadé d'être en tort. J'en conviens avec toi, les pluies, la neige et les maladies qui nous tombent dessus depuis un moment sont, comme tu veux le laisser entendre, des choses indignes de troubler nos sommeils ; néanmoins, si on les ajoute aux autres [choses] – et elles sont nombreuses – elles te plongent dans l'ennui et le dépit, malgré toute la bonne volonté qu'on a de prendre le monde tel comme il est.[217]

---

dire sia venuto il re di Napoli, don Fernando, in persona. È tanto amico del Marchese . . . – Ci sarà di sicuro, – aggiungeva un grosso commerciante, che per la contentezza se ne andava in solluchero – poichè si fa la pace! – Viva la pace! – gridarono parecchi. Così schiamazzando e urtandosi giunsero al palazzo ».

[217] *Ibid.,* p. 25-26. « – Torbeno, – gli disse – al vedere, tu ti lagni di gamba sana. Qui non c'è alcuno che non abbia, o qua o là, assaggiato il ferro d'una partigiana, o non sappia come fendano le lame dei cavalieri Catalani. Non parlo poi delle grandissime privazioni e dei di sagi, ai quali c'è mestieri sottostare. Chi lasciò la sposa, chi la madre piangente, chi il vecchio padre, o qualche altra persona, o qualche altro oggetto molto caro al suo cuore. E che perciò? – Non siamo qui per darci tutti un pò di mano? Siamo nuovi noi a coteste carezze? Così che, vedi bene, pigliarsela con un pò di nevischio non è da quel prode soldato che sei, e pel quale tutti ti tenghiamo.
– Tu avrai ragione da vendere, Morone; – ri spose meno torvo Torbeno – ma, tant'è: quando le malinconìe ci frullano per la testa, non c'è verso di cacciarle fuori a furia di buone ragioni; anzi rintostano peggio che mai, quanto più sei persuaso d'essere dalla parte del torto. Ne convengo teco che le pioggie, il nevischio e i malanni, che ci piovono addosso da un pezzo in qua, saranno tutto quel che vuoi, cose non degne di turbare i nostri sonni; ma,

Cette impression semble se confirmer dans un autre roman, *Leonardo Alagon* de Pietro Carboni [1872], « synchronique et parallèle, mais non interactif »[218] avec le texte de Carlo Brundo ; une vaste fresque historique – deux tomes, 755 pages – que l'auteur a tenté de rendre captivant en utilisant les modalités du roman-feuilleton, ce qui a un retentissement sur la langue, caractérisée ici par la forte présence du lexique amoureux :

> "Et quand je viendrai m'asseoir, comme à cet instant, à ton côté, devant ce spectacle séduisant de la nature, ivre d'amour je te demanderai suppliant un baiser et je t'embrasserai sur la bouche, en exultant. Mon âme errera, légère, sur tes lèvres...". Leonora, subjuguée par le charme de ces paroles, presque hors d'elle-même, le visage pâle et les yeux mi-clos, baissa doucement la tête sur le bras de son amant. Dalmazio, lui aussi porté par la passion, lui entoura la taille de ses bras, puis effleura sa belle joue avec son premier baiser d'amour.[219]

Les exemples relatifs à ce choix linguistique ne manquent pas, nous pourrions en citer de nombreux autres provenant de différents ouvrages issus de ce courant littéraire, moteur d'une *koinè* épigone qui se place en position subalterne vis-à-vis de la tradition hégémonique de l'école italienne. Nous nous limiterons pour le moment aux trois extraits cités ci-dessus, tout en renvoyant pour une lecture approfondie aux chapitres qui suivent. En effet, il s'avère à présent nécessaire de souligner que le problème linguistique n'est guère le seul dans ces écritures : un autre trait d'union dans cette production narrative est le faible souci de respecter la réalité historique rapportée. Cette caractéristique est particulièrement marquée dans l'œuvre d'un écrivain comme Carlo Brundo, dont la plume souvent insouciante est considérée « aussi par les

aggiunte alle altre, – e sono parecchie – ti fanno venir l'uggia ed il dispetto, non ostante tutta la buona volontà di pigliarsi il mondo come viene ».

[218] Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia*, *op. cit.,* p. 992. « Sincronico e parallelo, ma non interagente ».

[219] Pietro Carboni, *Leonardo Alagon. Romanzo storico del secolo XV*, Cagliari, Avvenire di Sardegna, 1972, vol. II, p. 198. Cité dans Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna*, *op. cit*., p. 997. « "E quando io verrei ad assidermi, come ora, al tuo fianco, dinanzi a questo spettacolo seducente della natura, ebbro d'amore, ti domanderei supplichevole un abbraccio e ti bacerei la bocca, esultando. La mia anima errerebbe leggiera, sulle tue labbra...". Leonora soggiogata dal fascino di quelle parole, quasi fuori di sé, col volto pallido e gli occhi semichiusi, chinò dolcemente il capo sull'omero del suo amante. Dalmazio, trasportato anch'egli dalla passione, le cinse le braccia alla vita, e sfiorò la sua bella guancia col suo primo bacio dell'amore ». Notons dans ce passage que l'auteur semble avoir pour modèle le chant V de *L'Enfer* de *La Divine Commédie*, notamment l'épisode lié à l'amour tragique entre Paolo et Francesca.

contemporains excessivement fantaisiste »[220] ; elle est en revanche plus nuancée dans les reconstructions historiques d'un auteur comme Enrico Costa.

Ce manque d'adhésion aux faits, qui ne remet pas en cause le grand travail de documentation historique mené par ces écrivains, apparaît plutôt comme un problème lié à la lecture de l'histoire, donc à son interprétation. Si d'un côté les romanciers souhaitent délibérément pallier une absence des « historiens de profession, accusés de faire peu et mal leur métier »[221], de l'autre leur imaginaire est profondément marqué par le mythe culturel de la « patrie perdue », par le besoin de racheter un présent considéré malheureux, ainsi que par une fantaisie romantique sous-jacente. À ce propos, Nereide Rudas, dans une lecture psychanalytique de la production littéraire en Sardaigne, parle d'identité « brisée » et de la solitude comme destin inéluctable des Sardes, en lien avec la condition insulaire ; une condition que Rudas considère comme un préalable à la « symbiose écrivain - Sardaigne » et à l'idée, répandue dans l'imaginaire collectif de l'île, que « la terre est comme une déesse »[222], un lieu originaire duquel il est impossible de se détacher. Selon Rudas, ces idées de perte et d'identité brisée qui ont traversé la littérature sarde sont mythiques plutôt qu'illusoires : « La patrie est perdue ou considérée comme telle, non pas parce que l'on s'est éloigné d'elle et qu'elle est devenue injoignable ; elle est injoignable parce qu'elle est projetée dans un passé mythique »[223]. Ainsi, le passé représenté dans ces romans est l'expression du désir de compenser une carence, et doit soutenir l'idée d'une généalogie historique sarde en tant que modèle identificatoire – à la suite, encore une fois, des *Carte d'Arborea* –, modèle qui, selon Rudas, n'existe pas et coïnciderait davantage avec le rêve « de ce qu'on n'a jamais été »[224], à savoir une nation libre, florissante et indépendante, une culture vierge :

> Dans cette terre abandonnée, imagine, ô lecteur, un petit nombre d'habitants vêtus avec mille formes bizarres et originelles : des hommes aux apparences audacieuses, à la trempe solide, au front illuminé par un éclat d'intelligence, et aux yeux ardents de l'éclair des plus flambantes passions ; des femmes habillées d'un costume

[220] Nicoletta Bazzano, *La Leyenda Negra continua... : la Sardegna viceregia nella narrativa sarda fra secondo Novecento e nuovo millennio*, « Mediterranea », anno XIII, n. 37, agosto 2016, p. 357. « Anche dai contemporanei eccessivamente fantasiosa ».
[221] Giuseppe Marci, *Letteratura e storia fra mito e coscienza di sé*, in *Atti del convegno in onore di Michelangelo Pira,* Quartu Sant'Elena, Centro culturale Campidanu, 1993, p. 103. « Storici di professione, accusati di fare poco e male il loro mestiere ».
[222] Nereide Rudas, *L'isola dei coralli: itinerari dell'identità*, Roma, Carocci, 2004, p. 18. « Simbiosi scrittore-Sardegna» et « La terra è come una Dea ».
[223] *Ibid.,* p. 19. « La patria è perduta o ritenuta tale, non perché ci si è allontanati da essa ed è divenuta irraggiungibile. Essa è irraggiungibile perché è proiettata in un mitico passato ».
[224] *Ibid.,* p. 34. « Ciò che non siamo mai stati ».

> purement oriental, avec des tissus et des couleurs bariolées qui pourraient enrichir la palette des plus célèbres peintres flamands ; et chez les hommes et chez les femmes des costumes austères et des physionomies qui témoignent d'une race généreuse mais malheureuse, qui s'est maintenue vierge à travers les temps et les dominations étrangères. Et en imaginant tout cela, tu verras la Sardaigne en miniature.[225]

Dans cet extrait de *Leonardo Alagon* de Pietro Carboni, outre une représentation orientaliste et caricaturale du peuple sarde, nous retrouvons le mythe d'une « race généreuse » qui a su préserver sa présumée « virginité » malgré les différentes dominations étrangères qu'elle a subies. Cette vision, non dénuée d'un fort ethnocentrisme, est accompagnée par l'image idéalisée, ressentie par l'auteur, d'une antiquité « magnanime » ; d'ailleurs, après avoir mûri une *profonde connaissance* de l'histoire de sa terre, l'auteur comprend que « le passé peut le dédommager des misères du présent »[226]. Quel passé ? Celui dont témoignent les *Carte d'Arborea*, dont la fausseté a été officiellement dévoilée en 1870 par l'Académie des Sciences de Berlin – c'est-à-dire deux ans avant la parution de l'œuvre de Carboni –, mais qui, pour les romanciers sardes de l'époque, a représenté une sorte de roman fondateur de la nation[227]. Or, soutenir ces mystifications, selon Nereide Rudas, mène à une réinterprétation mythique et optative du passé fondée sur des antécédents illusoires, auxquels il faut définitivement renoncer pour pouvoir, enfin, acquérir une capacité diacritique et une conscience historique plus mûre.

Cela dit, nous allons dans le sens de Giovanni Pirodda lorsqu'il considère que toute l'histoire des lettres sardes est marquée par une reviviscence permanente de l'exigence d'identité historique[228], voire d'identité tout court. Cette exigence cognitive est particulièrement forte à la fin du XIXe siècle, moment-clé où la Sardaigne bascule dans une nouvelle configuration politique – l'État unitaire italien – dans laquelle elle devient une minorité culturelle périphérique. S'il est vrai que les relations entre l'île et la péninsule italienne n'ont jamais cessé au long des siècles, le passé sarde porte néanmoins les marques d'une divergence de fond, en

[225] Pietro Carboni, *Leonardo Alagon*, *op. cit.*, p. VII-VIII. « In questa terra abbandonata, immagina, o lettore, un piccolo numero di abitanti, vestiti in mille foggie bizzarre ed originali: uomini dalle ardite sembianze, dalla tempra robusta, con la fronte rischiarata d'un baleno d'intelligenza, e gli occhi ardenti del lampo delle più calde passioni: donne abbigliate in costume puramente orientale, con panni e screziati colori che potrebbero arricchire la tavolozza. dei più celebri pittori fiamminghi e negli uomini e nelle donne, austeri costumi e fisionomie che fanno fede di una razza generosa ma infelice, che s'è conservata vergine attraverso i tempi e le straniere dominazioni. E tutto ciò immaginando, vedrai la Sardegna in miniatura ».

[226] *Ibid.,* p. XII. « Come il passato potesse oltremisura compensarmi delle miserie del presente ».

[227] Voir à ce propos Luciano Marrocu, *Thomas Mommsen nell'isola dei falsari: storici e critica storica in Sardegna tra Ottocento e Novecento,* Cagliari, Cuec, 2009 et Nereide Rudas, *L'isola dei coralli, op. cit*., p. 67-77 et p. 135-154.

[228] Giovanni Pirodda, *La Sardegna.* in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea, vol. III,* Torino, Einaudi, 1989, p. 919-966. Voir en particulier à p. 921-923.

comparaison avec d'autres « États » italiens. En effet, le parcours de la culture littéraire sarde, toujours selon Pirodda, ne permet pas de l'assimiler à une histoire et à une géographie de la littérature italienne, contrairement à celui d'autres régions qui, avec plus de continuité au cours des siècles « durant lesquels est conventionnellement reconnue l'existence de la "littérature italienne", ont été davantage impliquées dans des processus où, malgré les spécificités locales, il est possible de reconnaître des traits unificateurs »[229]. Cela dit, il est essentiel de tenir compte de la dimension insulaire et donc de l'isolement géographique de la Sardaigne pour comprendre sa réalité ainsi que celle de ses habitants, et de leur culture.

Ces éléments nous permettent d'observer de plus près la complexité des relations qui subsistent à l'époque entre la culture sarde et la culture italienne de référence, ne serait-ce que parce que la Sardaigne a gravité pendant des siècles à la périphérie de diverses cultures hégémoniques[230], avec de profondes répercussions sur sa culture propre. Il demeure donc difficile, à la fin du XIXe siècle, de lui assigner une place dans le schéma complexe, bien qu'unitaire[231], de l'histoire culturelle de la péninsule.

C'est pourtant à partir de ce moment qu'un processus d'intégration commence à se développer, notamment au niveau littéraire, et plus généralement, culturel. En lisant les romans historiques sardes de l'époque[232], nous percevons l'effort de ces écrivains, dont l'inquiétude identitaire s'accompagne d'un fort besoin d'intégration à la nouvelle réalité. Cette ambivalence culturelle semble pouvoir se résoudre uniquement par le biais de l'histoire. Ainsi, retracer et reconstruire le passé n'a pas pour fonction d'éclairer des faits, ni de démystifier des mythes, ni dedévoiler des silences. Pour les romanciers sardes, cet acte est plutôt inhérent au besoin d'affirmer un double postulat – celui de la nation sarde et celui de sa supposée italianité historique –, en passant par le refus, la négation ou la simplification d'un passé, donc en renonçant délibérément à une certaine conformité à l'histoire afin de poursuivre un objectif éminemment politique.

Dans la construction de ce qui devait symboliser une sorte de « nouveau récit » de la patrie, Brundo, Carboni, Costa et leurs contemporains apparaissent comme des

[229] *Ibid.*, p. 919. « In cui viene convenzionalmente compresa la "letteratura italiana", sono state in contatto, e coinvolte in processi nei quali, pur con tutte le specificità locali, è possibile cogliere tratti unificanti ».
[230] Génoise, pisane, catalane et aragonaise, puis espagnole, piémontaise, donc italienne.
[231] Nous faisons référence ici à l'œuvre de Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
[232] Nous sommes conscients qu'il s'agit d'un micro-volet d'un phénomène plus ample qui touchait toute la société sarde ; mais il s'agit d'un volet, selon nous, symptomatique et parfois anticipateur, comme la littérature a souvent la capacité de l'être.

« rétromaniaques »[233] qui utilisent la mémoire comme un antidote au dépaysement identitaire et culturel, à travers un travail sélectif où l'oubli et l'erreur historique, comme le soutient Ernest Renan[234], deviennent des facteurs essentiels de la création-même de la nation. Ainsi, cette littérature assume une importance « documentaire » en relation non pas au récit historique, mais à l'époque où elle est apparue, ou, pour utiliser une captivante définition de l'historien Bruno Anatra, pour « le rendu littéraire de la saveur du temps »[235]. Et si, dans les conditions sociales de la Sardaigne de l'époque, le rôle de la littérature est celui d'anticiper la naissance d'une opinion publique nouvelle et plus moderne, car « le monde dépend de celui qui le raconte »[236], alors nous pouvons observer ici les indices d'un retard culturel sarde, avec une littérature qui ne puise pas « sa propre vitalité d'un passé relancé vers le futur »[237], mais d'un passé qui semble s'enfermer sur lui-même, enlisé entre rêve et mythe et vidé de toute perspective constructive.

De fait, la Sardaigne et sa production littéraire semblent être condamnées à payer le tribut de ce que Giuseppe Petronio a défini comme le « déphasage chronologique qui en conditionna tous les caractères »[238] qui, malgré un contexte en ébullition, permet à la littérature sarde de s'insérer dans la littérature nationale en empruntant, du moins dans une première phase, la voie de l'assimilation passive. Pour utiliser ici – et décliner à notre usage – les mots de Gramsci, nous remarquons dans cette production littéraire, outre un problème d'ordre purement esthétique, une faiblesse organique qui mène les auteurs en question vers un « subjectivisme arbitraire souvent fantaisiste et extravagant », si bien que la signification de l'ensemble de ces représentations de la Sardaigne dans la période espagnole apparait, comme nous l'avons souligné, « immédiatement politique, idéologique, et non historique ». En citant à nouveau Gramsci, la portée nationale de ces écritures semble donc paradoxalement « faible elle aussi, à

[233] Voir à ce propos Simon Reynolds, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur,* Marseille, Le mot et le reste, 2012. Cf. aussi Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci,* Rimini, Guaraldi, 2014.
[234] Cf. Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* [1882], Paris, Berg International, 2016.
[235] Cité dans Gigliola Sulis, *Introduzione*, in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia,* Cagliari, Cuec, 2001, p. 28. « La resa letteraria del sapore del tempo ». Voir aussi, dans le même volume, Bruno Anatra, *L'invenzione della storia,* in *Ibid.,* p. 81-86.
[236] Giulio Angioni, *Assandira,* Palermo, Sellerio, 2004, p. 237. « Il mondo dipende da chi lo racconta ».
[237] Simonetta Sanna, *La ferita Sardegna. Riflessioni di ieri e di domani,* Cagliari, Cuec, 2007, p. 142. « La sua vitalità da un passato rilanciato verso il futuro ».
[238] Giuseppe Petronio, *Ritardi della cultura letteraria in Sardegna*, in Gianni Grana, a cura di, *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana,* Milano, Marzoratti, 1979, t. III, p. 2605. « Sfasamento cronologico che ne condizionò tutti i caratteri ». Petronio dans son texte montre toutefois que, si la Sardaigne à cause de ce déphasage était considérée une zone « latérale et excentrique » de la culture italienne, néanmoins le panorama culturel sarde à la fin du 1800 constituait un terrain plein de vivacité et à l'écoute des innovations venant du Continent.

cause de leur caractère trop tendancieux, [et] de l'absence de tout apport constructif »[239] : cela nous conduit presque à la définir *gramscianamente* comme une littérature « pseudo-historique ».

Qualifier ainsi cette littérature et dévoiler une certaine vision fétichiste de l'histoire de la part des auteurs sardes de la fin du XIXe siècle n'est pas en soi une critique dévalorisante des œuvres concernées, qu'il faut bien évidemment lire en tenant compte de différents facteurs, parmi lesquels le contexte de production des œuvres et le climat politique de l'époque. Au contraire, il s'agit bien de prendre en considération le dépaysement culturel et la fragilité civile qui caractérisent la Sardaigne – et déjà d'en prendre conscience ; ce fétichisme est un égarement qui, selon l'historien Francesco Manconi, serait lié, dans un enchaînement de causes et de conséquences, à la chronique incapacité des Sardes de se donner une « mémoire collective commune » ainsi qu'à leur refus obstiné « de connaître sans feinte leur propre histoire, une histoire qui n'est pas différente, ni plus glorieuse, ni plus discréditée que celle d'autrui »[240]. Cette histoire est, selon Manconi, inéluctablement contaminée, complexe, fragmentaire et évidemment contradictoire. L'historien sarde parle de l'île des « faussaires »[241] pour évoquer la Sardaigne, dénonçant ainsi une tendance pour le moins dangereuse à bâtir une vision et des représentations historiques accommodantes par rapport à une certaine idée de la patrie ; tendance à laquelle n'échappent pas les auteurs du roman historique du XIXe siècle, qui participent avec leurs œuvres à la (re)construction symbolique de l'identité « nationale » et de l'idée de sardité, en utilisant la narration de l'histoire moins par intérêt pour le passé que pour trouver une vérité politique, parce que l'histoire doit jouer un rôle dans le présent.

Pour ce faire, il s'avère nécessaire et inévitable, aux yeux de ces auteurs, de fouiller dans ce passé jugé encombrant par le milieu culturel sarde (et italien) : celui de l'époque catalano-aragonaise, puis espagnole. Sans doute, ils sont aussi convaincus que l'identification d'une spécificité identitaire propre est le résultat d'une confrontation avec des modèles considérés « autres », alternatifs par rapport aux leurs. En creusant ce passé, les romanciers sardes puisent sans complexe dans le système de stéréotypes de la *leyenda negra* et de *l'antispagnolismo* de matrice italienne dont nous avons parlé.

---

[239] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, *op. cit.*, C. 19, § 5, p. 28. Gramsci, dans cette section, évoque les interprétations du Risorgimento dans la littérature historico-politique italienne et dans les études sur le Risorgimento-même, revenant également sur « l'inconsistance » et le caractère gélatineux de l'organisme étudié.

[240] Francesco Manconi, *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*, Cagliari, Cuec, 2012. « Di conoscere senza infingimenti la propria storia: una storia che non è né diversa, né più gloriosa, né più screditata di quella altrui ».

[241] Il ne fait pas de doute que cette définition est liée aux omniprésentes *Carte d'Arborea.*

1.6 La perspective nationale de Carlo Brundo et de Pietro Carboni

S'il est vrai que les auteurs sardes de la deuxième moitié du XIXe siècle, comme l'a observé Giuseppe Marci, ont des comptes à régler avec l'histoire[242], on comprend pourquoi la période de la domination hispanique en Sardaigne attire particulièrement leur attention. Cela pourrait s'expliquer en adoptant la définition de Roland Barthes, qui soutient à juste titre que l'œuvre littéraire est à la fois « signe d'une histoire et résistance à cette histoire »[243], en soulignant ainsi le caractère paradoxal de ce type de textes, qui échappent à leur histoire-même, et qui non seulement ne sont pas réductibles à la somme de leurs sources, de leurs influences ou modèles, mais qui représentent aussi « un noyau dur, irréductible, dans la masse indécise des événements, des conditions, des mentalités collectives »[244]. Plus précisément, ce qui demeure central à nos yeux dans la fonction littéraire, même lorsqu'elle s'appuie sur des faits historiques, c'est ce qu'une œuvre nous livre de son temps, en tant que vecteur d'images qui ne sont jamais neutres. Concernant les romanciers sardes de la fin du XIXe siècle, l'image véhiculée est celle du narrateur qui s'identifie au peuple sarde, mais aussi l'image de l'autre, l'envahisseur ibérique, car comme l'a remarqué Paolo Proietti, reste prégnante en littérature cette instance cognitive « liée au besoin de l'être humain de définir sa propre identité en relation à celles observées »[245]. A la lecture des romans historiques sur lesquels nous nous sommes focalisé dans ce chapitre, les images portées par ces textes sont souvent la variante statique de l'image-même, c'est-à-dire le stéréotype.

De fait, le stéréotype est une image qui tend à répéter le même noyau conceptuel malgré des situations historiquement et socialement différentes ; il s'agit d'une « stratégie rhétorique qui permet d'établir un lien direct entre le texte littéraire et l'imaginaire social »[246], dont la force réside non pas dans l'information transmise – qui reste minimale –, mais dans la communication maximale qu'il est capable de délivrer. À travers l'usage du stéréotype anti-espagnol – ou plutôt d'un ensemble de stéréotypes bien établis depuis quatre siècles –, la littérature sarde de l'époque reflète non seulement un sentiment de double identité nationale, mais tente aussi, ou peut-être « surtout », de susciter et de façonner ce sentiment dans l'esprit des Sardes eux-mêmes.

---

[242] Voir Giuseppe Marci, *Letteratura e storia fra mito e coscienza di sé, op. cit*., p. 102.
[243] Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 82.
[244] *Ibid.*
[245] Paolo Proietti, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 54. « Un'istanza conoscitiva legata al bisogno dell'uomo di definire la propria identità in rapporto a quelle osservate ».
[246] *Ibid.*, p. 48. « Strategia retorica che permette di stabilire un nesso diretto tra il testo letterario e l'immaginario sociale ».

L'un des chantres les plus engagés de la « cause littéraire sarde » a sans doute été Carlo Brundo, auteur d'une œuvre démesurée[247] qui a l'objectif de mettre fin à « l'apathique indifférence vis-à-vis des traditions de la patrie »[248] et qui, tout en liant le passé au présent, souhaite illustrer les palpitations vitales des générations passées sous le poids de l'oppresseur. En effet, ses récits ont presque tous pour cadre la période de la domination espagnole en Sardaigne, dans une tentative renouvelée de mettre en relation le tissu anthropologique de l'île et la violence du pouvoir en place. Il s'agit d'une écriture qui n'arrive jamais à se débarrasser des modèles de Manzoni et de Guerrazzi, et qui obtient probablement les meilleurs résultats, comme l'observe Aldo Maria Morace, avec *L'Alcaide di Longone* [1870] et *La rotta di Macomer* [1872], suivant une langue et un style *toscanizzanti*, qui suscitent des effets involontairement comiques.

Remarquons, par ailleurs, que *L'Alcaide*[249] a été republié en 2013 dans une collection sur le roman historique sarde du XIXe siècle par le quotidien *La Nuova Sardegna*. Signe supplémentaire d'un retour d'intérêt pour cette période historique, la collection se nomme « Sardegna, amori e battaglie ».

Dans *L'Alcaide,* la narration se situe au XVIIe siècle, plus exactement en 1662, dernière phase de la présence espagnole dans l'île. La volonté de l'auteur de peindre le supplice d'un peuple oppressé est patente dès le début du texte :

> Parmi les siècles passés sous la stricte domination Espagnole, remémorés dans les annales historiques de cette île comme les plus mortels pour la quiétude de ses populations, le XVIIe siècle gagne probablement si on le confronte aux autres, qui ne virent jamais cette pauvre terre contaminée de sang ni recouverte de costumes funèbres. Une longue suite de fautes, une chaîne infinie d'oppression, d'erreurs et de malheurs sans nom, tissu monstrueux de délits épouvantables et de lâche résignation : combien de fléaux attristèrent le genre humain, et combien de maux d'une perverse génialité sut inventer le génie de la destruction ; ces maux prirent, de façon plus ou moins durable, une force et une puissance démesurées [...], en extirpant les rares germes du bien qui auraient pu s'enraciner et prospérer.[250]

[247] Voir à ce propos le site du Centro di studi filologici sardi à la page :
https://www.filologiasarda.eu/catalogo/autori/autore.php?sez=36&id=503.
La bibliographie de Carlo Brundo compte vingt cinq romans et recueils de nouvelles, plus quelques essais; tous écrits et publiés entre 1869 et 1896.
[248] Carlo Brundo, *Raccolta di tradizioni sarde*, Cagliari, Timon, 1869 et 1873, p. 104. « L'apatica indifferenza verso le tradizioni patrie ».
[249] Carlo Brundo, *L'Alcaide di Longone. Racconto storico del secolo XVII*, *op. cit*.
[250] *Ibid.,* p. 3-4. « Tra' secoli, nelli annali storici di quest'isola rammemorati come più fatali alla quete delle sue

Un certain nombre de traits renvoyant à la légende noire apparaissent dans le texte, à savoir la violence, la perversion, la « monstruosité » et le génie du mal, considérés comme consubstantiels au caractère des dominants espagnols. Dans ces quelques lignes, nous reconnaîssons une image des Sardes récurrente chez les auteurs du roman historique : celle d'un peuple résigné face à l'oppresseur. Dans ce roman, le protagoniste est un bandit, Giovanni il Gallurese, qui, avant d'être un hors-la-loi, a été au service, en tant que soldat, du gouvernement espagnol de l'île. C'est à cette période qu'il doit faire face à l'attaque de cent flibustiers turcs : Giovanni réussira à les arrêter et à en tuer quelques-uns à luiseul, devenant, grâce à cette action courageuse, *alcaide*, c'est-à-dire commandant, de la tour de Longone[251], dans le nord de la Sardaigne. Cependant, peu de temps après, Giovanni commence à entrer en conflit avec les autorités locales et se voit contraint de prendre le maquis. La narration ne donne pas plus de précisions au sujet des querelles de Giovanni avec ses supérieurs – les causes n'en sont révélées qu'à la fin du roman, par Giovanni lui-même. C'est pourtant cet événement qui permet à l'auteur de glisser un blâme – lequel s'amplifiera dans la suite du récit – de l'administration ibérique en Sardaigne :

> – Bastiano, comment se fait-il qu'il ait laissé la tour pour prendre le maquis ? demandèrent plusieurs d'entre eux.
> – C'est une sale histoire, qui vous fera dresser les cheveux sur la tête, et qui vous toucherait trop, bien que l'on ne puisse pas vous faire le tort de vous croire très tendres. Mais ce que je peux vous dire, c'est que grâce à cette résistance héroïque, il fut nommé Alcalde de la tour de Longone, et qu'il serait toujours là si le destin pervers qui poursuit à notre époque les hommes de cœur n'avait pas joué contre lui.[252]

popolazioni, sotto il ferreo dominio Spagnuolo, il XVII forse vince al paragone quanti altri mai videro contaminata di sangue e ricoperta di gramaglie questa povera terra. Una lunga sequela di colpe, una catena infinita d'oppressure, errori e sventure senza nome, tessuto mostruoso di delitti spaventevoli e di vigliacca rassegnazione, quanti flagelli desolarono mai l'uman genere, quanta perversa genia di mali seppe inventare il genio della distruzione, ebbero sede più o meno durevole, imperio e possanza smisurati [...], da sterpare quei rari germogli di bene, che vi avrebbero potuto attecchire e prosperare ».

[251] Aujourd'hui Santa Teresa di Gallura.

[252] Carlo Brundo, *L'Alcaide di Longone, op. cit*., p. 74. « – E com'è, Bastiano, che lasciò la torre per buttarsi alla macchia ? – chiesero parecchi. – La è una storiaccia da farvi rizzare i capelli, e vi affliggerebbe troppo, quantunque non vi si possa fare il torto di credervi molto teneri. Ma quel che posso dirvi è, che per quella eroica resistenza fu fatto Alcalde della torre di Longone, e tuttora vi starebbe, se il perverso destino che persegue ai nostri tempi gli uomini di cuore, non lo avesse preso a bersagliare ».

Ainsi, nous constatons que le protagoniste, qui semble incarner le malheur de sa terre, a été victime « du pervers destin » propre aux hommes intrépides, cibles de mesures contradictoires et du désintérêt des gouvernants, lesquels selon Carlo Brundo n'ont jamais tenté quoi que ce soit de positif pour ce lieu de conquête. Bien au contraire, dans *L'Alcaide,* nous comprenons que la présence des Espagnols contribue au mécontentement et aux souffrances de la population locale, dont Giovanni il Gallurese devient le symbole. Par la suite, le Gallurese, dont l'héroïsme ne fait pas de doute, assiste, dans les territoires sauvages qu'il fréquente habituellement, à l'enlèvement d'une jeune fille par trois hommes armés, dirigés par Rivegas, un Espagnol. Le narrateur insiste sur le fait que, dans cette situation d'oppression et de décadence morale et financière, il est habituel pour les propriétaires terriens locaux d'exercer, contre leurs vassaux, toute sorte de vexations par le truchement de petites bandes de truands et de malfaiteurs, qui sèment ainsi la terreur dans les campagnes. Mais Giovanni ne connait pas la peur, par conséquent il se met à poursuivre les trois hommes : il en blesse sérieusement un, tandis que les deux autres prennent la fuite ; Maria, la fille enlevée, est libérée par le bandit et reconduite chez son père, un meunier ; la complicité naissante entre la femme et son libérateur se transforme bientôt en idylle amoureuse.

À compter de ce moment, l'affaire de Giovanni il Gallurese prend une autre tournure : entretemps le nouveau vice-roi, le prince de Piombino, en modifiant la loi en vigueur dans l'île, a rendu à la population la possibilité de posséder des armes ; il s'agit, suggère l'auteur, d'un antidote contre la violence des bandes armées et des brigands, dont il Gallurese est probablement l'un des membres les plus connus :

> – Cet état des choses – poursuivait le vice-roi – est intolérable dans tous les sens. Le valet, qui n'obéit jamais volontiers à la loi, peut impunément traverser le pays, armé, et miner la vie des sujets pacifiques, tandis que ces derniers ne peuvent pas se soustraire à ses brimades, puisque dépourvus de tout moyen utile pour se défendre. J'ai donc décidé de promulguer un édit grâce auquel il sera permis à tous de porter des armes à feu.[253]

Dans un contexte chaotique tel celui décrit par Carlo Brundo dans son roman, on appelle malfaiteur toute personne qui, par désespoir, cherche à s'échapper de sa condition, prend le

[253] *Ibid.*, p. 108. « – Questo stato di cose – proseguiva il viceré – è intollerabile per ogni verso. Il ribaldo, che non obbedisce mai volentieri alla legge, può impunemente correre il paese armato e insidiare la vita dei pacifici sudditi, mentre costoro non possono sottrarsi alle sue avanìe, perché privi di ogni mezzo che valga a difendersi. Ho pensato quindi di emanare un editto, col quale sia permesso a tutti di portar le armi da fuoco ».

chemin des montagnes, à la recherche d'une liberté entravée ailleurs. De plus, l'objectif de cet édit a un nom et un visage, comme nous pouvons le constater lors d'un passage dans lequel Brundo prête la parole au prince de Piombino, qui commande à son greffier : « Envoyez immédiatement l'ordre à tous les barons du Logudoro de rassembler les milices et de libérer les montagnes des bandits et des violents, de détruire le repaire des faux-monnayeurs, mais surtout de s'emparer à tout prix du fameux Giovanni Gallurese »[254]. Les effets de cette décision seront catastrophiques selon le narrateur, qui interrompt souvent le flux du récit avec des prises de position pour le moins tranchantes :

> Les vengeances, les révoltes, les propos courageux augmentèrent démesurément suite à la publication de l'édit qui permettait à tout le monde de porter des armes et de poursuivre les fauteurs de troubles. Il est vrai que ceux-ci étaient obligés d'être plus prudents et, dès lors, n'étaient plus confiants comme avant ; en revanche, les conflits entre familles n'eurent plus de retenue. Les fureurs se ranimaient avec une ardeur plus grande, et des familles entières se virent contraintes d'émigrer pour trouver un salut à ces ennuis et à autant de désolation. Le gouvernement espagnol et ses ministres fidèles, que faisaient-ils pendant ce temps ? Ce qu'ils avaient toujours fait : ils accusaient le pays de leurs propres fautes, allongés dans leur sotte apathie ; ils mangeaient, comme le disait Giusti, *les fruits du mal de tous* ![255]

Cette vision paraît très négative et fort peu nuancée. Nous percevons clairement dans ce passage le principe du *divide et impera*, utilisée par les Espagnols pour diviser les populations soumises et faciliter leur assujettissement ; ainsi, les Sardes, victimes de cette stratégie perfide, se retrouvent à se faire la guerre, dans une querelle sans fin entre les différentes familles, tous contre tous, tandis que les gouvernants ibériques semblent assister à cette destruction fratricide avec indolence. Dans ce cadre sombre et funeste, Giovanni, entouré par une bande de fidèles, entreprend de lutter contre l'oppresseur, obligé malgré lui de « verser du sang » pour la noble

[254] *Ibid.*, p. 110. « Spedisca immediatamente un ordine a tutti i baroni del Logudoro di radunare le milizie e di sbrattare le montagne dai banditi e dai facinorosi, distruggere il covo dei falsi monetarj, ma, soprattutto, impadronirsi ad ogni costo del famoso Giovanni Gallurese ».

[255] *Ibid.*, p. 132. « Le vendette, le riotte, i propositi fieri accrebbero a dismisura col pubblicarsi del nuovo editto, che permetteva a tutti di portar le armi e di inseguire i facinorosi. Gli è vero che questi dovevano andar più guardinghi e non si fidavano poi tanto, come prima; ma, in compenso, le gare tra famiglie non ebbero più un ritegno. Le ire si rinfocolavano più ardenti che mai, e famiglie intiere dovettero emigrare per trovar scampo a tanti guai, a tanta desolazione. Il governo Spagnuolo e i suoi fidi ministri che facevano intanto ? Ciò che fecero sempre. Accusavano il paese delle loro colpe, sdrajati nella loro melensa apatìa, mangiavano, per dirla col Giusti, *i frutti del mal dì tutti* ! ».

cause de sa patrie. Ce bandit, qui a réellement existé, représente aux yeux de Brundo une figure épique apparemment sans failles, exception faite d'une sorte de naïveté s'agissant de la nature déloyale des occupants, dont l'emblème dans ce roman est Rivegas : lâche, arrogant, pervers, rancunier, cruel. Le Gallurese est un alter ego de Leonardo Alagon, autre héros de la patrie sarde louangé par Brundo ; comme Alagon contre Carroz, Giovanni réussit à vaincre provisoirement son ennemi juré lors d'une bataille qui se tient au camp entre les deux déploiements des soldats du roi et des bandits sardes. À l'issue de cet épisode meurtrier, Rivegas est fait prisonnier par le Gallurese. Au cours d'un dialogue entre les deux hommes, Giovanni, calme et impassible, lui demande :

> Eh bien, que pensez-vous de mon armée, monsieur Rivegas ? Vous qui avez parcouru les royaumes de Catalogne et de Murcia, vous qui avez combattu contre les chrétiens et les Maures, contre chaque race et chaque couleur, vous pourrez dire sans jalousie qu'elle sait tenir tête valeureusement à votre chevalerie de miliciens et de vassaux unis. N'est-il pas vrai qu'il n'est pas si facile, comme on pense, de les attraper ?[256]

Rivegas, dans ce passage, pour la première et unique fois du récit, semble dépossédé de son arrogance, enfermé dans l'obscurité d'une grotte devant le redoutable bandit sarde. Toutefois, ce n'est qu'une illusion, et comme cela a été le cas pour Alagon (nous le verrons dans la suite du chapitre), pour Giovanni arrive bientôt le moment de la défaite finale. Au cours d'une époque où la mention de la « justice était [...] une sorte d'épouvantail » que l'on profère en chuchotant car elle « ne représentait que tortures, violence, et elle était un apparat de force, la formule légale de l'arrogance »[257], il n'y a guère de place pour l'espoir et l'utopie.

Dans le roman de Brundo, Morace l'a souligné[258], le sort de Giovanni il Gallurese est conditionné par son amour pour Maria, à laquelle il ne révèle son identité qu'à la fin du récit – jusque-là Maria le connaît en tant que « Tonio » –. Le bandit, conditionné par l'amour, est moins fort, moins concentré. Il souffre de solitude et rêve d'épouser son aimée, puis de reconstruire sa vie avec elle, ailleurs, dans une tranquillité introuvable en ces lieux. Giovanni

[256] *Ibid.*, p. 158. « Ebbene che ve ne pare del mio esercito signor Rivegas? Voi che avete percorso il regno di Catalogna e di Murcia, che avete combattuto con cristiani e con mori, d'ogni pelo e d'ogni colore, potrete dirlo senza gelosia che sa tener fronte con valore alla vostra cavalleria di miliziani e vassalli messi insieme. Non è vero che non è così facile, come si crede, il chiapparli? ».
[257] *Ibid.,* p. 151. « La parola giustizia era allora una specie di spauracchio; si proferiva nicchiando, perchè non rappre sentava che torture, violenze, ed era un apparato di forza, la formola legale della prepotenza ».
[258] Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna. De Carlo Varese a Pompeo Calvia*, *op. cit.*, p. 990-991.

tombe ainsi dans une embuscade organisée par les Espagnols, après avoir pris moins de précautions pour voir Maria, chose qui n'a pas échappé à Rivegas, lequel s'est entretemps libéré de sa captivité. Le récit se termine avec le même Rivegas qui marche avec sa bande en liesse dans le village d'Osilo, celui de Maria, en brandissant un bâton, sur la pointe duquel est fichée la tête décapitée de Giovanni il Gallurese.

> Après la mort de Giovanni Gallurese, le Logudoro ne se calmait guère. De même que la vie d'un seul homme ne pouvait alimenter le ferment profond de la révolte, égal à celui qui l'agitait intérieurement, sa mort était loin d'apporter la quiétude et de pacifier un pays enragé et bouleversé par la mauvaise administration. La chute de cet homme redouté apporta un moment de joie aux étrangers, qui se virent libérés d'un cauchemar qui les oppressait, [et] causa un sentiment de stupeur chez les citoyens. C'est ainsi que l'Espagne gouvernait, qu'elle éduquait, en disséminant l'ignorance, l'immoralité, les superstitions : elle punissait chez autrui les délits qu'elle avait permis et encouragés ![259]

Deux années plus tard, en 1872, Carlo Brundo fait un saut en arrière dans le passé, avec son troisième roman *La rotta di Macomer.* Ce récit revient sur la figure de Leonardo Alagon, en suivant la ligne tracée *in primis* par Carlo Varese, lequel avait focalisé sa narration sur la bataille de Macomer du 1478, c'est-à-dire la date de la défaite de l'armée d'Alagon. Cela présage la fin de l'idéal romantique de la Sardaigne libre, en faveur d'une longue et étouffante domination étrangère. Dans l'architecture romanesque de Brundo, les personnages historiques et les événements jouent un rôle central et prépondérant ; par conséquent, la composante historique prime sur l'aspect fictionnel, jusqu'à masquer le volet imaginatif du texte. Ainsi, à l'intérieur de cette dialectique déséquilibrée entre histoire et imagination – déséquilibre qui nuit à la fluidité de la lecture –, Brundo revient sur les combats qui déchirent la Sardaigne entre février 1474 et mai 1478 : ces affrontements ont comme protagonistes, d'un côté Leonardo Alagon, le marquis d'Oristano, héritier désigné du fief de la famille d'Arborée à

[259] Carlo Brundo, *L'Alcaide di Longone*, *op. cit*., p. 231. « Con la morte di Giovanni Gallurese non si tranquillava il Logudoro. Come la vita d'un uomo solo non poteva alimentare un fermento cosi profondo, pari a quello che il teneva agitato, così la sua morte era ben lungi di quietare quelli umori e pacificare un paese irritato e sconvolto dal mal governo. La caduta di quell'uomo temuto procacciò un momento di letizia agli stranieri, che cosi si videro liberati da un incubo che gli opprimeva, cagionò un senso di stupore nei terrazzani. Cosi la Spagna governava, così educava disseminando l'ignoranza, l'immoralità, le superstizioni: puniva in altrui i delitti, che essa aveva incoraggiati e permessi! ».

la mort de Salvatore Cubello [260], et de l'autre don Nicolò Carroz, le vice-roi, qui conteste la validité du testament en arguant qu'à la mort de Cubello, selon une décision du roi, le marquisat d'Oristano aurait dû être annexé à la Couronne d'Aragon.

Le roman est d'ailleurs caractérisé par une constante polyphonie, plus prégnante que dans l'*Alcaide*, l'œuvre précédente de Brundo ; des personnages réels et fictifs dialoguent alternativement, voire ensemble. Ces derniers, comme l'a remarqué Aldo Maria Morace, semblent construits en miroir avec ceux de Manzoni : « Carmela est une Lucia convoitée sournoisement par le libidineux don Alonzo, tandis que Lemo rappelle de près Renzo. [...] De même, le frère Angelico est dessiné en ayant à contre-jour son homologue, frère Cristoforo »[261]. Quant aux personnages issus de l'histoire, ils n'échappent pas à la construction de stéréotypes, dans leurs comportements et sur le plan purement linguistique. En ce qui concerne les thèmes centraux du texte, nous en reconnaissonsparticulièrement deux : le premier est celui du peuple – sarde – incapable de s'unir face aux dominateurs étrangers, et qui se range même parfois du côté de l'ennemi, comme l'affirme tristement Luigi Alagon dans une conversation avec la marquise de Sanluri :

> Ah, *donna* Marquise, si ce peuple était vraiment uni et concorde, commedevrait le lui conseiller sa propre santé, croyez-moi, à cette heure-ci l'île entière, d'un côté à l'autre, serait libérée du drapeau d'Aragon. Mais sa nature changeante et légère, les arts rusés utilisés par l'Aragon pour le garder divisé et en discordance perpétuelle, lui feront savourer un jour les fruits les plus amers.[262]

Nous retrouvons ici aussi une référence claire au principe du *divide et impera*, auquel les romanciers de l'époque font fréquemment allusion. Dans un autre passage, les mêmes éléments sont mieux explicités encore (c'est Francesco Alagon qui parle dans ce passage) :

> Notre peuple est désormais profondément scindé. Aveuglé par la passion, corrompu, voir détourné par les arts mauvais des étrangers, il traîne déjà la chaîne de l'esclave. Oh, s'il comprenait, juste pour un instant, qu'il lui suffirait d'un acte de volonté pour

[260] Leonardo Alagon était le descendant en ligne masculine du Juge Ugone II d'Arborée.
[261] Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia, op. cit*., p. 993. « Carmela è una Lucia concupita proditoriamente dal libidinoso don Alonzo, mentre Lemo ricorda non da lontano Renzo. [...] Similmente, frate Angelico è disegnato avendo in controluce il suo omologo, fra Cristoforo ».
[262] Carlo Brundo, *La rotta di Macomer*, *op. cit.,* p. 83. « Ah se questo popolo, donna Marchesa, fosse unito e concorde davvero, come glielo dovrebbe persuadere la sua stessa salute, credetelo, a quest'ora l'isola intiera, da un capo all'altro, sarebbe libera dal vessillo d'Aragona. Ma la sua natura voltabile e leggera, le arti scaltrite adoperate dall'Aragona per tenerlo scisso e in perpetua discordia, un giorno dovranno fargli assaggiare i frutti più amari ».

en briser les anneaux, peut-être l'Aragon verrait-elle son abject édifice, élevé avec le mensonge et la trahison, détruit jusqu'aux fondations ![263]

L'autre thématique centrale concerne l'importance des traditions, le « sang du peuple », que les Aragonais voudraient voir couler à tout prix. Ainsi, nous pouvons lire : « Tant qu'un peuple préserve un trésor de traditions, il est accordé dans ses volontés, il est nombreux et riche, il sera difficile de le vaincre, et s'il a été vaincu, de le dominer. Diminuez-le, appauvrissez-le, scindez-le, et il tombera à vos pieds comme un esclave »[264]. Et, plus loin : « La crainte de nouvelles révoltes conseilla à l'Aragon d'enterrer, avec notre peuple, les mémoires de son passé ; elle ne conçoit pas de pouvoir dominer autrement que par la destruction »[265]. Le récit de Brundo se termine avec la défaite d'Alagon et de son armée intrépide et courageuse, qui signe la fin du rêve d'une Sardaigne libre, même si cela ne coïncide pas avec l'abandon de l'espoir pour Leonardo Alagon. Tout l'exhorte à ne pas oublier que « l'Aragon [...] n'est certainement pas éternelle » et que l'espoir futur peut être préservé à condition de garder en mémoire le glorieux passé de l'île « que nos ennemis nous envient et que, parce qu'ils le redoutent comme une menace perpétuelle contre leur sécurité, ils voudraient disperser »[266].

Dans les derniers chapitres, le narrateur revient sur la victoire des hommes de Carroz ; il s'agit selon lui, à bien y regarder, d'une victoire lugubre, malgré l'insolente jubilation des vainqueurs : cette terre a en réalité été transformée en cimetière. Il tient aussi à souligner la soif de vengeance qui a accompagné les Aragonais, lesquels ont accompli les dernières représailles dans le but d'annihiler les obstacles à leurs ambitieux projets. Et comme pour renforcer cette idée des Espagnols rancuniers, la fin offre l'image très forte du vice-roi Carroz, dont le premier geste, une fois rentré dans le château d'Oristano, fut d'arracher le « glorieux étendard d'Arborée », de le réduire en morceaux et de le piétiner[267]. Il ne suffit pas de vaincre l'adversaire, il faut l'écraser définitivement.

La même vision manichéenne de l'histoire se retrouve chez Pietro Carboni, auteur au

[263] *Ibid.*, p. 147-148. « Il nostro popolo è oramai scisso profondamente. Acciecato dalla passione, corrotto, o aggirato dalle male arti degli stranieri, trascina già la catena dello schiavo. Oh se comprendesse, per un solo momento, bastargli un atto di volontà per spezzarne gli anelli, forse l'Aragona vedrebbe distrutto dalle fondamenta il turpe edificio innalzato con l'inganno e con il tradimento! ».
[264] *Ibid.*, p. 121. « Finché un popolo serbi un tesoro di tradizioni, sia concorde nei voleri, numeroso e ricco, sarà difficile oltremodo vincerlo, e, se vinto, soggiogarlo. Assottigliatelo, impoveritelo, scindetelo, ed esso ti cadrà schiavo ai piedi ».
[265] *Ibid.*, p. 305. « La paura di nuove riscosse consiglia l'Aragona di seppellire col nostro popolo le memorie del suo passato; essa non s'avvisa poter dominare altrimenti che distruggendo ».
[266] *Ibid.,* p. 306-307. « L'Aragona [...] non è certamente eterna », et « Che i nostri nemici ci invidiano e, paventando come una perpetua minaccia alla loro sicurezza, vorrebbero disperdere ».
[267] Voir *Ibid.*, p. 351-352.

destin tragique (il se suicide en 1902) qui décide, parallèlement à Carlo Brundo, de consacrer une vaste fresque romanesque à la défaite de Leonardo Alagon[268]. L'intention de Carboni est de « venger son peuple », car les faits du passé peuvent et doivent représenter une compensation des misères du présent, celui d'une île inconnue et « très peu aimée ». L'auteur a en effet été marqué par la désillusion post-unitaire, et considère que sa terre a été trahie, pour la énième fois. Ainsi, contempler ce passé mythique permet de faire revivre l'espoir ; c'est pour cette raison que l'auteur recourt à la technique du manuscrit retrouvé, sous l'influence, encore une fois, des *Carte d'Arborea* : un manuscrit vétuste, forcement lacunaire et écrit en dialecte, contenant une « très belle histoire des siècles du milieu »[269], laquelle, après vérification, s'avère véridique, et ne demande qu'à être complétée par l'écrivain. C'est le point de départ de Carboni pour construire un texte démesuré (autour de huit-cents pages) qui parcourt les détails de l'histoire de Leonardo Alagon, à compter de son retour dans l'île depuis la Catalogne, jusqu'à sa mort dans les prisons tristement connues de Xativa, en 1494, presque vingt ans après la fameuse défaite de Macomer.

Cette quête aux visées nationalistes est caractérisée, plus encore que celle de Brundo, par la présence quasi exclusive de personnages historiques et la description d'événements réels – « Il n'y a rien ou très peu qui soit conçu par mon imagination »[270] –, le tout utilisant les structures typiques du roman-feuilleton, avec notamment trois histoires d'amour qui se déroulent et se déploient entre les mailles de la grande histoire de cette petite patrie. Ces liens amoureux sont le jus de la toile romanesque, car à travers eux se croisent les destins de deux factions en lutte : ils sont donc essentiels pour comprendre la destinée (avortée) de la nation sarde. Ces trois liaisons impliquent Eleonora Alagon et Dalmazio Carroz, les enfants d'Artaldo Alagon et de la comtesse de Modica (visée par don Carroz), et enfin Giovanni de Sena et Maria Alagon.

Aldo Maria Morace constate dans son étude que la première de ces histoires d'amour imprègne toute la narration, en reproduisant dans le contexte sarde « la conjonction impossible entre un Montaigu et une Capulet »[271]. Cet amour, dont les protagonistes conçoivent clairement l'impossibilité, est accompagné de la lutte entre les deux pères Carroz et Alagon, dans une guerre que Carboni définit comme fratricide, menée par des enfants de la même terre, qui parlent la même langue. L'auteur raconte avec transport la première victoire, illusoire et

[268] Pietro Carboni, *Leonardo Alagon*, *op. cit.*
[269] *Ibid.,* p. XII. « Una bellissima storia dei secoli di mezzo ».
[270] *Ibid.*, p. XIV. « Nulla o pochissimo v'ha che sia parto della mia immaginazione ».
[271] Aldo Maria Morace, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia, op. cit*., p. 997. « La congiunzione impossibile tre un Montecchi e una Capuleti ».

inattendue, des milices « sardes » de 1474 (l'Arborée, dans la vision de Carboni, symbolise l'île entière)[272], à la suite de laquelle a lieu une deuxième bataille, causée par l'attitude du vice-roi Carroz, qui refuse d'obtempérer et de respecter les accords que Leonardo Alagon, en tant que vainqueur, a obtenus du roi d'Aragon. Carroz est peint par Carboni comme un traître, mesquin et fin stratège de trames occultes, à l'image de son peuple : il parvient, grâce à son habileté et à ses connaissances à la cour aragonaise, à isoler Alagon jusqu'à remporter la victoireà la fin d'une bataille rangée plus qu'incertaine, celle de Macomer, en 1478. La défaite est fatale aux aspirations sardes : cette fatalité est actée, dans le roman de Carboni, par le suicide de la comtesse de Modica sur le cadavre d'Artaldo Alagon, seul moyen d'éviter la violence des gagnants. Pour l'auteur, cette date correspond au commencement d'une longue série de catastrophes et de suicides, parmi lesquels celui de Dalmazio Carroz et de sa mère, ainsi qu'au début de l'une des périodes les plus sombres de l'histoire de la Sardaigne, victime pendant presque trois siècles de l'avidité, de l'exploitation et de la violence des oppresseurs espagnols.

1.7 Histoire et nation : le chant patriotique d'Enrico Costa et de Pompeo Calvia

Deux autres romanciers sardes de la fin du XIXe siècle se sont rapprochés du roman à thématique historique en portant leur attention sur Leonardo Alagon et sa défaite face aux *usurpateurs* venus d'Aragon. Les écrivains en question sont Enrico Costa et Pompeo Calvia, tous deux originaires de Sassari – ville située dans le nord de l'île – et auteurs de deux textes en miroir, qui clôturent en quelque sorte la saison du roman historique sarde : *Rosa Gambella* de Costa et *Quiteria* de Calvia.

Le roman d'Enrico Costa, *Rosa Gambella,* démarre là où se terminent les vastes épopées de Brundo et de Carboni : le point de départ de la narration est la défaite de Leonardo Alagon face aux Aragonais. La figure d'une femme – Rosa Gambella – est l'épicentre de ce roman « national » qui représente aussi, aux yeux des lecteurs, une sorte de fresque historique de la ville de Sassari pendant les trente dernières années du XVe siècle. Avant de nous engager dans une lecture critique du texte, il nous semble nécessaire de revenir, quand bien même

[272] Pietro Carboni, *Leonardo Alagon*, *op. cit*., p. 313: « La renommée de ce triomphe retentit jusque dans les sépulcres des pères ; et les trépassés, soulevés au-dessus des couvercles des tombeaux, saluèrent pareillement cette aube qui semblait porteuse de la liberté insulaire » (« La fama di quel trionfo suonò anche dentro i sepolcri dei padri; ed i trapassati, sollevati i coperchi delle sepolture, salutarono anch'essi quell'alba che parea foriera della libertà isolana »).

brièvement, sur la figure d'Enrico Costa, probablement l'écrivain le plus influent – notamment pour la postérité littéraire – de sa génération. Grazia Deledda, auteure sarde lauréate du prix Nobel en 1926, a déclaré en 1893, dans une lettre destinée à Angelo De Gubernatis, être la « disciple d'Enrico Costa »[273]. Costa émergea à son époque comme figure d'une inlassable implication culturelle, polygraphe accompli, entre autres romancier et historien, poète, auteur de nouvelles et de livrets d'opéra, fondateur et directeur de différentes revues périodiques, dont la plus connue et la plus importante est *La Stella di Sardegna*, fondée en 1875[274]. Costa, qui se considère marqué par une triple identité sarde, italienne et européenne – formulation que nous retrouverons un siècle plus tard chez Sergio Atzeni – est très attentif aux dynamiques socio-politiques de son temps, ainsi qu'aux événements les plus significatifs qui ont lieu à l'échelle européenne ; toutefois, son regard se recentre souvent sur la *questione sarda*, sans pour autant remettre en cause l'idéal unitaire. Cela résonne bien évidemment dans son œuvre littéraire, dans laquelle il ne cesse de souligner « la physionomie et le rôle spécifique joués par la Sardaigne au cours des siècles »[275] et de dénoncer l'ignorance de l'histoire comme préjudice politique et économique pour l'île et ses habitants.

Selon Giuseppe Marci, grâce à Enrico Costa, les Sardes ont pu développer une nouvelle perception de leur histoire, non pas en tant qu'amalgame de l'histoire romane, pisane, gênoise, espagnole ou encore piémontaise, mais bien en tant qu'histoire d'une minorité « qui s'est défendue au cours des siècles »[276], et qui, à la fin du XIXe siècle, se présente comme un sujet ethno-historique distinct au sein de l'unité étatique que cette minorité a contribué à créer. Nous pouvons affirmer enfin que Costa, cherchant à déployer une « haute éducation régionale » pour ses compatriotes, est conscient du fait qu'au moment où il faut *faire les Italiens*, il est tout aussi nécessaire de *faire les Sardes*, notamment à travers le renforcement de l'identité collective du peuple sarde, ce qui lui a permis, comme l'explique toujours Marci, d'affronter « de manière adéquate les défis posés par l'élargissement des horizons, par la participation à l'État unitaire italien, par la défense, dans ce contexte vaste et complexe, de ses droits et de son identité

[273] Cette lettre, publiée par la « Nuova rivista bizantina » le 28 novembre 1894, se trouve aujourd'hui dans Francesco Di Pilla, a cura di, *Grazia Deledda : premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966, p. 454. « Discepola di Enrico Costa ».

[274] Pour un portrait exhaustif d'Enrico Costa, nous renvoyons au volume Giuseppe Marci, Simona Pilia, a cura di, *Minori e minoranze tra Otto e Novecento. Convegno di Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)*, Cagliari, Cuec - Centro di studi filologici sardi, 2009.

[275] Giuseppe Marci, *Enrico Costa,* educatore *di una minoranza*, in Giuseppe Marci, Simona Pilia, a cura di, *Minori e minoranze tra Otto e Novecento, op. cit.* p. 217. « La fisionomia e il ruolo specifico avuti dalla Sardegna nel corso dei secoli ».

[276] *Ibid.,* p. 219. « Che ha difeso se stesso nel corso dei secoli ».

propres »[277]. Comment faire pour répondre à ces nouveaux enjeux ? Selon Costa, qui est aussi un fervent archiviste, la réponse se trouve dans une bonne connaissance de l'histoire, cette histoire qui selon lui a été ignorée délibérément par les historiens. Pour soutenir le point de vue de l'auteur, il suffit d'observer sa production romanesque, caractérisée par une présence constante de l'histoire de l'île.

Nous concentrerons notre analyse sur une seule œuvre, *Rosa Gambella*, pubiée par Costa en 1897, car ce texte condense en son sein plusieurs traits caractéristiques de la vision du monde de l'auteur, donc de son idéologie, et contient selon notre lecture de nombreux topiques renvoyant directement au système de stéréotypes de la légende noire antiespagnole. Sans remettre en question l'importance de l'œuvre de Costa pour la littérature sarde d'hier et d'aujourd'hui, nous cherchons à faire abstraction de l'approche presque hagiographique que la plupart des critiques littéraire de l'île adoptent à son égard, afin de problématiser une vision de l'histoire qui demeure, selon nous, manichéenne et vouée à la création d'une généalogie ethnique unitaire de l'histoire de la Sardaigne. Cette conception s'affirme chez Enrico Costa, parmi d'autres, en dépit du mélange anthropologique, culturel et linguistique qui a eu lieu au fil des siècles dans l'île : l'objectif ultime de l'auteur de Sassari est de donner vie, par ce moyen littéraire, au mythe national sarde, qu'il faut insérer dans une généalogie « majeure », c'est-à-dire celle d'une matrice italienne.

Rosa Gambella, comme le déclare l'auteur lui-même dans la préface au roman, est un « récit scrupuleusement historique, établi avec le soutien de nombreux documents, et sur des nouvelles données par bribes par les chroniqueurs de tous le temps »[278]. La narration, et cela est un trait caractéristique des romans sardes de l'époque, s'interrompt souvent pour faire place à la voix du narrateur qui s'adresse directement au narrataire – un public imaginaire –, et dont les interventions introduisent dans la toile romanesque des informations historiques et documentaires. Si l'objectif de cette technique est de fournir au lecteur un cadre historique dans lequel sitier les événements racontés, ce procédé nuit néanmoins au rythme du texte en le surchargeant de références qui alourdissent l'accessibilité du roman :

> Dans l'attente des rescapés vainqueurs, et pour mieux éclairer les événements que je m'apprête à raconter, j'ai besoin d'exposer l'histoire de la maison d'Arborée, laquelle

[277] *Ibid.,* p. 219-220. « In maniera adeguata le sfide poste dall'ampliarsi degli orizzonti, dalla partecipazione allo stato unitario italiano, dalla difesa, in quel vasto e non semplice contesto, dei propri diritti e della propria identità ».
[278] Enrico Costa, *Rosa Gambella. Racconto storico sassarese del secolo XV* [1897], Nuoro, Ilisso, 2004, p. 37. « Un racconto scrupolosamente storico, compilato colla scorta di molti documenti, e su notizie date a spizzico da cronisti d'ogni tempo ».

> dut sa gloire majeure et sa chute fatale à deux femmes, deux Eleonore. Entre le huitième et le dixième siècle de l'âge chrétien, la Sardaigne, libérée de la domination des empereurs d'Orient, fut divisée en quatre judicats : Cagliari, Gallura, Torres et Arborée. Lorsqu'en 1323 le roi d'Aragon accepta l'investiture dans l'île de Boniface VIII, ils avaient déjà disparu et ne restait debout, toujours puissant, que celui d'Arborée.[279]

Cette description, qui ouvre le quatrième chapitre et se poursuit sur une dizaine de pages, est symptomatique de l'alternance choisie par Enrico Costa entre récit de fiction et récit historique ; une alternance régulière, du moins dans la première partie du roman.

Rosa Gambella s'ouvre avec l'annonce de la défaite d'Alagon qui entraîne une fête improvisée qui, aux yeux de l'auteur, divise deux catégories de personnages : les « Sardes libres », qui soutiennent Alagon, et les « serviteurs » soumis aux Aragonais. L'empathie de Costa envers les premiers est donc palpable dès les premières pages du roman.

Le roman, dans lequel se font remarquer de vives et précises descriptions des rues et quartiers de la ville de Sassari – dont l'auteur offre une connaissance très fine –, est écrit dans un italien hyper-correct, avec un style volontairement élevé qui rend les nombreux dialogues présents un brin irréels, marqués par un ton excessivement formel et par une perfection stylistique artificielle. La protagoniste, Rosa Gambella, fille ainée de Antonio et nièce de Gennaro, les représentants les plus en vue de cette riche famille de Sassari, est aussi l'épouse du capitaine Angelo Marongio, l'un des artisans de la défaite de Leonardo Alagon. Or, la famille Gambella est historiquement liée à la cour d'Aragon, et en particulier au roi Alphonse. Néanmoins, quand, en 1470, commence une querelle concernant les droits sur les terres d'Arborée entre le vice-roi Carroz et le marquis Alagon[280], une partie de la famille Gambella choisit alors le camp adverse aux Aragonais :

> Les proches de don Antonio Gambella s'opposaient secrètement au gouvernement aragonais et se montraient partisans de l'ancienne maison d'Arborée, dont la dynastie, authentiquement sarde, était toujours menacée par les actions déloyales de la cour

[279] *Ibid.*, p. 79. « In attesa dei reduci vincitori, e per meglio chiarire i fatti che imprendo a narrare, ho bisogno di esporre brevemente la storia della casa di Arborea, la quale dovette la sua maggior gloria e la sua fatale caduta a due donne, a due Eleonore. Fra l'ottavo e il decimo secolo dell'era cristiana – liberatasi dal dominio degli imperatori d'Oriente – la Sardegna venne divisa in quattro giudicati: Cagliari, Gallura, Torres e Arborea. Quando nel 1323 il re di Aragona accettò da Bonifacio VIII la investitura dell'isola, tre giudicati erano già scomparsi e non rimaneva in piedi, sempre potente, che quello di Arborea ».

[280] Un querelle qui entraîne une guerre, dont le début se situe en 1470 avec le « massacre de Uras », fatal aux Aragonais, et la fin en 1478 avec la fameuse bataille de Macomer.

> d'Aragon. La valeur du capitaine Marongio, uniquement déployée contre la liberté et l'indépendance des marquis d'Oristano, ne pouvait qu'indigner les Gambella – dont le nom, depuis quatre siècles, était lié aux glorieuses mémoires de l'ancien judicat de Torres. Gonario, Giovanni et Antonio Gambella, probablement avides de fiefs et d'honneurs, avaient toujours été fidèles à la maison d'Aragon, ce qui n'était pas le cas de la plupart des descendants de la deuxième et de la troisième branche, tous partisans du gouvernement national et ennemis implacables de toute domination étrangère.[281]

Nous retrouvons dans ce passage fondamental plusieurs éléments-clés pour la compréhension du projet narratif de l'auteur : les Arborée sont définis comme une dynastie « sincèrement » sarde, les Aragonais au contraire sont « déloyaux », et ceux qui se rangent de leur côté ne le font qu'à cause de leur avidité de pouvoir, comme certains anciens membres des Gambella. Toutefois, une partie de la famille s'est rangée aux côtés du « gouvernement national », contre toute domination étrangère, et ceux-là ont les faveurs de Costa. Dès lors, son positionnement est assez clair : pour l'écrivain polygraphe, la cause des Arborée n'est rien d'autre que la « cause nationale », donc la juste cause, et l'étendard d'Arborée représente à ses yeux la résistance, la liberté et l'indépendance, grâce notamment à l'œuvre commencée par Eleonora, fille de Mariano IV. C'est justement un Gambella qui parle de « juste cause » : Lorenzo, en s'adressant à sa cousine Rosa, tente de la convaincre de l'erreur qu'est en train de commettre son mari, fidèle soldat au service d'Aragon : « Don Angelo Marongio est peut-être un valeureux, comme tu le dis, mais il ne sert pas une juste cause. Leonardo Alagon n'est pas un ennemi de notre île. Les ennemis de la patrie, ce sont les persécuteurs, non les persécutés »[282]. Lorsque Rosa lui rétorque que leurs propres pères se sont battus pour la cause du Roi, Lorenzo évoque l'aspect le plus tragique de cette histoire : une guerre fratricide est en cours entre les Sardes, guerre qui profite exclusivement à l'oppresseur ibérique. Ainsi, dans cette fresque historique figure la division du peuple sarde, entre ceux qui défendent la cause de Leonardo Alagon et ceux qui se rangent du côté des « étrangers » ; la faute de cette fracture

[281] *Ibid.*, p. 63. « I congiunti di don Antonio Gambella osteggiavano segretamente il governo aragonese e si mostravano fautori dell'antica casa di Arborea, la cui dinastia, schiettamente sarda, era sempre minacciata dalle mene sleali della corte di Aragona. Il valore del capitano Marongio, unicamente spiegato contro la libertà e l'indipendenza dei marchesi di Oristano, non poteva che sdegnare i Gambella – il cui nome da quattro secoli era legato alle gloriose memorie dell'antico giudicato turritano. Gonario, Giovanni e Antonio Gambella, avidi forse di feudi e di onori, erano sempre stati ligi alla casa d'Aragona; ma non così la maggior parte dei discendenti del secondo e terzo ramo, tutti fautori del governo nazionale e acerrimi nemici d'ogni dominazione straniera ».

[282] *Ibid.*, p. 73. « Don Angelo Marongio sarà un valoroso come dici tu, ma non serve una causa giusta. Leonardo Alagon non è un nemico dell'isola nostra. Sono i persecutori, non i perseguitati, i nemici della patria ».

revient aux Aragonais, qui, selon le narrateur, appliquent à la lettre le fameux principe *divide et impera*. Rosa Gambella, personnage au cœur de l'intrigue, incarne cette division tragique qui affaiblit la potentielle puissance politique de la population indigène, prise entre son adhésion naturelle au positionnement de son mari – ce qui est aussi une garantie de pouvoir et donc de richesse matérielle – et l'influence de son cousin Lorenzo, pour lequel elle a développé des sentiments pour le moins ambigus.

Cette mosaïque de personnages qui émergent de la foule peuplant les rues de Sassari prend par moments l'allure d'un roman de mœurs plutôt que d'un roman historique – la frontière entre les deux genres est souvent mince dans le texte de Costa, ainsi que chez d'autres romanciers sardes. Dans cette fresque citadine, l'une des figures les plus importantes est sûrement celle du héros Nicola Montagnano, soldat et procureur du marquis Leonardo Alagon : « constamment rebelle vis-à-vis de la couronne d'Aragon, il ne s'était jamais plié face aux flatteries ni aux menaces, et il lutta toujours en faveur de la cause d'Arborée, qu'il appelait cause nationale »[283]. Montagnano, personnage sans nuances ni failles, prototype du Sarde selon la vision d'Enrico Costa, se trouve caché à Sassari dans la maison d'un pauvre piocheur, Miali Pinna, suite à la défaite des siens. Blessé et affaibli par la longue bataille, Montagnano ne semble pas pour autant avoir perdu sa verve ; en discutant avec d'autres « nationalistes » présents chez le piocheur, il s'enflamme ainsi à propos de la présumée « Sardaigne libre » et de l'hypocrisie qui entoure ce concept :

> Notre prétendue république n'était guère un régime libre : à l'époque nous étions esclaves de Gênes, comme précédemment nous l'étions de Pise [...]. Que devinrent les citoyens de Sassari ? Des esclaves des Aragonais sous la monarchie, comme ils l'avaient été auparavant des Génois et des Pisans sous la république : toujours esclaves de l'étranger qui méprisait toute forme de gouvernement national.[284]

Seule Arborée, selon Montagnano, a gardé ardente la flamme de l'indépendance nationale dans un contexte réfractaire et habitué aux dominations venant d'outre-mer ; mais selon le rebelle, certaines présences sont préférables à d'autres : « Les Vandales et les Sarrasins

[283] *Ibid.*, p. 114. « Costantemente ribelle alla corona d'Aragona, egli non aveva mai piegato a lusinghe, né a minacce, e lottò sempre a favore della causa d'Arborea, ch'egli chiamava causa nazionale ».
[284] *Ibid.*, p. 120. « La vantata nostra repubblica non era un libero regime: noi allora eravamo schiavi di Genova, come prima lo eravamo di Pisa [...]. Che cosa divennero i cittadini sassaresi? Schiavi degli aragonesi sotto la monarchia come lo erano stati dei genovesi e dei pisani sotto la repubblica: sempre schiavi dello straniero e dispregiatori d'ogni forma di governo nazionale ».

furent pour nous moins tristes que les Aragonais »[285], car au moins les premiers n'ont pas corrompu ce que Montagnano définit comme « l'esprit des Sardes ». En somme, il n'y a rien de pire que l'oppression ibérique. À ce propos, il est intéressant de se pencher sur le chapitre VIII du roman, cœur de la narration, dans lequel l'auteur, après une brève exploration de la géographie culturelle et ethnique de l'île, se lance dans un discours fortement idéologique où il est question de *spagnolismo* et d' « esprit *espagnolesque* » qui commence à s'infiltrer parmi les habitants de Sassari : grâce à leur arrogance et à leur fourberie, les « petits tyrans conquérants » ont déjà « entamé leur œuvre de démolition »[286]. L'arrivée des hispaniques semble avoir brutalement interrompu le « régime libre » dont a profité la Sardaigne, d'abord sous l'égide de Pise, puis sous celle de Gênes, pendant une centaine d'années et jusqu'à la première partie du XVe siècle ; une période « bénéfique pour Sassari », pendant laquelle un gouvernement populaire a suscité un sentiment « d'individualité » du peuple, typique de nombreuses villes italiennes. Depuis, les choses ont cependant basculé et les esprits en sont sortis changés :

> Au fur et à mesure que les familles étrangères s'établissaient à Sassari, que les mariages se multipliaient, et que l'avidité de propriétés, la vanité des titres et le désir de postes importants s'infiltrait dans l'esprit des familles aisées, l'ambiance dans la ville avait tendance à se transformer. Cette transformation, qui avait commencé autour du milieu du XVe siècle, et qui s'était accentuée au XVIe siècle, s'accomplit au XVIIe siècle pour durer jusqu'au début du siècle suivant. Nous devïnmes tous Espagnols, presque inconsciemment. J'ai dit *tous*, mais je me suis peut-être trompé : la nouvelle aristocratie et la bourgeoisie naissante furent les seules à être impliquées ; le peuple demeura vierge, en conservant durablement son caractère fier et indépendant.[287]

Ainsi, la transformation réelle aurait touché l'aristocratie et la bourgeoisie sardes, poussées par leur cupidité à se tourner vers les Ibériques, tandis que le peuple, acquitté par le narrateur, a su garder ses positions, en se rangeant du côté des « justes ». Néanmoins, nous

[285] *Ibid.*, p. 121. « I vandali e i saraceni furono per noi meno tristi degli aragonesi ».
[286] *Ibid.*, p. 127. « I tirannelli conquistatori, con la furberia e con la prepotenza, avevano già cominciato la loro opera demolitrice ».
[287] *Ibid*. « A mano a mano che le famiglie straniere si stabilivano a Sassari, e i matrimoni si moltiplicavano, e s'infiltrava nello spirito delle agiate famiglie l'ingordigia dei feudi, la vanità dei titoli e la smania delle cariche lucrose, il carattere dell'ambiente sassarese andava trasformandosi. Questa trasformazione, iniziata verso la metà del secolo XV, accentuatasi nel secolo XVI, doveva compiersi nel seicento e durare fino allo scorcio del secolo seguente. Si divenne tutti spagnuoli, quasi inconsciamente. Ho detto *tutti,* ma ho detto forse male: la nuova aristocrazia e la nascente borghesia furono le sole incrociate: il popolo si mantenne vergine e conservò a lungo il proprio carattere fiero e indipendente ».

remarquons des contradictions : au début du roman le peuple est décrit en train de fêter l'arrivée des soldats du vice-roi qui, guidés par Marongio, ont vaincu Alagon et les siens. Un des personnages centraux de l'histoire est alors le nouveau vice-roi, Don Ximene Perez Scriva de' Romani, que le roi Ferdinand – qui succède à Jean II – nomme à la place du défunt Carroz : Don Ximene suscite l'espoir au sein de la population, étant donné que Ferdinand a été par le passé un partisan de la cause d'Alagon, et que dans l'imaginaire collectif sarde, il est impossible de faire pire que Carroz (du moins d'après le narrateur[288]). Malheureusement, la réalité s'annonce différente et les tensions entre les deux parties – les pro-Alagon et les « hispanisés » – ne cessent de s'aggraver, notamment à cause de l'attitude de Don Ximene, qui, suite à la mort du Capitan Marongio, assassiné dans une église (un meurtre qui fait crier au complot tramé par le pouvoir), et après une cour très serrée, décide d'épouser Rosa Gambella, laquelle, pour l'occasion, se dépouille de ses biens pour les céder à son nouveau mari. Cet épisode déchaîne la rage des autres membres de la famille Gambella, qui jurent de se venger de Don Ximene, personnage dépeint comme une sorte d'archétype de l'opportuniste, avare et sordide, d'une radinerie vulgaire, intéressé seulement par l'argent et le pouvoir et dépourvu de toute humanité, hautain et méprisant : toutes ces caractéristiques propres aux Espagnols, auxquelles s'opposent la loyauté et la générosité typiques des Sardes.

Dès lors, Rosa Gambella (qui a perdu entretemps son fils Salvatorico, atteint de paludisme) est désormais devenue « l'humble servante » de l'arrogant étranger qu'elle a elle-même contribué à enrichir, tandis que Don Ximene n'hésite pas à se montrer hautain, méprisant et irascible face à Rosa et aux Sardes, ne se sentant chez lui qu'à Alguer, ville décrite par Costa comme le lieu de la machination, où naissent d'étranges projets enveloppés de mystère. Il est ainsi possible de constater, au fur et à mesure des pages, une certaine consolidation du climax anti-espagnol, manifeste dans les propos du narrateur tout autant que dans ceux des personnages qui se succèdent dans le récit, surtout lorsque la voix qui s'élève est celle de Lorenzo, cousin de Rosa, qui découvre un complot tramé par les Espagnols pour arracher, sans scrupules, la Corse aux Génois par la trahison[289], et qui ne cesse jamais de reprocher à sa cousine de s'être mariée avec un personnage si exécrable :

[288] Voir à ce propos *Ibid.,* p. 126 : « Un vice-roi plus triste que Don Nicola Carroz ne peut pas exister au monde : par conséquent, on ne pourrait pas aller plus mal ! » (« Un viceré più tristo di Don Nicola Carroz non può esistere al mondo; dunque non potremo star peggio! »).

[289] Opération guidée par le Roi Ferdinand II avec l'aide de Don Ximene Perez, qui mènera entre autres à la mort par décapitation de Jacopo Mancoso, évêque d'Ajaccio et cousin de Rosa et de Lorenzo Gambella. Voir à ce propos *Ibid.*, p. 188-200.

> Il faut que je te dise que tu t'es mariée avec un monstre ! Que Don Ximene Perez est un infâme ! Qu'il nous a tous trompés ! [...] Je ne suis aveuglé ni par la haine ni par l'amour. Ton mari est un infâme... Et nous deux nous sommes plus infâmes que lui ! [...] Nous devons nous attendre à tout de la part de ce misérable, lequel n'a d'autre amour ni d'autre Dieu que l'argent.[290]

Lorenzo et Rosa semblent, tout le long du récit, deux personnages de mélodrame, tout en personnifiant en quelque sorte la naïveté des Sardes (Lorenzo) et leur tendance à se résigner à leur destin (Rosa) : « Elle ne sentait plus la volonté de se rebeller », en dédaignant ainsi toute lutte intérieure et se laissant « traîner par une force occulte, à laquelle elle n'opposait guère de résistance. Elle éprouvait presque la volupté de se savoir vaincue ! »[291]

Cette considération nous amène à nous poser la question : la Sardaigne n'a-t-elle pas aussi éprouvé, historiquement, un certain confort en se constatant vaincue ? Autrement dit, ne s'est-elle pas accomodée de son statut de victime ? La Rosa Gambella conçue par Enrico Costa, malheureuse et seule, se tourne vers le passé, tout comme Lorenzo, pour retrouver un prétendu « bonheur perdu » : « Son âme, avide de retrouver le passé, évoquait les mémoires de temps très lointains, mais toujours présents dans son cœur »[292]. Ne sommes-nous pas, encore une fois, face à une image facilement attribuable à l'île, dont le passé serait caractérisé par le mythe de l'indépendance, donc de la liberté ? Rosa Gambella pourrait en effet figurer une sorte d'allégorie de la Sardaigne, marquée, pour résumer certains traits principaux, par la naïveté et par une attitude que nous pouvons définir comme victimaire, une âme candide incapable de sauvegarder sa propre pureté d'esprit face à l'arrogance venue d'ailleurs : « Tu étais libre, ô Rosa... et tu as voulu devenir esclave »[293], affirme Lorenzo, en dialoguant avec elle. Mais, pour Rosa, le seul esclave est le corps, pas l'esprit...

La suite de la narration poursuit dans cette voie, en insistant sur la dichotomie victime / bourreau et en concentrant son attention notamment sur la figure de Don Ximene, fonctionnaire grotesque et dangereux qui, grâce à sa ruse, souffle le feu de la discorde pour faire ressurgir d'anciennes jalousies « municipales » entre les populations sardes et tirer profit de la situation :

---

[290] *Ibid.*, p. 188-191. « Ho da dirti che tu hai sposato un mostro! Che Don Ximene Perez è un infame! Ch'egli ci ha tutti ingannati! [...] Non sono cieco né d'odio, né di amore. Tuo marito è un infame... e noi due siamo più infami di lui! [...] Dobbiamo aspettarci tutto da quel miserabile, il quale non ha altro amore e altro Dio che il denaro ».
[291] *Ibid.*, p. 208. « Ella non sentiva più la volontà di ribellarsi», et « Trascinare da una forza occulta, a cui non opponeva resistenza. Provava quasi la voluttà di sapersi vinta! ».
[292] *Ibid.*, p. 209. « L'anima sua, avida di tornare al passato, evocava le memorie di tempi molto lontani, ma sempre presenti nel suo cuore ».
[293] *Ibid.*, p. 210. « Eri libera, o Rosa... e ti sei fatta schiava ».

« Partout, et sans trêve, il fallait contourner les Sardes, les dresser l'un contre l'autre, fomenter les passions, enfin distraire leurs esprits pour mieux les exploiter »[294]. Aux yeux du narrateur, l'objectif du vice-roi est de s'enrichir – sur le dos des Sardes – pour retourner dans la péninsule ibérique suffisamment fortuné pour vivre de ses rentes. Les adjectifs utilisés pour décrire Don Ximene et les dominateurs se font de plus en plus virulents au fur et à mesure des pages : ainsi, le premier est par exemple « goulu, avide et tapeur », tandis que les seconds sont représentés comme des « corbeaux faméliques » descendus sur les terres et les richesses de la famille Alagon détrônée. Pour résumer, en observant de près l'image de l'île de la fin du XVe siècle telle qu'elle est dépeinte dans ce roman de Costa, le seul aspect retenu semble être celui de la corruption des *usurpateurs*, accoutumés au mercantilisme et à l'organisation de complots derrière le dos des Sardes.

Tout cela ne suffit pas encore à décrire les tourments dans lesquels vit la population de l'île : dans la deuxième partie du roman, nous assistons au meurtre de la protagoniste, Rosa Gambella, dont le commanditaire, selon la *vox populi* de Sassari, serait son mari Don Ximene Perez, héritier universel de tous ses avoirs. Pour étayer cette thèse, on trouve aussi Lorenzo, désespéré par la mort de sa cousine aimée : il est persuadé que Rosa a été tuée parce qu'elle a évoqué une possible modification de son testament, et ce meurtre est selon lui l'énième démonstration que la volonté divine s'est détournée des Sardes : « Dieu a voulu choisir une autre innocente pour faire payer aux traitres de la patrie l'usurpation des terres d'Arborée »[295]. Cet acte délibéré de la part du puissant vice-roi et de ses acolytes a pour conséquence directe de rompre définitivement les liens déjà précaires entre Don Ximene et la ville de Sassari, qui, selon le narrateur, historiquement, « détestait les abus et les exactions », une ville où le mécontentement et la contestation commencent à se propager : « Il fallait persécuter, abattre, démolir cet étranger avide, devenu propriétaire des biens d'une riche famille entièrement détruite par son œuvre en l'espace de quelques mois. Don Ximene avait été un vice-roi fatal pour la ville de Sassari »[296]. Parmi les conspirateurs s'affirme alors la figure de don Giovanni Solinas, notable et riche propriétaire, qui parvient, avec un certain succès, à instaurer dans l'âme de ses disciples la haine et la rage contre les oppresseurs arrogants, tout en assumant, en tant que Sarde, la responsabilité de la situation dans laquelle se trouve la ville de Sassari, ainsi que

[294] *Ibid.*, p. 215. « Dovunque, e senza tregua, bisognava raggirare i sardi, aizzarli fra di loro, fomentare le passioni, distrarne insomma la mente per meglio sfruttarli ».
[295] *Ibid.*, p. 249. « Dio ha voluto scegliere un'altra innocente per far scontare ai traditori della patria l'usurpazione delle terre d'Arborea ».
[296] *Ibid.*, p. 254. « Bisognava perseguitare, abbattere, demolire quell'ingordo straniero, divenuto padrone delle sostanze di una famiglia patrizia, completamente distrutta per opera sua nel giro di pochi mesi. Don Ximene era stato un viceré fatale alla città di Sassari ».

l'île entière :

> Autrefois nous étions libres, mais nous avons voulu renoncer à la liberté en offrant la patrie au roi d'Aragon. [...] Les rois d'Aragon nous ont comblés de faveurs et de promesses, nos barons eurent des fiefs et nos villes des privilèges : une compensation adéquate à la nationalité vendue. [...] Et à partir de ce jour ce fut un marchandage ignoble de terres, accepté par les Sardes avec une patience évangélique. Nous jurâmes d'être des esclaves résignés... et nous avons tenu notre parole. Les rois ont-ils tenu la leur ?[297]

Selon Don Giovanni, les rois n'ont pas honoré leur parole et règnent grâce à la trahison, la violence et la conspiration. Par conséquent, la révolte de la population semble désormais inéluctable : ainsi, des troupes improvisées formées par les habitants de la ville se jettent contre le palais municipal en délogeant les cinq fonctionnaires nommés par les Aragonais. Entretemps, pendant une courte trêve, Don Ximene prépare les représailles depuis Cagliari ; quelques jours plus tard, les chefs de la révolte sont arrêtés, et parmi eux Lorenzo, le cousin de Rosa. Ils sont condamnés à mort après avoir été torturés, ce qui fait qualifier l'époque de barbare par le narrateur. Le discours de l'un des condamnés est significatif ; il s'agit de Giacomo Gambella, frère de Lorenzo, lequelcrie à ses concitoyens depuis l'échafaud : « Habitants de Sassari, souvenez-vous ! Nous mourons pour avoir défendu vos droits contre les tyranniques étrangers. Mieux cent fois sous les Sarrasins que sous le joug des Monarques d'Aragon ! »[298]. Ce bref discours clôturant une longue narration révèle l'idée qui traverse le roman de Costa et semble s'accentuer à la fin du récit : la domination espagnole est, de loin, la pire des invasions étrangères que la Sardaigne ait subies, malgré elle – mais aussi à cause d'elle – tout le long de son histoire. Ce mythe anti-espagnol est indispensable à un auteur comme Costa qui, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises dans les paragraphes précédents, envisage de reconstruire une généalogie de la nation sarde et, dans le même temps, par le biais du roman historique, s'engage à réécrire l'histoire de la Sardaigne[299] – ou du moins une partie de son

[297] *Ibid.*, p. 264-265. « Un giorno noi eravamo liberi, ma ci piacque rinunziare alla libertà offrendo la patria al re di Aragona. [...] I re di Aragona ci hanno colmato di favori e di promesse, i nostri baroni ebbero feudi e le nostre città ebbero privilegi: adeguato compenso alla nazionalità venduta. [...] E da quel giorno fu un mercimonio scandaloso di terre, sopportato dai sardi con pazienza evangelica. Noi giurammo di essere schiavi rassegnati... ed abbiamo mantenuto la nostra parola. Hanno i re mantenuto la loro? ».

[298] *Ibid.*, p. 299. « Ricordatelo, sassaresi! Noi moriamo per aver difeso i vostri diritti contro i prepotenti stranieri. Meglio cento volte sotto i saraceni che sotto il giogo dei Monarchi d'Aragona! ».

[299] Voir à ce propos *Ibid.*, p. 346 : « Ce que beaucoup affirment est inexact : que la Sardaigne n'a pas d'histoire. L'histoire, elle l'a : mais elle est ignorée et ne fut pas écrite. Il n'y pas de peuple sans histoire ; et les histoires se ressemblent toutes, parce qu'au fond elles ne sont qu'un ensemble de luttes, plus ou moins glorieuses, entre

histoire – pour, enfin, démontrer l'italianité de l'île. Tout compte fait, c'est une vision des choses qui, à l'époque, devait sembler naturelle et logique aux Sardes.

Ce positionnement figé, qui a souvent mené les auteurs comme Costa à un manque de conformité évidente avec les faits historiques, caractérise aussi la vision d'un autre écrivain de Sassari, disciple d'Enrico Costa : Pompeo Calvia. Publié par épisodes dans la revue *La Sardegna Letteraria* de Luigi Falchi, entre le mois de mars et le mois d'août 1902, son roman *Quiteria* clôt la saison du roman historique sarde issu de la matrice « *risorgimentale* », et ouvre le nouveau siècle « littéraire » sarde. Dans la préface de sa réédition de 2001, Giovanni Pirodda écrit :

> Extérieurement, *Quiteria* semble se raccorder aux expériences de la récente tradition narrative sarde, qui s'était exprimée en particulier avec le roman historique. En effet, l'inspiration est tirée presque certainement d'un autre roman publié quelques années auparavant, *Rosa Gambella* d'Enrico Costa.[300]

Costa a placé à la fin de son roman des « notes illustratives » affirmant que son récit est « scrupuleusement historique » et devant permettre aux lecteurs de pénétrer dans le laboratoire secret de l'auteur. Sans doute, ces notes ont aussi été utilisées par Calvia comme source d'un arrière-plan historique, souvent implicite dans *Quiteria* : seuls les événements historiques concernant la rébellion de Leonardo Alagon contre les Aragonais sont réellement exposés, assez brièvement, dans un préambule au récit. C'est donc encore une fois l'affaire Alagon qui attire l'attention d'un auteur sarde, confirmant l'intérêt porté à cette figure et aux événements dans lesquels elle a été impliquée. Cet intérêt demeure vif et répandu dans le milieu intellectuel sarde de l'époque, et plus particulièrement à Sassari[301]. Calvia, qui baignait dans ce climat culturel,

---

opprimés et oppresseurs, entre faibles et tyranniques » (« È inesatto quanto molti asseriscono: che la Sardegna non abbia storia. La storia ce l'ha: ma è ignorata o non fu scritta Non vi ha popolo senza storia; e le storie si somigliano tutte, perché in fondo esse non sono che un insieme di lotte, più o meno fortunate, tra oppressi e oppressori, tra deboli e prepotenti »).

[300] Giovanni Pirodda, *Prefazione*, in Pompeo Calvia, *Quiteria* [1902], Nuoro, Ilisso, 2001, p. 10. « Esteriormente *Quiteria* sembra raccordarsi a esperienze della recente tradizione narrativa sarda, espressasi in particolare col romanzo storico. In effetti lo spunto è quasi certamente tratto da un altro romanzo pubblicato pochi anni prima, *Rosa Gambella* di Enrico Costa ».

[301] A ce propos, il est intéressant d'observer qu'un peintre originaire de la ville du nord de la Sardaigne, Giuseppe Sciuti, a reçu à la fin du XIXe siècle la demande, de la part du Conseil provincial de Sassari, impliqué à l'époque dans la décoration du Palais de la Province, de « représenter un épisode relatif à Leonardo Alagon, marquis d'Oristano, dernier défenseur de la liberté des Sardes contre les Aragonais » (Maria Grazia Scano, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1997, p. 227. « Rappresentare un episodio relativo a Leonardo Alagon, marchese di Oristano, ultimo difensore della libertà dei sardi contro gli Aragonesi »). Si la

était fortement conditionné par le contexte et inspiré par le récit d'Enrico Costa *Rosa Gambella*, notamment dans la partie où il évoque le destin des enfants de Leonardo Alagon suite à la défaite de Macomer : ils ont trouvé la mort dans des conditions inconnues suite à leur arrestation. C'est ce mystère que Calvia tente de percer avec son roman *Quiteria*, basé sur une représentation de la Sardaigne dans sa condition de victime, de terre confinée dans un état de souffrance, véritable *leitmotiv* de tout le récit. Cette posture s'accompagne d'une immanquable dose de patriotisme, ce dont témoigne la note rédigée par le directeur de *La Sardegna Letteraria* pour la parution du premier épisode du roman dans les pages de la revue :

> Le récit [...] est tiré de l'histoire, sombre et douloureuse, de la Sardaigne du XVe siècle. La maison nationale d'Arborée, la maison de Leonardo Alagon, la maison qui avait produit Eleonora et les florissants foisonnements de l'art sarde, avait été écrasée, non vaincue, par les armes d'Aragon. Sous le poids des armes étrangères, l'âme des Sardes, en particulier des habitants de Sassari, eut des contractions spasmodiques. [...] C'était un temps glorieux et de malheur ! Sassari était patrie de forts esprits qui ne se pliaient pas devant le bâton du vil dominateur[302].

Quiteria, la fille ainée de Leonardo Alagon, protagoniste du roman, est décrite, dès le début du récit, comme une héroïne courageuse au regard fier et à la tête haute, malgré la défaite subie et l'arrestation qui en a suivi. La figure de cette femme, comme celle de Rosa Gambella – elle aussi érigée en allégorie des souffrances de l'île – s'oppose aux personnages mesquins et lâches incarnés par les gardiens de prison et par les vainqueurs « usurpateurs »[303], avec ce même dualisme radical déjà véhiculé par d'autres romanciers sardes de la même époque de Calvia. Cette figure s'inscrit pleinement dans le système de la légende noire, auquel adhèrent sans nuance le romantisme et l'esthétisme de Calvia. Ainsi, Quiteria, dans la première partie du

---

fresque n'a jamais été réalisée par l'artiste, cette commande est révélatrice du climat culturel dans lequel baignent les romanciers sardes, et parmi eux, Calvia.

[302] Luigi Falchi, *Premessa*, in Pompeo Calvia, *Quiteria*, *op. cit.*, p. 35. « Il racconto [...] è tratto dalla storia, cupa e dolorosa, della Sardegna del sec. XV. La nazionale casa d'Arborea, la casa di Leonardo Alagon, la casa che aveva prodotto Eleonora ed i rigogliosi fiorimenti dell'arte sarda, era stata schiacciata, non vinta, dalle armi di Aragona. Sotto il peso delle armi straniere, l'anima dei sardi, dei sassaresi specialmente, ebbe contrazioni spasmodiche. [...] Tempo glorioso era quello e di sventura! Sassari era patria di spiriti forti che non si piegavano sotto il bastone del villano dominatore ».

[303] Dans l'introduction du texte de Calvia, Giovanni Pirodda écrit à propos de la figure de Quiteria : « In una prospettiva più ampia [...] possiamo veder raffigurato emblematicamente in Quiteria, nella sua condizione di vittima, lo stato di sofferenza e di oppressione della Sardegna, che è certo il motivo costante, pur tenuto sullo sfondo, di tutto il racconto ». (« Dans une perspective plus ample [...] nous pouvons saisir dans la figure de Quiteria, la représentation emblématique de la Sardaigne dans sa condition de victime, ainsi que dans son état de souffrance et d'oppression. Ce qui est sans doute le sujet constant, même si en arrière-plan, de tout le récit »). Dans Giovanni Pirodda, *Prefazione*, in Pompeo Calvia, *Quiteria*, *op. cit.*, p. 22.

roman, ne cesse d'acclamer la « patrie d'Arborée » et de se dresser violemment contre Aragon et ses « tristes » collaborateurs, en particulier le capitaine Don Angelo Marongio, considéré comme un traitre : « Toi aussi, ô Sarde, tu nous poursuis ; toi aussi, Don Angelo Marongio, tu veux devenir bourreau d'enfants ? »[304] s'écrie Quiteria depuis sa prison.

Une autre figure centrale de la narration est celle de Pierino Unali, peintre amoureux de la jeune Quiteria, qui, enfermé dans le château d'Oristano, n'arrive plus à peindre le visage de son aimée, car son pinceau a été secoué par de terribles batailles. Pierino ne parvient pas à accepter la tournure prise par les événements, ni à comprendre le comportement des vainqueurs :

> Pourquoi ces puissants qui nous guident ne rentrent-ils pas dans les lois naturelles des choses et ne mettent-ils pas tout en œuvre pour le bien-être des peuples ? Au contraire, la lutte est cruelle, et celui qui subit c'est toujours toi, ô peuple, auquel l'on donne une heure d'amusement afin qu'il oublie de nombreux siècles de misère et de honte.[305]

Ce passage, pour le moins naïf, est suivi d'un dialogue entre l'artiste sarde et l'enfant Tino, qui se trouve avec lui à l'intérieur du château. Ici, Pierino Unali met en garde Tino contre les « fausses douceurs préparées par les nougatiers d'Aragon »[306], en ajoutant qu'il faut se méfier des friandises, notamment si elles ont été manipulées par les Aragonais. Il s'agit d'une vision et d'un message à l'allure presque paranoïaque, qui veut représenter les Aragonais comme comploteurs dépourvus de toute empathie envers les autres êtres humains. Aux souvenirs de Pierino Unali est également confiée la réminiscence de la figure de Leonardo Alagon, que l'artiste évoque, à travers le seul *flashback* du texte, comme s'il lui était apparu en rêve : « Don Leonardo Alagon marche dans la salle d'armes du Château. Sa démarche est sévère et digne, et dans les yeux brillent des éclairs rayonnants dus au frétillement serpentin des pensées, où l'idée lâche n'est jamais accueillie »[307]. L'image du marquis d'Oristano est celle d'un homme opposé à toute forme de manigance ou de violence, et qui ne connait pas de mauvais sentiment. Il s'agit d'une figure presque mythologique, dont la représentation par le biais de l'outil littéraire doit

[304] Pompeo Calvia, *Quiteria*, op. *cit.*, p. 42. « Tu pure, o Sardo, ci perseguiti; tu pure, Don Angelo Marongio, vuoi farti carnefice di bambini? ».
[305] *Ibid.*, p. 47. « Perché questi potenti, che ci guidano, non rientrano nelle naturali leggi delle cose, e si adoperano per il benessere dei popoli? Crudele è invece la lotta e chi le piglia sei sempre tu, o popolo, al quale si dà un'ora di sollazzo perché dimentichi molti secoli di miserie e di vergogne ».
[306] *Ibid.*, p. 48. « Le false dolcezze preparate dai torronai d'Aragona ».
[307] *Ibid.*, p. 51. « Don Leonardo Alagon passeggia nella sala d'armi del Castello. Severo e dignitoso è l'incedere, e negli occhi brillano fulgidi lampi pel guizzar serpentino dei pensieri, dove non accolta mai un'idea vile ».

fournir à la nation sarde une légende fondatrice, dans la lignée d'Eleonora d'Arborée. Dès lors, Alagon, en s'adressant à l'artiste, aurait prononcé ces mots : « Bien qu'ils ne veuillent pas, oh oui ! nous les renverrons, ces parasites d'Aragon. Cette Sardaigne doit être une nation libre, sous les ordres d'un homme qui en connait tous les besoins et qui en comprend toutes les douleurs »[308]. À ces propos, Pierino aurait répondu de la façon suivante : « La Sardaigne ne pourra ressusciter que sous votre drapeau d'Arborée. [...] Vive Arborée ! »[309]. Par la suite, Pierino Unali décrit des chevaliers d'Arborée au service du marquis semblables aux anciens guerriers gravés dans les grands temples de Rome, tandis que les figures féminines sardes sont investies d'une forte charge allégorique et symbolique. Pierino Unali, sorte de porte-parole, ressent donc ici la nécessité de doter la patrie, sa propre patrie, de ses martyrs, car il n'ignore pas que chaque nation digne de ce nom en a besoin pour se définir en tant que telle.

L'attention se focalise aussi sur les « traitres », comme Don Marongio, « un Sarde [...] qui a vendu sa patrie au roi étranger », avec pour seul but de s'accaparer les honneurs et les richesses, en se rangeant du côté du plus fort, « qui, comme d'habitude, [il] nous exploitera et nous jettera sur la route, vidés de notre sang, comme des chiffons inutiles... Marongio, assassin d'enfants ! »[310]. Le capitaine, déjà présent dans le roman de Costa, est une des cibles principales dans celui de Calvia. Il y est également présenté comme le responsable de la mort de trois des quatre enfants d'Alagon, car Marongio lui-même aurait donné l'ordre au geôlier Gabinu Suba de les égorger ; c'est ce dernier qui le raconte, en parlant avec le Frère Carmine, un religieux de Sassari : « Cette nuit, dans la dernière prison de la terre, on m'a fait égorger [...] les trois enfants de Leonardo Alagon. Je me suis lavé les mains dans beaucoup d'eaux, mais ce sang innocent, je sens qu'il me fait mal »[311]. Il est important de mettre en évidence, en relation avec les autres auteurs du roman historique sarde de cette époque, la cohérence du style et de la langue de Pompeo Calvia, qui semble toutefois dépasser les limites de la vraisemblance, en choisissant une langue très soutenue, presque éthérée. Dans les dialogues, qui structurent fortement le roman, tous les personnages s'expriment dans le même registre, avec un ton qui frise parfois le pathétique, symptome d'une certaine ingénuité expressive qui caractérise la narration de Calvia, dont l'application dans le domaine de la prose, comme l'a souligné Giovanni

[308] *Ibid.*, p. 52. « Sebbene non vogliano, oh sì! li manderemo via questi parassiti d'Aragona. Nazione libera dev'essere questa Sardegna, sotto il comando di un uomo che ne conosca tutti i bisogni, che ne capisca tutti i dolori ».
[309] *Ibid.* « Sotto la vostra bandiera d'Arborea potrà solo risorgere la Sardegna. [...] Viva Arborea! »
[310] *Ibid.*, p. 59. « Che, com'è costume, ci sfrutterà e ci butterà dissanguati sulla strada come inutili stracci... Marongio uccisore di bambini! ».
[311] *Ibid.*, p. 62. « Stanotte mi hanno fatto sgozzare nell'ultima prigione della terra [...] i tre figlioletti di Don Leonardo Alagon. In molte acque io ho lavato le mie mani, ma quel sangue innocente sento che mi brucia ».

Pirodda, a toujours été marquée par une discontinuité de fond, ne permettant pas à l'auteur d'acquérir une réelle habileté narrative.

Pourtant, la narration semble gagner en intensité lorsqu'elle nous conduit dans les dédales secrets de la prison de Sassari, où l'on assiste à une sorte de prologue de ce que sera le terrible « art inquisitorial » qui se répandra plus tard en Europe. C'est à cet instant que fait son apparition dans l'histoire la piètre figure du Comte de Bonafides, chargé d'interroger la prisonnière Quiteria, et décrit comme « une âme imbibée d'idées monstrueuses » ; dans la salle adjacente a lieu la torture par le feu du capitaine d'Arborée Mauro Puliga. Quiteria est obligée de se dévêtir, contrainte de révéler où s'est caché Nicola Montagnano. La nudité de Quiteria constitue une nouveauté singulière dans la littérature sarde de l'époque, jusque-là extrêmement pudique. Elle sert à l'auteur de transition vers une scène décisive dans l'intrigue romanesque ; elle fait aussi comprendre les raisons pour lesquelles Quiteria a été épargnée alors que ses frères et sœurs ont trouvé la mort dans les prisons de Sassari :

> Le Comte de Bonafides, les paupières ouvertes par la volupté, regardait Quiteria. [...] Quiteria, allongée sur le grand banc, tremblait et gardait les yeux fermés afin d'éviter les regards de ces scélérats, puis, par la pensée, elle tenta de s'élever au-dessus de toutes les misères qui l'entouraient. Le Comte, à la fibre raffinée de vieux libertin, ne pouvait détacher les yeux de ce beau corps virginal etbrûlait de désir, bien que ce lieu terrifiant eût dû inspirer d'autres pensées. [...] Le désir instinctif de posséder cette femme s'insinuait dans les veines de tous ».[312]

La scène se poursuit avec Quiteria, qui attend son bourreau sous les yeux de Bonafides, lequel n'arrive plus désormais à masquer ses pulsions, excité par la nudité et par les formes de cette jeune femme. Il est alors évident que Quiteria a été sauvée car son corps est source de désir, notamment pour Bonafides. Ainsi, le narrateur, en décrivant la scène, en profite pour se focaliser sur un ensemble de topiques négatifs dont les Aragonais et ses acolytes sardes (lesdits « traitres ») seraient porteurs : ils sont violents, mesquins, dépravés, ivrognes, rancuniers et tortionnaires. À cette image sans nuance des « oppresseurs » s'oppose l'image idyllique du peuple sarde et des « Sardes justes », c'est-à-dire les pro-Arborée : altruistes, idéalistes,

[312] *Ibid.*, p. 71. « Il Conte di Bonafides, con le pupille aperte per la voluttà, guardava Quiteria. [...] Quiteria distesa sul pancone tremava e teneva gli occhi chiusi per evitare gli sguardi di quegli scellerati, e col pensiero cercava di elevarsi a tutte le miserie che la circondavano. Il Conte, fibra raffinata di vecchio libertino, non poteva distaccare gli occhi da quel bel corpo verginale, e spasimava di desiderio sebbene il terrore del luogo dovesse ispirare altri pensieri. [...] L'istintivo desiderio del possesso della donna serpeggiava nelle vene di tutti ».

empathiques, romantiques, innocents, purs, etc.

Dans le même temps, Pierino Unali, grâce à l'entremise de l'artiste Albertuccio Casena, est introduit dans la résidence de Rosa Gambella, à Sassari ; lors de ces rencontres entre les trois personnages, Rosa apprend que Pierino – qui d'ailleurs est proche de son cousin Lorenzo – aime Quiteria. Elle est d'abord révoltée par cette découverte. Toutefois, par la suite, son cœur s'en trouve bouleversé, car cette nouvelle fait grandir en elle ce sentiment de culpabilité qui la tourmente depuis l'arrestation des enfants de Leonardo Alagon, pour lesquels Rosa n'a jusque-là rien fait. A ce stade du récit sont introduites, outre certaines descriptions détaillées des tableaux qui se trouvent dans la résidence de Rosa Gambella[313], des allusions à l' « italianité » de l'île sarde :

> Outre les comédies, les églogues, les tragédies, les mystères sacrés, les chansons des troubadours, les notaires y lisaient les rimes de Pétrarque et le poème de Dante, car à Sassari, malgré la domination de la Cour d'Aragon, l'idiome italien était très apprécié, et le dialecte de la ville n'était rien d'autre qu'une fusion du pisan avec la langue sarde.[314]

Cette italianité culturelle et linguistique des habitants de Sassari, en dépit de la domination espagnole, mène l'auteur à peindre la Sassari « aragonaise » et ses notables liés à la Couronne de manière encore plus sombre et négative qu'Enrico Costa dans son roman. Calvia, qui est aussi peintre, révèle à travers ses descriptions une forte disposition pour l'art pictural, comme l'a observé Pirodda ; elle lui permet de graver dans la mémoire visuelle du lecteur des images de l'époque décrite, notamment celles de l'effrayante noblesse « espagnole », envers laquelle il éprouve un sincère dégoût qui imprègne tout le texte.

Dans la suite du récit, Rosa Gambella, gênée par son manque de courage, décide de tenter de sauver la vie de Quiteria pour la « rendre » à son bien-aimé Pierino ; elle s'adresse alors au Frère Carmine, en se prosternant à ses pieds pour implorer son aide. Le religieux accepte de coopérer au sauvetage de la jeune fille, qui quelques jours plus tard trouve dans sa cellule, sous une pierre, le couteau de son père Leonardo, juste avant la rencontre prévue entre elle et le Comte de Bonafides. Lorsque cette rencontre a lieu, Quiteria se retrouve dans la

[313] Pompeo Calvia soutenait avoir vécu dans cette maison historique du centre-ville de Sassari, d'où sa connaissance approfondie des œuvres qui décoraient les murs de la propriété (voir *Ibid*, p. 7-22).
[314] *Ibid.*, p. 84. « Oltre le commedie, le egloghe, le tragedie, i sacri misteri, le canzoni dei trobadori, vi leggevano i notai le rime di Petrarca ed il poema di Dante, imperocché a Sassari, sebbene avesse dominio la Corte d'Aragona, molto era stimato il gentile idioma italico, ed il dialetto sassarese altro non era che una fusione del pisano con la lingua sarda ».

chambre de Bonafides, à l'intérieur de la prison, face au « démon » : « Quiteria regarda dans le visage ce monstre. [...] Elle voyait la brutalité dans toute sa bassesse, qui inondait ces yeux repoussants de luxure »[315]. Le Comte, épris de la beauté de la jeune fille, lui déclare son amour, tout en se jetant sur son corps, dans une scène qui, dépourvue de toute sensibilité amoureuse, évoque un viol. C'est à ce moment-là que Quiteria, qui a simulé son intérêt pour Bonafides, sort son couteau et tue le Comte, dont « Le visage était horrible à voir, avec ses yeux fixes et sa bouche satanique à moustache pointue ; toute la chambre semblait envahie par ce ricanement »[316]. Après cet assassinat, commis avec le « couteau de Dieu », Quiteria parvient à s'échapper de la prison avec l'aide du bourreau et de Frère Carmine, qui lui procure un déguisement de moine. Une fois dehors, la jeune fille s'oriente vers la place centrale de la ville, où se trouve, pendu, le cadavre d'un homme, celui de Mauro Puliga, combattant : « Dans la demi-obscurité de la nuit, sous les étoiles pâles, il semblait que les âmes errantes étaient venues pour transporter l'âme du héros mort pour la liberté de la patrie »[317]. Par la suite, Quiteria retrouve Pierino, et ensemble ils se cachent dans la demeure où repose Nicola Montagnano, le capitaine blessé ; Quiteria, en le voyant, se jette à ses pieds, en larmes.

Cette dernière partie du récit insiste sur l'idée que la mort semble désormais le seul salut possible sur une terre affligée par la violence et l'arrogance de l'oppresseur. Ainsi Montagnano, devant Quiteria et Pierino, déclare solennellement : « Cela ne me déplait pas de mourir ; ce qui est douloureux, c'est de fermer les yeux avec la honte de voir ma patrie tombée dans des mains étrangères... »[318]. Quiteria quitte ce refuge avec Pierino pour aller vers Sette Fontane et voit sa santé décliner : Pierino ne le sait pas, mais après avoir tué Bonafides, elle a bu un flacon de poison, trouvé dans la chambre du « démon ». Malheureusement, il se révélera impossible d'en arrêter les effets : « La mort seule était le soulagement de tous les maux et la vraie purificatrice »[319].

Le roman de Pompeo Calvia, animé par un fort idéalisme patriotique, a été largement influencé stylistiquement, selon Pirodda, par le décadentisme et par l'esthétisme italien de la fin du XIXe siècle, en particulier par D'Annunzio et Adolfo De Bosis : en effet, nous pouvons entrevoir, tout au long du récit, l'idée d'un art qui assume le rôle de restaurer des valeurs

[315] *Ibid.*, p. 126. « Quiteria guardò in viso quel mostro. [...] Vedeva la brutalità in tutta la sua bassezza da quegli occhi lordi di lussuria ».
[316] *Ibid.*, p. 127. « Il viso era orribile a vedersi, con gli occhi sbarrati e la bocca satanica dai baffi appuntiti, tutta la stanza pareva invasa da quel sogghigno ».
[317] *Ibid.*, p. 133. « Nella semi oscurità della notte, sotto le pallide stelle, parevano anime erranti forse venute per trasportare quell'eroe morto per la libertà della patria ».
[318] *Ibid.*, p. 135. « Non mi dispiace il morire, mi addolora solo il chiudere gli occhi con la vergogna di veder la mia patria caduta in mani straniere... ».
[319] *Ibid.*, p. 146. « La morte solo era il sollievo di tutti i mali e la vera purificatrice ».

éthiques, spirituelles et politiques, et d'une forme de rédemption par rapport à la décadence des consciences. Cet aspect caractéristique de *Quiteria*, à la narration fortement subjective et au style souvent lyrique, qui semble parfois calquer les mouvements poétiques de Giosué Carducci, éloigne en partie le texte de Calvia de la tradition narrative sarde de son époque.

Toutefois, si nous reconnaissons dans *Quiteria* les influences des expériences littéraires italiennes et européennes, il nous importe ici de souligner le lien que ce texte établit avec les autres romans historiques sardes de la fin du XIXe siècle, non seulement en ce qui concerne le choix du genre, mais surtout au niveau thématique et idéologique ; ainsi, nous considérons *Quiteria* comme faisant partie d'un corpus de textes qui par leur objet littéraire tentent de redéfinir un imaginaire collectif et social et une identité, en reconstruisant certains épisodes de l'histoire du peuple sarde. Or, ces romans s'installent dans un vide construit par le silence des historiens, et leur objectif n'est autre que de mettre fin à ce mutisme grâce à des récits « scrupuleusement historiques ». Cependant, il suffit de lire ces romans avec un peu de recul pour constater que leurs auteurs, ivres d'empathie pour leur peuple, manquent de distance critique : l'empathie, comme le souligne Hannah Arendt[320], doit être accompagnée d'une distance critique par rapport à son objet, sans quoi la conscience historique est faussée.

Dans l'analyse littéraire de ces romans – écrits entre 1872 et 1902 –, il ne faut donc jamais perdre de vue le contexte idéologique, institutionnel et culturel dans lequel le message textuel trouve son origine, ni le public auquel il est destiné. Néanmoins, la littérature – et le roman historique sarde ne fait pas exception – constitue un espace et un instrument privilégiés pour la construction de la conscience sociale ; elle est même un instrument d'affirmation de cette conscience. L'image véhiculée par les textes littéraires est alimentée par une réalité qu'à son tour elle alimente, en la répliquant et en la déformant. Ainsi, les romans sardes du XIXe siècle que nous étudions sont les vecteurs d'un ensemble de stéréotypes collectifs, c'est-à-dire de « systèmes de croyance partagés par une collectivité – en relation à des comportements, caractères, mœurs dans lesquels se cristallise l'image de l'autre »[321]. Ils nous indiquent donc la manière dont la société sarde se voyait, se pensait, tout en pensant l'autre, l'Espagnol (ou l'Aragonais, ou le Catalan). Cette image « stéréotypée », telle un miroir, représente une forme d'image statique qui, en dépit des changements historiques et sociaux, a tendance à toujours

[320] Voir Hannah Arendt, *Eichmann à Jerusalemme. Rapport sur la banalité du mal* (1963), Paris, Gallimard, 1966. Voir aussi Id., *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1961. Enzo Traverso revient aussi sur ce sujet dans *Le passé mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique,* Paris, La Fabrique, 2005, notamment à p. 35.

[321] Paolo Proietti*, Specchi del letterario: l'imagologia, op. cit.*, p. 46. « Sistemi di credenze condivise da una collettività – in relazione a comportamenti, caratteri, costumi nei quali si cristallizza l'immagine dell'altro ».

répéter le même noyau conceptuel. Cette image n'est jamais neutre ; au contraire, elle symbolise une stratégie rhétorique claire qui tente d'établir une relation directe entre le texte littéraire et l'imaginaire social. Et l'imaginaire social, comme l'a justement remarqué Daniel-Henri Pageaux[322], est fortement marqué par une bipolarité profonde entre identité et altérité, où l'altérité est opposée et complémentaire à l'identité.

Si la littérature véhicule la manière dont une société se conçoit, se voit et se définit, les romanciers sardes du XIXe siècle transmettent à travers leurs textes un ensemble de stéréotypes non pas inventés mais bien hérités de la légende noire anti-espagnole, pour les raisons que nous avons évoquées. Ce qui nous semble intéressant, c'est de montrer à quel point le stéréotype, dans sa formation statique, est l'indice d'une culture en voie de paralysie : il s'agit d'un puissant révélateur des clivages et des difficultés qui traversent et structurent une société. Dans ce cas précis, la société sarde se trouve prise dans un processus d'unification nationale traumatisant, un processus dans lequel les romanciers jouent un rôle considérable : non seulement ils constituent des témoins, mais ils sentent également le poids de la responsabilité d'établir une image vraisemblable de la sardité et, partant, de l'italianité des Sardes[323], à travers une narration nationale nouvelle. Ce discours du « renouveau » sarde passe par la réécriture de l'histoire et par le remaniement de certains mythes, parmi lesquels celui de la Maison d'Arborée (en positif) et celui de la période sombre de la domination espagnole (en négatif). Le résultat de cette réécriture historique par le biais de la littérature, pour réadapter une expression chère à Antonio Gramsci, a été une littérature « tendancieuse » et « sectaire »[324] fortement liée aux politiques de la mémoire en vigueur à l'époque du Risorgimento, imprégnée d'une histoire fétichiste – pour reprendre une autre expression gramscienne, – et caractérisée par un subjectivisme arbitraire majeur, qui offre des interprétations et des images politiques et idéologiques, et non historiques, ni même littéraires.

Pour poursuivre nos considérations sur le roman patriotique de Costa et de Calvia, observons, à partir des analyses textuelles présentées, que les écrivains sardes de la fin du XIXe siècle, dans leur rôle d'historiens et de bâtisseurs d'identité, réclament une rédemption du passé de la Sardaigne. Cependant, ils ne parviennent pas, à travers leur écriture, à libérer la tradition littéraire du conformisme de leur époque, ni à combler le retard des lettres sardes vis-à-vis du

[322] Voir à ce propos Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29.
[323] A ce sujet, le discours de Patrick Parrinder à propos du rôle joué par les romanciers anglais dans la définition de l' « Englishness » est particulièrement intéressant. Cf. Patrick Parrinder, *Nation and Novel: The English Novel from its Origin to the Present day*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
[324] Nous l'avons évoqué, Gramsci faisait référence à l'historiographie et à la littérature historique « tendancieuse et sectaire » du Risorgimento. Voir notamment Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 19, § 5, p. 28-33.

contexte littéraire italien et européen. Nous observons donc que dans ces textes s'opère une sorte d'identification des Sardes avec les « vainqueurs », à savoir les Italiens, une *Einfühlung*, pour utiliser une catégorie benjaminienne, qui empêche le « bruissement » de l'histoire – pour reprendre et adapter le concept barthesien de « bruissement de la langue » –, c'est-à-dire « le bruit de ce qui marche bien. [...] Le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit »[325]. Au contraire, dans ces fictions, nous reconnaissons un « bredouillement », un message « deux fois manqué »[326] : au niveau littéraire, en raison des nombreuses limites structurelles et de style que ces textes présentent, et au niveau de la reconstruction historique, car ils ne parviennent pas à dépasser les apories et les silences imposés par l'histoire. Cela est dû sans doute au fait qu'il s'agit de narrations caractérisées principalement par ce que nous pourrions appeler, en empruntant un autre concept de Roland Barthes, « l'aphasie », à savoir une attitude de renoncement, conséquence directe de l'impossibilité de comprendre, et qui, dans ce cas précis, « nait de l'excès d'amour »[327].

Dans ces romans, l'identité n'est pas un flux, un processus, une mutation, mais le symbole de l'homogénéité et de la cohérence historique, résultante d'un long processus de refus face à toute forme d'influence ou d'acculturation extérieure, à l'exception de celle de l'Italie. Cette représentation véhiculée par les romans historiques sardes de la fin du XIXe siècle est vouée à doter la société sarde d'une mémoire collective d'elle-même, d'une vision de son propre passé. Cette mémoire, pilier de toute construction identitaire, se bâtit à travers le souvenir et l'oubli, à travers la sélection de ce qu'il faut oublier et de ce dont il faut se souvenir. En ce qui concerne la Sardaigne, dans la politique de la mémoire construite et transmise par la littérature sarde de l'époque, le passé espagnol de l'île ne peut trouver sa place si ce n'est en tant que référence négative, rature identitaire et culturelle. Par conséquent, nous ne sommes pas en face d'un oubli, mais d'un positionnement et d'un choix de restitution mémorielle, et finalement d'une erreur d'interprétation historique, qui ont contribué à la création de la nation sarde. Pour employer les termes d'Ernest Renan, nous pourrions considérer qu'il s'agit de la

[325] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* [1993], Paris, Seuil, 2015, p. 100.
[326] *Ibid.*, p. 99.
[327] *Ibid.*, p. 361. Barthes à ce propos citait comme exemple Stendhal, qui, lorsqu'il parlait, entre autres, de l'Italie, conditionné par son excès d'amour pour cette terre, restait *interloqué* : « Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ?... Ma foi, je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant. Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain. Je suis comme un peintre qui n'a plus le courage de peindre un coin de son tableau. Pour ne pas gâter le reste, il ébauche *alla meglio* ce qu'il ne peut pas peindre... » (cité dans *Ibid.*). Tout en tenant compte de ce qui sépare le cas de Stendhal de celui des romanciers sardes, il nous semble qu'ils ont en commun d'ébaucher une peinture de la Sardaigne *alla meglio*, à travers des récits qui disent à la fois « l'amour et l'impuissance à le dire » (*Ibid.*) et qui demeurent suffoqués par cet excès d'amour extrême pour leur terre.

« représentation identitaire collective »[328] d'un peuple.

Giovanni Pirodda, parmi d'autres, dans le chapitre sur la littérature sarde qu'il a publié dans le troisième tome de la *Letteratura italiana* dirigé par Alberto Asor Rosa, revient sur le fait que les cultures d'importation ont pu pénétrer profondément en Sardaigne. Il cite notamment les cultures ibériques, qui ont « eu une incidence sur la langue et sur les mœurs »[329] de l'île. Cette influence espagnole a perduré au fil des siècles en Sardaigne, si bien qu'au XVIIIe siècle, après le passage de l'île sous l'égide piémontaise, l'héritage espagnol a retenti dans les productions écrites, dans la langue parlée ainsi que dans les formes métriques et stylistiques. Cette influence a commencé à faiblir, sans pour autant disparaître, à partir de 1760, lorsque le ministre piémontais Bogino a formellement interdit la langue castillane en Sardaigne.

Dans les romans de Carboni, Brundo, Costa et Calvia, cette influence, ainsi que la profonde hispanisation des mentalités et des mœurs des Sardes qui s'affirme à l'époque, est en grande partie effacée, grâce à un remodelage conscient de l'histoire et de la mémoire, et à un choix linguistique délibérément « italianisant », comportant l'adoption d'une langue italienne hyper-correcte. Cet élément linguistique fortement connoté caractérise l'ensemble des textes en question et produit en lui-même une vérité[330].

Nous pouvons donc affirmer que cet ensemble de romans écrits entre 1872 et 1902 contribue à mettre en place un procédé de révision de l'histoire sarde, en amoindrissant l'importance de l'époque espagnole et hispanisante de l'île et en la noircissant ; cette époque est réduite à une caricature, à un épisode circonscrit et sans importance. Il s'agirait donc d'une exception confirmant la règle, selon les auteurs étudiés, de la continuité « sardocentrique » d'une culture anhistorique qui a su se préserver au long des siècles des rencontres et des affrontements avec d'autres cultures ; en définitive, d'une culture qui serait sortie indemne de toutes les dominations dont elle a fait l'objet.

À bien y regarder, il s'agit d'une vision qui ne rend pas justice à la complexité des évènements qui ont influencé et modifié l'histoire de la Sardaigne, en déviant son parcours à de nombreuses reprises : cette réalité désavoue l'image réductrice d'un parcours figé qui se résumerait par l'idée – encore en vogue aujourd'hui – de la « *costante resistenziale* » sarde, déjà mentionnée et théorisée par l'archéologue Giovanni Lilliu. Le choix opéré par les auteurs du roman historique illustre à notre avis un autre problème, qui pourrait être considéré comme le

[328] Voir Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, *op. cit.*.
[329] Giovanni Pirodda, *La Sardegna*, *op. cit.*, p. 920. « Hanno inciso sulla lingua e sui costumi ».
[330] Au sujet de la « production » de la vérité historique, voir le texte de Bertolt Brecht, *Sur le rétablissement de la vérité*, aujourd'hui dans *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1971, p. 148-153.

centre de la question : une immaturité de fond de la classe intellectuelle sarde de l'époque, qui, dans le contexte de l'unification nationale et de la vague patriotique qui traverse alors la péninsule italienne, se montre incapable de développer une réflexion lucide autour de sa condition et de l'idée d'une autonomie culturelle possible, d'une culture sarde caractérisée par ses spécificités par rapport à la dernière culture de référence, la culture italienne, en raison de l'influence continuelle des cultures étrangères sur son territoire et, plus encore, de sa dimension géographique, insulaire et stratégique, au centre du bassin méditerranéen. Dans les textes que nous avons considérés, l'histoire cède la place au mythe, au récit fondateur d'une nation qui par conséquent naît (ou renaît) tantôt sans faire les comptes avec sa propre histoire, tantôt en se plaçant dans une position subalterne par rapport à la culture italienne dominante.

1.8 Les échos d'une légende

La parution de *Quiteria* de Pompeo Calvia en 1902 représente le chant du cygne du roman historique sarde du XIXe siècle, ainsi qu'un tournant dans l'histoire littéraire de l'île : à cette date, la figure principale des lettres sardes devient Grazia Deledda, dont le propos est de raconter la Sardaigne en repoussant la forme du roman historique privilégiée par ses prédécesseurs. Son objectif, qui s'éloigne de façon claire de l'obsession mémorielle qui la précède, est de représenter le quotidien des Sardes pour faire émerger les problématiques sociales et culturelles de l'île. Pour cela, Deledda ne ressent pas le besoin de faire appel aux mythes patriotiques ou aux légendes du passé. La représentation de la Sardaigne, liée notamment aux régions intérieures de l'île, qui se dessine avec l'œuvre de cette écrivaine originaire de Nuoro, influence fortement la production littéraire sarde dans les décennies suivantes, laquelle parviendra par étapes à acquérir dans les années 1970 une renommée nationale, grâce à des textes marqués par le mythe de la Sardaigne anhistoirique, un *topos* imposé selon Pirodda par des choix précis de l'industrie de l'édition[331]. Subséquemment, durant

[331] Dans un contexte dans lequel les maisons d'édition ont transformé leur politique de sélection des œuvres, les textes provenant des « cultures minoritaires » comme celle de la Sardaigne devaient répondre à de nouveaux critères : ils étaient censés représenter un monde qui se trouvait en dehors de l'histoire, un monde marqué par le charme ambigu de l'anhistoricité. L'industrie de l'édition demandait donc des récits liés au mythe d'un peuple vivant dans une condition immuable, encore proche d'un passé archaïque. C'est à ce moment que deux cas littéraires sardes s'imposent au niveau national : *Padre padrone* de Gavino Ledda [1975] et *Il giorno del giudizio* de Salvatore Satta [1977]. À ce propos, le fait rapporté par Pirodda est significatif : le bandeau qui accompagnait l'édition Adelphi 1979 d'*Il giorno del giudizio* parlait de Nuoro de Salvatore Satta comme d'un monde « qui ignore l'Histoire » (« che ignora la Storia »). Giovanni Pirodda, *La Sardegna*, *op. cit.*, p. 966.

une longue période, le roman historique est véritablement mis en suspens, tout comme la recherche documentaire systématique et rigoureuse, et la dialectique entre fiction et histoire. Néanmoins, l'exigence de connaissance et de récupération du passé se réaffirme à partir des années 1980, en lien avec la crise de l'autonomie régionale et l'émergence de fortes instances autonomistes et indépendantistes. Dans ce contexte se manifeste le besoin de défendre l'identité sarde en tant que patrimoine historique, culturel et anthropologique de l'île, qui mènera vers une revalorisation de la langue sarde, laquelle, à l'époque, n'est pas encore officiellement reconnue comme langue minoritaire.

C'est dans ce cadre que refait surface l'exigence de conscience historique, de connaissances et de recherches documentaires, notamment dans le champ littéraire. Ce sera l'objet d'étude du prochain chapitre. Il nous paraît opportun d'examiner auparavant deux productions, une bande dessinée et un roman, parues respectivement en 1982 et en 2007. En effet, elles se placent au cœur de cette vague littéraire marquée par le retour vers les faits historiques, mais elles semblent se situer plutôt dans la lignée des tendances littéraires du passé : ces deux ouvrages sont des épigones des romans historiques du XIXe siècle, notamment au niveau thématique et idéologique. Il convient de le préciser d'emblée, le contexte d'écriture diffère profondément de celui de Costa, Calvia, Brundo et Carboni, et les connaissances historiques relatives à la période espagnole de la Sardaigne se sont considérablement développées. Toutefois, sur ces deux ouvrages semblent encore peser certains *topoï* de la légende noire antiespagnole, ainsi qu'une tendance marquée à proposer une lecture dualiste de l'histoire.

Le premier ouvrage est une bande dessinée historique, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda,* de Pierluigi Murgia et Sergio Atzeni[332], publiée dans une collection de la maison d'édition de Cagliari Altair consacrée à l'histoire illustrée de la Sardaigne. Il s'agit d'une représentation sommaire de deux faits historiques marquants de la période hispanique de l'île : l'affaire Sigismondo Arquer, l'intellectuel sarde condamné au bûcher pour hérésie et exécuté en 1571 à Toledo (l'histoire d'Arquer a été reprise et approfondie par plusieurs écrivains insulaires : parmi ces représentations se détache sans aucun doute le roman de Giulio Angioni *Le fiamme di Toledo*)[333], et la « conjuration Camarassa », c'est-à-dire le meurtre du vice-roi espagnol qui a eu lieu dans le centre-ville de Cagliari en 1668. Ce deuxième événement est aussi au cœur de l'autre œuvre que nous examinerons, le roman *La congiura di Camarassa* de

[332] Sergio Atzeni, Pierluigi Murgia, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda. Sigismondo Arquer, La congiura di Camarassa,* in Leopoldo Ortu, a cura di, *Storia della Sardegna a fumetti*, Cagliari, Altair, 1982.
[333] Texte qui fait partie du corpus : Giulio Angiorni, *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006.

Antonello Angioni[334]. Ce qui rapproche ces deux ouvrages est leur ignorance respective de ce que Jean-Claude Schmitt a baptisé la « révolution copernicienne », à savoir ce changement de perspective qui affecte, à partir de la fin des années 1970, l'écriture de l'histoire, laquelle abandonne la posture traditionnelle et renonce à reproduire les discours uniformisants des détenteurs du pouvoir, car « La compréhension jaillit de la différence : il faut pour cela que se croisent des angles de vue multiples, qui révèlent de l'objet – considéré cette fois à partir de ses marges ou de l'extérieur – autant de faces différentes et l'une à l'autre cachées »[335]. Ainsi, les auteurs de *Crisi e lotte interne* et de *La congiura di Camarassa* montrent une méconnaissance de l'importance, déjà reconnue à l'époque à laquelle ces textes sont produits, de la relativité des perspectives, et ignorent les potentialités de ce que nous pouvons appeler la décolonisation interne du regard, pourtant directement liée aux supposés efforts d'émancipation. C'est pour cela que nous avons choisi de les situer dans la généalogie des romans historiques sardes de la fin du XIXe siècle, avec lesquels ils partagent, outre une approche pour ainsi dire « binaire » de l'histoire, une esthétique commune.

Crisi e lotte interne della feudalità sarda est un volume constitué de deux narrations graphiques, inclus dans une collection de vulgarisation historique en bande dessinée. L'intérêt que nous portons à cette œuvre s'explique par le fait que l'auteur des textes est Sergio Atzeni, qui, par la suite, sera l'un des protagonistes de la nouvelle vague de la littérature sarde. Atzeni, anticipons-le, par le biais de ses romans et nouvelles allégoriques, ouvrira la voie à une nouvelle interprétation de l'histoire de la Sardaigne, à sa problématisation, mais sans renoncer à une représentation négative, voire grotesque, des dominateurs espagnols (qui s'insère néanmoins dans une volonté de critique ouverte, perpétrée souvent avec la dérision voire l'autodérision, des côtés obscurs et absurdes du pouvoir).

Cette bande dessinée présente d'autres éléments qui méritent d'être mis en avant. Tout d'abord, les dessins sont précédés d'une introduction historique longue et détaillée, rédigée par l'historien Leopoldo Ortu, portant sur le contexte des événements racontés. Si ce préambule a le mérite de donner des points de repère au lecteur dans une période vaste et complexe, il semble aussi étouffer les séquences narratives qui suivent, donc l'*inventio* de l'auteur et du dessinateur. En effet, les données historiques prennent le dessus sur l'imagination, au détriment de l'aspect fictionnel, comme cela était le cas pour les romans historiques de Brundu, Carboni, Costa et Calvia. Un deuxième élément important est le format monochromatique pour lequel a opté le

[334] Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa*, Cagliari, Giorgio Ariu, 2007.
[335] Jean-Claude Schmitt, *L'histoire des marginaux*, dans Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire* [1978], Bruxelles, Complexe, 2006, p. 278.

dessinateur : les tables dessinées par Murgia sont caractérisées par une tonalité sépia qui donne à l'histoire un effet sombre et pesant, sans nuances possibles. Cela contribue, en lien avec le texte, à une production de sens, et concourt à créer, voire à confirmer, l'image négative et stéréotypée de la Sardaigne espagnole. Ces stéréotypes sont alimentés par un troisième élément essentiel : la représentation graphique des notables espagnols. En effet, les visages des Ibériques, surtout dans la bande dessinée consacrée à Sigismondo Arquer, présentent des traits d'animaux parfois démoniaques, qui inspirent la peur au lecteur, jamais la moindre empathie. Au contraire, les visages des Sardes sont plus dignes, souvent marqués par la souffrance, des visages avec lesquels nous avons presque naturellement tendance à nous identifier. De toute évidence, ce choix graphique reproduit l'ancien schéma binaire « Sarde victime / Espagnol bourreau » primordial dans les romans historiques du XIXe siècle. Enfin, un élément fondamental de cette œuvre est surement la composante linguistique : nous retrouvons une langue italienne qui tombe parfois dans le travers de l' « hyper-correction », avec toutefois de brèves incursions du sarde, voire de l'espagnol et du latin. C'est le cas notamment dans les dialogues, qui priment dans les textes[336], où il n'est pas rare d'être confronté à un idiome invraisemblable et statique qui vire parfois vers un style *trop* soutenu. S'il est vrai qu'il existe, dans cette bande dessinée, des différences par rapport à la langue utilisée dans la production romanesque de la fin du XIXe siècle, il apparaît toutefois flagrant que tous les personnages de *Crisi e lotte interne* s'expriment dans le même registre linguistique, un problème qui caractérisait déjà les textes des auteurs sardes de la fin du XIXe siècle.

Le trait d'union entre le roman historique de Brundo, Carboni, Costa et Calvia et la BD de Murgia et Atzeni se trouve donc essentiellement dans la position anti-espagnole sous-jacente qui traverse les textes de part et d'autre, comme si la « légende noire » avait traversé indemne le siècle qui sépare ces narrations concernant l'île à l'époque ibérique. Cela est patent, aussi bien dans les descriptions des paysages ruraux et urbains que lorsque les auteurs développent les caricatures des personnages d'origine espagnole. Ainsi, lors du retour de Sigismondo Arquer sur l'île, après de longues années passées sur le « continent », Caller (Cagliari) se présente à ses yeux comme une ville « avec le cœur oppressé et putréfié », une ville dans laquelle subsiste un semblant de tranquillité mais où il sent qu' « au vent de l'Afrique couve une envie

[336] C'est le cas notamment dans le deuxième récit, *La congiura di Camarassa*. Dans *Sigismondo Arquer*, nombreux sont les monologues du protagoniste, entrecoupés par les interventions d'un narrateur omniscient qui s'adresse parfois directement à Sigismondo : « Désormais t'es tout seul au milieu des abbés vêtus de noir... Écoute, écoute ce que te crie le juge inquisiteur... Oh, en bon latin, bien sûr » (« Ormai sei solo in mezzo agli abati vestiti di nero... Senti, senti cosa ti grida il giudice inquisitore... Oh, in buon latino, certo... »), Sergio Atzeni, Pierluigi Murgia, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda, op. cit.*, p. 48.

d'extermination... Féroce, sans pitié... Derrière chaque pierre attend un ennemi multiforme et obscur »[337].

Ce topique de la ville silencieusement dangereuse revient aussi dans la deuxième bande dessinée, consacrée à la conjuration de Camarassa. Cagliari est représenté comme un lieu où le complot et la trahison règnent : « elles sont devenues dangereuses, les nuits de Cagliari. Dans l'obscurité s'organisent des intrigues et des complots »[338]. En ce qui concerne les descriptions des Espagnols, la réflexion de Sigismondo, peu après son retour en Sardaigne, est emblématique : « Et les Espagnols, hautains comme des dindons dans leurs uniformes dorés, et leurs capitaines, aux visages luisants de gras et de transpiration... Les Espagnols : les patrons... rien n'avait changé, rien »[339]. Dans le récit dédié à l'histoire d'Arquer, les Ibériques sont tous dépeints comme des inquisiteurs, et le fantôme de Toledo, capitale de l'Inquisition, flotte dans les esprits des Sardes comme une menace permanente ; dans *La congiura* – qui se déroule un siècle plus tard – c'est l'arrogance des Hispaniques et d'une certaine noblesse sarde d'origine espagnole (les « traitres ») qui est mise en avant, de même que les vexations incessantes perpétrées contre les Sardes. Cependant, il importe de noter que la fin du récit fragilise la rhétorique de la résistance des Sardes et de la patrie qui se veut indépendante : le peuple, malgré les appels à la lutte et à la révolte de la part des « conjurés » qui se battent pour une plus grande autonomie de l'île vis-à-vis du gouvernement de Madrid, ne se rebelle pas contre la situation et préfère accepter passivement le contexte qui lui est imposé : « "Révoltez-vous *cagliaritani* ! À mort les Espagnols !" [...] Mais les appels des conjurés à la rébellion ne sont pas recueillis, personne ne se révolte. [...] La ville reste bien tranquille »[340].

Si au niveau strictement littéraire nous pouvons affirmer que *Crisi e lotte interne* représente une œuvre médiocre, marquée par plusieurs limites structurelles et une naïveté de fond des auteurs (il s'agit surement d'un des écrits les moins aboutis de Sergio Atzeni), nous tenons néanmoins à souligner l'aspect novateur et audacieux du projet : écrire une histoire de la Sardaigne sous la forme de récits en bande dessinée dans les années 1980 a certainement constitué un acte de courage et d'effronterie éditoriale qui témoigne d'une certaine effervescence dans le panorama culturel sarde, notamment à Cagliari. Ce projet qui mêle histoire et fiction (avec une nette prédominance de l'histoire, ou mieux : d'une version datée de l'histoire) se pose

[337] *Ibid.*, p. 38. « Con il cuore oppresso e putrefatto», « al vento dell'Africa, cova una voglia di sterminio... Feroce, spietato... Dietro ogni pietra attende un nemico multiforme e oscuro ».
[338] *Ibid.*, p. 78. « Sono diventate pericolose le notti cagliaritane. Nel buio si organizzano tresche e congiure... ».
[339] *Ibid.*, p. 42. « E gli spagnoli tronfi come tacchini nelle loro divise dorate, e i loro capitani, coi visi lucidi di grasso e sudore... Gli spagnoli: i padroni... niente era cambiato, niente ».
[340] *Ibid.*, p. 80-81. « "Ribellatevi cagliaritani! A morte gli spagnoli!" [...] Ma gli appelli alla rivolta dei congiurati non sono raccolti, nessuno si ribella. Il popolo poi... [...] La città resta bella tranquilla ».

en tant qu'ouvre-voie, invitant à une reconfiguration de la relation entre récit historique et récit fictionnel, deux domaines qui, dans le milieu littéraire sarde, ont cessé de communiquer au début du XXe siècle. Il est aussi intéressant de reconnaître dans ce texte ce que Gigliola Sulis a défini comme « la recherche d'expédients qui seront caractéristiques de la production narrative atzenienne » : à savoir, la contraction de la phrase, la juxtaposition des propositions courtes et surtout « la bigarrure du plurilinguisme »[341] – un plurilinguisme selon nous à peine esquissé par l'auteur.

De ce plurilinguisme ébauché, passons au monolinguisme presque total qui caractérise le texte d'Antonello Angioni *La congiura di Camarassa*, paru plus de vingt ans plus tard chez un petit éditeur sarde (Giorgio Ariu). Angioni, juriste de profession et essayiste spécialisé dans la culture et la société sardes, se lance ici dans une aventure où la littérature croise l'histoire, avec des résultats pour le moins discutables. L'auteur, dans un court préambule au texte, après une brève contextualisation historique des faits, utilise le stratagème topique du manuscrit retrouvé : en 1869, dans la bibliothèque privée des comtes Delitala, à Cagliari, aurait été découvert un manuscrit qui lui aurait été remis. Il souhaite le publier car le texte est doté d'un intérêt historique, bien qu'il soit écrit dans un langage peu compréhensible ; c'est pourquoi il s'agit pour Angioni de le transcrire « dans un style naturel et moderne, filtré de toute rhétorique présente dans le texte »[342]. Dans ce même avant-propos, l'auteur précise que la narration s'appuie sur des archives, mais que les personnages vivent et interprètent librement les faits. Le choix du roman lui paraît ainsi naturel, étant donné la difficulté à cerner la frontière entre vérité historique et invention ; ce format romanesque permettrait à l'écrivain de mettre en lumière « les intrigues, les ambitions dévastatrices, les luttes mesquines pour le pouvoir et les faiblesses humaines, qui sont souvent, dans une certaine mesure, à l'origine d'événements considérés, au contraire comme nobles et glorieux »[343].

Pour structurer un discours critique autour de cette œuvre problématique, il s'avère d'abord nécessaire de clarifier certains points. Premièrement, la *Congiura*, tout comme le roman graphique éponyme de Atzeni et Murgia, est un récit centré sur les meurtres du vice-roi espagnol Camarassa et du marquis de Laconi, don Agostino di Castelvì, survenus en 1668 à Cagliari. Il s'agit d'un fait historique essentiel pour nombre d'auteurs sardes des XXe et XXIe

[341] Gigliola Sulis, *Introduzione*, in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. op. cit.*, p. 9. « La ricerca di espedienti che saranno caratteristici della narrativa atzeniana », « la screziatura del plurilinguismo ».
[342] Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa, op. cit.*, p. 4. « In uno stile naturale e moderno, scremato da ogni retorica presente nel testo ».
[343] *Ibid.* « Gli intrighi, le devastanti ambizioni, le meschine lotte di potere e le debolezze umane che spesso sono, in qualche misura, all'origine di eventi invece considerati nobili e gloriosi ».

siècles, un mythe remodelé selon la sensibilité politique et esthétique de chacun, comme ce fut le cas pour celui de la défaite de Leonardo Alagon face aux Aragonais pour les écrivains de la fin du XIXe siècle. Deuxièmement, il ne faut pas oublier que le texte d'Antonello Angioni paraît en 2007, en pleine « nouvelle vague » littéraire sarde : l'auteur, qui montre une connaissance historique solide des événements racontés, ne semble néanmoins pas tenir compte de ce mouvement d'ouverture ni de la volonté de changement de perspective qui marque depuis les années 1990 l'espace littéraire de l'île. Le troisième point, corollaire du deuxième, c'est qu'Angioni se fait porteur d'un message politique figé, non détaché des échos du Risorgimento ni de la rhétorique de la *costante resistenziale* sarde. À cette vision dichotomique ou simpliste de l'histoire, héritage du roman historique du XIXe siècle, fait suite – et c'est le quatrième point – un problème relatif à la forme du texte : même si la *Congiura* porte en couverture la mention « *romanzo* », il paraît évident au lecteur averti que le texte oscille continuellement entre la volonté fictionnelle de l'auteur (déclarée à maintes reprises) et un effet de « compte rendu historique » qui imprègne l'écriture du début à la fin. Cette ambiguïté générique peut être le symptôme d'un manque de maîtrise du genre romanesque, mais aussi un choix délibéré, car les descriptions historiques abondantes apportent davantage de véridicité au récit.

Ces éléments clarifiés, passons à une lecture rapprochée du texte. Après le préambule, le premier chapitre livre une longue description technique du système administratif sarde sous l'Empire espagnol. Ces quelques pages d'explication historique très – voire trop – détaillée sont suivies de l'intrigue propement dite, laquelle se concentre sur la figure de don Agostino di Castelvì, marquis de Laconi, un personnage qui semble d'emblée présenter les traits caractéristiques qui appartenaient auparavant à Leonardo Alagon : il est le seul, aux yeux du narrateur, capable de défendre l'intérêt des Sardes face à la Couronne espagnole. En effet, Castelvì, chef du bras « militaire » du parlement du royaume de Sardaigne[344], est à cette époque le porte-parole d'un mouvement des cadres dirigeants de l'île – les familles les plus riches – qui cherche à obtenir du vice-roi et du monarque d'Espagne que les postes dans la fonction publique et tous les rôles ecclésiastiques soient destinés aux Sardes, « aux enfants de notre terre, auxquels devra être garantie une plus grande liberté »[345]. Ces réclamations, probablement symptomatiques d'un réel besoin de plus grande autonomie des Sardes, ont comme première

[344] Le parlement du Royaume sarde, qui existait depuis 1355 grâce au souverain aragonais Pierre IV le Cérémonieux, était organisé en trois branches (les « *stamenti* ») : la branche royale, la branche écclesiastique et la branche militaire. Les « *stamenti* » se faisaient intérprètes des aspirations et des intérêts de la société sarde, notamment de sa classe dirigeante. Voir à ce propos Antonio Marongiu, *I Parlamenti sardi: studio storico istituzionale e comparativo*, Milano, Giuffrè, 1979.

[345] Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa*, *op. cit.*, p. 16. « Ai figli della nostra terra ai quali dovrà essere garantita una maggiore libertà ».

conséquence une fracture nette entre la coalition « réformiste » placée sous l'égide de Castelvì et la coalition « royaliste » liée au vice-roi. Elles sont interprétées par le narrateur extradiégétique – qui ne manque pas, par moments, d'intervenir directement en donnant son point de vue personnel – comme allant au-delà de revendications pures : il identifie dans ces requêtes « le désir d'un peuple de revendiquer sa propre spécificité ethnohistorique et de devenir l'artisan de son propre destin »[346]. La vision d'Angioni est purement romantique et patriotique, pas si éloignée par exemple de celle d'Enrico Costa, mais éloignée de la vérité historique, bien décrite par Pietro Maurandi dans un pamphlet paru en 2008 :

> En réalité, la demande de la réserve exclusive, même si elle portait aussi les marques de la caste, était le moyen de présenter une demande d'auto-gouvernement sans sortir du cadre de la Couronne d'Espagne, qui restait le point de référence pour la classe dirigeante sarde de l'époque.[347]

Selon Maurandi, ce type de revendications, portées par les dirigeants sardes pendant plus d'un siècle, est la preuve d'une vitalité politique réelle qui caractérise la Sardaigne espagnole, dans laquelle il reconnaît les racines du système régional autonome et de la pensée autonomiste actuelle. Cela entre en contradiction avec la vision négative donnée dans nombre de reconstructions historiques, relatives à la présence espagnole sur l'île, considérée comme « une période obscure, parsemée de querelles familiales et de luttes pour obtenir des privilèges et satisfaire des ambitions personnelles »[348]. Cette dernière vision coïncide avec celle du roman d'Antonello Angioni, qui retient de cette époque les rancœurs et les jalousies entre les membres des plus puissantes familles de l'aristocratie sarde, et décrit l'île comme une terre coupée du monde qui l'entoure, avec ses campagnes « encore plus pauvres et dans l'insécurité : les terres ressemblent de plus en plus au désert. Là où jadis frémissait la vie, maintenant dominent l'abandon et la solitude »[349]. Dans ce contexte dramatique brossé par le narrateur, don Agostino di Castelvì est mis en avant comme le seul espoir pour les Sardes : il est celui qui lutte pour

[346] *Ibid.*, p. 18. « Il desiderio di un popolo di rivendicare la propria specificità etno-storica e di diventare l'artefice del proprio destino ».
[347] Pietro Maurandi, *La ribellione e la rivoluzione. Sardegna spagnola e piemontese*, Cagliari, Cuec, 2008, p. 14. « In realtà la richiesta della riserva esclusiva, benché avesse anche tratti di casta, era il modo per esprimere la domanda di autogoverno, pur nell'ambito della corona di Spagna, che restava il punto di riferimento per la classe dirigente sarda dell'epoca ».
[348] *Ibid.*, p. 13. « Un periodo oscuro, costellato da faide famigliari, da lotte per ottenere privilegi e per soddisfare ambizioni personali ».
[349] Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa, op. cit.*, p. 20. « Ancora più povere e insicure: le terre assomigliano sempre più al deserto. Ove un tempo ferveva la vita ora dominano l'abbandono e la solitudine ».

l'autonomie, voire l'indépendance de l'île, contre l'oppresseur ibérique, celui qui refuse d'abdiquer et maintient le désir de changer le destin du peuple, car « nous sommes nés pour lutter ! »[350]. Le même Castelvì, dans le roman, est envoyé en tant que représentant du Parlement sarde à Madrid pour exposer les requêtes à sa Majesté en personne ; mais dans la capitale de l'Empire, il doit faire face au mépris et à la rancune de gouvernants hispaniques vis-à-vis des Sardes, mépris qui serait né de problèmes privés, de règlements de comptes entre familles aristocrates : encore une fois, l'histoire semble se réduire à une intrigue constituée de trahisons familiales. Le voyage de don Agostino est aussi prétexte à mettre en évidence l'écart de vertu entre Sardes et Espagnols : Castelvì est représenté comme courageux, aventurier, indomptable et fidèle à son peuple, tandis que les Hispaniques, légende noire *docet*, sont, entre autres, arrogants, rancuniers et assoiffés de pouvoir.

Ainsi, pour revenir à la situation dans l'île, le narrateur s'exprime ainsi :

> Les passions, les vertus et les défauts de la classe noble, l'inévitable antagonisme entre l'élément insulaire et l'élément espagnol, l'incompréhension des besoins de la Sardaigne et de la psychologie de ses habitants de la part des vice-rois et de leurs ministres : tous ces éléments influèrent de façon non négligeable sur les développements de cette affaire complexe.[351]

Dans une narration qui ne cède jamais aux nuances, dans une langue que nous pouvons qualifier d' « italianissime » – qui ne tient pas compte du métissage linguistique existant à l'époque en Sardaigne –, ce texte s'intègre dans la lignée du roman historique du XIXe siècle en retraçant une version de l'histoire qui semble pourtant dépassée ; il procède également à la réactivation d'une vision anti-espagnole remise en question, depuis des années, par l'historiographie officielle. Angioni, dans ce « roman », adapte les faits historiques à son souffle nationaliste (à la fois sarde et italien) et restitue une version caricaturale et folklorique de la Sardaigne, sans se soucier par exemple, lorsqu'il élit Castelvì au rang de « Père de la Patrie », de mentionner que la famille Castelvì, l'une de plus puissantes de Sardaigne, est en réalité d'origine valencienne, donc espagnole, comme nombre d'autres familles présentes sur le territoire sarde, parmi lesquelles les Aymerich, les Silva, les Gualbes, les Dexart, les Sanjust ou encore les Alagon. Castelvì, dans la *Congiura*, est la voix et la figure d'une vision partiale de

[350] *Ibid.* « Siamo nati per lottare! ».
[351] *Ibid.*, p. 28. « Le passioni, le virtù e i difetti della classe nobiliare, l'inevitabile antagonismo fra l'elemento isolano e quello spagnolo, l'incomprensione dei bisogni della Sardegna e della psicologia dei suoi abitanti da parte dei viceré e dei loro ministri: sono tutti elementi che influirono non poco sugli sviluppi di questa intricata vicenda ».

l'histoire :

> Notre terre est une terre qui exprime un peuple indomptable, avec d'anciennes traditions de lutte, et qui encore aujourd'hui garde une grande soif de liberté et de justice. L'expérience des judicats, continua-t-il, représenta une Sardaigne libre pendant plusieurs siècles, administrée par les Sardes de façon autonome, selon des règles et un système propres et par une assemblée qui exprimait réellement la complexité et les articulations de cette terre particulière et de sa société. [...] Les juges étaient des rois à part entière, avec un sceptre et une couronne. Tout cela, conclut le Castelvì, dura jusqu'au moment où les forces étrangères occupèrent nos terres avec les armes, en nous privant du droit et même de la volonté de décider.[352]

Nous retrouvons dans ce passage, dans lequel Castelvì s'exprime face au Parlement sarde réuni, un exemple parfait de *costante resistenziale*, et nous retrouvons ainsi le mythe d'Arborée et l'apologie d'un passé jamais oublié, celui d'une patrie sarde indépendante et libre du joug étranger. Il s'agit du mythe que le roman historique du XIXe siècle a déjà fait sien et qui ressurgit avec force un siècle plus tard, dans un texte qui ne cache pas ses intentions idéologiques et tente de fixer dans l'imaginaire collectif de l'île une idée que nous considérons comme anachronique et faussée de l'histoire de la Sardaigne. De fait, Angioni semble avoir ici l'intention de récupérer le canon esthétique de la fin du XIXe siècle et de l' « évaluer » – pour utiliser une expression chère à Edward Saïd[353] –, afin de s'imposer comme garant d'une vérité préétablie et d'ériger, grâce à des choix textuels stratégiques (notamment le narrateur, la structure ainsi que les images et les thématiques évoquées), une identité en négatif, donc en opposition à « l'autre », à savoir l'Espagnol. Le discours du narrateur, caractérisé par un enchevêtrement de préjugés et de visions préconçues, présente des limites évidentes : il semble reprendre point pour point un système d'idées fondé sur des généralisations historiques qui ne sont pas problématisées par l'écriture littéraire, alors qu'une approche alternative s'était déjà imposée à partir de la fin du XXe siècle dans le milieu intellectuel sarde, centrée sur la tentative de dépasser la « négativité » culturelle – donc identitaire – sarde, et qui considérait l'importance

[352] *Ibid.*, p. 38. « La nostra terra è una terra che esprime un popolo indomito, con risalenti tradizioni di lotta, ed ancora oggi conserva grande sete di libertà e giustizia. L'esperienza giudicale – proseguì – vide la Sardegna libera, per diversi secoli, amministrata dai sardi in modo autonomo, secondo regole e ordinamenti propri, attraverso un'assemblea che esprimeva davvero la complessità e le articolazioni di questa peculiare terra e della sua società. [...] I giudici erano re a tutti gli effetti, con tanto di scettro e di corona. Tutto ciò – concluse il Castelvì – durò sino a quando forze straniere occuparono con le armi le nostre terre e ci privarono del diritto e persino della volontà di decidere ».

[353] Voir Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, op. cit.*

des rencontres avec les autres cultures pour la définition d'une identité sarde, formée grâce aux échanges, influences et traces que chaque rencontre et chaque affrontement ont laissés. Angioni, dans la *Congiura*, ne tient pas compte de ces changements qui lui sont pourtant contemporains, traversent la culture sarde et notamment la production narrative de l'île ; son œuvre propose une vision monolithique de la Sardaigne, un portrait des Sardes en tant que peuple sempiternellement subjugué mais jamais définitivement dompté, ce qui politiquement pourrait être lu comme une sorte d'hommage à la vision « sardiste » et sardo-centrique encore existante dans l'île. Pourtant, il est intéressant de remarquer que le même auteur, qui focalise sa *Congiura* sur le caractère sombre de l'époque espagnole, écrivait, dans un texte paru en 2012, *All'ombra di Carlo V* :

> À l'époque espagnole se produisit certainement une circulation extraordinaire d'hommes et d'idées, d'influences artistiques et de techniques, de savoirs manuels et d'expériences, de cultures et de civilisation. Et la Sardaigne – bien que le plus souvent en position périphérique – participa à cet ample mouvement.[354]

Le changement de posture apparait clairement dans ce passage où l'auteur remet en question sa propre manière de romancer l'histoire sarde, cinq ans après la parution de la *Congiura.* Nous ne connaissons pas les raisons d'un tel revirement, toutefois il est possible que l'auteur ait subi l'influence d'un contexte dans lequel s'affirme toujours plus fortement la volonté de faire *tabula rasa* du double lieu commun de l'isolement sarde et du peuple persécuté, pour remettre au centre de l'imaginaire collectif l'image d'une identité multiple, composite et dynamique, qui, comme l'affirme Giuseppe Marci, « s'est formée dans la succession des millénaires et par stratifications successives, par des réélaborations souvent autonomes et originelles »[355]. Car, et c'est l'historien Giuseppe Ricuperati qui le souligne, « une île est toujours un monde », mais sa singularité spatiale conditionne non seulement « identité, mais aussi ouverture, relation, échange, hybridation possible »[356].

Pour revenir à la *Congiura* d'Antonello Angioni, il est clair qu'il s'agit d'un texte qui ne

[354] Antonello Angioni, *All'ombra di Carlo V. Feudatari e viceré: lotte politiche e conflitti di potere nella Cagliari del Cinquecento*, Cagliari, Condaghes, 2012, p. 8. « Sicuramente in epoca spagnola si verificò una straordinaria circolazione di uomini e di idee, di influssi artistici e di tecniche, di saperi manuali e di esperienze, di culture e di civiltà. E la Sardegna – sia pure non sempre in posizione di centralità – partecipò a questo ampio movimento ».
[355] Giuseppe Marci, « Un isola/mondo fra stato sabaudo, integrazione italiana, destino europeo », in Giulia Pissarello, Fiamma Lussana, a cura di, *Isola/Mondo: la Sardegna fra arcaismi e modernità (1718-1918). Atti del convegno (Sassari, 22-24 novembre 2006)*, Roma, Aracne, 2007, p. 179. « Si è formata nello scorrere dei millenni e per successive stratificazioni, per molteplici contributi, per rielaborazioni spesso autonome e originali ».
[356] Giuseppe Ricuperati, « Introduzione », in *Ibid.*, p. VII. « Un'isola è sempre un mondo » et « Non indica soltanto identità, ma anche apertura, relazione, scambio, ibridazione possibile ».

laisse pas de place (ou alors très peu) à l'hybridation ni à aucune forme de lien entre cultures « différentes » ; au contraire, les relations entre les cultures des différents peuples sont toujours placées sous le signe de l'affrontement et de la fermeture, et les Sardes sont décrits comme des persécutés qui tentent de résister, rangés derrière Castelvì et ses acolytes, à l'ignominie espagnole : après l'infructueuse expédition de don Agostino à Madrid, « il y avait une multitude populaire avec les armes à la main », précise le narrateur, louant « tant de noblesse, digne d'estime et de considération »[357]. Par la suite s'insère dans la trame du roman l'intrigue amoureuse entre Francesca Zatrillas, femme de Agostino di Castelvì, et don Silvestro Aymerich ; liaison qui selon le narrateur aura des effets dévastateurs et déclenchera tous les événements tragiques qui suivront, notamment le meurtre de Castelvì puis celui du vice-roi Camarassa : « Les difficultés accentuèrent le désir et favorisèrent ces trames sécrètes typiques des relations cachées qui se développent dans l'ombre »[358]. Par conséquent, ce roman réduit l'Histoire à un ensemble de trahisons et de vengeances privées. Pietro Maurandi conteste cette conception, car la « rébellion » organisée par une partie du Parlement sarde doit être située dans le cadre plus vaste et complexe de la crise de l'Empire espagnol et des différentes émeutes qui ont lieu à la même période dans d'autres territoires européens : Angioni ne semble pas tenir compte du contexte politique général du XVIIe siècle. On comprend, dès lors, pourquoi dans son pamphlet de 2008 Maurandi déclare son engagement à

> soustraire ces événements à l'idée, plutôt répandue, qu'il s'agissait d'une querelle familiale ou de quelque chose d'encore pire. Une idée humiliante pour les protagonistes de ces événements et aussi pour ceux qui les lisent, parce qu'en réalité ils sont immergés dans une lutte séculaire des Parlements sardes contre la couronne d'Espagne autour de questions politiques fondamentales.[359]

Selon Maurandi, l'hypothèse d'un meurtre passionnel pour la mort de Castelvì est une fable, à laquelle les Sardes ont longtemps cru, comme en témoignent de nombreux récits, parmi lesquels celui d'Antonello Angioni. Pourquoi insister sur la nature passionnelle du meurtre ? Probablement pour accompagner le prétendu vide politique d'une époque cataloguée comme

[357] Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa*, *op. cit.*, p. 73. « Vi era una moltitudine di popolo con le armi in pugno » et « Tanta nobiltà, meritevole di stima e considerazione ».
[358] *Ibid.*, p. 44. « Le difficoltà accentuarono il desiderio e favorirono quelle trame segrete tipiche delle relazioni nascoste che si sviluppano nell'ombra ».
[359] Pietro Maurandi, *La ribellione e la rivoluzione. Sardegna spagnola e piemontese, op. cit.*, p. 31. « Sottrarre quegli eventi all'idea, abbastanza diffusa, che si sia trattato di una faida famigliare, o di qualcosa di peggio. Un'idea umiliante per i protagonisti di quegli eventi e anche per chi li legga, perché in realtà essi sono immersi in una lotta secolare dei Parlamenti sardi contro la corona di Spagna su questioni politiche fondamentali ».

« sombre et décadente », où les revendications et les luttes de nature essentiellement politique n'ont pas lieu d'être. Au contraire, la vision de Maurandi et d'autres historiens qui se sont penchés sur le sujet à partir de la fin du XXe siècle[360] est celle d'une « Sardaigne espagnole » vive, d'une époque pendant laquelle des luttes et des rébellions ont eu lieu, et non pas seulement des jacqueries, « non seulement des querelles, mais de vrais différends, des désaccords profonds, litiges qui mettaient en question les structures du territoire et les relations entre le petit royaume de Sardaigne et la grande couronne d'Espagne »[361]. Le récit d'Angioni, qui opte donc pour une dévalorisation de la période représentée, se termine avec la célèbre tentative de « libérer » l'île, menée par des « conjurés » guidés par le marquis de Cea – cousin du défunt don Agostino di Castelvì – et la trahison de don Giacomo Alivesi, qui vend Cea aux Espagnols, lesquels le condamnent à mort et l'exécutent le 15 juin 1671 : « Suite à l'exécution de la sentence, dans tout le royaume se répandit un sentiment de douleur grand et sincère »[362]. Le marquis de Cea, comme son cousin, devient un symbole d'intégrité et d'honnêteté, à l'image des Sardes. Au contraire, Francesca Zatrillas, qui aux yeux du narrateur est la vraie coupable de ces méfaits, survit malgré sa trahison à l'encontre du « Père de la Patrie » don Agostino, allégorie d'une trahison plus générale contre tout le peuple sarde.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons observer que ces deux textes se font encore l'écho de la légende noire anti-espagnole. Aussi bien dans le récit graphique d'Atzeni et Murgia que dans le roman d'Antonello Angioni, la fonction didactique au service d'une vision partiale et déformée de l'Histoire demeure forte voire prépondérante par rapport à une supposée « vérité historique ». Cet aspect s'accompagne d'une fonction de consolation qui vise, encore une fois, à absoudre les Sardes des conditions historiques dans lesquelles ils ont vécu pendant des siècles. Ainsi, la volonté affichée par les auteurs est celle d'externaliser les fautes, car les problèmes de l'île seraient venus d'ailleurs, notamment de l'Espagne, véritable bouc émissaire pour bon nombre de Sardes. Il est donc clair que la valeur heuristique de ces récits n'est pas orientée (ou pas complétement) vers une exigence cognitive concernant l'Histoire, mais plutôt vers une représentation finale qui doit innocenter la « nation sarde », donc réconforter son peuple, perçu comme un peuple persécuté. Toutefois, à bien y regarder, il s'agit d'un peuple abstrait, sans voix, et presque entièrement exclu du discours qui caractérise les récits d'Angioni et d'Atzeni

[360] Nous pensons en particuliers aux études de Giancarlo Sorgia [1982], Francesco Manconi [1992, 1999 et 2001] et Bruno Anatra [1997], citées dans notre bibliographie.
[361] Pietro Maurandi, *La ribellione e la rivoluzione. Sardegna spagnola e piemontese, op. cit.*, p. 39. « Non solo faide, ma controversie vere, dissidi profondi, vertenze che mettevano in discussione gli assetti dell'isola e i rapporti tra il piccolo regno di Sardegna e la grande corona di Spagna ».
[362] Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa*, *op. cit.*, p. 134. « A seguito dell'esecuzione della sentenza, in tutto il regno si diffuse un sentimento di sommo e sincero dolore ».

et Murgia. C'est peut-être sur ce point que s'effectue un saut épistémologique observable dans les romans et nouvelles du corpus que nous analyserons dans le chapitre suivant : ce sont enfin les « vaincus » qui parlent, c’est leur quotidien imagé qui se trouve, enfin, au centre de la narration.

II

Récrire l'histoire, refaire l'identité : Sergio Atzeni et la littérature sarde face à l'époque espagnole de l'île

2.1 Une perspective néo-historique

Avant de conduire une lecture critique plus approfondie des textes du corpus choisi, et de décrypter ainsi les nouvelles dynamiques qui ont marqué, à partir de la fin du XXe siècle, les relations entre la littérature produite en Sardaigne et l'histoire de la période espagnole de l'île, nous souhaitons revenir sur la perspective néo-historique qui caractérise à nos yeux ces fictions. Cela nous permettra en outre de situer le « roman historique » ou « néo-historique » sarde dans le contexte de référence, à savoir le contexte littéraire italien.

Recréer, représenter, re-représenter ce qui n'a pas encore été *imaginé* : cette tendance est à l'origine de ce que nous nommons « roman néo-historique ». Son discours est riche en contradictions : il s'ouvre au dialogue avec les morts et se donne pour objectif de dépasser les opacités, les lacunes et les omissions de l'histoire qui dissimulent derrière elles une multiplicité d'histoires ; des histoires qui n'attendent que d'être racontées. De fait, le roman néo-historique tente de replacer au centre du discours littéraire la relation entre vérité historique et fiction, dans l'optique de la redéfinir de façon critique à la lumière du contexte actuel, fortement marqué par le système médiatique. Nous vivons une époque de profondes mutations, dans une société qui souffrirait de carence de conscience historique[363], où la perception de la profondeur historique serait affaiblie. Dans le cadre de ce scénario – quelque part décadentiste – commencent à proliférer, sur le versant littéraire, des œuvres critiquant fermement le discours historiographique.

Là où l'Histoire, en temps de postmodernité, est discréditée et devient narration parmi les narrations, la littérature s'approprie certains domaines qui appartenaient à l'Histoire et se transforme en lieu où l'on peut chercher la vérité et trouver une possible interprétation du monde, comme l'affirme Benvenuti[364]. Conséquemment, l'objet de réflexion privilégié de la narration devient l'intersection entre fiction et réel, selon des modalités variées. Dans les plis de cette nouvelle tendance, le roman néo-historique se caractérise par la recherche d'un effet de réalité obtenu grâce à un mélange inusuel de vrai, de faux et de postiche.

Nous pouvons affirmer que le roman néo-historique met en scène cette relation de plus en plus complexe entre le passé, le présent et le futur. Grâce à sa narration, le romancier néo-

[363] Voir Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act*, London, Methuen, 1981.
[364] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, *op. cit*, p. 21.

historique repense, relit, réinterprète et récrit l'Histoire, en s'insérant dans un contexte narratif qui n'est pas assimilable à celui du roman historique classique.

Dans ce nouveau contexte, Giuliana Benvenuti reconnaît deux modèles de narration néo-historique ; d'un côté, un récit enclin aux formes hypertextuelles et à l'encyclopédisme de l'œuvre ouverte – Umberto Eco, Italo Calvino entre autres, – de l'autre côté, une narration tournée vers la récupération de la mémoire des exclus et des parias : « Une chose est de lancer un défi intellectuel au lecteur, en se rétractant face au texte ; […] une autre est de se retirer du texte afin que la voix de l'auteur soit remplie par une multiplicité d'histoires en opposition au discours monologique, monolinguistique, univoque et normalisant du pouvoir »[365]. C'est à cette deuxième proposition que nous nous intéresserons ici, en tant qu'expérience de décentrement du discours historique uniformisant. Il s'agit, enfin, de prendre en considération ces narrations qui se proposent comme une sorte d'intégration à la recherche historiographique pour récupérer la mémoire oubliée par l'historiographie, et s'affirment ainsi en tant que « contre-narrations » qui renversent l'histoire racontée par les vainqueurs en donnant la parole aux sujets subalternes.

Cette subversion est strictement liée à la pulsion nécromantique dont nous avons parlé dans l'introduction, une pulsion qui porte l'écrivain et l'historien à redonner la voix aux morts. Pour comprendre cela, il est nécessaire d'introduire le concept de *damnatio memoriae* : les traces d'une vie scélérate qui doivent être effacées de l'histoire. Quel est donc le rôle de l'auteur d'un roman (néo)historique ? Il doit tout d'abord réparer cette *damnation* en restituant au passé cette mémoire effacée : « L'écrivain s'occupe, une descente dans les enfers de l'Histoire, d'effacer cette rature […] Cela ne peut se produire que si l'écrivain est capable de dépersonnaliser sa propre voix, en la faisant coïncider avec la voix collective d'une histoire qui récrit l'Histoire »[366]. Cette dépersonnalisation de l'auteur avait déjà été théorisée par Mario Domenichelli, qui avait élaboré l'idée, pertinente et adaptée, de « soustraction »[367].

En fait, ce qui nous intéresse dans le domaine du roman néo-historique, c'est cette tentative de certains auteurs de récupérer la mémoire menacée par l'oubli, ou de recomposer

[365] *Ibid*., p. 33. « Un conto è lanciare una sfida intellettuale al lettore, ritraendosi dal testo; […] altra cosa è ritirarsi dal testo perché il vuoto della voce d'autore sia riempito da una molteplicità di storie oppositiva rispetto al discorso monologico, monoliguistico, univoco, normalizzante del potere ».

[366] *Ibid*., p. 23. « Lo scrittore si occupa, per mezzo di una discesa negli inferi della storia, di cancellare questa cancellazione. […] Ciò può avvenire solamente se lo scrittore è in grado di spersonalizzare la propria voce, facendola coincidere con quella collettiva di una storia che riscrive la Storia ».

[367] Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, *op. cit.*, p. 17-18. Plus concretement, la stratégie de la « soustraction du sujet » mène l'auteur même, c'est-à-dire celui qui parle, à faire retentir dans sa voix d'autres voix, à introduire dans l'écriture « des documents, d'autres écritures qui redéfinissent d'autres parlants, historiquement déterminés » (« Documenti, altre scritture che definiscono altri parlanti, storicamente determinati », *Ibid.*, p. 18).

les mémoires fragmentées ; tout cela grâce à la recherche de traces et de récits utiles, mais aussi à une minutieuse reconstruction historique. Dans cette opération fusionnant vérité historique et écriture littéraire, le lien pour se repérer au milieu des décombres est l'imagination : c'est ce qui donne un sens aux fragments ayant survécu à la destruction, affirme encore Benvenuti[368]. Cette intersection de l'Histoire, de la mémoire et de la littérature crée une nouvelle forme de connaissance qu'Edward Saïd avait nommée « connaissance intégrative »[369].

Benvenuti applique ce concept de connaissance intégrative aux écrivains de langue italienne qu'on a fait rentrer dans les deux catégories de littérature postcoloniale et littérature de la migration ; nous préférons parler ici de « subalternité », notamment concernant les auteurs sardes, car ce concept permet de dépasser définitivement la séparation entre ces deux catégories. Il est d'ailleurs possible, en reprenant les thèses de Ranajit Guha[370], de parler de « connaissance intégrative » du subalterne, qui comble les vides et les omissions dont celui-ci est intensément conscient.

Ainsi, cette écriture néo-historique et subalterne s'efforce de répondre, à travers la fiction romanesque, à un besoin de vérité, en construisant une image complexe de la réalité qui tient compte d'une multiplicité de points de vue. Il serait donc tout à fait légitime, et c'est toujours Benvenuti qui l'affirme, de parler de « contre-histoires et contre-narrations : de fait, le récit sert à supporter un point de vue alternatif voire antagoniste, qui récrit le fait historique et le passé sous un angle différent par rapport à celui de l'écrivain italien "intégré" »[371]. C'est une façon « autre » de concevoir l'acte même de l'écriture, un travail qui retrace les relations entre passé et présent pour reconstruire de nouveaux effets de réalité où émergent des traces de l'histoire restées jusqu'ici invisibles.

L'écriture assume ainsi les traits d'une « prise de parole »[372], un geste politique à travers lequel il se propose de subvertir les narrations dominantes et d'inscrire le « subalterne », en tant que subjectivité parlante, dans le corps du discours historique national. Pour conclure, nous pouvons parler pour ces auteurs de « littérature performative » : une littérature qui agit et par conséquent modifie la perception que le lecteur a du passé, et qui participe à la création d'une nouvelle forme de mémoire.

---

[368] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, *op. cit*., p. 86.
[369] Edward Saïd, *Foreword*, dans Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 24.
[370] *Ibid.*
[371] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, *op. cit.*, p. 87. « È lecito parlare di contro-storie e contro-narrazioni: il racconto, infatti, serve a supportare un punto di vista alternativo e talora anche oppositivo, che ri-scrive la vicenda storica il passato da un angolo di visuale differente da quello cui lo scrittore italiano 'integrato' è solito guardare al proprio paese e alla sua storia ».
[372] *Ibid*., p. 92. « Una presa di parola ».

Ce que nous souhaitons souligner ici, c'est la nécessité de contextualiser la littérature sarde contemporaine – du moins les auteurs de notre corpus – à l'intérieur de ce courant, entre histoire et littérature, fiction et réel, mémoire et oubli, réécriture et représentation ; cette contextualisation permet de mieux comprendre les visées et les problématiques qui ont guidé les écrivains de l'île dans leur choix – un choix qui n'est pas seulement littéraire, mais qui assume les traits d'un geste politique.

2.2 Le contexte italien : un peu de (néo)histoire

A partir des années 1980-1990, la narrative italienne redécouvre le récit d'inspiration historique ; un genre qui n'avait guère totalement disparu, mais avait traversé une profonde crise culminant avec la « fuite de l'histoire »[373] enregistrée à la fin des années 1970. C'est à cette époque que l'on assiste à l'apparition, dans le panorama littéraire italien, d'une série de romans situés dans une contemporanéité privée de liens avec le passé. Les écrivains de cette génération, dont la figure emblématique est sûrement Vittorio Tondelli, rejettent les angoisses et les tourments typiques d'une certaine tradition littéraire, coupent définitivement les liens avec les « pères » et tentent d'ouvrir la voie d'une écriture devenue transcription immédiate du présent.

La renaissance du roman historique, sous de nouveaux auspices, coïncide avec la publication en 1980 d'*Il nome della rosa* d'Umberto Eco. De fait, de nombreuses œuvres à caractère historique suivirent la voie ouverte par Eco, en s'imposant au public et à la critique par des caractéristiques propres qui phagocytaient des instances culturelles multiples[374]. Cette production très variée présentait néanmoins des constantes structurelles bien définies : un anti-historicisme de fond, la fragmentation de la linéarité du récit, l'altération des coordonnées spatio-temporelles et, au niveau stylistique, le recours systématique aux ressources de la créativité et de l'affabulation[375].

Gigliola De Donato reconnaissait deux courants bien distincts dans cette tendance littéraire : le premier, animé par une forte « volonté historico-civile », comptait notamment des

[373] *Ibid*., p. 28.
[374] Voir Domenico Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero*, in Vito Santoro, a cura di, *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 61-94.
[375] Voir Gigliola De Donato, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano di Brindisi, Schena, 1995, p. 61-62.

auteurs méridionaux (Raffaele Nigro, Segio Atzeni et Vincenzo Consolo entre autres) qui se proposaient de repenser l'histoire du Mezzogiorno, de ses classes dirigeantes, de ses groupes intellectuels et de ses classes subalternes. Le deuxième, au contraire, voyait l'histoire comme une « métaphore du présent » (Umberto Eco, Luigi Malerba, Sebastiano Vassalli, etc.), image et symbole d'une condition existentielle absolue de l'homme[376].

Toutefois, ces romanciers partageaient un profond scepticisme théorique, répandu à l'époque, vis-à-vis de toute reconstruction objective et scientifique du processus historique. Leur vision du présent, celle d'un temps « vide » dominé par l'éphémère et caractérisé par le manque d'idéaux, était accompagnée par la nécessité de donner une perspective à ce présent autoréférentiel ; le roman néo-historique représentait l'instrument dont ils se servaient pour donner un sens à ce présent. Ces écrivains focalisaient leur attention sur le lien présent / passé : « un lien que la contemporanéité tendrait régulièrement à redimensionner et à destituer ; vice-versa, sa centralité théorique et anthropologique devrait être rétablie »[377].

Selon De Donato, ce passage aux nouvelles formes du roman néo-historique était une conséquence directe d'une mutation dans le contexte épistémologique occidental. Au contraire, Margherita Ganeri, auteure d'une étude rigoureuse sur le roman historique italien[378], identifie la cause de ce « passage » dans la transition entre modernité et postmodernité. Par conséquent, « la "narrative historique" devient, dans le postmoderne, un espace relevant de la catégorie de pensée caractérisée par une "aspiration impossible" : organiser les cordonnées spatiotemporelles selon les schémas narratifs mis en crise par le postmoderne »[379]. D'un côté, le besoin de réagir à la perte de distance historique, de l'autre côté la nécessité de donner un nouveau sens à la relation passé-présent-futur en s'appuyant sur les anciens schémas cognitifs.

Les analyses de De Donato et de Ganeri demeurent toujours d'actualité : dans un panorama littéraire mutant, le roman du XXIe siècle semble engager une lutte contre le présent, absorbé dans le défi ultime de raconter le dépaysement de l'homme contemporain dans un monde réduit à une représentation virtuelle de lui-même. Dans ce contexte en apparence peu propice à la représentation de l'Histoire, la narration historique détient encore un rôle privilégié.

---

[376] *Ibid*., p. 67-68.

[377] Domenico Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero*, *op. cit*., p. 65. « Un legame che la contemporaneità tenderebbe spesso a ridimensionare e a destituire; viceversa, la sua centralità teorica e antropologica andrebbe ristabilità ».

[378] Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce, 1999.

[379] *Ibid*., p. 121. « La 'narrativa storica' assume nel postmoderno uno spazio rilevante proprio in quanto categoria del pensiero caratterizzata da 'un'aspirazione impossibile', l'aspirazione, cioè, a organizzare le coordinate cognitive spazio-temporali secondo quegli stessi schemi narrativi messi in crisi dal postmoderno ».

L'affirmation et l'évolution du genre du « roman néo-historique » italien lors des années dites « Zéro »[380] confirme cette centralité de la dialectique entre littérature et histoire, car il a rencontré un bon succès auprès du public et s'est développé sous des formes et des poétiques variées. Citons, parmi les expériences les plus intéressantes, celles du collectif d'écrivains Wu Ming, auparavant Luther Blisset, auteur d'une ambitieuse production narrative ainsi que d'une élaboration théorique[381], ou encore celles d'Antonio Scurati, Pino Cacucci, Bruno Arpaia, ainsi que d'Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli et Massimo Carlotto, des habitués du roman policier qui se sont tournés ponctuellement vers le roman historique. Enfin n'oublions pas les narrations dans lesquelles la micro-histoire régionale rencontre le processus historique général, notamment l'exemple récent de la fresque en trois tomes de Valerio Evangelisti sur l'histoire du socialisme révolutionnaire en Emilie-Romagne[382].

Ce travail n'a pas pour objectif de comprendre les dynamiques et les mécanismes des différentes variantes du roman néo-historique italien, ni d'analyser sa réception auprès des lecteurs. Notre intérêt se porte prioritairement sur la place que les écrivains sardes contemporains occupent à l'intérieur de ce genre non homogène, et sur la compréhension des raisons de cette affiliation. A ce sujet, il nous semble manifeste que c'est dans la variante « civile et méridionale » du roman néo-historique que s'inscrivent les auteurs de la « nouvelle vague » de la littérature sarde.

2.3 Pour un néo-historique sarde

Historiquement, l'écrivain sarde a été un fin connaisseur des particularités de sa terre, et son écriture a toujours été fortement marquée par une veine réaliste ; l'île était son observatoire de la réalité, le lieu où il convenait de rechercher une supposée vérité. Toutefois, jusqu'aux années 1970-1980 et à l'arrivée de la modernité en Sardaigne, avec son corollaire de mutations et de ruptures avec le passé et la tradition, l'œuvre romanesque sarde du XXe siècle restait caractérisée par son anhistoricité et par l'annulation de toute évolution temporelle. Le temps était suspendu, les barrières entre la vie et la mort annulées : « Cette conception qui trouve place dans les romans sardes nous renseigne donc sur une vision du monde qui découle

[380] La décennie 2000-2010. Voir Vito Santoro, a cura di, *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, *op. cit*.
[381] Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2008.
[382] Valerio Evangelisti, *Il sol dell'avvenire*, Milano, Mondadori, vol. I, II et III, , 2013, 2014 et 2016.

de structures humaines et sociales arriérées, mais témoigne plus particulièrement de l'absence chez l'homme sarde d'une conscience sociale et historique, et de sa vie qui – transcendante et abstraite – se transforme dans son univers en non-vie »[383].

Dans ces romans – parmi lesquels se démarquent *Le jour du jugement* de Salvatore Satta (1977) et *San Silvano* de Giuseppe Dessì (1939, puis 1962)[384] – l'île devient un espace-temps métaphysique insulaire, doté d'une circularité existentielle qui se perpétue dans l'œuvre romanesque des écrivains sardes et rend antihistoriques les personnages de ces fictions, « et l'a-histoire de l'île est le reflet de leur vie atemporelle »[385]. Margherita Marras a nommé ce phénomène « faible profondeur du temps »[386] : un éternel présent qui dérive de l'impossibilité des romanciers sardes à donner une représentation historique, car en Sardaigne le passé continue à vivre dans le présent.

Le changement survient vers le début des années 1980, lorsque la société sarde perd son *insularité* et se retrouve confrontée au monde extérieur. Les œuvres des romanciers de ces années (Giulio Angioni, Bachisio Zizi, Antonio Puddu, etc.) reflètent les transformations sociales, et racontent les nouvelles aspirations, drames et crises des mythes anciens. Les thématiques changent et l'analyse se déplace d'un niveau purement local vers un niveau global, dans un cadre non plus insulaire, mais national et européen.

Néanmoins, un certain pessimisme nostalgique s'exprime dans la résistance romantique persistante de certains auteurs néosardistes comme Gianfranco Pintore, Franziscu Zedda et Francesco Masala, qui revendiquent un séparatisme de matrice ethnique. Ce discours, qui donne à la Sardaigne une aura mythique, est porteur d'un enfermement culturel risquant de compromettre toute aspiration novatrice. Il faudra attendre quelques années avant l'affirmation d'auteurs tels que Sergio Atzeni, qui ouvriront la voie « à une vision universelle de la réalité, reflétée et manipulée par l'imagination »[387].

En 1986, grâce à son premier roman *Apologo del giudice bandito*[388], Atzeni met en perspective une nouvelle réflexion sur le lien entre passé et présent, avec un point de vue autre

[383] Margherita Marras, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, 1998, p. 48.
[384] Salvatore Satta, *Il giorno del giudizio* [1977], Milano, Adelphi, 1979 (éd. française : *Le jour du jugement*, Paris, Gallimard, 1981), et Giuseppe Dessì, *San Silvano* [1939], Milano, Feltrinelli, 1962 (éd. française : *San Silvano*, Lagrasse, Verdier, 1988). Parmi les œuvres les plus significatives de cette époque nous signalons aussi : Francesco Masala, *Quelli dalle labbra bianche*, Milano, Feltrinelli, 1962 (éd. française : *Ceux d'Arasolé*, Paris, Zulma, 1999), et Paride Rombi [1953], *Perdu*, Milano, Leader, 1969 (éd. française : *Perdu, enfant sarde*, Paris, Gallimard, 1959).
[385] Margherita Marras, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, *op. cit*., p. 51.
[386] *Ibid*., p. 56.
[387] *Ibid*., p. 336.
[388] Sergio Atzeni, *Apologo del giudice bandito*, *op. cit.* ; pour l'édition française : *La fable du juge bandit*, *op. cit*.

sur les événements racontés : celui des *perdants* de l'histoire. L'écriture romanesque est pour Atzeni un moyen de réinterpréter l'histoire sarde. Son récit, situé à l'époque de la domination espagnole en Sardaigne, a pour fondement l'invasion des sauterelles de 1492, qui coïncide avec l'arrivée de la Sainte-Inquisition dans l'île et avec le début de l'ère moderne. C'est le point de départ d'un itinéraire narratif, d'un chemin que d'autres auteurs sardes emprunteront et qui mènera à la réinterprétation d'une période déterminée de l'histoire de la Sardaigne : la période espagnole (1479-1720).

Sergio Atzeni conduit une opération historique et idéologique en inscrivant cette démarche dans l'affabulation romanesque : « Il part de la volonté d'analyser avec un œil interne une matière trop souvent confiée à la plume, externe et étrangère, culturellement subalterne, des "historiens savoyards", tout en revendiquant pour l'imagination un rôle de vérité, d'interprétation et d'*invention* de l'histoire »[389]. Derrière Atzeni, l'intérêt narratif pour l'histoire espagnole de la Sardaigne semble s'intensifier, et atteint son apogée au début des années 2000, avec la publication de nombreuses œuvres dans le sillage de l'*Apologo*. Les auteurs de ces romans – Paola Alcioni, Giulio Angioni, Raffaele Puddu, Pietro Maurandi, Francesco Abate, pour ne citer que les principaux – offrent de nouvelles perspectives à la littérature sarde, grâce à un regard qui dépasse *l'anhistoricité historique* de l'île et fait du matériel historique un emploi narratif afin de démystifier la rhétorique officielle et de reconstruire l'histoire des vaincus.

Ces écrivains utilisent leur « connaissance intégrative » – mélange de littérature, d'histoire et de mémoire – pour réintégrer l'île, en tant qu'espace périphérique, dans le cours de l'histoire. L'ambition est de donner la voix à une culture subalterne à travers une prise de parole : cette narration évolue par le biais du mythe, du folklore et de la magie, exploite la documentation historique et le registre fantastique pour offrir une compréhension à la fois ludique et critique de la relation passé / présent ; le récit recherche l'identification des modèles de conflit social et les racines des crises qui éclairent le présent, comme l'affirme Stefano Tani[390].

Il s'agit ici d'une opération « nécromantique » : elle rend la parole aux morts et permet à une histoire « oubliée » d'être racontée. Nous avons retracé le chemin que la « légende noire » anti-espagnole s'était frayé en Sardaigne, notamment pendant la période de l'unification

[389] Giuseppe Marci, *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, Cuec, 1999, p. 177. « Epperò da lì parte, dalla volontà di trattare, con occhio interno, una materia troppo spesso affidata alla penna, esterna ed estranea, culturalmente subalterna, degli 'storici savoiardi', rivendicando per la fantasia un ruolo di verità, di interpretazione et di *invenzione* della storia ».

[390] Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 285.

italienne : les romans historiques sardes de la fin du XIXe siècle avaient contribué à faire considérer l'époque espagnole en Sardaigne comme une « légende noire », une époque obscure et décadente, indigne d'être inscrite dans la mémoire collective. Ainsi, le « geste » de ces auteurs de la « nouvelle vague » de la littérature sarde a une portée politique, car il répare une *damnatio memoriae,* au moyen d'une minutieuse reconstruction historique qui a besoin de l'imagination du poète pour redonner un sens aux fragments ayant survécu à l'oubli forcé[391].

Ce qui paraît évident, c'est que pour les écrivains sardes contemporains l'histoire devient un « inquiétant objet de réflexion, un point de départ pour redéfinir une connaissance du présent ainsi que de sa propre identité historique »[392]. Un regard tourné vers le passé où se croisent histoire, narration et imagination ; magie, onirisme et tradition. Une voie pour régler enfin les comptes avec la marginalité et l'insularité atemporelles[393].

Il n'est plus temps de « répandre le miel »[394] en adoptant une attitude consolatoire ; l'heure est venue de « jeter le sel »[395] sur les blessures, de ne pas adoucir. Il est temps pour ces auteurs *d'être dans le monde*. Ce type d'approche dénote une souplesse d'esprit qui n'est pas commune à tous les auteurs sardes ; c'est pour cela que Margherita Marras – comme elle l'explique dans son étude sur l'insularité de la littérature sarde du XXe siècle – aimerait plaider pour un changement généralisé

> auprès des auteurs qui continuent à proposer les mêmes thématiques en se mirant dans leur propre référent historique ou socio-anthropologique, pour qu'ils s'ouvrent, qu'ils dépassent tous les particularismes ressassés et adoptent une vision plus universelle de la vie et de l'œuvre d'art. Cela nous semble la seule voie à parcourir si l'on veut sortir d'une impasse dont ni les écrivains ni la Sardaigne ne peuvent tirer aucun profit.[396]

---

[391] Reste à savoir si cet acte modifie la perception collective de la mémoire au sein de la culture sarde. Une analyse socio-anthropologique de ces œuvres s'avère donc nécessaire, néanmoins cela ne sera pas l'objet de cette étude. Disons que dans une perspective future, et dans une étude successive, il s'agira de mettre au jour l'impact de cette production narrative pour vérifier si nous sommes en présence d'une littérature néo-historique de matrice « civile » qui perce dans l'imaginaire collectif des lecteurs, en changeant leur conception du passé, et si cette littérature participe, à travers cette subversion historique, à la création d'une nouvelle forme de mémoire, bref si nous pouvons parler de « littérature performative ».

[392] Gigliola De Donato, *Gli archivi del silenzio*, *op. cit*., p. 71. « La storia dunque come inquietante oggetto di riflessione e di inchiesta, punto di riferimento per una conoscenza (da ridefinire) del presente e della propria identità storica ».

[393] Voir à ce propos Margherita Marras, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle, op. cit*., p. 333-346.

[394] Goffredo Fofi, *Prefazione*, in Franco Manai, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, Cuec, 2006, p. 9-10.

[395] *Ibid.*

[396] Margherita Marras, *L'insularité dans la littérature sarde du XXe siècle*, *op. cit*., p. 346.

Marras exhorte ainsi les auteurs sardes à suivre l'exemple de Sergio Atzeni, lequel leur permettrait de s'approprier une nouvelle façon de faire de la littérature et de ré-imaginer l'histoire, tout en s'éloignant du risque – toujours menaçant – de re-visitation historique marquée par la victimisation : inclination dont certains écrivains ne parviennent pas à s'affranchir, comme nous avons pu le voir précédemment[397].

Cette exhortation a été saisie par les narrateurs des romans et des nouvelles dont il est question dans ce travail : assujettis à une cartographie « objective » et à une carte stable (l'île), ils cherchent et créent des fuites possibles qui leur permettent d'opérer – et de parler – en tant que sujets – pour reprendre l'analyse de Chambers –[398] d'un récit *subalterne* opposé au récit historique *hégémonique*.

2.4 La perspective subalterne

Dans le chapitre introductif de ce travail, en nous appropriant la dichotomie *subalterne* / *hégémonique* sur la base des théories gramsciennes puis saïdiennes, nous avons situé la Sardaigne, à l'intérieur de ce clivage, du côté des subalternes. L'évocation de cette *subalternité* indique une prise de conscience de la subordination culturelle de l'île, qui a pour corollaire l'identification de certaines répercussions aussi bien sur la tradition autochtone que sur la relation avec l'*autre* imposée par les dominants. De fait, Margherita Marras, dans son étude sur le roman historique sarde[399], parle d'une « colonisation culturelle » dont les manifestations peuvent surgir d'une façon sournoise : elles ne seront reconnaissables que par l'observation attentive et la réactivité propres aux sujets ayant conscientisé les codes de la colonisation. Lorsque l'on parle de subalternité – et de colonialisme – il s'avère essentiel de prendre en considération le conditionnement des pratiques culturelles par des phénomènes de domination, sans pourtant accuser les intellectuels et écrivains appartenant à cette culture d'être soumis et/ou subordonnés ; il est préférable d'analyser « les facteurs qui ont déterminé les choix stylistiques,

[397] Margherita Marras à ce propos cite en particulier Gianfranco Pintore et Francesco Masala. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précedent, Sergio Atzeni lui-même est tombé, à ses débuts en tant que narrateur, dans le piège de la victimisation du peuple sarde.
[398] Iain Chambers, *Una cartografia sradicata*, in Sergia Adamo, a cura di, *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale,* Roma, Meltemi, 2007, p. 59-70.
[399] Margherita Marras, *Dall'Ottocento ai giorni nostri: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*, *op. cit*., p. 197.

[…] les modalités de représentation du réel, l'utilisation des codes linguistiques, les perceptions politiques, éthiques et identitaires, etc. »[400]. Dans cette étude, nous avons focalisé notre attention sur le manque d'histoire ainsi que sur les déviations entraînées par ce manque, sur des opacités imposées *de facto* par une culture hégémonique – italienne – sur une culture subalterne : la culture sarde. Plus concrètement, dans la suite de ce chapitre nous nous concentrerons sur la manière dont les écrivains sardes – donc subalternes – récupèrent cette mémoire historique dans l'objet littéraire.

Il convient d'abord de rappeler qu'Antonio Gramsci, connaisseur pointu de cette terre de Sardaigne où il avait vu le jour en 1891, l'incluait déjà en 1926 dans le cadre de la fameuse « question méridionale ». Cette théorisation d'un Sud opposé au Nord faisait explicitement référence à la situation italienne, même si nous n'oublions pas que les formes de la culture analysées par Gramsci à l'époque étaient enracinées dans un monde bien moins interconnecté que le monde d'aujourd'hui. En ce qui concerne ses thèses sur la « question méridionale », il est nécessaire de revenir sur l'importance que le penseur sarde accordait au Risorgimento et à son influence sur la culture et l'histoire italienne. De fait, dans les *Cahiers de prison*[401], et c'est Marcus Green qui le rapporte, il observait que « l'histoire du Risorgimento était écrite telle une méta-narration de l'unification nationale, qui ignorait le dissentiment politique des paysans méridionaux »[402]. Nous retrouvons ici cette méta-narration déjà dénoncée, entre autres, par Francesco Manconi[403] : les historiens de l'époque avaient réécrit l'histoire de la Sardaigne en effaçant son passé « espagnol et hispanisant », pour la ranger dans un discours national uniformisant qui exaltait l'italianité des Sardes et de l'île. Le discours des romanciers accompagnait le discours historique « officiel », notamment celui des auteurs sardes du roman historique de la fin du XIXe siècle, qui soit effaçait le passé, soit jetait des ombres sur ce même passé. Cette représentation s'était affirmée avec force dans l'imaginaire collectif sarde, si l'on pense que des échos de cette vision figée sont encore présents de nos jours dans certains écrits littéraires produits en Sardaigne.

Pour revenir à Gramsci, c'est dans le contexte de ses analyses superposées sur la question du Sud et sur le rôle des intellectuels dans la représentation d'une unité nationale factice que l'auteur des *Cahiers de prison* conçoit la catégorie théorique de la

[400] *Ibid.* « I fattori che ne hanno potuto condizionare le scelte tematico-formali, […] le modalità di rappresentazione del reale, […] l'uso dei codici linguistici e letterari, il sentire politco, etico, identitario ecc. ».
[401] Voir en particulier Antonio Gramsci *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 19, p. 13-117.
[402] Marcus E. Green, *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, in Giancarlo Schirru, a cura di, *Gramsci le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009, p. 54. « La storia del Risorgimento era scritta in una metanarrativa dell'unificazione nazionale che ignorava il dissenso politico dei contadini meridionali ».
[403] Francesco Manconi, *Introduzione*, in Id., a cura di, *La società sarda in età spagnola*, *op.cit*., p. 8.

« subalternité »[404] : son objectif était « d'identifier et d'analyser les groupes sociaux subordonnés dont l'activité est ignorée, dénaturée ou aux marges de l'histoire dominante »[405]. Il est donc possible d'affirmer que les Sardes sont restés longtemps, en quelque sorte, aux marges de l'histoire ; autrement dit qu'ils sont restés aveugles devant leur propre histoire. Nous pourrions donc interpréter la réécriture de l'époque espagnole en Sardaigne par les romanciers sardes contemporains, à partir de 1986, comme une tentative de donner une cohérence à une narration historique qui, compte tenu de la condition de subalternité de la Sardaigne, serait restée sans cela fragmentée et irrégulière. C'est encore Gramsci qui l'affirme :

> L'histoire des groupes sociaux subalternes1 est nécessairement fragmentée et épisodique. Il est hors de doute que, dans l'activité historique de ces groupes, il y a une tendance à l'unification […] Cette tendance est continuellement brisée par l'initiative des groupes dominants […] Les groupes subalternes subissent toujours l'initiative des groupes dominants même quand ils se rebellent et se soulevent : seule la victoire "permanente" brise, et pas immédiatement, la subordination.[406]

Au cœur de la réflexion gramscienne de cette époque (1934) se trouve la nécessité de montrer les difficultés existant à retrouver les traces des subalternes dans l'histoire. Gramsci focalise son attention sur les narrations historiques qui représentent les groupes subalternes dans une position passive et renforcent donc leur condition de subalternité, comme l'a justement observé Marcus E. Green : « La diffusion de ces interprétations contribue à former la conscience commune des masses ; elles ne sont plus capables de les mettre en discussion et les acceptent en tant que faits au lieu de les considérer comme des opinions »[407]. Tous ces aspects doivent être pris en compte par l'historien « intégral »[408] lors de son enquête sur les subalternes : il doit savoir qu'existent des processus historiques où les subalternes sont perçus et représentés en tant qu'humbles, passifs, ignorants ; mais aussi qu'il existe une histoire de la *praxis* subalterne qui

---

[404] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, *op. cit.,* vol. V, C. 25, § 2, p. 309.

[405] Marcus E. Green, *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali, op. cit*., p. 55. « […] individuare e esaminare quei gruppi sociali subordinati la cui attività è ignorata, travisata o ai 'margini' della storia dominante ».

[406] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, *op. cit*., *Cahiers de prison*, *op. cit.,* vol. V, C. 25, § 2, p. 309.

[407] Marcus E. Green, *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali, op. cit*., p. 68-69. « La diffusione di queste interpretazioni contribuisce a formare la coscienza e il senso comune delle masse: essi non riescono a metterle in dubbio ma le accettano come fatti invece che come opinioni ».

[408] Voir Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, *op. cit.,* vol. V, C. 25, § 2, p. 309, et Marcus E. Green, *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali, op.cit*., p. 69. Green écrit dans son texte: « Lo "storico integrale" è lo storico critico che lavora alla ricostruzione e alla produzione della storia subalterna, che deve analizzare criticamente i dati del passato mettendo continuamente in discussione sia le proprie supposizioni sia quelle degli altri ».

peut démontrer le contraire, à travers les expériences concrètes de vies vécues par ces classes populaires, expériences concrètes, qui, dans les textes de notre corpus, semblent revenir au centre de la narration.

À l'époque où Gramsci écrivait, l'une des caractéristiques des intellectuels italiens – et ce fut un des sujets analysés par le penseur communiste – était l'indifférence manifeste envers les besoins et les aspirations des moins privilégiés. Les intellectuels persistaient à considérer les subalternes comme biologiquement et intellectuellement inférieurs[409]. Par conséquent, selon l'analyse de Gramsci, les groupes subalternes se confrontaient avec un ensemble de relations sociopolitiques, culturelles et économiques qui les marginalisaient et les privaient de toute forme d'autonomie. Par conséquent, la stratégie pratique et politique des subalternes devait « être celle de développer leur propre couche d'intellectuels organiques, afin d'avoir la capacité de se représenter par eux-mêmes et d'affirmer leurs propres intérêts et leurs propres aspirations politiques »[410]. Nous percevons ainsi, grâce à Green, l'importance que Gramsci accordait au rôle de l'intellectuel et de l'historien « intégral », ainsi qu'à la nécessité d'une représentation historique reposant sur l'expérience des classes subalternes, en opposition à la vision fournie par les groupes dominants. La nécessité d'une *contre-histoire*, et donc d'une *contre-narration* des subalternes, semble tout à fait conforme à ces thèses. Il faut enfin souligner que, malgré le fait que ces analyses aient étés conçues dans le contexte italien et européen des années 1930, elles demeurent actuelles et utiles dans le contexte global contemporain. Elles s'adaptent aussi parfaitement à une étude de la réalité sarde, réalité que, nous le répétons, Gramsci connaissait bien à l'époque.

Cette dernière constatation nous permet de faire le lien avec un autre auteur dont les analyses sont fort utiles dans le cadre de ce travail ; il s'agit d'Edward Saïd, sans doute un des lecteurs les plus aigus de l'œuvre de Gramsci. À ce propos, il est intéressant de remarquer que selon Joseph Anthony Buttigieg, critique et théoricien littéraire mais surtout traducteur de la première édition en anglais des *Cahiers de prison*, il serait incorrect de parler d'une influence de Gramsci sur Saïd, et plus approprié de percevoir une relation d'affinité entre les deux

[409] Voir encore Marcus E. Green, *Subalternità*, *op.cit.*, p. 69.
[410] *Ibid.*, p. 70. « La strategia pratica e politica dei gruppi subalterni deve essere quindi quella di sviluppare il proprio strato di intellettuali organici, in modo da avere la capacità di rappresentare sé stessi e di affermare i propri interessi e le proprie aspirazioni politiche ».

intellectuels[411]. En effet, les thématiques principales des travaux de Saïd font écho aux réflexions de l'intellectuel et militant communiste, et les prolongent.

L'hypothèse initiale de Saïd est que Gramsci a produit une interprétation de l'histoire et de la société de type essentiellement géographique et territorial. En effet, le concept de subalternité est défini géographiquement ou, pour mieux dire, territorialement : il s'agit d'un terrain commun aux paysans du Sud et au prolétariat du Nord. Saïd se concentre longuement sur cette définition gramscienne et, dans son texte *Culture et impérialisme*, conçoit l'image d'histoires qui s'enchevêtrent et de territoires qui se superposent[412], en faisant référence aux relations inextricables entre la culture du dominant (colonisateur) et celle du subalterne (colonisé). L'intellectuel palestinien souligne l'importance du territoire, de la géographie de la subalternité, et, lorsqu'il se propose de montrer les implications de la culture dans l'expansion des empires, il affirme que

> faire sur l'art des observations qui préservent ce qu'il a d'unique et en même temps retracent ses affiliations, en un mot situer l'art dans son contexte mondial concret est une entreprise difficile, mais j'estime que nous devons la tenter. L'enjeu c'est le territoire et sa possession, la géographie du pouvoir. Toute l'histoire humaine est enracinée dans la terre, parce qu'il a fallu penser à l'habitat, mais aussi parce qu'on a voulu *avoir* plus de territoires, et qu'on dû pour cela décider du sort de populations indigènes.[413]

Saïd procède à une sorte d'enquête géographique sur l'expérience historique en s'inspirant de la dualité Sud / Nord proposée par Gramsci : des concepts qui ne sont jamais fixes, mais qui se réfèrent à une géographie de la domination, à une hégémonie culturelle et linguistique, économique et institutionnelle, comme le souligne Curti[414]. Ce passage est central pour notre recherche : comme nous l'avons souligné, la Sardaigne est caractérisée par des histoires à géographie variable qui se mêlent, et les liens entre la culture sarde et celle des dominants sont fondamentaux pour une compréhension exhaustive de la culture, donc de l'identité de l'île d'aujourd'hui, d'où l'importance de connaître son propre passé : « L'une des stratégies les plus courantes pour interpréter le présent est d'invoquer le passé […] parce qu'on

[411] Joseph Anthony Buttigieg, *Leggere Gramsci dopo Edward W. Said*, in Giancarlo Schirru, a cura di, *Gramsci le culture il mondo*, *op. cit*., p. 109. « Si tratta, piuttosto, di una relazione di affinità ».
[412] Voir Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit*., p. 35-110.
[413] *Ibid.*, p. 41.
[414] Lidia Curti, *Percorsi di subalternità: Gramsci, Said, Spivak*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere*, *op. cit.,* p. 22.

se demande si le passé est vraiment passé, mort et enterré, ou s'il continue, sous une forme différente peut-être »[415]. Ainsi, en Sardaigne, un passé qui semblait mort et enterré renaît, invoqué par des écrivains, dans des récits où la documentation se mêle à la fiction. Reste à savoir, et nous tenterons de le décrypter à travers l'analyse de ces textes, ce que ce passé nous dit, non seulement sur le plan historique, mais aussi – ou peut-être surtout – par rapport au présent.

Ensuite, Saïd introduit le concept de « transversalité des cultures » – déjà identifié par Gramsci lorsqu'il plaçait côte à côte le subalterne du Sud et le prolétaire du Nord – et il élabore une nouvelle vision des identités nationales et culturelles : celles-ci ne sont plus des identités conçues en tant qu'essence mais en tant qu'ensemble de contrepoints. Dans cette perspective, nous pouvons constater avec Saïd que les Sardes, dans leur quête identitaire, ont « besoin » des Italiens et des Espagnols (comme les Grecs avaient besoin des Barbares et les Indiens des Anglais), et vice-versa.

Enfin, nous empruntons également à Edward Saïd l'idée d'une observation sur l'art – dans notre cas, cette observation se concentre sur la littérature contemporaine à thème historique – pour la contextualiser au niveau global et accéder à une compréhension plus juste de l'expérience historique liée au(x) territoire(s). Cet éclairage pourra nous amener par ailleurs à dépasser la vision univoque et problématique de la *costante resistenziale* sarde, et nous permettre d'identifier l'éventuelle existence réelle d'une composante résistante, de dissentiment, car Saïd, reprenant la notion gramscienne de « *subalterne en mouvement* vers la réalisation de sa propre hégémonie », souligne la présence, dans chaque culture, même dans les périodes les plus sombres de l'époque impériale, d'un courant d'opposition radical et antiautoritaire[416].

La clé de la théorie saïdienne semble donc être la dialectique entre culture et politique : Saïd analyse les relations entre culture et impérialisme, et met en évidence l'interdépendance implicite dans ce rapport. De fait, selon lui, le projet impérialiste a toujours été accompagné par un système culturel qui le justifiait[417]. Cette primauté de la culture, que montre aussi Gramsci, conduit Saïd à donner une grande importance au corps textuel, dans la mesure où les textes

[415] Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit*., p. 37.
[416] Lidia Curti, *Percorsi di subalternità: Gramsci, Said, Spivak*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere*, *op. cit*., p. 23.
[417] Voir Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit.,* p. 41-42 et Marina De Chiara, *Il sud del mondo: pensieri scomodi, percorsi interdisciplinari*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere*, *op. cit*., p. 43-44.

émanent d'un processus historique et dynamique[418]. L'auteur se concentre particulièrement sur la littérature, car les textes s'y prêtent à des significations variables et à des interprétations multiples, tout en présentant des liens avec la politique. Les textes littéraires occupent ainsi une place privilégiée dans sa critique anticoloniale : comme le constate Lidia Curti, ils se situent « à côté des documents, de l'histoire, des monuments impériaux. Dans l'épaisseur de la parole, il [Saïd] a trouvé un bon nombre de ses intuitions et réflexions politiques et sociales »[419]. C'est pourquoi, suivant la leçon de Saïd, nous avons choisi de nous saisir d'une certaine littérature : pour chercher des réponses, construire des interprétations, trouver des significations dans l'épaisseur de la parole écrite.

Si le rôle de la culture est central pour le penseur palestinien, alors la fonction sociale de l'intellectuel est essentielle. Il est donc utile de rappeler la théorie de Saïd sur la fonction du travail intellectuel : ce dernier devrait toujours mettre en avant la critique par rapport à la solidarité. Car être solidaire à tout prix – comme il arrive souvent vis-à-vis des idéologies et des mouvements politiques – cause la mort de la critique. Or une conscience critique est absolument nécessaire, surtout lorsque nous sommes confrontés à des questions vitales[420]. La critique, la dissension, la mise en discussion de l'état des choses, des usages et pratiques qui permettent au discours hégémonique d'être toujours perçu comme la seule possibilité de penser le monde : selon Saïd, le rôle de l'intellectuel se trouve là, au risque de passer pour un traître. Selon Marina De Chiara, « c'est ici que se situe probablement le lien primordial entre la pensée de Gramsci et celle de Saïd »[421].

Edward Saïd et Antonio Gramsci nous offrent finalement des instruments qui nous semblent aussi originaux qu'adéquats pour l'analyse de nos textes. En utilisant les outils propres à ces deux penseurs, il sera intéressant de problématiser la fonction des auteurs sardes de la « nouvelle vague », d'approfondir leur regard critique ou leur éventuelle « solidarité à tout prix ». Cette approche se révèle d'autant plus appropriée lorsque l'on sait que nous avons affaire à des profils d'écrivains atypiques : les auteurs en question, en effet, sont des intellectuels provenant de disciplines différentes (l'histoire, le journalisme, l'anthropologie, la politique,

[418] Définition que Edward Saïd emprunte au philosophe italien Giambattista Vico (1668-1744). À ce propos voir Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova* [1725], Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979 (trad. fr. : *La science nouvelle*, Paris, Gallimard, 1993).

[419] Lidia Curti, *Globalismo e subalternità*, in Sergia Adamo, a cura di, *Prospettive planetarie?*, *op. cit.*, p. 78. « accanto ai documenti, alla storia, ai monumenti imperiali. Nello spessore della parola egli ha letto molte delle sue intuizioni ed elaborazioni politiche e sociali ».

[420] Voir Edward Saïd, *The World, the Text, and the Critic,* London, Faber & Faber, 1984, p. 28.

[421] Marina De Chiara, *Il sud del mondo: pensieri scomodi, percorsi interdisciplinari*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere*, *op. cit.*, p. 41. « E in questo forse consiste l'incontro primario del pensiero di Gramsci con quello di Said ».

l'enseignement), enfants d'une transversalité polyphonique qui se propose de ré-imaginer l'histoire avec un regard *autre*.

Dans ce parcours « de la subalternité », un autre penseur qui a suivi, à sa manière, la voie tracée par Saïd (et par Gramsci) a attiré notre attention : il s'agit de Iain Chambers, dont les modèles de référence les plus présents sont la transdisciplinarité et la modernité plurielle et multiple. Le théoricien d'origine anglaise ouvre les portes à une réflexion (ou pensée) qui se donne pour objectif de « reconfigurer le temps et l'espace de la modernité occidentale à la lumière des histoires, des cultures, des corps niés et offusqués »[422]. Chambers considère que reconnaître les côtés obscurs de l'Histoire permet d'aller au-delà d'un simple « ajustement » du contexte critique : cela implique de remettre en question, à travers une série d'interrogations interdisciplinaires, les disciplines qui jusque-là ont expliqué et élaboré les parcours de la modernité occidentale. Par conséquent, divers types des savoirs sont necessaires pour forger une identité.

Chambers récupère Saïd en théorisant la fin de l'encadrement disciplinaire : le texte – littéraire dans notre cas – doit être pensé comme un témoin, un porteur de signes contradictoires des processus historiques et culturels. Selon lui « le "texte" n'est plus un objet isolé, explicable seulement par le biais d'une esthétique autonome. […] Au contraire, il est interpellé par un processus qui change dans le temps, comme ses sens et ses interprétations »[423]. Ainsi, dans les interstices entre disciplines et langages différents, le témoin historique, ici l'écrivain, se réapproprie sa voix et met en discussion cette hiérarchie selon laquelle les textes historiques, sociologiques ou anthropologiques seraient plus « vrais » que les textes littéraires ou poétiques.

L'idée du temps linéaire est donc transcendée par une modernité multiple qui se transforme en tisseuse d'histoires, de cultures et de parcours différents. Nous nous trouvons face à une histoire, à une narration qui contemple aussi la présence des sons, des silences et des traces souvent anonymes mais vécues. C'est une autre façon de traverser l'Histoire, en créant ces dissonances qui interrogent la modernité, en la transformant en quelque chose d'ouvert, de

[422] Iain Chambers, *Una cartografia sradicata*, in Sergia Adamo, a cura di, *Percorsi planetari?*, *op. cit*., p. 59. « Una riconfigurazione del tempo e dello spazio della modernità occidentale alla luce delle storie, delle culture, dei corpi, negati, offuscati ».

[423] *Ibid*., p. 60. « Il 'testo'anziché porsi come oggetto isolato, spiegabile solamente all'interno di un'estetica autonoma, […] viene invece interpellato da un processo che muta nel tempo, come i suoi sensi e le sue interpretazioni ». Il s'agit là du principe fondamental des *Cultural studies*. À ce propos voir notamment Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

critique et de problématique[424]. Selon Iain Chambers, à ce moment l'archive occidentale est déracinée, mise en mouvement, exposée aux voix et aux vies qu'elle avait structurellement évité d'héberger. Ceux dont la voix avait été assignée à l'oubli racontent le monde à travers leur langage, en construisant une narration que la représentation précédente n'avait pas enregistrée[425]. Il ne s'agit pas simplement « d'histoires alternatives » selon Chambers, mais bien d'une rencontre avec les corps et les vies qui existent en dehors des récits officiels, dans un contexte de division entre dominants et subalternes : ce sont des narrations dissonantes qui redessinent la gestion du temps et reconfigurent une connaissance historique dans laquelle le passé n'est ni fermé ni condamné au silence. C'est une mémoire démantelée, des fragments de vie qui ont survécu, interrogent le présent, et demandent une réponse. C'est ainsi que nous souhaitons lire les textes de notre corpus, marqués par des dissonances qui reconfigurent le savoir historique par la mise en cause des narrations hégémoniques.

Chambers introduit ensuite un concept très intéressant : « l'intervalle »[426]. Grâce à une interruption, la narration est brisée, et ce qui a été destitué revient pour redessiner le sens, la direction du monde, en insistant sur sa complexité multilatérale. Cet art de l'intervalle rompt l'ordre établi, le temps homogène du progrès représenté par l'Occident. Il crée aussi un espace, une sorte de troisième espace[427] perturbant et altérant qui refuse les langages pédagogiques préétablis et permet de resituer nos langages *ailleurs* :

> Les éclats et les éclairs qui sautent à cet instant devant les yeux, depuis les recoins obscurs et oubliés du monde, ce sont les interruptions temporaires qui refusent de s'adapter à l'agencement de nos vies. Tout récit du monde, prêt à recevoir le trouble qui déracine les sens de (ou de la) *domus,* nous invite à ne plus nous sentir chez nous quand nous sommes chez nous, est destiné à transformer l'histoire universelle […] en quelque chose de plus local, spécifique et limité.[428]

Les propos de Chambers suscitent des réflexions intéressantes, qui peuvent servir de

[424] Voir *Ibid*., p. 62.
[425] *Ibid*., p. 66.
[426] *Ibid*., p. 67. « L'intervallo ».
[427] À propos du concept de « tiers-espace » voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994 et aussi Homi K. Bahbha et Jonathan Rutherford, *Le tiers-espace*, « Multitudes », n. 26, 2006/3, p. 95-107.
[428] Iain Chambers*, Una cartografia sradicata*, in Sergia Adamo, a cura di, *Percorsi planetari?*, *op. cit.,* p. 69. « Le schegge e i lampi che balzano davanti agli occhi in questo momento dagli angoli oscuri e dimenticati del mondo sono le interruzioni temporanee che rifiutano di adattarsi alla disposizione delle nostre vite. Qualsiasi racconto e resoconto del mondo che è disposto a recepire il disturbo che sradica il senso di *domus* e ci invita a non sentirci a casa quando siamo a casa è destinato a trasformare la storia universale […] in qualcosa di molto più locale, specifico e limitato ».

point de départ pour une analyse de la configuration des nouveaux espaces de narration dans l'histoire sarde, analyse qui saurait prendre en considération la dissonance des voix effacées par la « narration officielle », mais aussi l'importance de *l'intervalle* comme instrument qui reconfigure la linéarité du temps.

Enfin, il nous semble important de souligner cette image de la modernité comme tisseuse d'histoires différentes : ce sont des histoires divergentes qui composent notre corpus littéraire, sous l'égide d'une fragmentation endémique typique de l'histoire des subalternes, où le tisseur, c'est-à-dire l'écrivain, tel un démiurge, cherche à redonner cohérence à sa propre narration.

Finalement, nous tenons à souligner le fait que Iain Chambers parle des silences, des traces, des voix oubliées : nous ne sommes pas loin des « voix des morts » emblématiques du roman néo-historique selon Giuliana Benvenuti et Mario Domenichelli. Si cela peut apparaître comme une répétition conceptuelle, pour nous elle renforce au contraire la cohésion et la cohérence des outils théoriques et conceptuels opérationnels pour notre réflexion.

Le dernier penseur « dissonant » que nous souhaitons mentionner par rapport à cette perspective de la subalternité est l'ethnologue sarde Michelangelo Pira, qui part d'une approche anthropologique pour affronter la fameuse dichotomie subalterne / hégémonique, et la reformule par l'antithèse *culture observée* / *culture observatrice*. Dans son étude sur l'île[429], Pira introduit la définition gramscienne de « folklore », instrument indispensable pour analyser la question : une conception du monde et de la vie implicitement partagée dans certaines couches de la société, opposée aux conceptions officielles du monde qui se sont succédé tout au long du processus historique[430]. Cette définition de « folklore » s'oppose à celle en vogue dans la culture dominante, qui l'interprète comme un élément pittoresque des « cultures observées », lié à la tradition, doncindigne par nature d'être considéré comme « culture ». Michelangelo Pira, d'après l'enseignement de Gramsci, tente de faire basculer cette notion en concevant le folklore comme « culture tout court, spécifique et différenciée, mais tout de même culture »[431]. Ainsi, l'ethnologue considère qu'aux yeux de la culture « observatrice », la culture sarde a souvent été connotée « folklorique » dans le sens exotique du terme, et que cela correspondrait à une opération de type classiste et colonialiste. Edward Saïd a d'ailleurs souvent

[429] Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, *op. cit*.
[430] À propos de la définition de « folklore » donnée par Antonio Gramsci voir Id., *Cahiers de prison*, *op. cit*., vol. V, C. 27, p. 333-342, et Id., *Letteratura e vita nazionale* [1926], Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 259-268.
[431] Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto*, *op. cit*., p. 16.

insisté sur ce constat : l'une des caractéristiques principales des narrations impérialistes est l'exotisme des peuples et des territoires colonisés[432]. Le « folklore sarde » a fréquemment été représenté – souvent par les Sardes eux-mêmes – en tant qu'ostentation de l'exotique et du primitif, culturellement limités et « éloignés » dans l'espace et dans le temps, et donc écarté de l'histoire.

Pour revenir à Gramsci, il soutenait que le folklore était une vision du monde propre aux classes subalternes, au peuple, non élaborée et asystématique ; une agglomération de fragments de toutes les conceptions du monde et de la vie s'étant succédé dans l'Histoire ; le lieu où se trouvent les « documents mutilés et contaminés »[433]. Pira s'appuie sur la thèse gramscienne et constate la nécessité d'une croissance historique, politique et culturelle des classes subalternes, viatique qui permettra d'opposer enfin leur vision du monde à la vision « officielle » :

> Dans la mesure où elles organisent leur antagonisme, les classes subalternes récupèrent aussi des éléments de leur culture traditionnelle, outre ceux de la culture des classes dominantes ; cependant, ces éléments sont connotés d'une façon spécifique : selon le degré de croissance, les classes subalternes les utilisent comme éléments de résistance et, en perspective, d'hégémonie alternative.[434]

Ce discours nous amène sur le terrain des traditions, et c'est à ce moment précis que Pira s'adresse à Alberto Mario Cirese – anthropologue italien expert des cultures populaires – pour trouver une solution. Cirese affirme qu' « il faut dépasser ce romantisme tardif qui parle d'âme et d'*ethnos,* et considérer les traditions sardes (ainsi que toutes les traditions populaires) pour ce qu'elles sont vraiment : des aspects et des expressions d'une condition historique »[435]. Michelangelo Pira estime donc important de vérifier la trace de ces traditions dans une époque où l'Histoire n'est plus « conservation des structures » mais « mutation ». En suivant cette idée

---

[432] Voir Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit*., p. 23-25. Voir aussi ce propos Id., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, *op. cit.*

[433] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, *op. cit*., vol. V, C. 27, § 1, p. 338.

[434] Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto*, *op. cit*., p. 14-15. « Le classi subalterne nella misura in cui organizzano il loro antagonismo, recuperano anche elementi della loro cultura tradizionale, oltre che della cultura della classi dominanti, ma li connotano in modi specifici e, nella misura della propria crescita, ne fanno elementi di resistenza e in prospettiva di egemonia alternativa ».

[435] Alberto Mario Cirese, *Sardegna: folclore-mito e realtà storica*, vol. *Sardegna*, Enciclopedia « Tuttitalia », Firenze, SADEA-De Agostini, 1963, p. 82. « Occorre superare il romanticismo in ritardo che parla ancora di anima e di *ethnos*, e guardare invece alle tradizioni sarde (come del resto a tutte le tradizioni 'popolari') per ciò che realmente sono: aspetti ed espressioni di una condizione storica ». Du même auteur voir aussi *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1973.

de « mutation », nous parvenons à une considération importante : la condition historique de la Sardaigne s'insère dans une trame complexe de relations externes, dans le passé comme dans le présent. Pira affirme qu'il faut reconnaître aussi bien les résistances internes que le rôle des « dominations externes », de même que de tous les groupes « internes » qui ont accepté cette condition, car « la culture sarde aujourd'hui n'est pas seulement celle qui parle les dialectes, mais aussi celle qui parle les langues dominantes, et qui s'oppose aux dominateurs en parlant leur propre idiome »[436]. Par conséquent, l'aspiration commune doit viser la réappropriation de l'Histoire comme mutation.

Si la Sardaigne a souvent été définie historiquement comme « objet folklorique », isolée spatialement et temporellement, il est primordial pour Pira que les relations entre la « culture observée » et la « culture observatrice » se renversent et que « l'objet » prenne la parole pour se définir, pour se redéfinir comme culture *tout court*. C'est ce qu'il appelle « la révolte de l'objet » : une réappropriation de la dignité de sa propre culture d'origine, qui doit tenir compte de la complexité des phénomènes historiques, tout en s'éloignant des risques de l'ethnocentrisme[437]. Cette révolte de l'objet passe par une récupération d'un passé oublié, par la redéfinition d'une histoire cachée, mise de côté trop précipitamment par le récit officiel. C'est pour cela que nous nous intéressons aux théories de l'ethnologue sarde, dont demeurent si importantes les études, aux côtés de celles d'Alberto Mario Cirese, sur le « folklore » gramscien et sur le rôle des traditions, dans le cadre d'une prise de conscience politico-historique des subalternes.

Pour conclure, disons que l'objectif de ce paradigme dichotomique Sud / Nord, et de cette analyse de la subalternité et de son « folklore », est de souligner la nécessité d'un changement de perspective : les subalternes ne sont plus le *tópos* de l'histoire, ils en deviennent des *agents* transgressifs, des sujets actifs. L'histoire est ainsi une *transgression* qui génère un clivage entre les différents discours produits ; comme écriture, elle construit le moment de défiance pour émerger dans « le magma des significations, car la clôture représentationnelle qui se présente quand nous rencontrons la pensée sous des formes objectivées est désormais grand ouverte »[438]. Cette transgression est contre-narration, critique, dissentiment, révolte de l'objet, dissonance et intervalle, pour nommer des concepts chers à Saïd, Chambers et

[436] Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto*, *op. cit*., p. 106. « La cultura sarda oggi non è più soltanto quella che parla i dialetti sardi, ma anche quella che parla le lingue dei dominatori e a questi si oppone nelle loro lingue ».
[437] Voir *Ibid*., p. XI-XV et p. 3-30.
[438] Veena Das, *Subaltern as Perspective*, in Ranajit Guha (dir.), *Subaltern Studies*, vol. 6, New Dheli, Oxford University Press, 1989, p. 313. « the magma of significations, for the representational closure wich presents itself when we encounter thought in objectified forms is now ripped open ».

Michelangelo Pira ; un acte de défiance envers les méta-narrations uniformes, qui se propose d'affirmer sa propre hégémonie, pour revenir encore une fois à Gramsci.

Il s'agit, finalement, de tisser un nouveau récit, un récit qui vient du *bas*, dans lequel les histoires sont recréées, ré-imaginées et tissées à partir du détail. Dans un regard rapproché sur les événements, les distorsions et les lacunes de la documentation font partie du récit. Bref, ces textes ne s'intéressent pas aux « gestes des rois »[439], comme c'est le cas pour la macro-histoire, mais bien, au niveau microscopique, aux « restés sans voix », au peuple : aux classes subalternes.

2.5 Une approche micro-historique

Lorsque nous parlons de récit qui vient du *bas,* ou encore des auteurs qui à travers leurs écrits fixent le regard sur les gens restés « sans voix », nous nous référons aussi à l'approche micro-historique que nous avons esquissée dans l'introduction et que nous reprenons maintenant, afin de mieux clarifier notre perspective et certains concepts que nous utilisons.

Tout d'abord, revenons sur l'hypothèse de fond de Carlo Ginzburg, un des chefs de file de la micro-histoire[440], qui, reprenant Aristote, observe que les historiens parlent de ce qui a été (le vrai) et les poètes de ce qui aurait pu être (le possible). Les historiens (et, de façon différente, les poètes) s'intéressent dans leur métier à ce qui fait partie de la vie de tous les jours, de l'accumulation des petits événements qui se mêlent quotidiennement. Remarquons que Tolstoï, avec une démarche de micro-historien *ante litteram*, imaginait la réalité historique comme « un *continuum* indéfini d'incidents, d'actions et d'interactions microscopiques qui, par leur simple accumulation, produisent les bouleversements macroscopiques, les victoires et les désastres relatés dans n'importe quel manuel »[441]. Le romancier russe considérait ainsi que la tâche (irréalisable) de l'historien consistait à décomposer les macro-entités en leurs éléments les plus petits : « C'est dans la micro-dimension qu'il trouve la source de la vérité historique »[442]. Reste que l'un des obstacles majeurs, pour l'historien tourné vers la micro-dimension comme source de « vérité historique » (mais c'est aussi le cas de la macro-dimension), peut être la pénurie de témoignages : les sources ne nous disent pas toujours assez de cette foule anonyme. C'est

[439] Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, *op. cit*., p. X. « Le gesta dei re ».
[440] Outre Ginzburg, nous signalons aussi Giovanni Levi, Edoardo Grendi et Carlo Poni.
[441] Sigfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses* [1969], Paris, Stock, 2006, p. 171. Voir aussi Léon Tolstoï, *La guerre et la paix* [1895-1869], Paris, Gallimard, 1987.
[442] Sigfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses., op.cit*., p. 170.

justement là que se pose la question du rôle du poète (donc de l'*inventio*), ce qui nous intéresse particulièrement.

Le choix de Ginzburg et des autres historiens attirés par la dimension microscopique et animés par la volonté d'en faire émerger les histoires « des subalternes », auparavant privées d'intérêt, n'est pas anodin. Cette *transgression* de l'Histoire se situe dans un contexte – les années 1960-1970 – dans lequel commencent à surgir des débats autour de la relation entre classes subalternes et classes dominantes. De plus, c'est à cette époque que l'on attribue le nom de « culture » à l'ensemble complexe d'attitudes, de croyances et de comportements des classes subalternes dans une période historique déterminée : un équivalent du « folklore » gramscien. Ce changement de perspective est notamment dû à l'anthropologie culturelle ; c'est d'ailleurs dans ce cadre que, concernant le contexte italien, se situent les études de Michelangelo Pira et d'Alberto Mario Cirese que nous avons mentionnées plus haut.

Les historiens, affirme encore Carlo Ginzburg, se sont rapprochés de ces questions très tardivement et non sans défiance ; cela est dû, selon l'auteur d'*Il formaggio e i vermi*, à « la persistance d'une conception aristocratique de la culture »[443] sur le plan idéologique ; mais aussi à une cause méthodologique :

> Par rapport aux anthropologues et aux experts des traditions populaires, les historiens sont énormément désavantagés. Encore aujourd'hui, la culture des classes subalternes est […] en grande partie une culture *orale*. Mais malheureusement, les historiens ne peuvent pas se mettre à causer avec les paysans de 1500.[444]

Les filtres déformants qui s'interposent dans la recherche découragent les études en cette direction et représentent un obstacle.

Bakhtine, dans son étude sur les relations entre Rabelais et la culture populaire, avait introduit le concept de la « circularité »[445], opposé à la dichotomie culturelle en vigueur : il théorisait un influx réciproque – vers la première moitié du XVIe siècle – entre culture subalterne et culture dominante. Cette circularité culturelle était accompagnée d'une couche de croyances et d'obscures mythologies populaires. Partant, Bakhtine estime que les filtres

[443] Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, *op. cit*., p. XII. « […] alla diffusa persistenza di una concezione aristocratica di cultura

[444] *Ibid.*, p. XII-XIII. « Rispetto agli antropologi e agli studiosi di tradizioni popolari, gli storici partono, com'è ovvio, clamorosamente svantaggiati. Ancora oggi la cultura delle classi subalterne è […] in grandissima parte una cultura *orale*. Ma purtroppo gli storici non possono mettersi a parlare con i contadini del Cinquecento ».

[445] Voir Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, 1970.

déformants ne rendent pas une source « inutilisable » (de fait, nulle source n'est objective), ouvrant la voie à un possible travail de recherche conséquent, quand bien même incomplet, sur l'histoire « particulière » et minuscule des subalternes, et permet de ne pas condamner au silence éternel les classes « inférieures ». En conclusion de sa préface à *Il formaggio e i vermi*, Ginzburg décrète :

> Menocchio est [...] le fragment éperdu, arrivé par hasard, d'un monde obscur, opaque, que nous ne pouvons ramener à notre histoire que d'un geste arbitraire. Cette culture a été détruite. Respecter en elle le résidu d'illisibilité qui résiste à toute forme d'analyse […] signifie simplement prendre acte d'une mutilation historique dont, dans une certaine mesure, nous sommes nous-mêmes les victimes.[446]

Cette idée de « mutilation » nous renvoie à Michel de Certeau et à sa conceptualisation de l'archive, qui n'est pas un simple dépôt de matériel en stock, mais bien un lieu de production d'une certaine idée de document, un endroit de transformation et de montage des preuves documentaires ; l'archive, selon cette vision, est témoin de la mémoire autant que de ce qu'elle consigne dans l'oubli[447].

Grâce aux éléments théoriques ébauchés ci-dessus, nous entendons introduire les concepts fondamentaux relatifs à la micro-histoire pour les appliquer ensuite à la lecture des textes de notre corpus littéraire. Nous insistons sur le mot « littéraire », car même si notre méthode d'analyse s'appuie, entre autres, sur des théories (micro)historiques, ou encore des *Cultural Studies*, le centre névralgique de notre travail reste la relation entre histoire et représentation littéraire. La question centrale que nous nous posons est celle-ci : qu'est-ce que ce geste « arbitraire » qu'est l'écriture d'un texte littéraire ? Ce serait le geste de cet « humble historiographe »[448] qu'est l'écrivain de romans, et dans notre cas de romans historiques, qui, lorsqu'il se concentre sur les preuves documentaires, les répertoires, les documents d'archives – pour identifier un *passage* dans les mailles serrées de l'Histoire officielle –, déniche une anecdote, un fait, un geste, une trace écrite ou visuelle, capable de satisfaire la recherche et

[446] Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, *op. cit*., p. XXV. « Menocchio è […] il frammento sperduto, giuntoci casualmente, di un mondo oscuro, opaco, che solo con un gesto arbitrario possiamo ricondurre alla nostra storia. Quella cultura è stata distrutta. Rispettare in essa il residuo d'indecifrabilità che resiste a ogni analisi […] significa semplicemente prendere atto di una mutilazione storica di cui in un certo senso noi stessi siamo vittime ».
[447] Voir à ce propos Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
[448] Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, *op. cit.,* p. 108. « L'umile storiografo ».

d'alimenter son écriture. En tant que romancier, métier dont la finalité est de tenter d'exprimer une vision du monde (et de l'Histoire) à travers une vérité qui lui est propre[449], il invente une anecdote, un fait divers, un personnage comme point de départ d'une histoire « mineure » qu'il entend raconter[450]. Catherine Gallagher déploie le sens de cette figure, que nous remodelons à notre manière : « l'anecdote est la seule illumination à travers laquelle rendre visible ce que [l'écrivain] veut voir, ce qui a été écarté de l'histoire officielle »[451]. À partir de sources imaginaires mais vraisemblables, le romancier historique construit sa narration, sa propre représentation de l'histoire.

Les idées et concepts exposés jusqu'ici nous confortent quant à notre décision d'appliquer une lecture micro-historique des romans sardes visant à reconstruire une représentation de la période espagnole en Sardaigne. En effet, les sujets de ces récits et le travail réalisé par les auteurs nous replacent dans un contexte voué au microscopique, où la narration mélange les sources documentaires « officielles » avec les fragments obscurs d'une culture, avec les croyances de la mythologie populaire et avec les vides, ces traces d'oubli présentes dans l'archive de la mémoire. Ces narrations font remonter à la surface des histoires en miniature, permettent à la « culture subalterne » – au folklore – de sortir du silence auquel elle avait été prématurément condamnée. À ce propos, il demeure intéressant d'observer ce qu'écrivait Sergio Atzeni dans un article paru en 1993 dans le quotidien *L'Unione Sarda* :

> La littérature, à partir de Petronius Arbiter, s'est donné la tache de raconter l'intrigue d'histoires qui vivent sous l'Histoire. [...] Et en racontant, la littérature est souvent plus vraie que l'Histoire, elle porte son sondeur plus au fond, montre mieux les époques et les mythes, les peurs et la folie, les illusions et les fantasmes... enfin : nos consciences, qu'elles soient tourmentées ou satisfaites. La vie de chaque homme mérite d'être racontée, elle est comblée de sens, miroir du temps et des mœurs, manifestations d'individualité irrépétibles (chaque homme est différent de tous les autres), intrigue de joie et de tristesse, de drame et de farce.[452]

---

[449] Pour l'historien la finalité, contrairement au romancier, est celle de la vérité historiqué attestée. Cela montre que le statut de la vérité et des faits historiques n'est guère le même pour l'histoirien et pour le romancier.

[450] Voir *Ibid*.

[451] Voir Catherine Gallagher, Stephen Greemblat, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago, 2000, p. 70-71. Cité dans Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, *op. cit*., p. 108. « L'aneddoto è la sola illuminazione attraverso cui si può vedere ciò che il controstorico vuole vedere, ciò che è espulso dalla storia ufficiale ».

[452] Sergio Atzeni, « Storie in bottiglia », *L'Unione Sarda*, 2 décembre 1993, aujourd'hui dans Sergio Atzeni, *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di Gigliola Sulis, Nuoro, Il Maestrale, 2005, vol. II, p. 882. « La letteratura, da Petronio Arbitro in poi, si è data il compito di narrare l'intreccio di storie che vivono sotto la Storia. ...] E narrando la letteratura è spesso più vera della Storia, porta il suo scandaglio più a fondo, mostra meglio le epoche e i miti, le paure e la follia, le illusioni e i fantasmi... insomma: le nostre coscienze, tormentate o soddisfatte che siano. La

Le récit de la Sardaigne espagnole qui refait surface dans les textes examinés dans notre thèse (1479-1720) revit grâce à l'écriture littéraire qui a choisi de raconter de façon privilégiée les « vies minuscules », donc les traces de vie de ces hommes qui vivaient aux marges de l'Histoire. Nous nous retrouvons donc devant une série d'histoires « minuscules », microcosmes incontrôlés qui forment une mosaïque variée mais cohérente de cette époque, qui donnent organicité à un « amas inorganique de fragments d'idées, de croyances et de visions du monde »[453]. Une histoire qui était « *Historia fantasma* : un système de traces à reconstruire ou à construire *ex novo* à travers l'*Horitzonverschmelzung* »[454], c'est-à-dire l'horizon du présent.

2.6 Sergio Atzeni et les allégories de l'histoire

Le retour de la Sardaigne espagnole dans la production narrative *isolana* contemporaine a une date : 1986. Il s'agit de l'année où les éditions Sellerio publient le premier roman de Sergio Atzeni, l'*Apologo del giudice bandito* (*La fable du juge bandit*). Un autre auteur d'origine sarde, Giulio Angioni, collaborait à l'époque avec la maison d'édition sicilienne, et ce fut lui qui signala le manuscrit d'Atzeni à Elvira Sellerio et en recommanda la lecture ; comme l'a affirmé Angioni lui-même, lors d'une conversation avec Irene Palladini, « La recommandation se révéla, toutefois, déterminante et le roman d'Atzeni fut publié. Mais, au-delà des vicissitudes éditoriales, chronique incontournable, ce qui compte le plus, c'est qu'un nouveau parcours à entreprendre se profila devant nous »[455]. De fait, la parution de la *Fable* atzenienne représenta un vrai tournant pour la littérature sarde de l'époque, notamment grâce au fait que ce texte creusait un écart évident avec la tradition narrative de l'île, qu'Angioni n'hésitait pas à qualifier d' « asphytique et plâtrée »[456]. C'est à partir de ce moment que les auteurs sardes commencent à abandonner un localisme lié à l'esthétique (exotique) de l'isolement et aux réverbérations

vita di ogni uomo merita di essere narrata, è piena di senso, specchio del tempo e del costume, manifestazioni di individualità irripetibili (ogni uomo è diverso da tutti gli altri), intreccio di gioia e tristezza, dramma e farsa ».

[453] Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, *op. cit*., p. XII. « […] un coacervo disorganico di frammenti di idee, credenze, visioni del mondo ».

[454] Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, *op. cit*., p. 24. « La *Historia* fantasma: un sistema di tracce da ricostruire se non da costruire ex novo attraverso la *Horitzonverschmelzung* ».

[455] Giulio Angioni, *Il velo della memoria*, in Irene Palladini, *Occhi da incantamondo*. *Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 51. « La segnalazione si rivelò, tuttavia, determinante e il romanzo di Atzeni venne pubblicato. Ma, al di là delle vicende editoriali, ineludibile cronistoria, ciò che più conta è che si profilò, dinanzi ai nostri occhi, un nuovo percorso da intraprendere ».

[456] *Ibid.* « Asfittica e ingessata ».

nostalgiques d'un passé mythique, et qu'ils se tournent vers de nouveaux horizons où la province s'ouvre au monde, où l'on coupe les liens avec une territorialité marginale et où la tradition se remet en jeu en dialoguant avec la modernité. Il s'agit bien d'un affranchissement vis-à-vis du passé, d'un saut poétique, esthétique donc épistémologique accompli par les auteurs de l'île, que certains critiques baptiseront « la nouvelle vague » de la littérature sarde. C'est dans le cadre de ce bouleversement du milieu littéraire sarde que trouve sa place la tendance au « retour de l'histoire », et plus particulièrement la représentation de la période espagnole de la Sardaigne.

Cette représentation s'impose dans l'*Apologo* de Sergio Atzeni avec des caractéristiques propres. Avant de passer à la lecture critique de cette œuvre, arrêtons-nous sur la figure de cet écrivain, Atzeni, qui a fortement marqué de son empreinte la production littéraire sarde de son époque et de l'époque suivante.

Il ne s'agit pas de retracer un profil exhaustif de l'écrivain et de son œuvre – il existe pour cela une bibliographie assez conséquente[457] –, mais de focaliser l'attention sur certains éléments essentiels d'un projet littéraire articulé et complexe comme celui de Atzeni. Il est nécessaire en particulier d'examiner de près sa conception de l'identité ainsi que son intérêt poussé pour l'histoire de la Sardaigne, qui traversent l'un et l'autre toute sa production littéraire. Ce sont à nos yeux des éléments décisifs pour notre recherche ; ils nous permettent de clarifier des points-clés d'un projet littéraire novateur pour le contexte sarde, projet que Gigliola Sulis, tout en soulignant le *leitmotiv* du « récit de la Sardaigne en direct ou dans la mémoire » typique de l'œuvre de Atzeni, a jugé à juste titre cohérent et compact, « traversé par un sens éthique de l'écriture et exprimé par une constante expérimentation linguistico-formelle »[458].

Toute la critique s'accorde à dire que la production littéraire de Sergio Atzeni, qui débute à la fin des années 1970, est profondément ancrée dans les débats culturels et sociaux qui animaient le contexte sarde de l'époque et se concentraient sur des problématiques liées à l'identité, à l'autonomie et à la langue de la Sardaigne. De fait, en transposant ces questionnements dans ses textes, Atzeni « sert de pont vers des points de vue, des thématiques

[457] Parmi les études dédiées à Sergio Atzeni et à son œuvre, nous signalons ici Giuseppe Marci, *Sergio Atzeni: a lonely man,* Cuec, 1999 ; Giuseppe Marci, Gigliola Sulis, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Cuec, Cagliari, 2001 ; Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas, a cura di, *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, 2014 ; Irene Palladini, *Occhi da incantamondo. Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015 ; Carola Farci, *Sergio Atzeni: un figlio di Bakunin*, Cagliari, Cuec, 2015 ; Ramona Onnis, *Sergio Atzeni : écrivain postcolonial*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis, a cura di, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna,* Bologna, Bononia University Press, 2017.

[458] Gigliola Sulis, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrale, 2012, p. 77. « Sotteso da un senso etico della scrittura ed espresso tramite una costante sperimentazione linguistico-formale ».

et des langages qui deviendront dominants dans les années 2000 »[459], et se fait ainsi porteur d'un « tournant idéologique » majeur sur le plan littéraire, car à partir de ce moment la « sardité » cesse de représenter une condition monolithique et résistante grâce à une représentation littéraire différente de la condition des Sardes, où l'identité devient composite, dynamique et stratifiée. Ce changement confirme les propos de Simonetta Sanna, qui considère que dans « les conditions sociales de la Sardaigne actuelle, il appartient à la littérature d'anticiper la naissance d'une opinion publique moderne, [...] car justement "le monde dépend de celui qui le raconte"[460] »[461]. Sergio Atzeni, qui, comme la plupart des écrivains d'origine sarde, trouve dans l'île l'objet principal de son projet littéraire, nous parle d'un monde – la Sardaigne – qui se caractérise à la fois par l'ouverture vers l'extérieur et par le refus de l'isolement, et qui participe de son plein gré au grand flux de la culture contemporaine. De plus, comme Amalia Maria Amendola puis Ramona Onnis ont su le remarquer[462], l'auteur de Cagliari adopte à l'égard du passé une approche qui s'éloigne nettement de la « vision nostalgique », *topos* répandu dans la littérature sarde du XXe siècle, et voit dans la confrontation et la rencontre avec l'autre une occasion d'enrichissement. À ce propos, une phrase, devenue célèbre, du dernier roman de l'auteur *Nous passions sur la terre, légers* est exemplaire ; le narrateur affirme : « Nous devions rencontrer les autres hommes, pour grandir »[463].

Atzeni deviendra au fil du temps l'archétype de l'écrivain « national » sarde du XXIe siècle, qui raconte à partir du « lieu originaire » tel que l'a défini Nereide Rudas, à savoir la nation, car à son avis il ne peut exister un « écrivain affranchi de sa propre nation »[464] : même s'il utilise une langue *étrangère*, l'utilisation des images et le choix des mots le trahiront, révéléront à contre-jour son appartenance. L'auteur de la *Fable* estime ensuite qu'en regardant dans sa propre nation, l'écrivain trouvera des sources infinies « pour les intrigues et les événements du roman, et dans sa propre identité nationale un terrain fertile d'images, de

[459] Gigliola Sulis, *«Anche noi possiamo raccontare le nostre storie». Narrativa in Sardegna, 1984-2015*, in Luciano Marroccu, Francesco Bachis, Valeria Deplano, *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, *op. cit.*, p. 534. « Funge da ponte verso punti di vista, tematiche e linguaggi che diverranno dominanti negli anni Duemila ».

[460] Sanna cite ici un extrait de *Assandira*, roman de Giulio Angioni (Palermo, Sellerio, 2004, p. 237). « Il mondo dipende da chi lo racconta ».

[461] Simonetta Sanna, *La ferita Sardegna. Riflessioni di ieri e di domani*, *op. cit.*, p. 141. « Le condizioni sociali della Sardegna attuale, spetta ancora alla letteratura di anticipare la nascita di una moderna opinione pubblica, [...] appunto perché "il mondo dipende da chi lo racconta" ».

[462] Amalia Maria Amendola, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano, op. cit.*, p. 55 et Ramona Onnis, *La sardità postcoloniale di Sergio Atzeni: contro una concezione purista ed essenzialista delle nozioni di popolo e nazione*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo, op. cit.*, p. 65.

[463] Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri* [1996], Nuoro, Ilisso, 2000, p. 44. « Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere » (*Nous passions sur la terre, legers*, Arles, Actes Sud, 2010, trad. fr. de Marc Porcu).

[464] Sergio Atzeni, *Scritti giornalistici, op. cit.,* vol. II, p. 991. « Scrittore alienato dalla propria nazione ».

tournures et de mœurs qui coulent et révèlent une vision du monde »[465]. Ainsi, pour Atzeni, étudier le peuple auquel il appartient, ainsi que son histoire, n'est pas tant un besoin documentaire, mais plutôt – c'est Giuseppe Marci qui le signale – une exigence fondamentale : « Atzeni a toujours su – et il l'a déclaré à chaque circonstance – que son sujet était un seul et que c'est dans celui-ci que réside pour lui la possibilité d'être un écrivain. Il s'attache fortement à ce sujet, tout comme ses lectures, ses réflexions et ses pages écrites sont tournées vers ce même horizon »[466]. Sur son parcours (prématurément interrompu par sa mort accidentelle), l'auteur sarde recherche constamment un équilibre entre une conception hybride, voire rhizomatique de l'identité, et sa dimension pour ainsi dire « nationale ». Cela dit, il savait qu'il s'agissait d'une thématique délicate, et l'affrontait toujours avec un esprit d'ouverture, contre toute idée ou vision essentialiste de l'identité et de l'appartenance nationale. À ce propos il déclarait :

> L'appartenance nationale est double ou triple ou quadruple, quand elle n'est pas enrichie ou remplacée par une appartenance idéologique (comme le communisme), tribu spirituelle que l'homme rejoint volontairement. Multiples sont les racines de chacun d'entre nous. Qu'est-ce que je veux dire ? Je suis sarde. [...] Je suis aussi italien. [...] Je suis aussi européen.[467]

De nombreux chercheurs l'ont déjà souligné : les idées et la vision du monde développées par Sergio Atzeni (vision qui ne cessera d'évoluer au fil des années) sont fortement marquées par la pensée de l'autonomiste et communiste sarde Umberto Cardia, avec lequel Atzeni entretenait une relation d'amitié depuis sa période militante à Cagliari, au sein du Parti communiste[468]. Cardia, personnage-clé du milieu politique et culturel sarde de la deuxième partie du XXe siècle, était fauteur d'une autonomie forte et d'un auto-gouvernement des Sardes à l'intérieur de l'Etat italien – vision dans laquelle il associait la pensée autonomiste de matrice ouvrière de Gramsci avec le sardisme d'Emilio Lussu. De surcroît, Cardia avait été capable

[465] *Ibid.*, p. 992. « Per gli intrecci e le vicende del romanzo e nella propria identità nazionale un terreno fertile di immagini, di modi di dire e di costumi che colano e rivelano una visione del mondo ».
[466] Giuseppe Marci, *Sergio Atzeni: a lonely man, op. cit.*, p. 173. « Atzeni ha sempre saputo – e lo ha dichiarato in ogni circostanza – che uno solo è il suo tema e che in esso risiede per lui la possibilità di essere scrittore. A quel tema fortemente si lega, a tale orizzonte indirizza ogni lettura, ogni riflessione, ogni pagina scritta ».
[467] Sergio Atzeni, *Scritti giornalistici, op. cit.,* vol. II, p. 992. « L'appartenenza nazionale è doppia o tripla o quadrupla, quando non arricchita o sostituita da un'appartenenza ideologica (come il comunismo) che con atto volontario l'uomo assume a tribù dello spirito. Molteplici sono le radici di ognuno di noi. Che intendo dire? Sono sardo [...] Sono anche italiano [...] Sono anche europeo ».
[468] Cette amitié est retracée en partie par la correspondance entre Atzeni et Cardia publiée en 2015 : Giuseppe Marci, *Caro Umberto, Sergio carissimo. Gramsci, comunismo e religione nelle lettere tra Sergio Atzeni e Umberto Cardia,* Cagliari, Cuec-Centro di studi filologici sardi, 2015.

d'ouvrir la voie à une nouvelle conception de l'identité sarde, opposée à la vision traditionnelle qui se limitait à lire l'histoire de façon linéaire et statique, et théorisait que la Sardaigne (donc sa culture et son identité) était sortie indemne de sa traversée de l'Histoire, depuis la civilisation nuragique jusqu'à nos jours, en dépit des guerres, des dominations, des rencontres et des échanges avec d'autres peuples[469]. Cardia, au contraire, constatait que l'Histoire était à l'origine des inéluctables modifications qui se produisaient au long des siècles dans un territoire, une culture, une entité ; par conséquent, il proposait « une vision de l'histoire sarde interprétée non pas en tant que fermeture et retranchement, mais en tant qu'inévitable rencontre avec l'ensemble des gens qui depuis l'Antiquité s'étaient déplacés dans le bassin méditerranéen »[470]. Il s'agit là d'une conception dynamique de l'identité, identité qui, aux yeux de Cardia, devait représenter non pas un totem encombrant, mais bien une ressource à investir pour qu'à l'avenir, même une « petite nation » comme la Sardaigne ait conscience de sa propre dignité et joue un rôle *non* subalterne dans sa relation avec l'autre. Sergio Atzeni portait un grand intérêt à cette vision d'ouverture et de rencontre, d'autant plus que Cardia avait poussé ses réflexions sur l'autonomie sarde dans un contexte non seulement italien – et il dépassait en cela son maître, Antonio Gramsci – mais aussi supranational et multiethnique, car selon lui, depuis toujours, « la culture civile sarde a été liée aux événements internationaux, a ressenti le conditionnement des faits méditerranéens et européens, a spécialement perçu le contexte méditerranéen comme une communion de vie et de culture »[471]. Comme l'a justement remarqué Ramona Onnis, ce transnationalisme de Cardia « envisage un fil conducteur qui relie l'écriture d'Atzeni à la poétique d'intellectuels comme Frantz Fanon, Edward Saïd, Édouard Glissant et d'autres encore. L'élément de médiation est représenté par la pensée de Gramsci, dont Atzeni fut proche »[472]. Ce fil conducteur nous amène jusqu'au lien connu qui se développa entre l'écrivain de Cagliari et l'auteur martiniquais et chantre de la créolité, Patrick Chamoiseau : en 1994, Atzeni traduit *Texaco* (1992), roman de l'auteur antillais lauréat du prix Goncourt, et cette expérience, qui fut accompagnée par une série de rencontres entre les deux écrivains, se révélera fondamentale pour Atzeni, comme en témoignent de nombreuses déclarations de l'auteur[473]. Nous sommes

[469] Voir encore à ce propos le texte de Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda, op. cit.*

[470] Giuseppe Marci, *Sergio Atzeni: a lonely man, op. cit.*, p. 207. « Una visione della storia sarda non letta nel senso della chiusura e dell'arroccamento ma dell'inevitabile incontro con l'insieme delle genti che fin dall'antichità si sono mosse nel bacino mediterraneo ».

[471] Umberto Cardia, *La quercia e il Vento. Tradizione e modernità nel pensiero autonomista sardo*, *op. cit.*, p. 40. « La cultura civile sarda è stata fortemente legata agli avvenimenti internazionali, ha sentito il condizionamento delle vicende mediterranee ed europee, ha specialmente sentito l'ambito mediterraneo come una comunione di vita e di cultura ».

[472] Ramona Onnis, *Sergio Atzeni : écrivain postcolonial, op. cit.*, p. 166.

[473] « Per me è stato un incontro straordinario e per certi versi rivelatore, perché è come se avessi incontrato un maestro » (« Pour moi cela a été une rencontre extraordinaire et d‟une certaine façon révélatrice, c‟était comme

d'accord avec Gigliola Sulis lorsqu'elle considère qu'il est néanmoins important de souligner que cette rencontre ne se déploie pas sous le signe de la filiation, mais plutôt sous celui d'une « identification réciproque »[474]. Patrick Chamoiseau affirmait en effet à ce propos :

> Nous étions d'accord pour que les langues perdent de leur orgueil et qu'elles entrent dans l'humilité des langages, des langages libres, des langages fous, des tressaillements qui les rendent disponibles pour toutes les langues du monde. [...] Le pays de Sergio est une terre de langages, d'ombre et de lumière, et de diversité. Il comprenait ce que je disais. Il le savait déjà.[475]

Les points de contact entre les deux écrivains sont nombreux, à partir d'une sorte de communion idéologique qui se développe à l'ombre des poétiques parallèles relatives aux parcours indépendants des deux auteurs, issus de deux îles périphériques à une époque – les années 1970-1980 – où la question de l'autodétermination des peuples devenait un sujet central du débat interne à leurs sociétés respectives. Pour mieux éclairer la proximité entre Atzeni et Chamoiseau, nous nous en remettons encore une fois à Gigliola Sulis, qui a su résumer avec perspicacité les traits d'union majeurs de leurs deux projets littéraires :

> la recherche des racines d'une communauté subalterne, la réécriture épique de l'histoire, racontée (et inventée) du côté des vaincus, la préférence pour les structures narratives encadrées (qui recréent sur la page un contexte de récit oral, à l'intérieur duquel l'Histoire se réfracte dans les ruisseaux des histoires individuelles, marginales, périphériques), le témoignage de la mémoire ethnique transmis à un enfant ou à un jeune (et, par son intermédiaire, au lecteur), le forçage de la langue hégémonique, déstructurée de l'intérieur par l'interaction entre langues minoritaires et dialectes, l'identité ethnique inclusive et en devenir, la valeur positive accordée aux phénomènes de métissage et à la défense de la diversité.[476]

---

si j'‟avais rencontré un maître »). Il s'agit d'un extrait d'une confèrence donnée par Sergio Atzeni à l'Université de Parme (Italie) le 3 mai 1995 et intitulée « Tradurre dal creolo », cité dans Ramona Onnis, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau : frères bergers de la diversité*, dans *Alternative Francophone,* vol.1, 4 (2011), p. 64.

[474] Gigliola Sulis, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni, op. cit.*, p. 80. « Riconoscimento reciproco ».

[475] Patrick Chamoiseau, *Pour Sergio / Per Sergio,* in « La grotta della vipera », a. XXI, n. 72-73, 1995, p. 22-23. Cité dans Giuseppe Marci, *Sergio Atzeni: a lonely man, op. cit.*, p. 111-112.

[476] Gigliola Sulis, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni, op. cit.*, p. 79-80. « La ricerca delle radici di una comunità subalterna, la riscrittura epica della storia, raccontata (e inventata) dalla parte dei vinti, la preferenza per le strutture narrative a cornice (che ricreano sulla pagina un contesto di racconto orale, entro il quale la Storia si rifrange nei rivoli delle storie individuali, marginali, periferiche), il testimone della memoria etnica trasmesso a un bambino o a un giovane (e per suo tramite al lettore), la forzatura della lingua egemone, destrutturata dall'interno per l'interazione di lingue minoritarie e dialetti,

Il est intéressant de voir, outre la centralité de l'Histoire et de la mémoire dans la poétique de ces auteurs, que c'est justement à partir de ce lien avec Chamoiseau, et par conséquent avec les autres écrivains antillais, que se développent les lectures postcoloniales de l'œuvre de Sergio Atzeni. D'ailleurs, la révision de la « question ethnique » sarde qui traverse sa production littéraire et journalistique sera souvent rapprochée de l'idée de l'identité « rhizome » théorisée par les intellectuels de la créolité. De plus, ce sera la rencontre avec l'écrivain postcolonial francophone, selon Mauro Pala, qui permettra à Atzeni d' « entrevoir un équilibre conforme à sa poétique syncrétique »[477] fondée sur une hybridation des formes linguistiques, culturelles, politiques et ethniques. Dans son étude, ample et complexe, sur la postcolonialité de Sergio Atzeni, Ramona Onnis n'hésite pas à observer que l'image la plus appropriée pour définir l'auteur sarde est « celle que lui-même a utilisée pour se référer à l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau [...] : "maître-chantre épique de la vie et des rêves de son peuple" »[478]. Selon Onnis, Atzeni a aussi été « pour le peuple sarde, un maître-chantre de son histoire »[479] ; cela semble évident si l'on se penche sur sa production littéraire, qui trouve sa raison d'être dans le récit de l'histoire passée et présente de la Sardaigne et de son peuple, en refusant la victimisation comme l'auto-exaltation des Sardes dans une narration qui remet au centre du récit les subalternes et la marginalité – héritage de ses fréquentations gramsciennes.

Nous revenons donc sur la place centrale de l'Histoire et de sa représentation dans l'œuvre de Sergio Atzeni, et nous devons prendre en considération une fois de plus les positions d'Umberto Cardia. À propos des différentes interprétations que l'historiographie régionale avait fournies au sujet de la présence espagnole en Sardaigne, le penseur sarde parlait d'histoire « non pacifiée », ce qui donnait lieu, encore à son époque (les années 1990), à des querelles infinies.

---

l'identità etnica inclusiva e in divenire, il valore positivo assegnato ai fenomeni di meticciato e alla difesa della diversità ».

[477] Mauro Pala, *Sergio Atzeni postcoloniale: una verifica,* in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis, a cura di, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna, op. cit.*, p. 89. « Intravede un equilibrio consono alla sua poetica sincretica ». Le présent article est la suite d'une première anayse critique realisé par l'auteur, professeur de littératures comparées à l'Université de Cagliari, en 1996, lors d'un colloque dédié à la figure de Sergio Atzeni et publié par la suite en 2001 : voir Mauro Pala, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, in Gigliola Sulis, Giuseppe Marci, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia, op. cit.*, p. 111-132. Pala à l'époque avait proposé une lecture inédite de l'œuvre d'Atzeni, sous le prisme du postcolonial, tout en partant d'un parallélisme audacieux entre la périphérie urbaine de Cagliari de *Bellas mariposas* (1996) et celle de Londres dans *The Buddha of Suburbia* de l'anglo-pakistanais Haneif Kureishi (1990). Dans cet article, Pala identifiait aussi le paradigme de la créolité comme clé de lecture de la production atzenienne, notamment en ce qui concerne le traitement de l'Histoire ainsi que la recherche linguistique (voir *Ibid.*, p. 130).

[478] Ramona Onnis, *Sergio Atzeni : écrivain postcolonial, op. cit.*, p. 97.

[479] *Ibid.*

En considérant cette période, dans une perspective nationaliste, comme une période de domination à caractère colonial, Cardia rejetait une sorte « d'exaltation » de certains historiens sardes relativement à la Sardaigne espagnole, présentée comme modèle de gouvernement doux et tolérant, fauteur des libertés politiques et civiles. Selon lui,

> malheureusement, et malgré le développement relatif des études les plus récentes, la période de la domination ibérique en Sardaigne est encore, comme du reste la plus grande part de l'histoire sarde, enveloppée dans une pénombre épaisse. Ce n'est pas seulement le fait [...] du manque d'un recueil organique des sources qui aille au-delà des chapitres de la Cour et des actes officiels. [...] Il manque autre chose : l'identification du sujet de cette histoire (peuple, classes, groupes indigènes), et avec elle la définition d'un agent historique interne, donc des protagonistes des faits et des événements, condition élémentaire afin que l'on puisse parler d'une histoire de la Sardaigne dans un sens moderne. Sans cela disparaît aussi toute possibilité [...] de dépasser le donné brut et élémentaire constitué par l'amas des nouvelles, détails et circonstances particulières, recueillis avec plus ou moins de soin et d'érudition.[480]

Il s'agit bien d'une prise de position « gramscienne » : Cardia pointe le manque de cohérence et d'organicité de l'Histoire, et met surtout en avant l'absence du sujet de cette Histoire, à savoir le peuple, les subalternes, les hommes et femmes quelconques qui peuplaient l'île à cette époque, et la représentation de son quotidien. C'est proprement ici, dans ces interstices muets du récit historique amputé, dans les opacités engendrées par le discours officiel, que s'insère le discours littéraire, qui, à travers un exercice dialectique incessant entre documentation et imagination, entre réalité historique et fable, tente de retrouver le fil conducteur de l'Histoire et de la rendre cohérente à travers la parole et la voix des sujets de cette Histoire : une voix qui s'était tue jusque-là. C'est dans ces fissures que s'insère la narration de Sergio Atzeni : sa Sardaigne de la fin du XVe siècle, dans la *Fable* (puis dans certaines nouvelles courtes), est un melting-pot ethnique, une ruche de voix diverses qui s'entrecroisent, une terre

[480] Umberto Cardia, *Autonomia sarda. Un'idea che attraversa i secoli*, Cagliari, Cuec, 1999, p. 46-47. « Purtroppo, e nonostante il relativo sviluppo di recenti studi, il periodo della dominazione iberica in Sardegna è ancora, come del resto la maggior parte della storia sarda, avvolto in una spessa penombra. Non vi è il solo fatto [...] che manchi una raccolta organica di fonti che vada al di là dei capitoli di corte e degli atti ufficiali [...]. Quel che manca è ben altro: manca la identificazione del soggetto di quella storia (popolo, classi, ceti indigeni) e, con essa, la definizione dell'agente storico interno, dei protagonisti stessi dei fatti e delle vicende, condizione elementare perché possa parlarsi di una storia della Sardegna in senso moderno. In mancanza di ciò, manca anche ogni possibilità [...] di superare il dato bruto ed elementare rappresentato da un ammasso, raccolto con più o meno erudizione e cura, di notizie, di dettagli, di circostanze particolari ».

dans laquelle existent des lumières comme des ombres, où l'authenticité et la pureté sont abandonnées au profit de l'hybridation et de la rencontre, qui est aussi affrontement, avec l'autre.

Sulis identifie dans ce premier roman d'Atzeni, *La fable du juge bandit,* un changement de paradigme de la production narrative sarde, notamment sur le plan de l'auto-représentation, à partir du passage où le juge bandit confesse l'assassinat d'un étranger : « Dans le roman, Itzoccor [le juge bandit d'origine sarde] n'est pas sans fautes [...] : il avoue avoir tué un étranger, un marchand aux yeux justes, en faisant semblant de ne pas comprendre sa langue. Sa faute individuelle, l'injustice et la violence infligées à l'étranger, symbolisent une fermeture au divers plus générale »[481]. Ce qui est fondamental dans ce fragment, c'est la figure du bandit-rebelle, un *topos* littéraire courant chez les écrivains sardes du XXe siècle, notamment à partir de Grazia Deledda, comme le souligne Giuliana Pias :

> Entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, l'écrivain qui contribue le plus à donner une forme originale au personnage littéraire du bandit est Grazia Deledda. Elle s'attache à le caractériser notamment comme un *balente*[482] qui, refusant la Loi officielle, ne reconnaît qu'un droit coutumier local, propre à la tradition orale sarde, tel qu'il est élaboré par le *codice barbaricino*.[483]

Dans l'œuvre de Deledda, la figure du bandit, rebelle et *balente*, est omniprésente. Elle s'oppose habituellement à celle du protagoniste, issu de la bourgeoisie ou bien intégré à cette dernière. Cette opposition rappelle le paradigme de la tension entre « civilisation » et « barbarie ». Ainsi, la figure du rebelle chez l'écrivaine de Nuoro « peut être lue comme un symbole révélateur du malaise social engendré par le pouvoir central et centralisateur, dès lors qu'il s'emploie à stigmatiser les spécificités culturelles sardes comme l'expression périphérique

[481] Gigliola Sulis, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni, op. cit.*, p. 89. « Nel romanzo, Itzoccor non è senza colpe: [...] confessa di aver ucciso uno straniero, un mercante dagli occhi giusti, fingendo di non comprenderne la lingua. La sua colpa individuale, l'ingiustizia e la violenza nei confronti dell'*istrangiu*, simbolizza una più generalizzata chiusura al diverso ».

[482] Le *balente* est un homme vaillant qui s'oppose à un système économique et politique oppressif, ce qui lui vaut l'attribution d'une connotation d'héroïsme. Selon le juriste Antonio Pigliaru « C'est l'homme valeureux qui sait se faire valoir même si la chance ne lui est pas favorable ; même si sa *balentìa* (sa valeur) ne se révèle pas concrètement couronnée par un succès adéquat », Antonio Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Nuoro (1959), Il Maestrale, 2000, p. 218. Cité dans Giuliana Pias « Du bandit armé à la "balentía" sans armes. L'évolution de la figure du rebelle dans le roman sarde contemporain (Deledda, Atzeni, Fois) », in *Crisol*, n. 20 (2016), p. 211.

[483] *Ibid.*, p. 212. C'est toujours Pias qui l'observe : « Le "Codice barbaricino" est l'appellation désignant l'ensemble des normes de conduite traditionnelles qui règlent la société des bergers de la Barbagia et qui sont organisées comme un véritable système juridique. Il a été transcrit et analysé selon une approche anthropologique et de la philosophie du droit à la fin des années cinquante, par le juriste Antonio Pigliaru », *Ibid*.

d'une civilisation rétive au progrès et à la modernité »[484]. Or, le traitement littéraire de cette figure mythique du bandit-rebelle connait une mutation intéressante à partir des années 1980, et l'une des représentations les plus originales du *balente* proposées par la production narrative sarde de l'époque est sans doute celle fournie par Sergio Atzeni dans la *Fable*, pour deux raisons, comme le remarque toujours Giuliana Pias :

> D'une part le bandit [Itzoccor] possède le statut de protagoniste – comme le suggère d'ailleurs le titre de l'ouvrage – puisque c'est autour de lui que se développe l'histoire racontée. D'autre part Atzeni réinterprète l'ethos de la balentìa, qu'il caractérise tout autant comme héroïque et comme antihéroïque car donnant vie au *balente*, au *faux balente*, mais aussi au *nouveau balente*.[485]

Ce qui attire notre attention et nous permet de rejoindre l'observation de Gigliola Sulis mentionnée ci-dessus, c'est le fait qu'Itzoccor Gunale exerce la violence non pas pour réparer un tort subi – c'est pour cela que Pias parle de « fausse *balentía* »[486] –, mais en tant qu'acte gratuit exercé contre un étranger du fait de sa diversité culturelle et linguistique. Atzeni construit ainsi une figure ambiguë, bien plus complexe de celle dessinée par Deledda : le bandit n'est pas seulement victime de sa condition socio-historique[487], il est aussi un individu violent qui refuse la différence culturelle. Itzoccor Gunale n'est ni héros ni victime ; de ce fait, il assume le rôle de symbole d'une transformation culturelle en acte en Sardaigne, parce que si les Sardes – du moins une partie d'entre eux – considèrent encore nécessaire de résister voire de se rebeller au nom de l'identité, « il ne sont plus disposés à accepter la violence pratiquée depuis des siècles au nom de cette même rébellion »[488]. Par conséquent, l'acte du bandit Itzoccor apparaît pour la première fois condamnable : il s'agit d'une rupture à partir de laquelle l'auteur

> nous invite à penser une nouvelle *balentía* symbole d'un changement d'époque et d'un nouveau positionnement du colonisé, désormais plus conscient et responsable

[484] *Ibid.*, p. 214.
[485] *Ibid.*
[486] Voir *Ibid.*, p. 216.
[487] L'image du bandit victime de sa condition sociale et d'une destinée adverse, correspondant au *topos* de l'histoire subie, a traversé la littérature sarde jusqu'à la fin des années 1970. Il s'agit plus précisément du mythe de la « mauvaise étoile » (« cattiva stella ») : ce thème de l'héroïsme malheureux qui accable tout le peuple sarde et dont la cause est à rechercher dans les différentes dominations qui se sont succédé en Sardaigne au fil des siècles. Voir à ce propos Salvatore Cambosu, « Il vecchio e il nuovo », in Mimmo Bua, Giovanni Mameli, a cura di, *Lo scrittore nascosto. Il meglio di Salvatore Cambosu*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1984, p. 97.
[488] Giuliana Pias, « Du bandit armé à la "balentía" sans armes. L'évolution de la figure du rebelle dans le roman sarde contemporain (Deledda, Atzeni, Fois) », *op. cit.*, p. 216.

> à l'égard de sa différence culturelle. Une différence qui sache s'émanciper aussi bien du concept de « fixité » propre au discours colonial dans la construction idéologique de l'autre inférieur, que d'une conception substantielle du soi. L'objectif réside dans la capacité de produire d'autres espaces de signification et l'ouverture d'une nouvelle brèche s'inscrit dans le temps homogène et linéaire de l'histoire, dans la perspective des théories postcoloniales.[489]

Remarquons donc que cette nouvelle *balentía* prônée par Sergio Atzeni – symptomatique de la volonté de donner un sens nouveau à la représentation d'une histoire périphérique[490] – s'exerce désormais non plus sur le plan de la violence physique, mais bien par le courage de l'intelligence, comme celle dont fait preuve Itzoccor Gunale lorsq'il doit affronter son dominateur Don Ximene au jeu des échecs. Ainsi le (nouveau) bandit-rebelle s'oppose de manière pacifique mais ferme à ce pouvoir colonisateur qui continue à considérer la Sardaigne comme une terre aux marges de la modernité.

Nous proposerons par la suite une analyse approfondie du roman, mais nous tenons à signaler dès maintenant que cette narration, qui a fait l'objet d'interprétations nombreuses et parfois contradictoires, ouvre la voie à une représentation « impure » de la Sardaigne, d'une Sardaigne qui se tourne vers la modernité, dans laquelle des échos de la *costante resistenziale* subsistent sans doute encore, mais où l'on décèle ce qu'on peut appeler une dimension postcoloniale : Sulis entend par là, notamment, une acceptation de l'histoire « en tant que lieu de rencontres et de luttes, de rébellion victorieuse ou, plus souvent, de défaite. L'écrivain *ethnique*, au seuil du deuxième millénaire, affirme sa propre diversité et reconnait en même temps l'Autre comme partie de sa propre histoire »[491]. Il faut expliciter que postuler une dimension de postcolonialité chez Atzeni à partir de la *Fable*, comme nous venons de le faire dans le sillage des analyses de Sulis et Onnis, signifie la faire débuter dans les années 1980, donc avant même la rencontre d'Atzeni avec la créolité. Cela signifie aussi qu'on doit parler, du moins pour cette période, d'un postcolonialisme endogène que l'auteur de Cagliari a développé

[489] *Ibid.*, p. 216-217. Sur le thème des bandits dans l'oeuvre de Sergio Atzeni, voir Silvia Contarini, Ramona Onnis, *Reinterpretazioni del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni*, in Patrizia Serra, a cura di, *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 215-225.

[490] Notons aussi que cette volonté de changement se manifeste, sur le plan formel, par la nature fragmentée du récit.

[491] Gigliola Sulis, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni, op. cit.*, p. 90. « Come luogo di incontri e di lotte, di ribellione vittoriosa o, più spesso, sconfitta. Lo scrittore "etnico", alle soglie del secondo millennio, afferma la propria diversità e insieme riconosce l'Altro come parte della propria storia ».

dans une Sardaigne « semi-coloniale »[492]. Par conséquent, il demeure évident que le postcolonialisme atzenien s'enracine dans le contexte politique et culturel sarde dans lequel l'auteur avait baigné pendant sa jeunesse, et surtout dans la fréquentation assidue de la sphère communiste et d'Umberto Cardia, sans oublier l'importance des textes d'Antonio Gramsci. Dans ces derniers, en particulier, la question de la voix du sujet subalterne et la réflexion sur la dichotomie hégémonie / subalternité semblent fondamentales pour la formation de la conscience critique de l'écrivain. Enfin, et c'est encore Gigliola Sulis qui l'affirme, nous pouvons parler d'un Atzeni « pleinement postcolonial, donc, depuis les années 1980, et par la voie endogène, à savoir en conformité avec les stimulations culturelles développées en réaction à des phénomènes globaux, mais observés depuis l'une des nombreuses périphéries et "colonies internes" de l'Occident »[493].

Justement, Sergio Atzeni revient sur ce point d'observation marginal dans une nouvelle consacrée au dramaturge sarde Leonardo Sole. Il y affirme fermement que « tout point de vue, même limité, marginal, extérieur, issu de la périphérie la plus excentrique de l'Empire, demeure tout de même un point de vue, et mérite d'être raconté en tant que tel, si l'on possède les moyens et la capacité de le faire »[494]. Or l'engagement d'Atzeni, tout le long de son parcours littéraire, est bien de récrire l'Histoire de son île du point de vue de ses protagonistes, à savoir le peuple sarde – l'objectif principal, déjà évoqué auparavant, étant de redonner la voix aux sujets

[492] Pour ce qui concerne la situation semi-coloniale de la Sardaigne, nous renvoyons en particulier à l'étude de Birgit Wagner, « La questione sarda. La sfida dell'alterità », in Giovanni Leghissa, a cura di, *Il postcoloniale in Italia*, « Aut Aut », 349, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 10-29. Wagner, en s'appuyant sur une bibliographie conséquente, explique que la Sardaigne, comme d'autres régions périphériques, a été pendant des siècles à la merci des grandes puissances européennes, en soulignant qu'on retrouve déjà des références à l'île en tant que « colonie interne » de l'État italien dans les écrits de Giuseppe Mazzini, ainsi que dans les déclarations du comte de Cavour (l'artisan de l'unité nationale italienne). Wagner évoque aussi le fait que la Sardaigne, pendant les quatre siècles de la présence espagnole et suite au passage sous l'influence piémontaise, puis italienne, s'est retrouvée dans une condition « semi-coloniale ». Elle a donc représenté un cas de « colonialisme interne », à savoir un colonialisme qui produit une sorte de domination qui maintient des points de contact tout comme des nombreuses différences avec le colonialisme extra-européen. De plus, la chercheuse remarque que la Sardaigne a été, pendant ces périodes, la cible d'une immigration d'élite : de fait, des administrateurs, des vice-rois et des ecclésiastiques catalans, espagnols et piémontais ont occupé les postes-clés à l'intérieur de l'île, en diminuant la possibilité de participation active de l'élite indigène, tout en imposant la langue du pouvoir sur la langue locale. Cela a produit une dévaluation de la culture sarde elle-même, en marquant la mentalité des Sardes et en donnant lieu à des attitudes d'auto-mépris et des résistances culturelles typiques des situations coloniales.

[493] Gigliola Sulis, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni, op. cit.*, p. 91. « Pienamente postcoloniale, dunque, sin dagli anni Ottanta, e per via endogena, ossia in conformità con gli stimoli culturali sviluppati in reazione a fenomeni globali, ma osservati da una delle tante periferie e "colonie interne" dell'Occidente ».

[494] Sergio Atzeni, *Caro Leonardo Sole*, in *Id.*, *I sogni della città bianca* [2005], Nuoro, Il Maestrale, 2008, p. 178. « Qualsiasi punto di vista, per quanto limitato, marginale, esterno, dalla più eccentrica periferia dell'impero, è pur sempre un punto di vista, e come tale merita di essere narrato se si possediono gli strumenti e il mestiere per renderlo narrabile ».

marginaux ou périphériques du processus historique[495]. Pour ce faire, l'auteur de Cagliari se sert de l'outil romanesque, qu'il considère, et il a eu occasion de le préciser à plusieurs reprises, comme plus véridique que l'Histoire elle-même. De fait, une des idées fondatrices de la poétique atzenienne est de concevoir la forme roman en tant que « narration véridique de la vie des hommes sur/de cette planète »[496], tandis que l'Histoire est imagination. À ce propos, lors d'une conférence tenue à l'Université de Parme en 1995 et intitulée *Storia e romanzo* (*Histoire et roman*), Atzeni s'exprimait ainsi : « Pourquoi les romans et non pas l'Histoire ? A l'époque aussi bien ancienne que moderne, la plus grande partie de l'Histoire (par exemple celle de notre siècle), est faussée, écrite par des puissances gagnantes pour démontrer la légitimité de la guerre »[497]. Cela nous ramène dans le domaine du roman néo-historique et semble même anticiper, comme l'a remarqué Ramona Onnis, les observations développées ensuite par Giuliana Benvenuti. En analysant les relations entre littérature et Histoire, cette dernière a relevé une perte d'autorité évidente de l'historiographie, notamment « à cause de la concurrence d'autres formes de relecture de l'histoire »[498] : par conséquent, la littérature s'est approprié ses domaines, et le roman – Atzeni l'a bien perçu – est devenu un des lieux où rechercher la vérité, comme l'a aussi constaté Benvenuti[499].

Ces quelques remarques nous permettent d'identifier les fondations du procédé atzenien : démarrer par la relecture des sources officielles du discours historique dominant, puis démystifier ce discours grâce à l'outil littéraire, avec la conviction que seule la connaissance artistique, comme l'explicitait déjà le manifeste de la créolité, peut ranimer la conscience, alors que la méthodologie utilisée par les historiens ne donnerait accès qu'à la chronique coloniale[500]. Il s'agit pour Atzeni de se ranger du côté de la fiction, car l'Histoire appartient souvent aux colonisateurs et non aux colonisés ; par conséquent, il se propose de réinventer l'Histoire-même, en transgressant les frontières du réalisme traditionnel par le biais d'une écriture qui souhaite, selon Bruno Anatra, « redonner de la vigueur à une matière inerte »[501].

---

[495] Emblématique à ce propos le cas d'Itzoccor Gunale, une « voix » mise en exergue dès le titre du roman dont il est protagoniste (*La fable du juge bandit*).

[496] Sergio Atzeni, *Storia e romanzo*, conférence tenue à l'Université de Parme (Italie) le 20 avril 1995, dont la transcription est aujourd'hui disponible sur le site web officiel de l'auteur : http://www.sergioatzeni.com/. « Il romanzo è la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta ».

[497] *Ibid.* « Perché i romanzi e non la storia? Nei tempi antichi e in quelli moderni, la maggior parte della storia (ad esempio di questo secolo), è falsa, scritta da potenze vincitrici di guerre per dimostrare la legittimità della guerra ».

[498] Ramona Onnis, *Sergio Atzeni. Écrivain postcolonial, op. cit.*, p. 136.

[499] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, p. 21 et suiv.

[500] Voir Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 37-38.

[501] Bruno Anatra, *L'invenzione della storia*, in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia, op. cit.*, p. 86. « Ridare vitalità a una materia inerte ».

2.7 La fable du juge bandit

Effectivement, et c'est toujours Bruno Anatra qui le souligne, dans le premier roman atzenien, *La fable du juge bandit* (1986), cette transgression et cette volonté d'inventer l'Histoire semblent déjà manifestes. Dans ce texte, Atzeni se propose non pas de reconstruire une situation historique déterminée, mais « à travers la création d'un climat, d'une température et d'une matière humaine non dissemblables de celles de la Sardaigne et de la Méditerranée de la fin du XIVe siècle, de réinventer un morceau de cette histoire depuis l'intérieur et selon une trajectoire allant du bas vers le haut et vice versa »[502]. En accord avec Anatra, Giulio Ferroni considère la *Fable* comme un roman historique de grandes intensité et importance, qui s'insère pleinement dans la renaissance du genre qui eut lieu en Italie dans la deuxième moitié du XXe siècle ; selon Ferroni, ce texte creuse dans le langage, évade dans le fantastique, entremêle « les données historiques avec les données mythico-fantastiques, enfonce souvent la porte de l'Histoire en la faisant aboutir à des moments visionnaires voire magiques, touche précisément l'impossible et l'invraisemblable, et embrouille délibérément l'Histoire avec la légende »[503]. En effet, le narrateur se confronte avec l'histoire de la Sardaigne à travers une opération pour le moins complexe et passionnée, caractérisée par une forte pulsion mythopoïétique qui le prédispose à explorer les méandres d'une contre-histoire « conçue comme tragi-comédie humaine, vouée à illuminer les stratifications ethno-anthropologiques et culturelles des gens sardes »[504], et lui permet de s'adresser aux voix-fantômes rendues muettes par l'Histoire officielle afin de relire et révéler le passé. Dans les pages de ce premier ouvrage atzenien plane ainsi une forte pulsion négromantique, instance émancipatrice typique du roman néo-historique.

Roberto Puggioni, qui s'est aussi penché sur la *Fable* en apportant des analyses perspicaces et intéressantes, considère qu'il s'agit du travail d'Atzeni le plus proche des modalités du roman historique, même si la tendance de l'auteur, qui se confirmera dansles œuvres suivantes, est à une

---

[502] *Ibid.*, p. 82. « Attraverso la creazione di un clima, di una temperatura e di una materia umana non dissimili da quelle della Sardegna e del Mediterraneo di fine Quattrocento, di reinventare un pezzo di quella storia da dentro e secondo una traiettoria che trascorre dal basso verso l'alto e viceversa ».

[503] Giulio Ferroni, *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione,* in Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas, *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole, op. cit.*, p. 22. « I dati storici con quelli mitico-fantastici, sfonda spesso la storia facendola approdare a momenti visionari e addirittura magici, tocca appunto l'impossibile e l'inverisimile e confonde a bella posta la storia con la leggenda ».

[504] Roberto Puggioni, *Sergio Atzeni, la Storia e l'invenzione "veridica"*, in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis, a cura di, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, *op. cit.,* p. 111. « Concepita come tragicommedia umana, vocata a illuminare le stratificazioni etno-antropologiche e culturali delle genti sarde ».

> récupération oblique et visionnaire des noyaux de la mémoire historique, plutôt qu'à une proposition méditée d'adhésion à la formule narrative reconnaissable et consolidée. Ici, comme dans d'autres textes, la vocation à la fabulation semble trouver son origine dans une opération de creusement imaginatif, bien que documenté, dans les plis de l'Histoire.[505]

Grâce à cette récupération oblique, l'auteur *invente* l'authentique : Puggioni entend par ce verbe que l'auteur a la capacité de recréer des lieux, des gestes et des paroles qui animaient le monde sardo-espagnol de l'époque, monde qu'il faut interpréter et mettre en relation avec le présent. Ce procédé conduit Sergio Atzeni à une déformation allégorique systématique et volontaire des référents historiques, ainsi qu'à l'utilisation d'asynchronies et d'incohérences proclamées ; néanmoins, le résultat est une représentation qui réussit à reconstituer le climat de l'époque, justement parce que l'auteur a renoncé à l'illusion d'une vérité unique, parce qu'il a produit « une variété de projections, fragments perceptifs, angles déformants qui contribuent à tour de rôle à la vraisemblance »[506] dans laquelle le réel n'est pas le seul univers rationnel concevable.

Dans *La fable du juge bandit*, Atzeni concentre la narration sur un double événement qui se déroule en Sardaigne, et plus particulièrement à Cagliari, durant l'année 1492 : d'un côté l'absurde procès aux sauterelles qui se tient dans le *Très-Saint* tribunal de la capitale sarde[507], de l'autre côté l'affaire Itzoccor, le juge bandit prisonnier du vice-roi Don Ximene. Le choix de l'auteur de situer le roman en 1492 est tout sauf un hasard : de fait, c'est l'année qui marque le commencement de la modernité, qui voit l'entrée des rois catholiques à Grenade – symbole de la défaite finale des Maures et dernier épisode de la *Reconquista* –, mais aussi, bien évidemment, l'année de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Atzeni, à contre-courant, se saisit de cette date symbolique pour la grande Histoire pour, avec un certain sens de la provocation, détourner le regard vers des événements secondaires, des faits mineurs, resserrer

[505] *Ibid.*, p. 115. « Recupero obliquo e visionario di nuclei di memoria storica, più che a una meditata proposta di adesione alla formula narrativa riconoscibile e consolidata. Qui come in altri testi, la vocazione fabulatoria sembra originare da un'operazione di scavo immaginativo, per quanto documentato, nelle pieghe della storia ».
[506] *Ibid.,* p. 113. « Una varietà di proiezioni, frammenti percettivi, angolature deformanti che partecipano, di volta in volta, a una verisimiglianza ».
[507] Dans le roman atzenien le mal arrivant de l'extérieur se présente sous la forme d'une allégorie biblique, l'invasion de sauterelles. Ce qui ne surprend guère lorsque nous savons qu'Atzeni, en plus d'être un fin connaisseur de l'Histoire sarde, connaissait tout aussi bien la Bible.

la perspective afin de raconter, voire d'*inventer* une autre histoire : celle du peuple sarde au temps de la présence espagnole, au seuil de la modernité.

Le début du roman se déploie dans une métairie des environs d'un lieu nommé Sarasgiu, un matin du printemps 1492. Le paysan Lillicu est en train de piocher une terre dure à ouvrir, avare, que même la sueur ne peut attendrir. À un moment donné, il s'arrête, fermant les yeux et maudissant ce travail odieux. Puis il rouvre les yeux, l'air est liquide,

> les contours des choses, couleuvres en fuite, mirages, éclats scintillants. En bas, là où la plaine se mêle au ciel, quelque chose bouge. Lillicu prie que ce soit une illusion de la lumière. Il met la main gauche au-dessus des yeux, pour mieux voir : un nuage jaune avance bas sur la plaine. La pioche tombe sans bruit. Lillicu court [...]. Il frappe des mains sur ses cuisses, remue la tête en signe de dénégation et pleure : "Ohi, ohi, ce bruit de pas, c'est la faim qui s'avance..."[508]

D'autres paysans dans les champs de la plaine se redressent en même temps, scrutent l'horizon : l'image qui se présente à leurs yeux est celle d'un nuage qui s'approche, d'un ennemi en nombre, c'est l'image du « rictus jaune et osseux de la faim qui les regarde droit dans les yeux et se moque d'eux »[509]. Lillicu, conscient de la catastrophe qui approche, monte sur son âne Perdinianu et lui demande de courir, de courir à perdre haleine, tout en invoquant Dieu afin qu'il puisse étouffer les sauterelles, sachant bien que Dieu ne le fera pas, car il n'a pas de conscience, autrement il aurait déjà supprimé les sauterelles depuis des lustres. Alors il se met à chanter un *muttettu*, un poème improvisé, en espérant trouver un abri contre le mauvais sort. Lillicu voyage toute la nuit avant d'atteindre les portes de la ville murée, Caglié, où les miséreux se réfugient dans les ruelles poisseuses de la cité basse, tandis que les familles importantes se protègent dans les maisons de pierre de la cité haute ; de l'autre côté des murs, la voix d'un crieur annonce qu'aujourd'hui « peuvent entrer les marchands de toute nationalité, mais pas les Sardes »[510]. Lillicu heureusement sait où aller pour se protéger, car dans la disgrâce il y a toujours un bonheur caché : Kuaili, son meilleur ami, habite dans un marécage pas très loin, à Orient ; ils ne se sont pas vus depuis onze ans. Kuaili, depuis cinquante ans, toutes les nuits, rêve de l'avènement du jugement dernier. Ce matin-là, en se réveillant, il a pensé qu'il y avait quelque chose de bizarre dans l'air.

[508] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 7-8.
[509] *Ibid.*, p. 8.
[510] *Ibid.*, p. 9.

C'est à ce moment qu'une première césure interrompt la narration, détournant l'attention du lecteur vers la description de certains représentants de la noblesse hispanique. Ces interruptions sont une constante dans la *Fable*, dont le fil narratif est volontairement discontinu et multilatéral, caractérisé par un ensemble d'images dans lesquelles s'entremêlent des faits et des personnages différents ; il s'agit d'un choix d'auteur voué à présenter un monde mouvementé et nerveux, mais où tout changement s'avère difficile. Dans cette toile romanesque irrégulière, les personnages apparaissent et disparaissent continuellement, ce qui symbolyse le désordre endémique de l'époque représentée : tel est aussi le destin de Lillicu et Kuaili, qui réapparaîtront par la suite à deux reprises, à la fin des premier et quatrième chapitres. Dans le discours d'Atzeni, les deux vieux Sardes incarnent d'un côté une certaine sagesse ancestrale, par leur aptitude à prévoir l'avenir et leur forte empathie réciproque ; de l'autre la subalternité du peuple de l'île, qui a renoncé à rester maître de son destin, car le fatalisme a pris le dessus sur la volonté. Le passage qui suit est éclairant à ce propos : « Ils ne savent pas écrire, pendant onze ans ils n'ont communiqué d'aucune façon, mais aucun des deux ne doute que l'autre ne soit vivant. Ils savent que la faux les moissonnera ensemble, épis de blé du même jour »[511]. Sous le fléau des sauterelles – symbole du mal venant de l'extérieur –, leur objectif n'est autre que de se retrouver afin de pouvoir mourir ensemble, car tel est leur destin ; et tandis que Lillicu trotte sur son âne Perdinianu pour rejoindre son vieil ami, Kuaili l'attend, assis devant sa cabane, conscient que Lillicu arrivera d'un moment à l'autre. Entretemps, au niveau des bastions de la ville lointaine, il voit les corbeaux s'élever dans le ciel et s'abattre sur la plaine ; alors Kuaili prend sept pierres blanches et trois pierres rouges, les lance en l'air pour étudier le dessin qu'elles formeront au sol :

> Itzoccor mourra de la main du frère qu'il n'a jamais eu, le frère fuira par la mer, mais il ne craindra pas la vendetta, parce qu'il tuera Itzoccor quand Itzoccor sera déjà mort... La sauterelle apparaît... Elle portera la haine entre les chiens jusqu'au ciel... Et le chien des chiens... Il mourra... C'est le sens du message !
>
> Il ramasse les pierres, les lance à nouveau, observe et étudie. Itzoccor mourra deux fois... Le chien sera tué... La sauterelle portera la haine... Aujourd'hui arrive Lillicu ![512]

[511] *Ibid.*, p. 17.
[512] *Ibid.*, p. 18.

Dans ce passage Kuaili anticipe le destin du juge bandit Itzoccor, dévoilant ainsi la fin du roman, et introduit, sans jamais la nommer, la figure d'Ali, l'esclave et « frère » de subalternité d'Itzoccor, qui reviendra dans la narration pour son dialogue et son duel avec le juge, afin de nous éclairer sur sa propre histoire. La voix du narrateur externe s'alterne donc avec une série d'autres voix qui représentent les différentes composantes sociales, voire ethniques, du tissu humain de l'île. Par conséquent, l'oralité est omniprésente : elle laisse « son empreinte et participe largement à un sentiment de confusion physique et morale permanente », confusion qu'Atzeni parvient à installer au moyen de phrases courtes et d'un « style brisé, interrompu par de nombreux dialogues »[513].

En outre, pour restituer aux lecteurs la situation socio-culturelle de la Sardaigne de cette époque, Atzeni n'hésite pas à avoir recours au grotesque et au comique, à l'ironie, voire à l'humour ; de fait, l'auteur de la *Fable*, dans certains de ses articles, avait déjà révélé un intérêt poussé pour le mélange des registres satirique et fantastique[514], car il exprimait à ses yeux le meilleur moyen de formuler des messages dissidents et subversifs vis-à-vis du discours dominant. Selon Ramona Onnis, « Il s'agit d'un aspect qui relie l'œuvre d'Atzeni à celle de certains écrivains migrants ou issus des anciennes colonies, qui font également appel au comique dans leur écriture »[515], un aspect particulièrement prégnant dans *La fable du juge bandit*, où le registre comique remet en question certaines normes sociales, et où le pouvoir colonial est souvent ridiculisé lorsque ses vices sont dévoilés avec humour. Néanmoins, et c'est toujours Onnis qui le remarque, « le fouet de l'écrivain se jette également sur ses compatriotes qui, par leur flatterie à l'égard des dominants, ne perdent pas une occasion de faire preuve de leur lâcheté et de leur hypocrisie »[516] ; en effet, le narrateur souligne à plusieurs reprises l'incapacité des Sardes à produire le moindre geste de rébellion, et considère que son peuple a perdu toute dignité, qu'il stagne dans l'abjection.

Outre le registre comique et grotesque et la forte présence de l'imagination, modalités dans lesquelles l'auteur sarde puise pour construire une représentation véridique des événements historiques racontés, l'utilisation du merveilleux fait pleinement partie de la

---

[513] Marie Dominique Antona Cardinet, « *Apologo del giudice bandito*: Sergio Atzeni tra Storia e Realtà o l'isola del disordine », in Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, *op. cit*., p. 74. « Lascia la sua impronta e partecipa largamente a un'impressione di confusione fisica e morale permanente », et « Lo stile spezzato, interrotto dai molti dialoghi ».

[514] Atzeni s'était penché notamment sur l'écrivain russe Mikhaïl Boulgakov, dont il appréciait l'écriture, un chant « hilare et sarcastique [...], riche en malentendus, en folies plus ou moins inoffensives » (« ilare e sarcastico [...], ricco di equivoci, di follie più o meno innocue »), Sergio Atzeni, « Tra la satira e l'umorismo », in Id., *Scritti giornalistici, op. cit.*, vol. II, p. 738. Voir aussi à ce sujet « Uno scrittore scomodo cento volte censurato », in *Ibid.*, p. 650-652.

[515] Ramona Onnis, *Sergio Atzeni. Écrivain postcolonial, op. cit.,* p. 152.

[516] *Ibid.*

poétique atzenienne ; Sergio Atzeni se rapproche en cela des traditions littéraires antillaise et latino-américaine (littératures dont il était un lecteur assidu). Ainsi, comme nous pouvons l'observer dans la *Fable*, les codes du réalisme traditionnel se mêlent continuellement à ceux du réalisme magique ou du merveilleux. Cette coprésence de contenus naturels et surnaturels n'est pas perçue comme un problème par rapport au contexte rationnel du réel, mais prend plutôt place « parfois dans la mesure d'une antinomie résolue (réalisme magique), parfois dans un cadre de fusion parfaite des deux codes (réalisme merveilleux) »[517]. Un tel procédé nous amène à considérer Sergio Atzeni comme un auteur *sui generis* à l'intérieur du canon littéraire de référence, qu'il s'agisse du canon italien ou du canon sarde.

Pour revenir à la narration, dont l'intrigue engendre souvent un effet déstabilisant, remarquons qu'en entrecoupant l'incipit, celui qui a pour protagonistes les deux amis Lillicu et Kuaili, la narration dirige parallèllement l'attention sur la noblesse hispanique qui peuple la ville de Caglié (Cagliari), en recourant au registre grotesque et au langage zoologique[518], notamment dans les descriptions irrévérencieuses des deux rejetons Don Jaume Zitrelles et Don Rodrigo Curraz. Ainsi, Don Jaume est aux yeux du narrateur un « paon sur son cheval arabe [...]. Il est court sur pattes, mal fait. Dans sa figure porcine se noient des yeux sans lueur. Le double menton tremble. Les jambes sont trapues et disgracieuses ». La mère de Jaume, Donna Sibilla Cruz, considère d'ailleurs son fils comme un dindon dont l'esprit appartient à la rigidité du bois, « non pas à la souplesse de la pensée. Il a du mal à comprendre, comme son père, que Satan le garde bien » ; père (et mari) qui selon Donna Sibilla se prenait pour un renard, un aigle, un lion, au lieu de s'apercevoir qu'il n'était qu' « un chien, un rat, un dindon. Dindon dans l'exercice des arts et de l'esprit [...]. Rat baveux dans mon lit, et chien avec les messagers du roi, il leur léchait les mains... »[519]. Sibilla Cruz, nous explique le narrateur, sait que son fils tient de son père, dont la bestialité était notoire, et pense avec effroi au fait qu'une telle créature a été engendrée, abritée et nourrie dans son ventre. Le compagnon de Don Jaume est Don Rodrigo Curraz, que les deux soldats et gardiens de la porte du Lion, Terencio Lopez et Luis De Pute, observent avec dégoût et amusement : Rodrigo est assis sur son cheval roux, mais selon eux il « n'est pas digne de chevaucher un pur-sang, c'est un tas de fumier, un bœuf attelé lui conviendrait mieux que cette pauvre bête »[520]. Luis De Pute – qui s'appelle ainsi, nous raconte

[517] *Ibid.*, p. 144.
[518] Ramona Onnis l'a justement souligné : « Atzeni met ici en place une stratégie de renversement ironique : si les Sardes ont été souvent représentés comme des êtres biologiquement inférieurs, au point d'être assimilés à des animaux [...] le langage zoologique est ici repris par l'auteur pour décrire les colonisateurs. Les représentations qui en découlent atteignent une dimension grotesque inédite et hilarante ». Voir *Ibid.*, p. 153.
[519] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 10 et p. 11.
[520] *Ibid.*, p. 12.

le narrateur hilare, à cause de la plaisanterie idiote d'un abbé de La Corogne, et qui pour ne pas transmettre son nom ne s'est pas marié, se limitant à engendrer des bâtards avec les prostituées mauresques de Lapola –, observe Don Rodrigo qui s'éloigne en se dandinant, et se demande comment il est possible qu'un baron n'arrive pas à tenir en selle. Il le considère comme l'homme le plus idiot qu'il ait jamais rencontré : « C'est ainsi, Luis », lui répond Terencio, « même en naissant baron on peut être une merde pire qu'un esclave »[521]. L'on découvre par la suite que Jaume aussi voit Rodrigo comme un être répugnant, laid et gras, à la bouche de femme lascive, et Terencio se demande pourquoi il le traîne avec lui, tout en se montrant très cruel vis-à-vis de l'idiot :

> Aujourd'hui il ne déplaît pas à Jaume de l'entendre haleter dans son dos. "Il bave d'envie sur mon gilet, pense-t-il, certes, il ne saurait le porter, on se moquerait de lui, et le premier jour qu'il le mettrait, avant la nuit quelqu'un le lui arracherait des épaules et chierait dessus...". Il s'imagine avec satisfaction chiant lui-même sur le gilet de Rodrigo.[522]

Lors de cette scène, qui se déroule dans la cité haute de la ville de Caglié et qui mènera les différents personnages à la découverte de l'invasion des sauterelles, Jaume raconte à Rodrigo les spasmes de la dernière nuit passée avec l'esclave Juanita, servante fidèle de sa mère Donna Sibilla et aussi femme dotée des plus beaux yeux de la ville : « ... Quand je le lui ai fait sentir, elle a juste dit "Que fais-tu ?". Puis plus un mot..., conclut Jaume »[523]. Ce récit hideux de la supposée soumission de l'esclave au maître suscite les rêveries de Rodrigo. Plus tard, ce dernier demande à Jaume de lui prêter son esclave, ignorant qu'il signe ainsi son arrêt de mort : « l'idiot » ne sait pas qu'en réalité Juanita a sauté du lit et l'a regardé comme si elle voulait le tuer, causant le départ empressé de Jaume, patron craintif face à la voix glaciale de la prétendue soumise.

Les quelques passages ci-mentionnés méritent quelques réflexions, car cette partie initiale esquisse certains éléments-clés du roman qui caractériseront la suite de la narration. Nous remarquons notamment la volonté évidente de l'auteur de ridiculiser le pouvoir avec bon nombre d'allégories bestiales, même s'il évite aussitôt la voie de la simplification : en effet, Atzeni dessine une *ispanidad* articulée, et ce dès le premier chapitre, comme l'a justement

[521] *Ibid.*
[522] *Ibid.,* p. 13.
[523] *Ibid.*, p. 14.

observé Duilio Caocci. La composante hispanique est en effet constituée de deux segments : celui des nobles, dont font partie Jaume Zitrelles, Rodrigo Curraz et Donna Sibilla (et par la suite Don Ximene), et celui des classes moyennes, auxquelles appartiennent Terencio Lopez et Luis Deputa, ainsi que les deux soldats gardiens de la porte. Ce segment « moyen » se situe littéralement au milieu, entre la noblesse et les Sardes (représentés dans cette partie du roman par Lillicu, Kuaili et Juanica) ; il sépare les deux mondes :

> S'annonce déjà une division de l'espace qui renvoie d'un côté à la question identitaire (monde sarde vs monde ibérique), et de l'autre côté à la question sociologique (déclinée selon les catégories gramsciennes dominants vs. subalternes). Toutefois, l'on comprend tout de suite que la première question, celle de l'identité – ne serait-ce qu'au sujet de l'affiliation au monde sarde d'un Kuaili d'origine incertaine – ne sera pas affrontée d'un point de vue positiviste ou racial.[524]

Il est intéressant de noter aussi la nette distinction qu'Atzeni établit entre les différents représentants du monde ibérique : d'une part, des personnages connotés négativement (Jaume, Rodrigo) ; d'autre part ceux qui, sans forcément susciter l'empathie du narrateur, manifestent néanmoins certaines qualités positives (Terencio, Luis). D'autres déclenchent même une forme de solidarité de la part du narrateur, notamment Donna Sibilla Cruz. Parmi ce personnel romanesque varié, les femmes se révèlent moralement et intellectuellement supérieures aux hommes, conscientes de leur force et de leurs limites. Remarquons en particulier que Juanica, qui est à la fois femme et sarde, donc doublement subalterne, ne cède pas face aux puissants : elle pourrait être considérée comme l'image d'une Sardaigne qui n'accepte pas passivement sa condition de soumission ; une Sardaigne dont la mémoire est protégée par Kuaili, personnage que Caocci nomme « Pasteur de l'identité et de la résistance »[525]. De même, le récit adopte différents points de vue, parmi les vaincus et parmi les vainqueurs, sans que le narrateur n'intervienne jamais pour juger les faits : il se limite à peindre le contexte, puis laisse la place aux voix des protagonistes. Ces choix narratologiques seront constants dans la toile romanesque

[524] Duilio Caocci, « Dispositivi allegorici e esiti fiabeschi nei romanzi di Sergio Atzeni », in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis (a cura di), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna, op. cit.*, p. 53. « Si annuncia già una divisione dello spazio che rimanda da un lato alla questione identitaria (mondo sardo vs. mondo iberico), e dall'altro lato alla questione sociologica (declinata nei termini gramsciani dominanti vs. subalterni). Ma si comprende subito che la prima questione, quella dell'identità – anche solo per l'acquisizione al mondo sardo di un Kuaili di origine incerta – non sarà affrontata in chiave positivista o razziale ».
[525] Voir *Ibid.*

tissée par Atzeni et font selon nous de ce texte, avec d'autres caractéristiques formelles de la *Fable*, un marqueur de rupture dans le contexte littéraire sarde contemporain.

Pour reprendre le fil de la narration, la dernière partie du premier chapitre nous emmène autour des bastions qui encerclent Caglié, là où il semble bien qu'une nouveauté divertissante soit venue interrompre la monotonie du quotidien. Ainsi, les barons, depuis la Porta del Leone, regardent devant eux, dans le vide, vers la plaine, et tandis que Rodrigo, incité par Jaume à observer mais encore pris dans les fils de son rêve, ne comprend pas ce qui se passe devant ses yeux, Terencio, que cette situation inusuelle inquiète, monte sur les bastions et observe à son tour : « les marais brumeux ont leur blancheur quotidienne, mais la plaine est jaune, couverte d'un manteau mouvant de sauterelles. Les corbeaux s'envolent des bastions et se régalent d'avance du festin »[526]. Terencio sait que seuls les corbeaux s'amuseront et s'apprête à porter la nouvelle au vice-roi Don Ximene ; mais lorsqu'il descend les bastions, son chemin croise celui de Don Lope Reluz, commandant de la garde des portes, qui lui reproche, en murmurant, d'être trop proche du vice-roi, et lui conseille de s'écarter un peu de ce dernier, pour éviter d'être frappé avec lui le jour où il sera frappé. C'est un passage important, car cette rencontre rend manifeste la lutte de pouvoir interne qui agite la vie des hautes sphères sardes et met en danger jusqu'à la figure la plus importante de l'île. Terencio ne répondra pas à ces mises en garde, mais le lecteur a accès à ses pensées : « En voilà un autre ! pense-t-il. Le trouillard se dévoile... Il est prêt à obéir à des nouveaux maîtres... Mauvais signe, les ennemis de Don Ximene gagnent du terrain... »[527].

2.7.1 L'absurde procès

La deuxième partie du roman s'ouvre sur la nouvelle du procès à la sauterelle, désormais répandue parmi toute la population de l'île : « elle a rejoint les ivrognes dans les gargottes, les bergers sur les montagnes, les fabricants de nougat à Tonara, les barques sur les étangs : "Les moines extermineront la sauterelle avec les bréviaires !" La place devant le tribunal est une fourmilière »[528]. C'est une situation chorale, chaotique et vivante que celle représentée dans ce début de chapitre : la *vox populi* autour de l'inquisition de la sauterelle croise les voix perçantes du marché public (« Ils sont bons, pas juifs ! Aio Aio au poulpe ! Ai pouououlpeee ! [...] Courge

[526] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 15.
[527] *Ibid.*, p. 16.
[528] *Ibid.*, p. 20.

frites, chaudes, chaudes ! »[529]) ; la place est remplie d'hommes et de femmes d'âges et de conditions différents, de gens venus de loin pour voir de près les moines dominicains déclarer la guerre à la sauterelle. Encore une fois, le narrateur fait alterner son récit et celui des gens qui peuplent les rues de la ville ; grâce à ce dispositif, nous découvrons les positions souvent divergentes des Sardes vis-à-vis du procès. Il est notamment intéressant de remarquer le dialogue entre deux compères qui débattent de l'utilité réelle de l'action du pouvoir, ainsi que de la force de Dieu face aux sauterelles : le premier des deux, « un villageois, pieds nus, maigre et loqueteux »[530], se déclare plutôt sceptique. Pour démontrer le bien-fondé de son point de vue, il cite le poète Michele Misericordia, qui « Hier [...] riait du procès, et il niait que les moines et les évêques puissent gagner contre les sauterelles »[531], car les moines ont déjà prié à plusieurs reprises, et pourtant les locustes sont toujours revenues, plus grosses qu'auparavant. Au villageois découragé répond l'autre villageois, d'allure aussi misérable que son ami, mais fortement rangé du côté du procès : « Tu ne vois pas le cul d'un âne si tu n'y fiches pas ton nez »[532], dit-il à voix haute, comme pour se faire entendre par l'assistance, car à son avis, puisque *Deus* a effacé Gomorrhe avec un simple crachat, il n'y a pas lieu de craindre un insecte. Puis, face à la mécréance de l'autre, il exprime encore plus clairement son positionnement à l'intérieur de cette dispute :

> Les moines sardes ont prié, qui le nie ? Mais les Catalans prient mieux. Tu n'as pas vu ? Ils sont restés cent ans enfermés dans Kallari, on aurait dit qu'ils ne pouvaient rien faire de plus que de lui changer de nom, qu'ils fuiraient, poursuivis par mère malaria... Au contraire ils sont restés, ils sont sortis des bastions en crachant le feu et ils se sont emparés de tout. Tu n'as pas vu ? Dieu n'a pas écouté les moines d'Arbarei, il n'écoute pas les Sardes. Avec ceux d'Aragon en revanche il a un pacte de sang. Ce sont des guerriers de Jésus, il ne peut refuser son aide à ceux qui combattent pour son fils... [533]

Ce passage se révèle crucial dans l'économie de la narration pour plusieurs raisons. Tout d'abord, on assiste à l'introduction de la figure du poète Michele Misericordia, que nous retrouverons dans la suite du roman : porte-parole d'une opposition sans autres armes que

[529] *Ibid.*
[530] *Ibid.*, p. 21.
[531] *Ibid.*
[532] *Ibid.*
[533] *Ibid.*, p. 21-22.

l'imaginaire et la parole poétique, il ne veut pas renverser une domination pour s'imposer à son tour en tant que dominant, mais inciter au partage, à la transversalité. Ce personnage, qui restera toutefois marginal dans le roman, semble représenter en quelque sorte un avatar de Sergio Atzeni : il partage avec lui une certaine vision du monde, notamment le refus catégorique des modèles culturels et linguistiques imposés. Ensuite, deuxième élément important, ce court passage de divergence entre les deux compères condense et symbolise la désunion et la désagrégation des Sardes, leur manque ancestral de cohésion qu'Atzeni met en évidence ici comme une des causes principales de l'impossibilité de se rebeller contre les différents dominateurs qui se sont succédé en Sardaigne[534]. Le troisième aspect central de ce paragraphe est l'évident complexe d'infériorité des Sardes vis-à-vis des Ibériques (ici l'on parle surtout des Catalans, mais cela peut s'étendre plus généralement aux Espagnols) ; le second villageois considère que les Catalans prient mieux que les Sardes, sont capables de se battre et de s'attirer les faveurs de Dieu. À l'inverse, Dieu n'aide plus les Sardes, car ils n'ont jamais daigné se battre, ni pour eux-mêmes ni, encore moins, pour lui. Cependant, si nous considérons que la grille de lecture détenue par les Sardes, un peuple soumis et en condition de subalternité perpétuelle, est limitée, on constate que Dieu semble être leur seule référence, celui auquel ils peuvent faire appel pour résoudre les problèmes, car il est aussi impossible de se fier aux dominants que de s'en remettre à soi-même. Ce passage met donc explicitement en avant le drame sarde, à savoir l'impossibilité pour ce peuple de trouver une issue valable à ses problématiques historiques, tout en portant une large part de responsabilité vis-à-vis de cette condition.

Toujours dans la deuxième partie du roman, le narrateur introduit un autre personnage, un homme corpulent et bien habillé, devant lequel les autres citoyens semblent intimidés ; ce riche paysan ou marchand mange un morceau de courge, tandis que plusieurs personnes l'observent, charmées. L'homme, faisant mine de regarder ses bottes, scrute en réalité les visages et les expressions tout autour de lui, puis, avec une voix de crieur public, déclare que Dieu omnipotent réduira les sauterelles en cendre, notamment avec l'aide de Saint-Joseph et Sainte-Cécile, dont les paroles magiques sont arrivées jusqu'à padre Gabriel Cordano, capitaine et recteur des soldats de Jésus de Caglié : « On ne verra plus de sauterelles, à moins que padre Cordano ne cache en son âme quelque vilain démon. Mais c'est un saint homme, aux dires de

[534] À ce propos il est intéressant de remarquer qu'historiquement les Espagnols considéraient les Sardes « Pocos, locos y mal unidos » (« Peu nombreux, fous et désunis ». Une définition qui a été attribuée à Martin Carillo, *Visitador del Reyno de Cerdeña* et ambassadeur du roi Philippe IV. Carillo, en 1641, dans un compte-rendu sur l'île sarde déstiné au roi, aurait utilisé cette expression (« Pocos, locos y mal unidos ») pour définir justement les habitants de la Sardaigne. À ce sujet voir Francesco Casula, *Carlo Felice e i tiranni sabaudi*, Dolianova (Cagliari), Grafica del Parteolla, 2016. Cette critique portée par Atzeni représente à nos yeux une évidente remise en question de la « *costante resistenziale* » sarde théorisée par Lilliu.

ceux qui le connaissent. Moi, je ne le connais pas et j'attends de voir »[535]. Néanmoins, son visage est méfiant, comme s'il s'attendait à une trahison de la part des sauveurs présumés. Vraisemblablement, le narrateur restitue ici le climat de défiance généralisée qui envahissait la ville de Caglié à cette époque, une ville où subsistaient des machinations obscures, et où le mal agissait selon un double schéma : d'un côté, le mal venant de l'intérieur qui provoquait des guerres intestines ; de l'autre, le mal arrivant de l'extérieur, qui se présente ici sous la forme d'une allégorie biblique, l'invasion de sauterelles. Duilio Caocci l'a souligné : pour ceux qui vivent à l'intérieur des murs de la cité, le mal « atteint le sommet de la virulence quand il vient de l'extérieur »[536] – la réference d'Atzeni aux différentes dominations étrangères qui se sont imposées sur l'île demeure évidente –, tandis que pour ceux qui vivent loin de Caglié, par exemple aux marges de la ville ou à Sarasgiu (comme Lillicu), « les pires menaces viennent des espaces fermés, à l'intérieur desquels se planifient la prévarication et la guerre »[537].

Caglié est aussi l'endroit où les barons à cheval regardent la foule, entre l'ennui et le dégoût, où d'un portail ouvert sortent des rires sauvages et des chants d'ivrognes, où des gamins pieds nus sortis d'un trou noir hurlent, excités, tandis que le vieux Don Tumia, serviteur du marchand Bonfill Sollam, « se lève de sa natte, sort de la maison les yeux fermés, se ramasse sur la tête une merde de cheval, chaude, jaune et farineuse. Elle lui coule lentement sur le cou et sur la chemise de nuit »[538]. Aux complots et à l'ineptie présumée des gouvernants qui caractérisent l'époque racontée, Atzeni ajoute donc une dimension tragi-comique et grotesque, en particulier au moyen de l'élément scatologique, qui revient souvent dans la narration[539]. Ainsi, la tension palpable due aux doutes sur la réussite du procès, mais aussi au climat de méfiance généralisée, s'apaise, pour le moins momentanément, grâce à l'épisode de Don Tumia, qui attire l'attention et l'hilarité de la foule, jusqu'à l'apparition de Son Excellence Don Ximene Perez Scrivà, le vice-roi, qui regarde le vieil homme avec férocité et dégoût. Tandis que tout autour le silence règne à nouveau, il ordonne à un soldat de suivre Tumia ; malgré ses efforts, le militaire se retrouvera dans une gargotte remplie d'ivrognes, et devant une fiasque d'eau-de-vie il pensera : « Trempé, en culotte, s'étant fait chier sur la tête pendant qu'il plongeait dans un

[535] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 23.
[536] Duilio Caocci, « Dispositivi allegorici e esiti fiabeschi nei romanzi di Sergio Atzeni », in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis (a cura di), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna, op. cit.*, p. 51. « Assume il massimo della virulenza quando viene da fuori ».
[537] *Ibid.*, p. 52. « Le minacce peggiori vengono dagli spazi chiusi, all'interno dei quali si pianificano la prevaricazione e la guerra ».
[538] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 26.
[539] Lire aussi un passage qui précède tout juste l'épisode de Don Tumia : « De temps en temps, la queue de l'un des chevaux se soulève comme un panache et la foule environnante se pousse vite pour ne pas se faire chier dessus ». *Ibid.*, p. 24.

abreuvoir... Qu'est-ce qu'il raconte ? J'aurais mieux fait de rester à Saragosse... »[540]. Ainsi, Caglié révèle ses facettes absurdes et saugrenues, son centre profondément populaire et bruyant, dont les dynamiques souvent imprévisibles échappent aux étrangers.

Nous sommes ici seulement dans la deuxième partie de la *Fable*, et nous constatons déjà que le regard change, dépasse le *chronotope* répandu dans la plupart des romans écrits dans l'île tout le long du XXe siècle, d'une Sardaigne isolée et silencieuse, aphasique, lieu hors du temps. Arrêtons-nous pour remarquer qu'Atzeni remodèle cet univers à travers l'affabulation littéraire et qu'il crée, grâce à un travail de démystification, ce que Iain Chambers a appelé un « espace ambigu », c'est-à-dire un espace « dans lequel les différences ont une audience, et dans lequel les orateurs et les syntaxes de la conversation courent le risque d'être modifiés »[541]. Un espace, finalement, hybride et stratifié qui jaillit d'un texte, la *Fable*, porteur de signes contradictoires des processus historiques et culturels ; texte où les dissonances reconfigurent la connaissance de l'Histoire-même, à travers des voix et des fragments de vie exhumés et placés au centre de la narration. La technique utilisée par Atzeni semble alors celle de « l'intervalle », pour revenir à un concept cher à Chambers[542] : l'auteur recourt continuellement à l'interruption, donnant ainsi vie à une narration brisée dans laquelle ce qui a été destitué revient pour redessiner le sens et la direction d'un monde, tout en insistant sur sa complexité multilatérale.

Dans la suite de la deuxième partie du roman, après le passage du vice-roi Don Ximene au milieu de la foule qui s'incline obséquieusement, tous les barons et les ecclésiastiques les plus importants arrivent dans le cloître pour le début du procès de la sauterelle. Parmi eux, Don Antogno Padraguez, l'archevêque, « avance, solennel, hiératique et rigide comme une momie, indifférent aux hommages »[543], ce qui paraît une étrange habitude pour ceux qui le connaissent comme un homme plus que jovial. Don Antogno remue continuellement les lèvres, comme s'il priait, mais sans émettre le moindre son. La réalité est qu'il essaie de cacher un tremblement convulsif qui depuis quelques jours lui ravage le visage et le terrorise : « Don Antogno fixait le monstre qui le regardait depuis le miroir. "Je resterai ainsi pour toujours ?" a-t-il sangloté.

[540] *Ibid.*, p. 27.
[541] Iain Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003, p. 45. « In cui le differenze hanno udienza, in cui gli oratori e le sintassi della conversazione corrono il rischio di essere modificati ». À propos d'espace ambigu et de littérature sarde contemporaine, nous nous permettons de renvoyer aussi à Roberto Lapia, « Lo *spazio ambiguo*: la narrativa sarda contemporanea e la dominazione spagnola nell'isola », in Giuliana Pias, Margherita Marras, a cura di, *Nuove frontiere del sud. Genesi e sviluppo di un pensiero plurale sul Sud nella letteratura e nella cultura dell'Italia contemporanea*, « Narrativa », n. 39, 2018, p. 115-128.
[542] Iain Chambers, *Una cartografia sradicata*, in Sergia Adamo, a cura di, *Percorsi planetari?*, *op. cit.*, p. 67. « L'intervallo ».
[543] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 28.

Maudite ironie du sort... »[544]. Quelques jours plus tôt, il est descendu, pour la première fois de sa vie, dans la cave où il avait fait entreposer l'antique bibliothèque des Sardes, et il a appris par cœur des textes lus dans des papiers poussiéreux pris au hasard, sans se soucier de leur contenu ni des questions qu'ils pouvaient susciter, nous apprend le narrateur. Cette description de Padraguez, un des hommes les plus en vue du royaume, vise à mettre en avant, outre la pensée limitée du personnage[545], la superficialité des puissants, qui se soucient principalement de leur image alors qu'une invasion désastreuse menace sérieusement l'économie et les habitants de l'île.

Jaume et Rodrigo sont aussi présents dans le cloître du Très-Saint Tribunal ; c'est Jaume qui, le premier, en observant les hommes autour d'eux, murmure : « On dirait la parentèle grasse de l'insecte qu'ils doivent juger... »[546], et ce juste avant que le vice-roi ne débarque sur son cheval blanc. Le ton du personnage est fortement ironique, et le portrait dressé de la noblesse de la ville s'avère sans concession. Le récit alterne les descriptions du contexte par le narrateur et les réflexions silencieuses des différents acteurs du procès, en se concentrant notamment sur les pensées de Don Ximene : cet escamotage permet à l'auteur d'illustrer sans filtre l'hypocrisie de la haute société ainsi que les luttes internes qui ravagent la noblesse sardo-catalane. Ainsi, quand le vice-roi croise Don Antogno Padraguez absorbé dans ses litanies taciturnes, il murmure entre ses lèvres : « Il regrette d'avoir signé la dernière lettre contre Cordano ? Peut-être prie-t-il pour le salut de son âme... Va au diable, vieil imbécile... »[547]. Comme nous pouvons le déduire de cette phrase, Don Ximene est présenté comme un homme vulgaire et brut, qui ne suscite pas de sympathie chez les barons, lesquels ne répondent même pas à ses salutations et révérences. Après s'être assis sur une chaise énorme, le vice-roi (« grand et gros comme trois hommes ensemble, il a le cul trop large pour une seule personne »)[548] s'adonne à un long monologue qui vise Padre Cordano, en retard au rendez-vous avec la sauterelle, bien qu'il soit l'acteur principal du procès :

> Ah Gabrielito, capricieux comme d'habitude, à quoi te sert de retarder ? Tu veux me faire attendre... Têtu comme une mule... Ça n'a pas de sens de faire un procès à la sauterelle, disais-tu, c'est exagéré, tu parles à tort et à travers... Depuis que je t'ai connu, tu t'en souviens ? Je n'ai pas été envoyé ici pour être le domestique du vice-

[544] *Ibid.*, p. 29.
[545] Voir *Ibid.* : « Don Antogno n'a pas le goût des énigmes, et sans doute ne comprend-il même pas le sens précis des paroles qu'il prononce sans voix, pour autant qu'elles aient un sens ».
[546] *Ibid.*, p. 30.
[547] *Ibid.*, p. 32.
[548] *Ibid.*

> roi, oh, petite princesse offensée. Je combats pour le Christ ! De grands mots... De la rhétorique, prétentieux, Ah ! tu connais le latin... Je m'en bats les couilles de ton latin...[549]

Il s'agit d'un discours symptomatique de l'attitude de Don Ximene, qui s'est entouré d'une poignée d'hommes de confiance et a développé une acrimonie marquée vis-à-vis des barons et du clergé de Caglié. Grâce à ses mots, nous découvrons non seulement l'inimitié répandue dans les mailles de la haute société sardo-espagnole, mais aussi le fait que padre Cordano s'était opposé à l'idée d'un procès à l'insecte, et qu'une lettre dénonçant son refus avait été adressée au Roi en personne ; missive que Cordano lui-même avait pu trouver chez lui : « Tu l'as lue ? Mais oui, tu l'as lue... Contresignée par Don Antogno, qui l'a regretté mais trop tard... Je parie que quand tu l'as lue le vin de Xeres t'es resté sur l'estomac... Ou tu t'es chié dessus ? »[550]. Le ton du vice-roi monte, en versant dans les grossièretés ; toutefois le monologue ne s'arrête pas là ; au contraire, la partie cruciale de cette longue rumination intérieure de Don Ximene est celle qui suit, là où il soulève des doutes quant aux liens présumés entre la décision de Gabriel Cordano et les desseins de la faction sarde :

> Nous nous demandons : qui en tirera profit ? Qui peut vouloir la permanence de l'horrible bête sur les terres du roi ? Des yeux et des oreilles du Roi avertissent que la faction sarde, dont les survivants ont fait leur nid partout, paraît bien disposée à subir l'inévitable famine si la fureur du peuple contre la souche catalane en renaissait. Ils comptent sur le caractère rebelle et bestial des Sardes, qui se perpétue chez les bandidos scélérats qui infestent les montagnes. La faction sarde croit en eux en la sauterelle, qu'elle espère capable de rendre les insulaires féroces par les morsures de la faim, et elle espère les armer aux ordres de ses chefs. La cendre n'a pas recouvert les charbons de la conquête, le Roi le sait. Padre Cordano favorise les desseins des scélérats ? Ou bien est-il seulement stupide et insolent ?[551]

Don Ximene évoque ici une supposée faction sarde qui voudrait instrumentaliser l'invasion de la sauterelle et les dégâts qui en résultent pour ranimer la fureur des Sardes contre la souche catalane, fureur dont des éclats persistent dans les montagnes, donc dans les zones internes, chez les *bandidos* : par conséquent, s'opposer au procès de la locuste, position assumée

[549] *Ibid.*, p. 33.
[550] *Ibid.*, p. 33-34.
[551] *Ibid.*, p. 34.

par Gabriel Cordano, équivaut à ses yeux à soutenir la rébellion des ces « scélérats ». Ce monologue fixe certains éléments importants pour l'économie du texte : des foyers de résistance contre les dominants subsisteraient, éparpillés, dans les montagnes de l'île ; cette résistance serait incarnée par les bandits, des figures qui frôlent la dimension mythique, autour desquelles la légende dépasse souvent la réalité. Le doute, donc, persiste : existent-ils vraiment, ces *bandidos*, ou représentent-ils seulement une obsession du pouvoir, qui se doit de trouver à tout prix des ennemis pour légitimer les mesures de coercitives ? De plus, les bandits sont des figures solitaires par antonomase : cela fait donc ressurgir l'image d'une résistance dispersée, manquant d'unité et de capacité d'action, caractéristique apparemment endémique du peuple sarde. Enfin, ce passage nous dit que, d'après Don Ximene, la famine seule serait propre à ranimer la fureur de la population insulaire, laquelle s'avère pour le moment déférente avec le pouvoir en place, ayant perdu ce caractère rebelle et bestial qui ne se préserve, justement, que chez les hommes cachés dans les montagnes (peut-être parce que, comme le remarquait Curti, en citant Edward Saïd, persiste dans chaque culture, même dans les périodes les plus difficiles, un courant d'opposition radical et antiautoritaire[552]).

Il nous semble qu'à travers la voix du vice-roi l'auteur veuille exprimer ici tous ses doutes quant à une réelle capacité des Sardes à s'organiser pour défendre leurs propres intérêts, en pointant du doigt le manque d'objectifs communs et de confiance en soi, et en mettant en avant la fragmentation socio-culturelle et le manque de conscience collective d'une population fortement subalterne, donc culturellement colonisée. En somme, Atzeni semble vouloir révéler la difficulté des subalternes à développer une stratégie pratique et politique, notamment lorsqu'ils se trouvent confrontés à la carence d'une couche d'intellectuels organiques, qui se révèle indispensable « afin d'avoir la capacité de se représenter par eux-mêmes et d'affirmer leurs propres intérêts et leurs propres aspirations politiques »[553], ce qui nous renvoie à Gramsci. Néanmoins, Atzeni n'est certainement pas plus compatissant vis-à-vis des dominants hispaniques, qui, à travers la figure de Don Ximene entre autres, montrent leur mépris, leur distance vis-à-vis des problèmes réels et du peuple, ainsi que leur grossièreté.

La critique portée au pouvoir dans le roman atzenien passe aussi par les paroles de padre Cordano, qui se retrouve, avant de se rendre au procès, dans sa chambre avec, entre les mains, la lettre rédigée par le vice-roi dans laquelle « Gabrielito » est décrit comme un provocateur qui

[552] Lidia Curti, *Percorsi di subalternità: Gramsci, Said, Spivak*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere*, *op. cit*., p. 23.
[553] *Ibid.*, p. 70. « La strategia pratica e politica dei gruppi subalterni deve essere quindi quella di sviluppare il proprio strato di intellettuali organici, in modo da avere la capacità di rappresentare sé stessi e di affermare i propri interessi e le proprie aspirazioni politiche ».

s'oppose par principe quel que soit le thème en débat, et dans laquelle on l'accuse de s'être rallié à des factions occultes : « Il ne manque que régicide, pense-t-il, les malveillants utilisent les mots pour confondre le vrai, mais les mots bien utilisés enserreront les coupables dans des cages plus ferrées que les verges à clous... »[554]. Cordano se met ensuite à prier devant une croix façonnée à la sarde, décrite comme noire et brute, « sans corps du Christ ni clous ni épines, rien d'autre que du bois noir »[555] ; une croix qui détonne avec le crucifix castillan présent dans la salle du procès, sous les yeux de Don Ximene : « le Christ est d'argent, grand comme un homme véritable, ses yeux sont de saphir, de ses blessures coulent des filets de rubis, la croix est de pierres noires comme la nuit, elles scintillent aux flammes, elle est fixée au mur sur un lit de soie rouge »[556]. Cette opposition symbolique entre l'iconoclastie insulaire et le faste ibérique souligne aussi la différence, notamment dans leur rapport à la religion, entre deux hommes de pouvoir comme Cordano et Ximene, tout en évoquant l'importance accordée par les deux hommes aux sphères du spirituel et du matériel. Les schémas oppositifs structurent d'ailleurs l'ensemble de la *Fable*.

Dans la scène suivante, Cordano, en tant que juge du Très-Saint Tribunal, ouvre le procès destiné à juger la sauterelle « qui a porté faim et pestilence dans le royaume, misère et pénurie dans les refuges de l'homme et dans les caisses de l'ordre, malveillance et folie dans le cœur des humbles et des puissants »[557]. Sous les yeux d'un Don Ximene haineux, le juge fait entrer l'accusé, en faisant sursauter le vice-roi : un panier de jonc en forme de cercueil porté par quatre figures obscures, à l'intérieur duquel sont enfermées des milliers des sauterelles « noires, putréfiées, dans une bouillie agitée par les petites ondes provoquées par le transport sur les épaules des porteurs. Il émane une puanteur de mort. Auditores, vara, cursores, qualificatores oublient la discipline rituelle, ils se pincent le nez de leurs doigts vigoureux »[558]. C'est donc la mort qui entre dans la salle, et avec elle tout le grotesque de la situation, tandis qu'un haut-le-cœur atteint les présents, notamment Don Ximene, dont le teint passe du rose au blanc, pour virer ensuite au rouge du feu de la colère : « C'est ton propre nœud que tu noues, Cordano, se dit-il, je t'écorcherai vif, avant de te brûler »[559]. Dans un texte où la tension narrative reste constante, ce passage constitue une sorte de climax savamment orchestré, notamment par le rebond incessant d'un point de vue à un autre, et par la représentation de la guerre des nerfs

[554] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 35-36.
[555] *Ibid.*, p. 36.
[556] *Ibid.*
[557] *Ibid.*, p. 37.
[558] *Ibid.*, p. 37-38.
[559] *Ibid.*, p. 39.

entre Cordano et Ximene à l'intérieur de la méta-bataille loufoque contre la sauterelle. Toutefois, confirmant la fragmentation et l'imprévisibilité de l'intrigue de son roman, l'auteur brise cette tension et détourne l'attention du lecteur vers Rodrigo Curraz, le plus idiot de la ville, auquel Jaume Zitrelles assène soudain un coup de pied au derrière faussement rigolard. À l'instar de Jaume, le sous-intendant aux finances Don Flaviano Medina, qui apprécie ce jeu, décide de donner « lui aussi un coup de pied au derrière de l'héritier d'une glorieuse famille de conquistadors, les grands Curraz, les puissants Curraz. Il frappe »[560]. Cette scène futile, tragi-comique, se termine avec Donna Sibilla Cruz, qui regarde avec mépris son fils Jaume : « Avant il me faisait de la peine, pense-t-elle, maintenant il ne m'inspire que du dégoût, du dégoût... Que signifie le fils ? Sibilla Cruz n'a pas de fils, elle en a eu un qui est devenu une bête en grandissant... »[561].

Puis les porteurs sortent du tribunal et apportent le panier putride sur la place bondée où des voix du peuple s'interrogent sur le contenu, tandis que d'autres gens, hébétés par l'eau-de-vie, regardent avec étonnement ce spectacle inhabituel sans comprendre l'origine de l'affreuse puanteur qui pollue l'air. Dans cette atmosphère tantôt comique, tantôt grotesque reparaîssent les deux villageois déjà croisés :

> Le villageois incrédule demande à son compère savant en théologie :
> – Dis, toi qui prétends tout savoir, qu'est-ce qui pue tellement ? Pourquoi est-ce qu'ils empestent le monde ? Pourquoi ce panier ressemble à un cercueil ? Qu'est-ce qu'il y a dedans ?
> Le compère l'interrompt, ennuyé :
> – Tais-toi, idiot. Pourquoi les appellerait-on mystères s'il n'avait pas des choses mystérieuses ? Où il y a odeur de démon, c'est qu'un démon s'enfuit...[562]

Lorsque le mystère semble enlacer la place, car le peuple ne comprend pas ce qui se passe exactement, tenu à l'écart des décisions importantes prises par les puissants et inhibé dans sa lecture du monde par une vision mutilée des choses – et ce qui est entouré de mystère est expliqué par le recours au surnaturel, tantôt divin, tantôt démoniaque –, une voix consciente et perçante surgit au milieu de la foule, parmi les Sardes ivres méprisés par le moine Felipe Jioisares, chef de la mission : c'est la voix de l'acrobate, qui a rejoint les porteurs et, d'un bond,

[560] *Ibid.*, p. 39-40.
[561] *Ibid.*, p. 40.
[562] *Ibid.*, p. 41.

a sauté sur les porches. Il plonge la main dans le panier et la ressort noirâtre. Il descend et aussitôt, avec deux de ses semblables, barre le passage aux porteurs :

> Pourquoi vous portez ce panier de pourriture ? Vous voulez contaminer la ville pour la repeupler de Catalans ? Vous n'êtes pas assez nombreux à vivre sur notre dos ? Ou bien vous vous nourrissez de ce qu'il y a dans ce panier, pour chier l'or ? Ça vous plairait... Chier de l'or, c'est votre rêve.[563]

C'est Michele Misericordia qui parle, le poète, celui que tout le monde écoute quand il raconte ses histoires dans les gargotes de la cité basse, le seul qui a accès à une conscience politique et qui parvient à distinguer clairement l'absurdité de la situation courante, absurdité couronnée par ce procès grotesque. De fait, à un moment donné, Michele lève le bras et montre au peuple amassé autour de lui la bouillie pêchée dans le panier, comme pour lui dire : « Regardez, regardez qui est l'accusé dans cette étrange affaire » ; le narrateur précise alors que « Beaucoup rient et ne savent pas pourquoi »[564]. Dans la liesse générale, le poète s'échappe, tandis que les moines porteurs, furibonds, jurent de le retrouver pour lui faire goûter le fer et les fleurs de lys. L'un des plus emportés est Ignacio Cotola, le plus jeune, qui imagine « le fer qui transperce les chairs du Sarde, et son âme se gonfle d'une irrésistible excitation morale »[565]. Ces images inquisitoriales soulignent la dichotomie ethnique ; elles sont interrompues lorsque des images lascives commencent à se succéder dans la tête du moine évoquant la pustuleuse Cherif, femme du démon qui jouit sous le fouet ; c'est justement à ce moment que le narrateur insère une brève digression, parce qu'« il se murmure d'étranges histoires, à Caglié, sur les mœurs des moines catalans, voisines de celles des moines sardes, et leurs enfants se comptent par centaines... »[566] : comme si, au final, c'était surtout dans la conduite immorale et dissolue, voire corrompue, que ces deux peuples trouvent une proximité difficile à atteindre autrement.

Entretemps, tandis que dans la rue joyeuse et en liesse une bande de garnements hurlants s'amuse à humilier Ignacio Cotola, surpris en train de rêver les yeux ouverts alors que « le sambenito gonflé au bas ventre témoigne du fruit de la chute »[567], dans le Très-Saint Tribunal les *cursores* ferment les portes de la salle du jugement et obstruent les fenêtres avec des tentures noires : c'est bien un monde qui veut marquer une nette séparation avec l'extérieur. La puanteur

[563] *Ibid.*, p. 42.
[564] *Ibid.*, p. 43.
[565] *Ibid.*
[566] *Ibid.*, p. 44.
[567] *Ibid.*

des cadavres du panier n'a pas disparu et Don Ximene, dans l'âme duquel couve la colère, se demande si cette puanteur n'a pas été retenue dans la salle par « le Christ qui se meut, obscène, aux flammes des cierges »[568]. Dans cette ambiance sombre et angoissante commencent les deux plaidoiries de l'*alguazil* majeur, Don Joan Urogall, et du *defensor* Don Pedro Pilares[569]. À ce moment, Atzeni opte pour une autre césure dans la narration, en insérant une parenthèse biographique relative à Joan Urogall, fils du baron Leon de Urogall, qui avait exclu son fils de la succession du fief de famille lorsqu'il avait à peine huit ans, car il l'avait jugé trop stupide. Joan, qui, nous explique le narrateur, ne désirait rien en particulier et se laissait porter par le courant, finit, à l'âge de vingt ans, par exulter aux paroles de son père : « Tu ne sais rien faire, mon fils, même les femmes ne te respectent pas. Le monde avale les imbéciles comme toi et n'en recrache que les os. Mais je t'ai appelé pour veiller sur ton destin et je crois t'avoir trouvé le refuge adapté, à l'abri de la vie »[570]. Ainsi Joan devient-il moine dominicain, puis, à soixante-dix ans seulement, avocat fiscal. L'homme, décrit par des hyperboles péjoratives, est dépourvu de tout talent naturel, ne recèle aucun penchant et fatigue à apprendre, même si, malgré tout, il progresse. Pourquoi alors retracer le parcours de ce personnage si ordinaire ? Il nous semble que la figure d'Urogall représente les Catalans envoyés en Sardaigne pour occuper les postes politiques et ecclésiastiques (souvent les deux coïncident) les plus importants : ceux-ci n'étaient que des rejets de la noblesse et du clergé ibériques ; par conséquent, le pouvoir en place dans le royaume sarde était essentiellement caractérisé par une médiocrité généralisée. Ce qui pourrait faire penser à une résurgence de la légende noire chez Atzeni[571].

Avant que la narration ne se recentre sur le procès, nous découvrons que Don Ximene a tenté de se mettre en contact avec l'*alguazil* Urogall, qu'il considérait à tort comme un ennemi de Gabriel Cordano, afin de le convaincre de la nécessité de condamner la sauterelle pour provoquer l'extinction de l'espèce. Pour cela, il a envoyé chez lui son messager personnel, Don Flaviano Medina. Ce dernier s'est vu accueilli dans le couvent des moines à l'intérieur d'un

[568] *Ibid.,* p. 46.
[569] Le mot *alguazil* (en espagnol dans le texte) en français se traduit comme « officier municipal ». Le *defensor* (aussi en espagnol dans le texte) serait l'avocat de la défense.
[570] *Ibid*., p. 47.
[571] Si des retentissements de cette légende persistent assurément à son époque, le raisonnement qu'Atzeni développe dans la *Fable* nous paraît tout de même plus subtil et élaboré : ce serait plutôt une tentative de démasquer les failles du pouvoir par l'emploi d'un discours complexe qui, pour ce faire, se sert notamment des différents registres stylistiques, et qui, en démasquant les dominants, n'hésite pas pour autant à souligner, par le même type de procédé, les faiblesses des Sardes, donc des dominés. Ces caractérisations des personnalités hispaniques, résultent d'une opération qu'Atzeni réitère dans la production narrative successive à la *Fable*, une sorte d'*orientalisme* inversé visant à retourner ces représentations peu élogieuses (pour utiliser un euphémisme) dont les Sardes ont été les victimes pendant longtemps (voir à ce propos Sergio Atzeni, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999).

débarras obscur rempli de rats qui lui mordillaient les mollets, et Urogall, de sa voix d'outre-tombe, l'a traité de « bête » et de « ver de terre ». À la suite de cette rencontre révoltante pour Medina, Ximene a été contraint d'écrire un billet au moine, mais n'a pas pu obtenir de réponse.

Lorsque, avec le narrateur, nous retournons dans la salle du jugement, Urogall est en train d'arriver au pupitre, tandis que Don Ximene, dans un silence sépulcral, réfléchit : « Déloyal... Faux... pense le vice-roi. Ou seulement prudent ? Il a eu peur que quelqu'un puisse l'accuser de complot ? Mais qui le pourrait, dans cette ville ? Les moines... Cette race hypocrite, trompeuse... Pas un à qui se fier... »[572]. Le vice-roi, qui paraît de plus en plus isolé dans son coin, exprime ici tout son mépris vis-à-vis des moines, auxquels il semble mener une guerre trouble, et confirme l'existence de divisions insurmontables entre les différents acteurs du pouvoir. Quand l'*alguazil* accusateur commence sa plaidoirie, la rage de Ximene croît sensiblement ; de fait, Urogall a écrit son discours dans un langage volontairement incompréhensible pour embrouiller le vice-roi : il y parle d'œufs et de cochons avides d'engloutir lesdits œufs, et termine ainsi : « On ne voit pas comment il serait possible de penser inviter Dieu en un lieu consacré auxdits porcs, aussi dits cochons »[573]. L'allégorie zoologique ne manque pas sa cible vice-royale, de sorte que Don Ximene, qui qualifie Urogall de « pauvre ruine », pense que « les Catalans d'ici, ce doit être l'air pestilentiel qui les abrutit... Tous en file, et toi, Cordano, tu es le premier de l'essaim... »[574]. Puis, le discours d'Urogall terminé, c'est au tour de Pedro Pilares, représentant de la défense, un homme qui, nous apprend le narrateur, a passé les vingt-sept dernières années à prier chaque jour de l'aube à midi, et auquel « de nombreuses guérisons, de nombreux exorcismes et une règle de vie inflexible [lui] ont valu une réputation de sainteté »[575]. Pilares, cachant sa mauvaise humeur, prononce sa causerie, à voix haute et solennelle, ce qui rend la salle, si possible, encore plus angoissante :

> [...] Donc, à qui doit-on l'apparition de la sauterelle sur la terre ? On la doit à Dieu, et même les âmes aveugles savent à quelle fin elle fut créée : châtiment pour les pécheurs, flagellation pour les mécréants, mort pour les luxurieux et les affamés d'or. Telle est la sauterelle. Les serviteurs de Jésus ne peuvent que la saluer, ave, délivre-nous du mal ? [...] Qui a intrigué pour cette forme blasphématrice de procès à une créature de Dieu ? Je n'ai jamais rien ouï d'aussi insensé. S'il est, s'il est ici, qu'il

[572] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 51.
[573] *Ibid.*, p. 52.
[574] *Ibid.*
[575] *Ibid.*, p. 53.

> sache ce que je dis : la sauterelle est venue pour lui, elle l'appelle à grands cris, elle le cherche, elle l'aura.[576]

Ces derniers mots sont criés pendant que Pilares désigne, bras tendu et doigt pointé, le vice-roi. La scène, au-delà de son absurdité manifeste, illustre que plutôt que d'un procès contre la sauterelle, il s'agit d'un véritable règlement de comptes opposant les moines au vice-roi, cible directe ou indirecte des plaidoiries. Dans cette situation visiblement tendue, le juge Cordano se retire pour méditer la sentence, tandis que Don Ximene, les yeux fermés, commence à imaginer « des prairies vertes, des papillons bigarrés et des moines sanguinolents »[577].

À nouveau, le narrateur opère une interruption en détournant le regard vers l'extérieur du tribunal, pour s'immerger dans le brouhaha de la cité. Nous retrouvons ici un passage important : Donna Sibilla Cruz sort du cloître, fuyant la bestialité de ses pairs, qu'elle abhorre : « aucun d'eux ne lui semble digne d'être reçu à la Cour »[578] ; un sentiment qui confirme cette aura de médiocrité qui paraît entourer la haute société de Caglié. Donna Sibilla rencontre à ce moment un marchand de clovisses ; elle lui ouvre la porte du cloître, ce qui permet au marchand de vendre sa corbeille au prix double de celui du marché, et lorsqu'il sort elle lui donne un demi-cru en argent : « Elle était belle et parfumée », affirme le marchand, souriant jusqu'aux oreilles. Notons la différence entre Donna Sibilla et ses pairs : nous ne pouvons manquer de percevoir une certaine empathie entre le narrateur et ce personnage, même si cette dernière déteste les odeurs d'une ville que le narrateur chérit. Pendant ce temps, la rumeur court dans la rue que la magie a commencé. Cette rumeur est née d'un quiproquo lié au marchand de clovisses, qui, parlant de sa propre situation, avait crié que les nouvelles étaient bonnes et que cela n'aurait pu aller mieux :

> Certains entonnent des muttettus, d'autres font chœur. Une femme s'agenouille, unit les mains en prière et hurle un deo gracias. D'autres l'imitent. Un homme se frappe la tête sur les pavés rouges en criant : « Je me repens, je me repens, Jésus Marie ! ». Un va-nu-pieds ivre s'allonge et s'endort comme si de rien n'était sur le vomi frais d'un jeune homme bien vêtu enfui depuis peu.[579]

[576] *Ibid.*, p. 53-54.
[577] *Ibid.*, p. 54.
[578] *Ibid.*, p. 55.
[579] *Ibid.*, p. 56-57.

La césure suivante nous replonge dans le cloître, dans une des scènes qui aura des retentissements importants sur la suite du roman : dans un coin obscur, Don Rodrigo Curraz essaie de faire pression sur son compère Jaume Zitrelles afin d'avoir chez lui Juanica, servante de Donna Sibilla, pendant trois mois. Rodrigo, que Jaume appelle « l'imbécile » voire « l'idiot », promet en échange d'être son esclave pour toute la vie. Lors de ce passage, le narrateur ne manque pas de colorer le récit avec des descriptions peu édifiantes des deux amis : ainsi, Rodrigo est une « figure ronde, rouge et grasse [qui] est plissée par une grimace de désespoir »[580], tandis qu'au sujet de Zitrelles, nous lisons que « Même les dindons possèdent leur propre forme de pensée, si rudimentaire soit-elle, et Jaume cogite »[581].

Jaume pense que Juanita va faire une friture de cet idiot, qu'elle lui arrachera les yeux, mais il se dit aussi que son interlocuteur ne mérite pas d'autre sort. Après avoir réfléchi pendant un moment, il décide d'exaucer les désirs de Curraz tout en réclamant plus d'argent que Rodrigo n'en avait offert. L'offre de vingt ducas, quatorze florins plus deux alfonsini est acceptée, mais pour une durée de neuf jours, au lieu des trois mois demandés, et personne, se dit Jaume jubilant, n'a jamais payé autant pour une femme ; en plus, « en échange il aura les ongles d'une sorcière... Imbécile... »[582].

Quand l'affaire entre les deux rejetons trouve une conclusion, la narration glisse vers la solitude de Gabriel Cordano, que l'on peut supposer enfermé dans une chambre où il doit prendre une décision définitive par rapport à la sauterelle. Cordano est assis, immobile, l'œil absent, et pense :

> En Cerdegna la vie est lente... Le pouvoir [...] a peu de valeur ici. Les rênes sont aux mains du Roi outre-mer. Les rares Sardes intelligents sont plutôt bandits que barons... Qui pourrait les en blâmer ? Les Catalans d'ici sont idiots d'une manière vraiment excessive, singulière, peut-être à cause de l'air pestilentiel qui environne la ville, peut-être parce que les meilleurs sont restés à la Cour. [...] Le chien galeux halète dans mon dos, il veut mordre, me contraint à utiliser la croix contre une créature... Pour calmer les Sardes, disent les pharisiens. Les Sardes qui ont une âme ne seront pas calmés, comme les loups ils sont aux aguets. Les autres en perdant le règne ont perdu leur âme. Mais à Tolède ils feignent d'ignorer que personne ne pourra jamais exterminer la sauterelle par une sentence du tribunal...[583]

[580] *Ibid.*, p. 58.
[581] *Ibid.*, p. 59.
[582] *Ibid.*, p. 62.
[583] *Ibid.*, p. 63.

Après ces réflexions non dénuées d'amertume, Cordano prend la plume et écrit enfin l'arrêté, ordonnant qu'une procession propitiatoire, le 6 juin 1492, conduise la Très-Sainte Croix devant la sauterelle, que la croix à porter soit plus haute que la tour dite « dei Cavoli », et qu'elle soit portée en position verticale : c'est le dernier mot du procès.

Quelques remarques autour du monologue de Cordano s'avèrent ici nécessaires. Selon le religieux, les enjeux politiques en Sardaigne sont risibles, car le vrai pouvoir est ailleurs, plus précisément à Tolède (ce qui renvoie à l'idée d'un pouvoir fortement centralisé, qui infirme l'image officielle de la Couronne espagnole se représentant comme un ensemble de royaumes dotés d'un certain degré d'autonomie). Puis, il constate une médiocrité répandue à la fois parmi les Sardes – dont les rares intelligences sont à rechercher du côté des bandits – et parmi les Catalans, dont il entrevoit l'excès d'idiotie, parce que les meilleurs d'entre eux sont restés à la Cour. Il partage ces positions avec Donna Sibilla. Enfin, Cordano fait aussi usage d'un langage zoologique en évoquant les « chiens galeux » (Don Ximene) qui l'obligent à utiliser la croix contre la sauterelle pour calmer les Sardes, donc pour les distraire d'autres problématiques, mais aussi pour masquer l'incapacité d'un gouvernement qui ne sait pas (ou ne veut pas) apporter de vraies solutions politiques face à des situations de crise. Cordano ajoute aussi un constat intéressant : les quelques Sardes qui ont (encore) une âme ne seront pas calmés (et nous supposons qu'il s'agit encore une fois des bandits), mais la plupart d'entre eux ont perdu leur âme car ils sont désormais colonisés, non seulement politiquement mais aussi culturellement ; qui plus est, ils ont perdu leur royaume (la référence renvoie naturellement à la période des *Giudicati*, époque d'autonomie relative de l'île). Ensuite, Cordano lance une énième flèche contre le pouvoir central, aveugle vis-à-vis de ses sous-royaumes : car à Tolède, à l'époque capitale ibérique, on a parfaitement conscience de l'inutilité de ce procès qui n'apportera aucun résultat concret.

Il découle de ce fragment que Sergio Atzeni réitère une stratégie discursive déjà utilisée auparavant : se servir des voix des dominants pour porter une critique impitoyable contre le pouvoir lui-même, ce qui, dans les mailles du roman, devient presque un exercice d'auto-critique de la part des colonisateurs, donnant vie à une auto-représentation non dépourvue d'éléments exotiques. Encore une fois, cela paraît bel et bien une opération de contre-orientalisme, artifice qui s'impose comme un outil nécessaire à l'auteur pour re-façonner l'Histoire grâce au renversement interne du point de vue des colonisateurs, afin de leur infliger leurs propres fantasmes ; cela lie d'une certaine façon Atzeni à la pensée d'Edward Saïd, qui, dans *Culture et Impérialisme*, parlait d'un Occident imposant sa propre narration aux régions

périphériques du monde, des régions « qui n'ont pas de vie, d'histoire ou de culture qui vaillent d'être mentionnés [...]. Ou, s'il y a quelque chose à représenter, c'est, dans le droit fil de Conrad, une réalité inimaginablement corrompue, dégénérée, incurable »[584]. Atzeni retourne ici cette narration dominante contre elle-même en se servant *conradianement* de la voix des hispaniques pour la retordre contre eux-mêmes. Ce choix du retournement du regard et de la représentation d'une auto-critique du dominant est aussi lié au fait que le peuple soumis ne semble pas en capacité de concevoir une telle critique, car les Sardes représentés dans la *Fable* sont une population en perdition dont la fragmentation et la condition de subalternité passive ne cessent de s'amplifier, anéantissant toute possibilité de rébellion, voire de prise de conscience de sa propre condition. Est ainsi mise en évidence l'absence au sein de cette entité de l'intellectuel gramscien, dont le rôle est de « transformer les sentiments incohérents et fragmentaires de ceux qui se trouvent en position de classe dominée en un rapport cohérent et raisonné du monde tel qu'ils le perçoivent à partir de cette position »[585].

En dépit du manque de figures intellectuelles capables de mettre en forme les aperçus fragmentés des dominés et de systématiser le sens commun, à l'intérieur de ce corps nébuleux qu'est la population sarde représentée dans le roman d'Atzeni, des individualités rebelles ou résistantes persistent, marginales et isolées, comme les fameux bandits cités à plusieurs reprises, mais aussi comme le poète Michele Misericordia, prêcheur dans le désert chaotique de Caglié. Michele s'est enfui après avoir volé aux porteurs, avec l'aide de Lanius et Giulianu, les sauterelles putréfiées ; dans cet entracte narratif qu'est le troisième chapitre, il chemine vers la taverne de Cinijiu, aux bords du marécage :

> Devant la taverne, en été, ivrognes, parias, sans famille, clandestins, émigrants, aventuriers, bâtards, parricides de la terre des Sardes, de Naples et de Barbaria, dorment du sommeil du juste, allongés à l'ombre des palmiers, et respirent le parfum de trijia, cette herbe marine si forte... En hiver ils dorment à l'intérieur de la taverne, autour des braises chaudes. La fumée stagne et empêche que l'humidité n'affaiblisse les os. Le refuge de Cinijiu est loin de la ville, mais pas trop, bien caché et difficile d'accès.[586]

[584] Edward Saïd, *Culture et Impérialisme, op. cit.*, p. 22.
[585] Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché : enquête sur le postcolonialisme*, Paris, Stock, 2008, p. 206.
[586] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 66-67.

Michele rejoint ce refuge où les identités s'hybrident, dans un espace (ambigu) où chacun semble trouver sa propre place et où les histoires de chacun s'entrecroisent. Il arrive à l'aube, et lorsqu'il ouvre la porte de la taverne, trois silhouettes allongées soulèvent la tête à l'unisson et le saluent. Le poète s'assied entre ses trois compères, Cinijiu, Lanius Molentinu et Giulianu Cadhanca, et il parle : « Ils pensent aux pibitziri[587], rêvent de pibitziri, jugent les pibitziri, transportent des pibitziri... Pibitziri sera l'épée qui transpercera le chien »[588]. Dans les années qui suivront, la réputation de Michele Misericordia grandira, dans la taverne et dans les ruelles de Caglié ; le narrateur va jusqu'à affirmer que « les pères raconteront aux fils l'histoire du procès aux pibitziri et de Michele Misericordia, prophète, et ils la transmettront à leur tour »[589]. Le poète est donc le témoin de ce qui se passe, celui qui récolte les histoires et les rend cohérentes avant de les transmettre, dans un lieu où la dimension de l'oralité est encore (et elle le restera longtemps) primordiale.

2.7.2 Juanica et Itzoccor

Outre Michele, poète, acrobate, prophète, mais aussi voix solitaire, un autre personnage se distingue dans le roman pour son audace dans sa lutte active contre les brimades des puissants : il s'agit de la servante Juanica. Nous l'avons déjà rencontrée dans la première partie de la *Fable*, où elle est malgré elle l'objet d'un accord entre les deux rejetons ibériques Jaume Zitrelles et Rodrigo Curraz. Le quatrième chapitre se concentre sur elle : la servante se retrouve dans une chambre grande et propre, au lit imposant, à l'intérieur du domaine des Curraz. Elle n'apporte avec elle qu'un sac de velours noir contenant trois chemises et un couteau.

> La fenêtre est haute au-dessus de la rue, seul un chat réussirait à sauter sans se briser les os... Il manque la clé dans la serrure de la porte et c'est un début qui promet une mauvaise fin... Jaume a profité de l'absence de mamita... il espère que Rodrigo Curraz réussira là où il a échoué ? Ou bien ils m'agresseront ensemble ?[590]

Pendant que Juanica s'interroge sur son destin proche, Rodrigo ignore les desseins de son propre destin et attend que toute la maison soit endormie. Nous plongeons ainsi dans une

[587] « Sauterelle » dans le dialecte sarde du Sud de l'île.
[588] *Ibid.*, p. 69.
[589] *Ibid.*, p. 70.
[590] *Ibid.*, p. 71.

maison peuplée par un ensemble de voix dissociées – celles des enfants « sauvages », celles des esclaves qui récitent leur chapelet ou encore celles des palefreniers ivres –, voix qui rythment la fin du crépuscule, auxquelles suivront les voix hantées des Curraz qui s'élèvent dans le silence de la nuit. Car, depuis les temps de Juan *el conquistador* – c'est-à-dire depuis deux cent ans –, les Curraz hurlent dans leur sommeil, « comme des poules qu'on brûle vivantes, dans l'indifférence générale des esclaves et des garçons d'écurie, née d'une si longue habitude »[591]. Selon le narrateur, la cause de ces cauchemars des Curraz serait à rechercher dans la coutume, répandue parmi la noblesse de Caglié, de se couvrir la bouche avec un tissu imbibé de vinaigre pour éloigner les miasmes fétides de la ville. Néanmoins, le narrateur se demande si « certains fantômes reviendraient de sous la terre, même sans vinaigre »[592]. Par le truchement de son narrateur, Atzeni souligne ici que les familles des colonisateurs sont hantées, obsédées par leur culpabilité, donc probablement par les crimes et les exactions commises vis-à-vis des peuples colonisés (les Sardes, bien évidemment, mais aussi les peuples des Amériques).

En dépit de ces fantômes, Rodrigo avance dans la maison endormie et obscure, et lorsqu'il pousse la porte de la chambre de Juanica, il pense au prix qu'elle lui a coûté, tout en l'appelant « joli cul noir » (ce qui nous renvoie à la probable ascendance africaine de Juanica). La scène qui suit est très courte : alors qu'il rêve les yeux ouverts d'une femme qui l'attend avec des yeux suppliants, Rodrigo enserre et écrase de tout son poids Juanica, qui semble se plier comme « un roseau sous le mistral ». Soudain, la lame glisse entre les côtes de l'ours, à la hauteur du cœur, « de toute sa longueur, un empan et demi jusqu'au manche d'os blanc. Rodrigo tremble, écarquille les yeux, lâche prise, et dans son petit théâtre le rideau tombe »[593]. Celui que tout le monde considérait comme le plus idiot de la ville périt donc à la suite du coup de couteau infligé par une femme esclave, dans une séquence qui rappelle celle conçue par Pompeo Calvia dans le roman *Quiteria* (1902) : Quiteria, enfermée dans la chambre du Comte de Bonafides, simule son intérêt pour ce dernier, puis le tue d'un coup de poignard avant de prendre la fuite. Ainsi, nous retrouvons dans le roman d'Atzeni la figure de la femme qui, à l'aide d'un couteau caché, se rebelle contre les abus perpétrés par les hommes puissants. Cette femme devient en quelque sorte une allégorie de l'île, qu'elle réincarne : une femme valeureuse (*balente*), qui se révolte contre l'usurpateur, toujours incarné par la figure d'un homme aveuglé par ses instincts sexuels et par l'impossibilité d'envisager des limites à son pouvoir. Toutefois,

[591] *Ibid.*, p. 72. Nous retrouvons à nouveau, lors de ce court passage, une métaphore animale relative à une famille de la noblesse sardo-catalane. Quelques lignes plus tard, Rodrigo sera défini par le narrateur comme « un ours poilu qui titube ».
[592] *Ibid.*
[593] *Ibid.*, p. 73.

une différence essentielle subsiste entre Quiteria et Juanica : si la première est issue d'une riche famille de l'ouest de la Sardaigne, les Alagon, la deuxième est l'emblème même de la subalternité : jeune femme, esclave, et d'origine ethnique incertaine. Ainsi Quiteria n'est subalterne que par le genre, tandis que Juanica l'est aussi par son origine et sa classe sociale[594].

Après la mort de Rodrigo, Juanica entame une longue fuite : elle parvient d'abord à sortir de la maison des Curraz, puis marche dans la nuit de Caglié, sans trembler, car elle est maintenant forte. Elle se retrouve à la porte de la ville ; un homme avance avec une torche qui l'éclaire faiblement. Alors, elle glisse le long des murs, en silence, « serpent qui prépare son venin entre les dents. [...] La lame entaille le cou d'un coup sec. La ferraille sonne sur les cailloux comme des sonnailles de mammuthones, et lourdaud comme un mamuthone l'homme s'écroule, roule, s'immobilise »[595]. Elle a tué, à nouveau : elle a le pouls qui bat dans la gorge, elle doit partir, et comme un lièvre pris au piège elle disparait dans l'ombre. C'est à ce moment que Terencio fait son apparition dans l'épopée de Juanica. Alarmé par le silence de son compagnon Luis, Terencio le cherche. En se penchant sur le cadavre, un bras sorti du néant lui serre le cou : c'est Juanica, qui oblige Terencio à lui ouvrir la porte en bois solide et en fer. Une fois la porte ouverte, elle s'enfuit en silence vers la cité basse, celle du peuple, tandis que Terencio retourne vers le corps de Luis, en maudissant cette ville : « Il ne se fait pas d'illusion sur le sort de son âme. Il ne bouge pas, comme si lui non plus ne devait plus attendre, se réveiller, penser. Mais il pense : « "Cette ville prend la vie des hommes et en échange elle leur laisse des fantasmes..." »[596]. Il lance alors l'alarme et jure de poursuivre Juanica avec les chiens.

Entretemps, Juanica poursuit sa fuite dans le marais de la cité basse, et c'est proprement lors de cette fraction narrative que Sergio Atzeni penche vers le réalisme merveilleux : pendant que l'ancienne esclave gagne enfin sa liberté, le narrateur décrit son échappée de façon très détaillée, notamment en anthropomorphisant des éléments de la nature, avec « un style intensément poétique et musical. Le résultat est une véritable exaltation des sensations du personnage, pour lequel on perçoit aussitôt l'empathie du narrateur »[597]. Dans un langage enclin au lyrisme, et à travers des focalisations multiples, l'auteur construit une scène dans laquelle la nature – les feuilles de palmiers qui chantent, les roseaux et les crapauds qui parlent – vient en aide à la subalterne en fuite, entre autres en l'avisant de la présence de douze chiens, guidés par

[594] La figure de Juanica répond aux critères de l'intersectionnalité, cette notion qui désigne la situation des personnes qui subissent simultanément plusieurs formes de domination ou de discrimination liées entre elles à l'intérieur d'une société.
[595] *Ibid.*, p. 75. « Mammuthones » : personnages de carnaval qui portent sur le dos une grappe de sonnailles et, au cou, des clochettes.
[596] *Ibid.*, p. 77.
[597] Ramona Onnis, *Sergio Atzeni. Écrivain postcolonial, op. cit.*, p. 144.

Azù, qui sautent et la chassent, après avoir respiré son parfum sur le soldat qu'elle venait de tuer. De plus, le sirocco est également à ses côtés :

> Chaud et plein de fougue, le sirocco se lève, maître des cauchemars et des songes, il souffle avec force, guide des rafales de sable jaune et chaud des lointains déserts d'Orient, qui retombe tendre comme neige ou âpre comme poussière de verre, selon les caprices du vent. Juanica court à perdre haleine. Soudain le sentier se bifurque.
> – À droite stagne une boue traîtresse, semble dire le sirocco, elle se dérobe sous les pieds, emprisonne, n'écoute pas les appels à l'aide de ceux qu'elle engloutit. Et Juanica prend à gauche où se dressent de noirs murs de joncs visqueux.[598]

Les chiens se sont arrêtés à la limite du marais et ne bougent plus. Terencio pense que Juanica mourra dans la boue, tandis que Don Lope, qui porte à la place de l'épée un tonnelet d'eau-de-vie, nécessaire en cas d'évanouissement (ce qui est symptomatique de la couardise du personnage), peste contre le sirocco, qu'il considère comme un vent musulman, porteur de délires et d'épidémies. Don Lope observe que ce n'est pas une nuit à envoyer des hommes au marais ; il faut envoyer les chiens, dit-il à Terencio : « S'ils trouvent, qu'ils rapportent. S'ils ne peuvent pas rapporter, qu'ils tuent, qu'ils lui mordent le cœur »[599]. Ensuite, Don Lope et ses soldats quittent les lieux et remontent vers la ville haute, « plus prompts à remonter qu'ils ne l'ont été à descendre »[600]. À ce moment, Terencio envoie Azù, le plus courageux et intelligent des douze chiens, dans les roseaux du marais ; seulement six chiens le suivent, les autres n'osent pas et rentrent dans la ville endormie avec leur maître. Par conséquent, l'auteur met en place ici une nouvelle opposition : Juanica contre Azù, une femme et un chien, les deux seuls êtres à avoir le courage d'affronter le marais. À avoir le courage de se battre. Étant donné qu'Azù a été humanisé par Atzeni – il parle et nous avons accès à ses pensées –, nous pouvons le considérer à l'instar d'un subalterne : parce que même si Azù est du côté des dominants, il est néanmoins soumis à la volonté de ses maîtres et n'a vraisemblablement pas connaissance de leurs motivations, comme une large partie du peuple dominé d'ailleurs. Selon cette lecture, le combat entre le chien et Juanica devient une lutte entre subalternes, entre marginaux. Néanmoins, cette scène se prête aussi à une deuxième lecture : le portrait qu'Atzeni dresse du chien Azù symbolise la bestialité de la violence coloniale. L'auteur sarde semble reprendre l'image chère à Édouard Glissant du chien auxiliaire des colons dans la chasse aux nègres marrons, figuration de la

[598] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 79.
[599] *Ibid.*, p. 81.
[600] *Ibid.*

torture et de la mort violente. Selon cette représentation, le chien est le molosse monstreux utilisés par les esclavagistes – les Hispaniques chez Atzeni – pour traquer ou terroriser les nègres – les Sardes dans la *Fable*. Le chien devient donc le symbole du mal et dans son imagination se concentrent tous les fantasmes terrifiants des colonisateurs, notamment l'agressivité de la domination[601].

En revenant à la *Fable*, Azù se lance dans la traque malgré la boue qui mélange les traces et le vent qui confond les odeurs. Il se retrouve d'emblée tout seul, et aboie aux nuages, aux marais, au vent, car personne ne l'a jamais pris, ni ne le prendra ; et parce que personne ne peut le tromper. Puis il crie contre le monde entier : « Je ferai comme il m'a été ordonné, je saisirai son cœur entre mes crocs. Azù n'abandonne pas. Azù n'a pas peur »[602]. Il n'a pas peur, mais il ne sait pas pourquoi il doit saisir le cœur de la femme. Ils sont seuls maintenant, l'un contre l'autre, et Juanica entend la voix dans son dos, pendant que le sirocco lui souffle quelle direction prendre. Elle tombera, elle n'a jamais couru autant, dans un lieu si mystérieux. Mais la nature l'aide encore, et Azù se retrouve dans un endroit où les joncs se font rares et où des pierres lisses lui frottent le museau : c'est la mer, noire, immobile et silencieuse où il lui semble voir une femme parfumée s'enfuir sur une barque. « Azù nage mieux que n'importe quel chien ou soldat de la ville, il n'a pas peur de la mer. [...] Azù nage, et il nagera la nuit entière, et tout demain, et un mois et un an, il ne saura pas que c'était un mirage offert à ses yeux par le sable »[603]. Juanica n'entend plus aucune voix : elle marche maintenant tranquille, jusqu'au moment où elle se retrouve en présence d'un potager et d'une cabane. C'est la maison de Lillicu, dont le corps est allongé par terre à côté de celui de Kuaili. La femme creuse une fosse et enterre les deux corps légers comme des corps d'enfants, puis elle retrouve des pierres dans un sac : « Elle se remémore un souvenir resté enfoui, jamais revenu avant : elle, enfant dans la cour, elle demandait aux pierres le nom de qui frappait à la porte. Avant d'être esclave »[604]. Dans ce passage (comme dans celui du début du roman qui a pour protagoniste Kuaili), les pierres symbolisent et préservent la mémoire, elles sont toujours là pour nous rappeler qui nous sommes et qui nous avons été. Aussi Juanica les lance-t-elle en l'air, comme Kuaili auparavant,

[601] Nous retrouvons cette image du chien comme figure animale de la violence coloniale notamment dans quatre romans d'Édouard Glissant : *La Lezarde* (Paris, Seuil, 1958), *Le Quatrième siècle* (Paris, Seuil, 1964), *Malemort* (Paris, Seuil, 1975) et *La Case du commandeur* (Paris, Seuil, 1981). Cette même image revient aussi dans deux œuvres de Patrick Chamoiseau ; toutefois, il s'agit de deux textes parus après *La fable du juge bandit* de Sergio Atzeni. Il s'agit plus précisément de *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, et de *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
[602] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 82.
[603] *Ibid.*, p. 84.
[604] *Ibid.*, p. 85.

et elles retombent en dessinant une maison. À côté, la chèvre et l'âne Perdinianu rient joyeusement. Elle est enfin chez elle.

Cette partie du roman ne représente pas seulement la résistance autarcique de Juanica, une des figures rebelles de la narration, mais focalise aussi l'attention sur une opposition spatiale importante : le dualisme ville / campagne, dans lequel la ville représente clairement le lieu de la consécration du pouvoir et de la domination, mais aussi celui d'une sorte de subalternité que nous avons qualifié de passive, une condition acceptée et intériorisée par les sujets subalternes eux-mêmes, qui peuplent la cité basse. Fuir cette condition n'est possible que par un geste de rupture, comme celui de Juanica (le double meurtre et la fuite), mais cela ne suffit pas : pour trouver une catharsis, il s'avère nécessaire d'abandonner Caglié et ses miasmes, endroit corrompu qui, aux yeux de Terencio – un dominateur tout de même –, vole la vie des hommes. Au contraire, la campagne qui débute aux abords des murs de la ville est représentée comme un espace autre, où les subalternes ne sont pas les seuls à avoir audience : la nature et les bêtes aussi. C'est justement dans cet endroit qui paraît interdit aux puissants, parce qu'ils manquent de courage, et qu'ils n'aiment pas affronter l'inconnu, que Juanica retrouvera sa liberté ainsi qu'une maison où vivre (celle-là-même qui appartint à Lillicu, ce qui établit une continuité entre ces deux personnages). Enfin, la campagne est l'endroit où la magie et les songes semblent possibles, tandis que la ville reste engloutie dans son réalisme abject et sordide, imperméable aux rêves (de rédemption et de rébellion).

Dans la ville se trouve aussi la prison – même si nous pouvons considérer la ville de Caglié elle-même, cette ville murée, comme un espace-prison. Elle ferme ses portes et avale les existences de tous ceux qui vivent en son sein. Une prison à ciel ouvert qui contient également une vraie prison dans laquelle, entre autres, Itzoccor Gunale, celui qui est considéré comme le bandit le plus redoutable du vice-royaume, se retrouve prisonnier. Lors de cette séquence de la narration, nous retrouvons aussi le vice-roi Don Ximene. Enthousiaste d'avoir capturé le juge devenu bandit, il hait l'*istrangiu*, l'étranger, avec la même haine intense des Gunale : « Les barons de Caglié le craignent comme si c'était Satan en personne... Grands trouillards... Le Roi me récompensera... De l'or... »[605]. Nous constatons que s'établit ici non seulement une énième césure narrative, mais aussi une nouvelle opposition, probablement la plus importante du roman, cette fois entre Don Ximene et Iztoccor : symétriquement au duel entre Juanica et Azù, caractérisé par la subalternité, il s'agit cette fois d'une lutte entre souverains, entre les figures de proue de deux camps précis, ibérique et sarde. C'est un combat inégal, cela va sans dire, dont

[605] *Ibid.*, p. 86.

l'issue n'est pourtant pas si évidente. Au début du chapitre, l'affrontement se fonde plutôt sur un face-à-face non dépourvu d'insultes, qui débouche sur les coups de fouet que le vice-roi inflige au prisonnier. Don Ximene, caractérisé comme un être vulgaire, au langage proche de celui d'un homme du peuple, s'adresse à Itzoccor en souriant, ne pouvant cacher sa joie sadique de l'avoir entre ses mains :

> Dis-moi, merdeux, pourquoi te faisais-tu appeler juge ? Tu n'as pas l'air d'un moine, tu aurais plutôt une réputation d'assassin... Pourquoi juge ? En mémoire des temps anciens ? Tu serais le Juge ? Le grand chef ? Regarde un peu : l'un des tiens t'a vendu. L'un des tiens. Ils t'ont vendu pour trois vaches et douze starelli[606] de farine... Si tu es un juge, juge-les : ça te semble juste ? Tu ne les condamnes pas ?[607]

Ximene révèle ici qu'un des Sardes aurait trahi Itzoccor, en le vendant aux hispaniques pour peu de choses : cela met en évidence encore une fois une des idées qui traversent le roman, celle d'une population sarde qui se soumet presque volontairement à l'occupant et qui, dans sa lâcheté, est prête à sacrifier un des derniers résistants qui habitent l'île, héritier de la lignée des *Giudici* et figure-clé du roman. Itzoccor, avec ses yeux couleur jaune d'œuf, durs comme la pierre, n'hésite pas à défier le vice-roi : « Juge, ce sont les autres qui m'ont nommé ainsi, pas moi. Toi, en revanche, ils t'appellent chien, tu es une créature de Judas, un serpent venimeux »[608]. Tout de suite, il subit le fouet, sans pour autant cesser de fixer les yeux fuyants de l'*istrangiu*, qu'il méprise. À Don Ximene se joint Terencio, maître-chien, invité par le vice-roi à frapper lui aussi sur le « merdeux ». Le prisonnier souffre, est blessé, mais résiste : il sera par la suite, dans un passage capital de la narration, enfermé dans un puits, un fossé haut de douze bras, large de quatre pas et long de six, creusé au fond du souterrain du palais du vice-roi. Dans ce puits réservé aux ennemis les plus haïs, les hommes deviennent nourriture pour les rats longs et noirs « de l'espèce appelée merdonas » et pour les blattes : « aux ailes dures comme des diamants taillés par un artisan en forme d'épées croisées pour dessiner une étoile à quatre branches, elles sont de l'espèce appelée stelleda »[609].

Après cette première scène, le vice-roi est soudain essoufflé, le visage pâle et la tête embrumée, tandis que Terencio, après avoir jeté l'otage dans le puits, commence à entendre des

[606] Le « starello » (« starelli » au pluriel) est une ancienne unité de mésure sarde. Un « starello » correspond approximativement à cinquante litres.
[607] *Ibid.*, p. 87.
[608] *Ibid.*
[609] *Ibid.*, p. 89.

cloches funèbres et à rêver de l'enterrement de Don Isidro, à Almeria. Que se passe-t-il ? Itzoccor suscite des hallucinations chez ses adversaires, chez ceux qui ont osé le regarder dans les yeux. Il a des yeux durs comme la pierre, et si la pierre est symbole de la mémoire, voilà pourquoi Terencio commence à se souvenir d'un fait qui avait été emmuré et oublié pendant vingt ans, un meurtre perpétré pour servir Don Ximene. Au contraire, le vice-roi tombe dans un sommeil profond destiné à se prolonger avec le temps, et perdra donc conscience de la réalité. Nous relevons dans ce passage de forts échos conradiens, avec une référence directe au roman *Au cœur des ténèbres*, un des textes les plus étudiés de la littérature contemporaine, où la fréquentation des indigènes est porteuse d'hallucinations, de délires et de folie chez les colonisateurs occidentaux comme Kurtz[610]. Dans ce chapitre de la *Fable*, Itzoccor évoque les aspects les plus ténébreux du monde, porteurs d'une série de phénomènes inexplicables aux yeux des dominateurs ibériques. Mais alors que Terencio réagit, et parvient avec sa force de volonté à refouler ces souvenirs funestes, Don Ximene apparaît épuisé, la bave à la bouche, incapable de bouger : il sera accompagné au lit par Felipe, un autre de ses fidèles collaborateurs.

Pendant ce temps-là, Itzoccor se réveille à l'intérieur du puits, plongé dans le noir et dans une odeur écœurante :

> Des rats, des rats par centaines... Pourquoi ? Pourquoi dois-je continuer ? Ici ? Seigneur ? Ici ? J'ai combattu, j'ai obéi à la loi des pères, je n'ai jamais reculé une seule fois, mais je n'ai connu qu'une terre rapinée, je n'ai vu que des envahisseurs toujours plus forts, je n'ai vu que des hommes soumis les yeux baissés devant l'étranger. Pourquoi combattre encore ? Dans ce trou ? Je n'ai pas d'autre ennemi, dans ce trou, que moi-même.[611]

Atzeni maintient une structure fragmentée et des changements continuels de focalisation, aussi la tension narrative est-elle constante et le rythme toujours très rapide, notamment grâce au recours persistant au phrasé court, comme nous avons pu le constater dans les passages cités ci-dessus. Dans le dernier passage, c'est donc Itzoccor qui prend la parole, entouré de rats dans le sous-sol du palais vice-royal. S'il exprime sa tristesse d'avoir connu, le long de son existence, une terre sempiternellement envahie, le juge bandit révèle aussi la profonde amertume qu'il a éprouvée face à un peuple qui se rend sans se battre, et lorsqu'il se pose la question « Pourquoi combattre encore ? », Itzoccor puise alors la réponse et le courage dans des souvenirs qui le

[610] Jospeh Conrad, *Au cœur des ténèbres* (1899), Paris, Gallimard, 1925.
[611] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 92.

ramènent au passé guerrier de son île, à sa lignée de juges et de bandits téméraires et combattants : « Nous ne pouvons pas accepter le destin sans combattre […]. Les vieux mourraient s'ils ne pouvaient plus voir le dernier lopin libre de notre terre… ». Itzoccor Gunale est un résistant, symbole d'une culture qui elle aussi résiste. Nous remarquons donc, encore une fois, une critique acérée vis-à-vis de l'attitude des Sardes, qui semblent aussi responsables que l'envahisseur de la situation passée et présente de l'île, car, au contraire d'Itzoccor et des bandits de l'intérieur, ils ne se battent pas.

Toutefois, au moment où tout semble perdu pour Itzoccor, il repère à ses côtés un couteau, le couteau que les geôliers ont oublié de lui prendre (ce qui nous rappelle les cas de Juanica et de Quiteria). Il décide alors, constatant le bon fonctionnement de son corps, d'accepter le défi du Seigneur et de jouer pour la dernière fois la carte de la nécromancie :

> Je parlerai avec les morts, Seigneur, comme il convient, mais c'est la dernière fois, plus jamais je ne veux les rencontrer, plus jamais revoir leurs visages, plus jamais marcher parmi les pierres opaques de leur règne, plus jamais entendre leurs chants, plus jamais leurs appels. Je suis dans une tombe, Seigneur, le désir de les rejoindre pourrait me tenter.[612]

Ainsi Itzoccor, qui admet d'avoir perdu sa liberté par sa propre faute, commence à évoquer ses ancêtres juges, qui s'appelaient tous Arsoco et Iztoccor, et cette évocation le conduit à avouer qu'il se considère comme le responsable de la fin des *Giudici*, puisqu'il a trahi le destin que les voyants lui avaient annoncé :

> Un jour sur la route de Locœ un étranger fut remis entre mes mains : je le regardai, ce n'était pas un guerrier, c'était un marchand. Ses yeux étaient francs. Il demanda pitié au nom du Seigneur. Je feignis de ne pas comprendre sa langue. Je le décapitai. Ce n'est pas tout. Je parcourus le monde en semant la terreur, loup prêt à mordre. Comment peut-il être juge celui qui ne sait ni se juger lui-même ni gouverner ses actions ?[613]

C'est ici, dans ce passage, que s'inscrit ce changement de paradigme de la part de Sergio Atzeni que nous avons évoqué aupravant : Itzoccor se déclare coupable d'avoir tué l'étranger puisqu'il était obsédé par l'*istrangiu*, par la différence, et que, aveuglé, il n'avait pas respecté le code

[612] *Ibid.*, p. 93.
[613] *Ibid.*, p. 95.

barbaricino exerçant une forme de violence non justifiée : non pas pour réparer un tort subi, mais comme acte conflictuel gratuit exercé à l'encontre d'un étranger. Le bandit-rebelle, dans le discours allégorique et enraciné dans l'Histoire sarde construit par Atzeni, perd ainsi son aura héröique et romantique – ce *topos* de la victime et de l'Histoire subie si répandu dans la littérature sarde jusqu'à la fin des années 1970 – et devient un être violent dont les actes sont jugés condamnables par le rebelle-même. L'auteur établit une représentation de rupture du bandit-*balente* (homme vaillant) par rapport à la production narrative antérieure, invitant le lecteur à penser une *nouvelle balentìa* qui symbolise une mutation d'époque et un nouveau positionnement du colonisé, plus conscient et responsable à l'égard de sa différence culturelle. C'est pourquoi maintenant Itzoccor est tout seul dans la tombe où il se trouve, après avoir caché son poignard et avoir admis ses fautes : « s'il a été fait prisonnier par les Espagnols c'est parce qu'il n'a pas respecté la règle de l'honneur prévue par le code *barbaricino*, qui stipule que "l'offense doit être vengée". Il a en effet commis un acte de violence gratuit manquant de prudence – l'une des vertus requises par la balentìa »[614]. Il ne lui reste qu'à jouer tout seul au jeu du shah, qu'il avait reçu d'un musulman – donc d'un étranger – et qu'il porte avec lui dans un sac. Il joue et il oublie son passé car il a réglé ses comptes avec lui. À partir de ce moment, il ne regardera plus que vers l'avant.

Le projet littéraire atzenien ressemble au geste de son personnage Itzoccor. L'auteur entendait, à travers la fiction, parcourir l'histoire de son île natale qui, à ses yeux, n'avait jamais réglé les comptes avec son propre passé, et avait évité d'assumer ses responsabilités dans des processus historiques complexes. Première pierre de ce projet, la *Fable* essaie de faire la lumière sur une époque de changement global qui avait vu la Sardaigne se stabiliser dans l'orbite espagnole, tout en donnant la voix aux protagonistes de cette histoire, à savoir les dominateurs, mais aussi et surtout les subalternes, jusqu'alors privés d'audience. Dans cette perspective, nous pouvons lire ce roman comme le début de la « révolte de l'objet » théorisée par Michelangelo Pira[615], cette révolte qui voit l'objet devenir enfin sujet de son histoire. Or, être sujet d'une histoire, comme en témoigne Itzoccor, signifie aussi en être responsable ou co-responsable, signifie ne pas se réduire à l'état de victime prédestinée, et exige aussi de dépasser le manichéisme, et d'accepter l'autre, voire les autres, comme partie intégrante de sa propre histoire.

[614] Giuliana Pias, « Du bandit armé à la « balentìa » sans armes. L'évolution de la figure du rébelle dans le roman sarde contemporain (Deledda, Atzeni, Fois) », *op. cit.*, p. 215.
[615] Voir Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto, op. cit.*

Revenons à la narration. Dans la suite du chapitre, nous assistons au réveil de Don Ximene après un long sommeil : alors qu'il est assiégé par Don Flaviano Medina – maître de cérémonie de la procession contre la sauterelle, qui souhaite établir un nouvel impôt pour soutenir cette bataille –, le vice-roi ne cesse de se demander de quel malheur il a été frappé, et soupçonne qu'il a été ensorcelé par les yeux d'Itzoccor. Terencio lui révèle alors que le prisonnier n'est pas mort comme ils s'y attendaient, que les rats le regardent sans l'attaquer. Dès qu'il apprend cette nouvelle, Don Ximene se rendort, sombrant dans un sommeil qui durera plus longtemps que le précédent, tandis que Terencio, assis à son côté, repense à l'histoire d'un soldat navarrais resté prisonnier des Sardes pendant trente ans : selon ses souvenirs, le rescapé avait parlé « de rites de sang, de sorciers qui lisent l'avenir dans les viscères d'une biche, il disait qu'il parlait aux étoiles et commandait au vent... Le prisonnier est l'un d'eux »[616] : c'est encore le mythe du bandit qui est évoqué dans ce passage. Atzeni introduit ici un racontar sur les Sardes, un exemple précis de ces types de représentations à caractère exotique que son œuvre tend à décrypter et à renverser. Pourtant, dans un court-circuit entre vérité, ironie et mensonge, lorsqu'il joue au shah dans son puits, Itzoccor, tel un marabout, égorge un rat pour en boire le sang chaud, pour en arracher le cœur et le foie et les mâcher encore chauds : c'est à se demander si les rats ne se sacrifient pas pour lui, pour lui permettre de survivre. L'auteur s'écarte donc encore une fois du réel rationnel, afin, par une sorte d'opération auto-ironique (voire auto-exotique), de retourner des stéréotypes et des lieux communs, de les rendre inoffensifs en exhibant leur manque de crédibilité

Don Ximene dormira encore trois jours et trois nuits d'affilée, victime du sortilège du juge bandit. Il commence à parler et à crier pendant son sommeil, comme les Curraz, dans une langue qui n'est pas la sienne mais qui, selon Terencio, ressemble au flamand. Pendant ces trois jours, et c'est toujours Terencio qui raconte, les Sardes ont accepté l'impôt sans protester (une énième confirmation : un peuple qui se plie sans jamais rechigner), et les préparatifs pour l'imminente procession battent leur plein : « En quelques jours, cette plaine sera plus peuplée que Caglié... »[617]. Car le peuple croit dans cette procession pour le moins absurde. Toutefois, plus que la procession, la grande préoccupation du vice-roi reste son prisonnier toujours vivant : il décide d'envoyer trois hommes armés pour le surveiller. « Qu'ils ne l'agressent pas. Qu'il se défendent s'il devait les agresser, on ne sait jamais... Ils ne doivent par le regarder dans les yeux, mais me rendre compte de ce qu'il fait : s'il bouge les mains, la bouche... Ou d'autres

[616] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 100.
[617] *Ibid.*, p. 101.

diableries... »[618]. Il prend peut-être peur car il ne s'attendait pas à une telle résistance de la part d'Itzoccor : selon Felipe – un géant grand comme deux hommes, envoyé observer l'otage –, le prisonnier est immobile, seule sa mâchoire bouge quand il mastique la chair des rats, le jeu posé entre ses jambes. Après avoir expliqué à Don Ximene de quel type de jeu il s'agit, Felipe ne cache pas sa surprise :

> Les rats, patron. Ils n'ont pas peur du feu. Ils semblaient prêts à nous sauter dessus. Ils sont nombreux, des centaines... Ils nichent sous toute la ville, le puits est pour eux la salle des fêtes et des banquets, mais ils ne mangent pas le nouvel hôte, non, ils se sacrifient un par un quand il a faim...
>
> – Peut-être qu'ils choisissent les plus gras d'entre eux, chaque jour, ils les tuent, les dépouillent et les lui font cuire avant de les lui livrer recouverts de myrte.
>
> – Ça se peut, confirme Felipe qui a écouté avec grande attention. En fait hier justement la cuisinière se plaignait que quelqu'un vole du myrte dans le fagot, elle l'a vraiment dit... Ça se peut.[619]

Après ce dialogue, Ximene s'évanouit à nouveau. Outre le côté saugrenu – les feuilles de myrte volées pour cuisiner les rats à la façon du cochon de lait à la sarde –, il est intéressant de noter la présence de l'élément magique et la crédulité des Ibériques face à un phénomène étrange. Surtout, il n'est pas négligeable de remarquer que dans cette scène, Atzeni établit peut-être un parallèle entre les rats et les Sardes. De fait, alors qu'ils ont la réputation d'être peu peureux et toujours prêts à agresser l'ennemi, les rats jettent les armes et baissent la tête lorsqu'ils reconnaissent leur patron et se soumettent sans résistance à sa volonté. Cette vision des rats soumis volontairement à Itzoccor renvoie en quelque sorte à l'image des Sardes devant les dominateurs catalans, mais aussi au fait que les rats se soumettent devant un des rares Sardes à ne pas être soumi ; il s'agit donc d'une allégorie, une des plus fortes du roman, preuve supplémentaire (s'il en était besoin) du regard critique que Sergio Atzeni porte sur son peuple.

Don Ximene se réveille après avoir dormi sept jours et sept nuits, et après avoir rêvé lui aussi de Don Isidro. Pendant qu'un air de launeddas[620] et une voix de femme qui chante entrent par la fenêtre ouverte, le vice-roi, s'adressant à Terencio, commence à parler à voix basse, comme pour une confession :

---

[618] *Ibid.*, p. 103.
[619] *Ibid.*, p. 104.
[620] C'est la flûte typique de la Sardaigne. En sarde dans le texte.

> Tu sais ce que je pense des Sardes : des idiots, prêts à se battre entre eux comme des crabes dans un panier... Bandits féroces et courageux, mais quel chat sauvage n'est pas féroce et courageux ? Des chats, des chèvres, quelques loups, mais des chrétiens sains d'esprit je n'en vois pas un... Un Sarde vaut moins qu'un musulman... L'infidèle sait compter, écrire, bâtir des empires... Que sait faire un Sarde ? Quand je suis arrivé à Caglié j'ai vite compris que ce n'était pas des Sardes que je devais me méfier, mais des barons catalans transplantés, des nobles dames intrigantes... Depuis que Cordano a débarqué je me méfie des moines... Jamais j'aurais pensé que je devais craindre un Sarde. Les Sardes n'ont pas d'âme, leurs yeux sont éteints, il n'y brille aucune lueur, ils s'expriment par des grognements de sanglier, ils vivent dans des tanières enfumées sans fenêtre ni cheminée, ils tremblent comme des brebis quand ils entendent le bruit des bottes des soldats... Cet homme n'est pas sarde.[621]

Ce monologue vice-royal est un passage essentiel, car il condense plusieurs éléments importants. Par la voix de Ximene, l'auteur restitue la vision que les dominateurs avaient des dominés, ainsi que leur point de vue par rapport à la nature du peuple conquis, à savoir les Sardes. Le vice-roi exprime des feroces jugements : cette prise en compte du point de vue de l'autre permet de révéler que les Sardes représentaient un problème négligeable pour le pouvoir en place, car les chats féroces peuvent être éduqués. Ximene, comme Itzoccor Gunale, pense que les habitants de l'île n'ont plus d'âme. Enfin, les Sardes, selon Ximene, sont lâches et craignent les soldats : il en tire la certitude qu'Itzoccor ne peut pas être un Sarde, car le juge bandit résiste face aux dominateurs (contrairement à son peuple). Entre autres, ce dernier est ennemi juré du Roi, comme toute la lignée des Gunale, et joue au shah comme les Castillans et les Navarrois, ou encore les eunuques et les vizirs de Tamur Lain. Ainsi Ximene instille-t-il dans l'esprit du lecteur un doute quant aux origines d'Itzoccor. Il nous fait penser aussi qu'au fond il existe plusieurs types de Sardes, et que ceux de l'intérieur – que le vice-roi n'a pas pu rencontrer – diffèrent fortement de ceux de Caglié. Tout cela remet en question la fixité d'une identité qui ne peut se réduire à une seule image et ne peut donc être unique ; l'identité sarde serait par conséquent rhizomatique, variant non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace.

Après cette réflexion, qui apparaît comme une lueur de lucidité dans le délire de Don Ximene, le vice-roi demande à Terencio de lui amener Itzoccor, et de lui dire qu'aucun mal ne lui sera fait. Ximene est hanté par les yeux du juge bandit, et il doit le revoir pour se libérer de

[621] *Ibid.*, p. 106-107.

l'image de Don Isidro qui le poursuit[622]. Concrètement, il souhaite extirper la cause de son mal : « possible qu'un Sarde l'ait ensorcelé, et que ce même Sarde soit un grand joueur de shah ? »[623]. Remarquons qu'Itzoccor entreprend un nouveau type de combat, sans armes cette fois-ci, puisque Don Ximene le défie au jeu d'échecs, le *shah* :

> Mais le bandit est un homme intellectuellement et moralement supérieur à son ennemi et il gagne la compétition. Malgré cela, il est condamné à rester dans le puits, une condamnation qui symbolise la condition de servitude et d'avilissement imposée par un pouvoir colonial et l'impossibilité d'obtenir justice pendant une domination étrangère qui impose un système de non-droit.[624]

Nous revenons ici à l'image de la *nouvelle balentìa* campée par Atzeni, c'est-à-dire une balentìa qui sache s'opposer de manière pacifique mais ferme au pouvoir colonisateur incarné par Don Ximene.

Itzoccor est amené chez Don Ximene par Terencio, Felipe et deux autres soldats. Lorsqu'il rentre dans la chambre, il est fasciné par la lumière : il saute alors sur une corniche donnant sur le vide et laisse couler pensées et souvenirs, mais un doute le tracasse : « La mer... Nous devrions laisser cette terre, la laisser à l'étranger ? Nous laisser porter sur les ondes vers une autre terre, meilleure que celle-ci... Tous les hommes dans le monde ne sont pas stupides et méchants »[625]. La mer, qu'Iztoccor n'est pas habitué à voir, car il vient des montagnes, lui donne un sentiment de liberté ; il n'est pas inenvisageable de prendre la mer pour aller chercher une terre meilleure, et pour rencontrer d'autres hommes, au-delà de l'idée que l'*istrangiu* est forcément méchant voire idiot ; en définitive, il faut s'ouvrir – et l'ouverture est ce dont son peuple a besoin –, pour apprendre aussi à se connaître soi-même. Atzeni esquisse donc dans la *Fable* le discours sur la rencontre avec l'autre, qu'il développera notamment dans son dernier roman *Nous passions sur la terre, légers*. Cette idée du besoin de s'ouvrir, qui appartient fortement à l'univers poétique de l'auteur, se double de l'image de l'acceptation de la défaite, portée par Itzoccor ; elle a pour corollaire le fait de tourner définitivement une page, d'abandonner l'élément nostalgique et de regarder vers l'avant.

---

[622] Don Isidro avait été prieur dominicain, et ensuite tout-puissant évêque d'Almeria. Don Ximene était devenu son esclave pendant vingt ans. Un jour, Ximene ordonna sa mort et s'enfuit en Sardaigne six mois avant le meurtre, qui fut commis par Terencio. Tout cela car Ximene voulait être seigneur, car il était las de servir.
[623] *Ibid.*, p. 110.
[624] Giuliana Pias, « Du bandit armé à la « balentìa » sans armes. L'évolution de la figure du rébelle dans le roman sarde contemporain (Deledda, Atzeni, Fois) », *op. cit.*, p. 215.
[625] Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, p. 110.

Sur cette corniche, le prisonnier ne pense pas à fuir ; il écoute des voix étrangères monter depuis la ville et se rappelle du jeu du shah, donné aux Gunale par des marchands musulmans : sa mémoire est ouverte. Ses pensées volent vers la bataille perdue, entamée à ses neuf ans et terminée à ses dix-huit ans. Puis, il s'assoit et commence à jouer avec Don Ximene. En tant que dominateur, celui-ci pense que c'est une idée bizarre « qu'il puisse exister un Sarde maître de shah... D'accord, il connait le jeu, mais de là à gagner... Et pourtant cet homme a jeté le trouble et l'inquiétude dans mon âme... »[626]. Itzoccor a déplacé le cheval noir, le vice-roi gagne, et il pense que l'homme est un être changeant, qu'il pourrait donc faire du juge bandit l'un des ses chiens et qu'ensemble ils abandonneraient Caglié pour se rendre à Almeria, où tous les ennemis sont désormais morts (et cette pensée accentue l'impression que personne n'a vraiment envie de vivre en Sardaigne). À ce moment, Itzoccor referme sa mémoire et fait taire les voix, recréant autour de lui l'obscurité du puits ; le prisonnier se transforme ainsi en guerrier qui ouvre la brèche et tue l'ennemi stupéfait. En effet, le match serré se poursuit : les blancs de l'hispanique gagneront encore une fois, mais les noirs d'Itzoccor, qui entretemps refuse la nourriture proposée par Ximene, remporteront deux victoires, dont la victoire finale, car « la science se garde même au fond des puits, dit le prisonnier »[627]. Cela signifie que même si le pouvoir arbitraire se sert de tous ses moyens pour faire taire les voix dissonantes, ces voix continuent à agir et à résister, au fond des puits comme dans des cellules asphyxiantes. Le juge bandit est congédié par le vice-roi et raccompagné dans son puits par les *soldados*. Après son départ, Ximene ordonne à Terencio de le fouetter, mais ce dernier refuse, il ne peut pas, peut-être parce qu'il a peur, ou tout simplement parce que cela ne sert à rien : il demeure impossible d'affaiblir la résistance de celui qui aux yeux de Terencio n'est autre qu'un sorcier. Puis, Ximene retombe dans un sommeil profond, et Felipe et Terencio prient, car ils savent que leur patron est perdu et que tout le pouvoir qu'il détient s'évapore devant ces yeux jaunes durs comme la pierre.

Le vice-roi ne donne aucun signe de vie pendant vingt jours, mais la procession approche, et Terencio, submergé par le parfum de la mer de Caglié, est plus inquiet que jamais :

> Il galope en grimpant les ruelles. Entre les maisons de boue, des hommes et des femmes se promènent, indolents, profitant de la fraîcheur du soir, parfums de tonneaux vides, de vin, de filets de pêche, femmes exposées à l'entrée des bordels, cris d'ivrognes venant des auberges, bouffées d'odeur de morues suspendues devant

[626] *Ibid.*, p. 113.
[627] *Ibid.*, p. 115.

> un taudis obscur. « Il me connaissent tous, se dit Terencio, même les truies n'essaient pas de me séduire ».[628]

C'est une image de vaste solitude qui ressort de cette description, la solitude du puissant coupé de la vie du peuple, presque transparent pour ce dernier. Du haut de sa monture, il observe la ferveur de la ville qui se prépare à la procession, et voit au-delà des bastions la nouvelle ville qui a surgi en peu de jours, faite de tentes et sortie du néant. Stupéfait, Terencio réfléchit à l'organisation de la procession qui sera guidée par Don Lope Cagasotto, et espère que Don Ximene retrouve la raison avant le défilé, afin qu'il puisse finalement l'arrêter. Car Terencio sait que tout sera inutile, une énorme perte de temps : « Cette ville exige des miracles qui ne servent à rien »[629], pense-t-il. Les forçats qui bâtissent la croix ont terminé leur journée de travail, ils suivent le *major* qui ouvre le cortège. Depuis la muraille, Terencio se penche pour observer cette représentation improvisée : alors que les grandes ailes de la croix barrent la vue, il se penche trop, trompé par les ombres, et il chute : « Terencio tombe dans l'herbe, la tête cogne sur une pierre pointue et éclate en cent papillons blancs et rouges qui volent alentour. Un forçat l'a reconnu à ses vêtements. – C'est le maître des chiens »[630]. La *vox populi* se répand, il a été poussé, il a été tué, et les *launeddas* résonnent encore parmi les tentes. La mort de Terencio nous frappe par sa banalité.

2.7.3 La présence de l'Autre : Ali

À ce stade de l'histoire, Atzeni insère la dernière césure d'une narration délibérément fragmentée : il s'agit du sixième chapitre, dont le protagoniste est Ali, nouveau prisonnier présent dans le puits avec Itzoccor. Après avoir été jeté à l'intérieur de la trappe, Ali entend le souffle d'un homme, et alors qu'il s'attend à une embuscade, la voix faible du juge bandit le rassure : « Je ne suis pas ton ennemi. [...] Je suis Iztoccor, fils d'Arsoco. Bienvenue dans cette tombe. »[631] Iztoccor se veut rassurant et invite le nouveau venu à s'asseoir, car il n'a pas entendu une voix d'homme depuis des mois. Ainsi, les deux hommes commencent à discuter, pour fraterniser : probablement la seule chose qui leur reste. Tout d'abord, c'est Itzoccor qui prend la parole, après la stupeur, voire la frayeur, qu'Ali ressent pour s'être retrouvé assis sur un doux

[628] *Ibid.*, p. 121-122.
[629] *Ibid.*, p. 123.
[630] *Ibid.*, p. 124.
[631] *Ibid.*, p. 126.

tapis de rats : « Il n'y a rien d'autre, ici, pas d'autre nourriture. Ce sont les quelques rats que j'ai dépouillés »[632]. Par la suite, le juge explique au nouveau prisonnier qu'il y a aussi des blattes dans le puits, des *stelledas* en réalité, non des blattes comme les autres ; et, face à la curiosité et l'incompréhension d'Ali, Itzoccor commence à raconter l'histoire de cet animal, une sorte de symbole de la diversité non acceptée. En effet, les *stelledas* étaient jadis des blattes normales ; puis un jour un homme en prit une entre ses doigts et la plia en lui donnant la forme « de deux épées croisées au centre d'une étoile à quatre branches »[633]. Une fois la blatte remise en liberté, explique encore le juge, elle pondit ses œufs, et de chaque œuf naquit une *stelleda* identique à sa mère. À partir de ce moment, aucune blatte ne les reconnut, et elles furent exclues ; arrivées à la maison des morts, elles « apprirent à se nourrir d'os et attendirent patiemment leur créateur pour se venger en dévorant sa dépouille »[634]. Atzeni propose ici une allégorie intéressante, emblématique du refus et de la peur face au divers, et qui représente probablement une métaphore animalesque de la dynastie des Gunale, qui se perçoivent – et sont perçus – comme des « blattes » différentes du reste de la population sarde : des juges et des bandits qui résistent et attendent le moment pour se venger contre leur « créateur ». Même si ce n'est pas la seule interprétation possible, cette lecture de l'allégorie atzenienne est plausible dans un texte par ailleurs riche en symboles et en allusions métaphoriques.

Son récit achevé, Itzoccor invite l'autre homme à se présenter : commence alors le témoignage direct d'Ali, à qui le narrateur cède la parole. Nous découvrons qu'Ali était le fils d'un esclave, lui aussi nommé Ali, capturé dans un village sarde qu'il comptait piller, puis envoyé dans la maison de Caglié de Don Salvatore Zopoto. Dans cette maison, Ali le père rencontra une esclave d'origine sarde et ils s'aimèrent. Puis il s'enfuit, profitant de l'enterrement d'un baron qui voulait être inhumé dans une île des marais de l'est lui appartenant. Comme les nobles avaient peur des miasmes des marais, ils avaient envoyé leurs esclaves à la cérémonie, parmi lesquels Ali :

> À l'enterrement, les esclaves chantaient des hymnes sacrés sur les barques. Pendant qu'ils enterraient, la nuit tomba. Ils rentrèrent dans l'obscurité. Des navires de Maures croisaient au large, le sirocco portait leurs chants. Ali a disparu. Il les a rejoints à la nage. Rien ne pouvait l'arrêter. Il n'était pas né pour être esclave. La femme ne le

[632] *Ibid.*, p. 127.
[633] *Ibid.*
[634] *Ibid.*, p. 128.

> suivit pas, par peur. C'était ma mère ; je naquis en esclavage en plein hiver, et j'appris de ma mère ta langue, l'histoire et le nom du père que je n'ai pas connu. [635]

Ali le fils, en poursuivant son récit, raconte à Itzoccor qu'il a songé à s'enfuir outre mer, dans d'autres royaumes, pour quitter sa condition d'esclave et retrouver les traces de son père. Il explique aussi à son acolyte pourquoi il se retrouve là, dans cette trappe. Tout commence lorsqu'il surprend Manuel et Isabel, les enfants de Don Salvatore, son patron, sur le lit d'Isabel, en train de s'embrasser ; en échange de son silence sur cet inceste, il demande qu'on l'aide à redevenir un homme libre. Les deux le regardent avec des « yeux de patron », et après un long silence, Isabel accepte, statuant qu'Ali s'embarquera pour Malaga avec un sauf-conduit, un colis à consigner à un grand baron de Malaga : « Quand tu seras à Malaga, tu ne chercheras aucun baron, tu iras au marché, tu trouveras beaucoup de marchands de ta race et tu leur demanderas de l'aide au nom de votre dieu. Ils t'aideront »[636]. Il apparaît clairement dans ce passage qu'Ali est perçu comme « différent », d'une autre race, malgré sa mère sarde et sa naissance sur l'île. Son aventure se heurte le lendemain à la fermeture des portes de la ville murée et au blocage des départs des navires, à cause de la fameuse procession contre les sauterelles. Résigné, Ali remonte vers les bastions de l'est et s'assied sur la muraille pour regarder la plaine. À un moment donné, à ses côtés s'arrête un moine à la voix âpre : Padre Cordano. Entretemps, la procession s'est rapprochée ; les deux hommes voient la grande croix commencer à bouger :

> Le soleil s'est élevé, il a dissous le brouillard en un instant, découvrant un serpent coloré qui s'éloignait en descendant, la procession, et une horde de sauterelles jaunes qui avançaient du nord. Elles étaient des milliers, recouvraient les collines et la plaine, toutes les sauterelles du vice-règne, toutes ensemble, comme si elles obéissaient à un ordre, marchaient, sautaient, galopaient, couraient à la rencontre de la croix.[637]

La situation décrite ici par Ali devient presque apocalyptique : les soldats et la population courent pour laisser derrière eux l'horrible vision, tandis que les sauterelles rient et chantent et, comme si elles l'avaient reconnu, partent à l'assaut du carrosse du vice-roi, comme les *stelledas* contre leur créateur. Le vice-roi, en proie au délire, sort de son carrosse et commence à crier des paroles incompréhensibles contre les sauterelles, suivi par le géant Felipe, qui frappe la

[635] *Ibid.*, p. 129.
[636] *Ibid.*, p. 131.
[637] *Ibid.*, p. 134.

terre avec une masse de fer. En dehors des portes de la ville, il ne reste soudain que le vice-roi et ses soldats, qui l'ont ramassé après sa chute. Alors le moine assis à côté d'Ali se lève et crie : « Fermez, la locuste veut entrer en portant le démon qui la chevauche, si elle entre les fils dévoreront leurs pères, les femmes empoisonneront leurs maris, toutes les lois seront bafouées et très vite Caglié ne sera plus que mort, famine, peste et luxure »[638]. Toute la ville prie ; Ximene, devant la porte close, frappe à poings fermés, mais Cordano ordonne de ne pas ouvrir, et dit aux soldats que le démon s'est emparé de l'âme du vice-roi : « Tuez-le, a-t-il dit, et on vous ouvrira »[639]. Les soldats finiront par tuer le vice-roi à coups de couteaux, tandis que le géant fait fuir les sauterelles. Tous commencent à applaudir et à chanter ; à ce moment le moine demande de prendre Ali et de le jeter dans le puits le plus profond car il n'a pas prié.

Le récit d'Ali met une fois encore en évidence la farce du pouvoir, ainsi que la dimension grotesque de la lutte des hommes contre la sauterelle, dans une scène qui emprunte au ton apocalyptique. Néanmoins, l'élément central dans cette partie demeure la lutte fratricide entre les hommes eux-mêmes, avec une série de duels qui servent d'exemples pour montrer la vraie nature de l'être humain, dont l'objectif primaire semble être d'écraser l'autre en utilisant tout le pouvoir dont il dispose. Pourtant, lorsque le témoignage d'Ali touche à sa fin, le narrateur nous ramène dans la trappe, habitée par les deux hommes, frères dans la subalternité (une subalternité toutefois différente), seul lieu où, apparemment, les hommes se retrouvent tous dans la même condition et avec les mêmes armes à leur disposition. À ce moment Itzoccor, qui considère que le destin les a rendus frères, apprend à Ali le shah, comme pour démontrer que même les esclaves peuvent devenir *domine* :

> – Tu as gagné. Je n'ai plus rien à t'apprendre, tu connais le jeu aussi bien que moi.
> – Jamais je n'aurais pensé commander des princes et des guerriers comme si j'étais dieu... Si j'ai appris c'est parce que tu as enseigné avec des paroles claires.[640]

Les deux prisonniers discutent dans leur tombe, tandis que les rats ont fui, car se sacrifier est devenu inutile. La conclusion inévitable, explique Itzoccor, est la bataille pour la vie entre eux deux, parce qu'un seul pourra sortir vivant, et qu'un homme n'est vivant que lorsqu'il se bat pour la vie à armes égales : « le vainqueur aura le cœur et le foie du vaincu... – Il aura la force d'élargir les galeries des rats, le courage de sortir de la tombe, la chance de fuir les viscères de

[638] *Ibid.*, p. 135-136.
[639] *Ibid.*, p. 136.
[640] *Ibid.*, p. 138.

la ville fortifiée et de respirer »[641]. Maintenant, ils se trouvent dos à dos, à six pas l'un de l'autre. Le poignard à mi-chemin, ils s'élanceront ensemble au signal convenu. Mais le final nous le connaissons déjà, car Kuaili nous l'avait prédit : Ali partira par le vaste monde pour chercher les traces de son père. Cependant, une phrase d'Itzoccor résonne encore à la fin du texte : « En combattant on effacerait les murs du monde ? »[642]

Nous n'avons pas la réponse à cette question soulevée par Itzoccor Gunale ; cependant, à travers ce roman, que nous considérons comme une oeuvre « de rupture », Sergio Atzeni ouvre la voie à une opération complexe qui vise clairement à effacer les murs, sinon du monde, sûrement du silence historique, de l'oubli comme des ancestrales réductions dichotomiques. L'écrivain sarde « transperce » l'Histoire tout en utilisant les modalités propres au roman néo-historique, ce qui lui permet, comme l'avait déjà remarqué Mauro Pala, d'enquêter autour des thématiques auxquelles il a toujours accordé le plus d'importance : l'identité nationale, la condition de l'homme et enfin les relations entre cultures (notamment entre cultures hégémoniques et cultures subalternes). Nous avons montré tout au long de cette analyse qu'Atzeni bâtit un univers multiforme et nuancé, donnant naissance à une idée syncrétique de nation ; cette construction flexible pourrait représenter le lieu de l'émancipation possible des subalternes. Un autre aspect essentiel de la *Fable* concernant cette émancipation s'avère sûrement celui de l'individualisation des points de vue, c'est-à-dire cette multi-focalisation mise en place par l'auteur. Ce procédé constitue une expérimentation remarquable, notamment sur le plan de la construction de la voix ; il permet à Atzeni de rendre audibles tous les acteurs, même ceux qui avaient été jusque-là réduits au silence – les « objets » du discours deviennent sujets, pour reprendre une image chère à Michelangelo Pira –, tout en insistant sur l'oralité et sur ses formes comme élément primordial pour un récit vraisemblable. Remarquons par ailleurs que, pour transposer l'élément parlé dans la toile romanesque, Atzeni convoque savamment différents registres linguistiques, une syntaxe assez originale, ainsi qu'un mélange bien dosé d'expressions issues d'autres langues : dans l'italien, langue dominante du roman, l'auteur introduit des mots voire des phrases courtes en sarde, en espagnol et, dans une moindre mesure, en catalan ; outre ces trois idiomes, le latin fait quelques apparitions lorsque une autorité ecclésiastique prend la parole[643].

[641] *Ibid.*, p. 139-140.
[642] *Ibid.*, p. 139.
[643] Il faut dire que ce plurilinguisme s'estompe fortement dans la traduction française de la *Fable* réalisée par Marc Porcu, ce dernier ayant choisi d'absorber dans un français standard certaines expressions idiomatiques, notamment sardes, ainsi que certains mots ou phrases dénotant la présence d'autres langues dans les mailles de l'écriture. Certes, certains mots allochtones sont préservés, toutefois le résultat final est celui d'une langue bien plus uniformisée que celle de la version originale publiée par Sellerio en 1986.

Pour conclure notre analyse du premier roman de Sergio Atzeni, nous souhaitons revenir sur l'image que donne ce texte de la composante espagnole et de la Sardaigne de cette époque. Il est intéressant de remarquer que l'historienne Nicoletta Bazzano, dans un article de 2016, identifie dans l'*Apologo* atzenien et dans d'autres romans sardes contemporains des traces patentes de la *leyenda negra* antiespagnole. En effet, Bazzano considère que les romanciers sardes actuels ont utilisé l'idée de l'oppression hispanique sur l'île comme une constante narrative dans leurs œuvres. Même si elle reconnait la valeur littéraire et innovante d'un texte comme la *Fable*, qu'elle qualifie de « fresque visionnaire, d'une qualité remarquable. [...] Un livre pionnier à de nombreux titres »[644], elle y voit toutefois une représentation arriérée de la Sardaigne du XVe siècle, caractérisée par « un présent asphyxiant [...] incapable d'évoluer, sinon sur la voie de la corruption et de la désagrégation »[645]. De plus, l'image de ce climat de dissolution qui enserrait la société sarde sous l'empreinte espagnole serait amplifiée, selon la chercheuse, par le choix de l'auteur d'estropier les noms réels des personnages appartenant aux familles de la noblesse sardo-catalane : Zitrelles au lieu de Zatrillas, Cruz au lieu de Santa Cruz, Curraz pour Carroz, Urogall pour Aragall, Cordano pour Cardona et Zopoto pour Zapata.

Les éléments mis en valeur par Bazzano sont justes, et il n'est pas totalement faux d'affirmer que certains aspects de la légende noire persistent de nos jours, y compris dans ce roman. Néanmoins, sa lecture de la *Fable* est réductrice et partielle, notamment parce qu'elle ne semble pas tenir compte de certains éléments que nous avons essayé de mettre en évidence dans l'analyse de ce texte. De fait, Atzeni brosse dans son roman un tableau qui donne l'impression du mouvement plutôt que de l'immobilité ; de plus, il détermine un contexte fondé sur l'opposition gramscienne hégémonique / subalterne, qui ne laisse aucune place à une épopée sarde contre l'invasion étrangère : il montre au contraire que colonisés et colonisateurs vivent dans une relation d'interdépendance réciproque. Nous avons insisté sur ce point : dans la *Fable,* Sardes et Hispaniques se répartissent les responsabilités par rapport à la situation de l'île ; malgré leur diversité voire leur opposition, ils sont conscients de partager la même histoire. Une telle construction culturelle représente une nouveauté absolue dans le panorama romanesque sarde de la fin du XXe siècle – inenvisageable dans le roman historique de la fin du XIXe siècle –, notamment si l'on pense qu'Atzeni dessine ici une société métisse, qui porte les signes

[644] Nicoletta Bazzano, « La leyenda negra continua... : la Sardegna viceregia nella narrativa sarda fra secondo Novecento e nuovo millennio », *op. cit.*, p. 362. « Affresco visionario, di notevole pregio. [...] Un libro per molti aspetti pioneristico ».

[645] *Ibid.* « Un presente asfittico [...] incapace di evolvere ma solo di procedere sulla via della corruzione e del disfacimento ».

et les cicatrices d'un processus historique fait d'échanges, de rencontres mais aussi d'affrontements et de dominations (à ce propos, il est assez symptomatique que des personnages comme Juanica, Ali, ou encore Kuaili, soient d'origines incertaines ou métisses). De plus, la figure décisive du bandit proposée dans la *Fable* représente certainement un tournant. Atzeni rompt avec l'image mythique du bandit et conçoit un personnage, Itzoccor Gunale, ni héros ni victime qui symbolise une transformation culturelle en acte en Sardaigne. L'auteur nous incite ainsi à considérer une *nouvelle balentía*, symptomatique de ce que Pias a décrit comme un « nouveau positionnement du colonisé désormais plus conscient et responsable à l'égard de sa différence culturelle »[646].

En définitive, disons que Sergio Atzeni prend comme point de départ de son aventure littéraire la « nation » sarde, et que, à travers l'outil romanesque, il enquête sur l'histoire de cette nation en réinventant l'Histoire-même, au moyen d'une série de distorsions et d'une imagination propre au poète ; ainsi, il remet l'homme au centre de l'Histoire, l'homme et sa condition de dominé, de colonisé, ce qui le conduit à mettre en avant les abominations du pouvoir. Cette approche atzenienne, fondée sur le passé, est en lien avec l'enseignement d'Antonio Gramsci : pour l'auteur de Cagliari, il s'avère nécessaire de savoir se projeter dans le passé, afin de comprendre « ses structures ressenties et ses œuvres laborieusement façonnées comme une sorte d'inventaire ou de généalogie du présent, pour reprendre [encore] la formule de Gramsci »[647]. En définitive, pour Atzeni, revivifier ce passé sarde sous l'empreinte ibérique signifie reprendre en main le défi saïdien, lequel consiste à relire et réexaminer, et non simplement déformer ou rejeter, avec pour objectif de comprendre le passé, clé de lecture du présent. Enfin, il convient de remarquer un autre élément qui nous semble d'importance : en lisant Atzeni – comme c'était le cas pour Saïd lors de sa lecture de W.E.B. Du Bois –, c'est la voix d'un interprète que nous entendons, interprète dont le langage et la sensibilité ont été façonnés, du moins en partie, par les grands poètes et écrivains européens, créoles et (sud)américains, bref la voix d'un écrivain plongé dans un monde (*gramsciannement* grand et terrible) qui ne se résigne pas à un prétendu isolationnisme séculaire.

[646] Giuliana Pias, « Du bandit armé à la « balentìa » sans armes. L'évolution de la figure du rébelle dans le roman sarde contemporain (Deledda, Atzeni, Fois) », *op. cit.*, p. 217.
[647] Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 31.

2.8 Deux nouvelles atzeniennes : entre la peste et le procès

Au-delà de *La fable du juge bandit*, les écrits de Sergio Atzeni, notamment les nouvelles, sont parsemés de références à la période espagnole de l'île, ce qui ne devrait pas surprendre étant donné son intérêt presque frénétique pour l'Histoire. Pour clore cette partie axée sur sa production littéraire, nous allons donc nous pencher sur deux nouvelles, insérées dans deux recueils différents, tous deux posthumes et non traduits en français : *Gli anni della grande peste* (Sellerio, 2003) et *I sogni della città bianca* (Il Maestrale, *2005*). Commençons par *Gli anni della grande peste* (« Les Années de la grande peste »), nouvelle incluse dans le recueil éponyme. Il s'agit plus précisément d'une nouvelle publiée pour la première fois en 1987 dans un volume édité par le quotidien régional *L'Unione Sarda*[648]. Dans ce texte, Atzeni retrace à sa façon l'histoire du passage de deux épidémies de peste en Sardaigne, la première en 1582 et la deuxième en 1652. L'auteur focalise notamment son attention sur les différences dans la propagation de la maladie entre sa première et sa deuxième apparition (les deux survenues à l'époque espagnole), et par là, sur la clairvoyance, l'intelligence et l'empathie des hommes. Le style choisi par Atzeni s'avère plus concis que celui de la *Fable*, et sa langue moins pétillante ; le récit apparait, du moins dans la première partie, comme un compte rendu synchronique de la diffusion de l'épidémie dans le nord-ouest de la Sardaigne. De plus, dans ce court récit, la multi-focalisation, qui était porteuse de fragmentation dans la *Fable* et représentait un des aspects les plus intéressants du roman, se révèle, bien que présente, beaucoup plus estompée, pour ne pas dire négligeable. Néanmoins, comme dans le roman antérieur, l'auteur parvient à maintenir un rythme très soutenu dans la narration, avec ce phrasé court si caractéristique de son œuvre.

Le texte s'ouvre sur le discours de l'allégorie de la peste, qui prend la parole comme pour se présenter au public : « Je suis la peste, infectieuse, épidermique, contagieuse, noire. J'offre des fièvres, des vomissements, des diarrhées, des délires. Et des bubons : tuméfactions qui en suppurant s'ouvrent pour cracher du pus crémeux bourré de bacilles »[649]. Ensuite, le narrateur raconte l'épidémie qui se développa dans la ville de L'Alguer (Alghero aujourd'hui) en 1582. Pour ce faire, il cite Daniel Defoe, qui soutenait que la peste est « Messagère de la vengeance de Dieu »[650] et qu'elle appelle les hommes à se repentir. Le narrateur précise lors de ce passage les conditions de l'arrivée du fléau, apporté dans l'île par un marin pestiféré en

[648] Cfr. *Storie di Sardegna – Miti e memorie del popolo sardo*, Cagliari, « L'Unione Sarda », 1987. Voir aussi la note bibliographique présente dans Sergio Atzeni, *Gli anni della grande peste*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 158.
[649] Sergio Atzeni, *Gli anni della grande peste, op.cit.*, p. 36. « Sono la peste, infettiva, epidermica, contagiosa e nera. Regalo febbri, vomiti, diarree, deliri. E bubboni: tumefazioni che supporando s'aprono per sputar fuori pus cremoso zeppo di bacilli ».
[650] *Ibid.* « Messaggera della violenza di Dio ».

provenance de Marseille, qui passa trois jours dans une taverne de la ville en donnant des tapes dans le dos de tout le monde, puis mourut. Dans les jours qui suivirent, la peste tua à L'Alguer pas moins de cent personnes. Cependant, le narrateur nous raconte qu'à l'époque, dans la ville se trouvait un médecin qui connaissait la peste, car il avait rencontré et étudié le fléau à Messine en 1576. Dès qu'il vit les premiers malades, ce médecin, du nom de Quinto Tiberio Angelerio, né à Bellfort dans le royaume de Naples, envoya un message au vice-roi De Moncada à Caglié. Puisque selon le narrateur celui-ci connaissait la renommée d'Angelerio et voulait éviter des risques de contamination, il « décida tout de suite une défense adéquate »[651]. Ainsi, L'Alguer fut entourée par des soldats qui ne laissaient rentrer personne et ne permettaient à personne de sortir des bastions de la ville. Sur les conseils d'Angelerio, on brûla dans le cœur de la cité tout ce qui pouvait être infecté par le virus. Le résultat fut que, certes, des milliers des gens moururent, mais que l'île fut épargnée par le fléau. Suite à cet événement, Angelerio publia un livre, et c'est toujours le narrateur qui nous le rapporte, dans lequel il décrivit les symptômes du mal, comment il pouvait se propager et les stratégies pour le vaincre ; le texte de cent-dix pages (dont « 98 en latin, 12 en catalan »[652]) fut imprimé à Caglié en 1588 par les imprimeurs Canelles, mais le médecin et son livre furent malheureusement bientôt oubliés, et cette négligence eut pour corollaire, dans les années qui suivirent, plusieurs calamités naturelles s'abattant sur l'île. Dans cette première partie du récit, Atzeni met en avant une histoire qui finit bien, à savoir la gestion de la contamination de la peste de 1582 à L'Alguer. L'auteur souligne ici l'importance du médecin et de ses connaissances, un homme qui ne plie pas face à la méfiance parfois violente des citoyens de la ville, qui le prennent d'abord pour un imposteur. En outre, l'auteur met aussi en valeur la clairvoyance du vice-roi hispanique De Moncada, capable de prendre la bonne résolution pour le bien de l'île : cette vertu détone avec la représentation des puissants ibériques dans la deuxième partie du récit (ainsi qu'avec celle de Don Ximene, le vice-roi de la *Fable*). Nous l'avons déjà remarqué, Atzeni construit souvent ses histoires autour d'une opposition. *Gli anni della grande peste* ne semble pas faire exception, car la représentation de la Sardaigne de la fin du XVIe siècle se heurte ici à celle de la Sardaigne du XVIIe siècle, cette dernière ayant oublié la leçon tirée par Angelerio et De Moncada. Elle subit en conséquence toute une série de catastrophes probablement évitables. L'opposition devient ainsi temporelle : XVIe contre XVIIe, deux siècles qui offrent aux yeux de l'auteur deux images différentes et contrastées de la condition de la Sardaigne sous l'influence espagnole.

[651] *Ibid.*, p. 37. « Decise subito la giusta difesa ».
[652] *Ibid.* « 98 in latino, 12 in catalano ».

Dans la deuxième partie du récit, donc, la narration se concentre sur les calamités auxquelles l'île est en proie, mais aussi sur l'ineptie des hommes et du pouvoir, incapables de faire face à des situations de fort danger. Après une brève mention de toutes les crises qui ont frappé le territoire sarde pendant le siècle, le narrateur se consacre à l'épidémie de peste qui démarra en 1652. Nous découvrons aussitôt que ce fléau fut introduit en Sardaigne par Bartolomeo Carsamiglia, un ligurien provenant de Catalogne qui se savait malade et qui corrompit un soldat pour pouvoir rentrer dans L'Alguer. Or, à ce moment de l'histoire, Angelorio n'était plus là pour arrêter à temps la propagation du virus, ni De Moncada pour prendre les bonnes résolutions : il n'y avait qu'un médecin que le narrateur laisse dans l'anonymat et qui, ne sachant que faire, transmit la nouvelle au médecin vice-royal Galcerin, basé à Caglié. Pourtant,

> Il est notoire que les médecins vice-royaux en Sardaigne ont été, en raison de je ne sais quel jeu de combinaisons, tous absolument ignorants en médecine. On dit de Galcerin qu'il n'y en eut de pire que lui. Il reçut la nouvelle et s'effraya. Il courut chez Martinez Rubio, visiteur royal adjoint du vice-roi.[653]

Galcerin ne sait pas comment affronter l'épidémie de peste et s'adresse à Martinez Rubio. Après de longues réflexions, ce dernier décide de se décharger de ses responsabilités en déclarant que seul le vice-roi en personne peut prendre des décisions concernant ce danger. Dans ce passage, la narration reprend les codes du comique et du grotesque pour présenter une situation dont l'absurdité est patente. De fait, les deux hommes paniquent et manquent visiblement d'idées et de solutions possibles, notamment Martinez Rubio : il évoque le vice-roi alors que ce dernier, comme Galcerin ne manque pas de le rappeler, nommé un an et demi plus tôt, ne s'est jamais rendu sur l'île et que lui, Rubio, est grassement payé pour le remplacer pendant son absence. En manquant à ses responsabilités, le visiteur royal opte pour l'attente, laissant la Sardaigne en proie à la violence mortifère du fléau : il s'enferme à l'intérieur de la ville murée de Caglié pendant tout le mois de juin 1652. À la fin du mois, alors que la peste s'est répandue dans toute la partie nord de l'île et que le vice-roi n'a toujours pas donné signe de vie, Martinez Rubio se rend au marché aux poissons de la ville, puis rentre chez lui plein d'inquiétude. C'est à ce moment qu'il prend la décision d'instituer une *junta* militaire pour

[653] *Ibid.*, p. 39. « È fama tramandata che i medici viceregi in Sardegna siano stati per chissà quale gioco di combinazioni tutti assolutamente ignoranti di medicina. Galcerin si dice che non ve ne fu peggiore. Ricevette notizia e si spaventò. Corse da Martinez Rubio, visitatore regio facente funzioni di Viceré ».

combattre le fléau et de couper tout contact avec Sassari et le nord de l'île ; il nomme par la suite deux adjoints – *alternos* dans le texte – chargés de faire respecter cette décision : Giovanni Maria Pirella et Gavino Deliperi Paliaccio[654]. La situation se caractérise par un degré croissant d'absurdité et par une série d'erreurs commises par les hommes qui doivent gérer cette crise mais dont la stratégie, au lieu de limiter la propagation de la maladie, favorise la diffusion de la peste dans tous les recoins de l'île. Générer de la confusion : tel semble le mot d'ordre des deux *alternos*, par exemple lorsque Pirella, à Ozieri, décide d'embaucher des bandits pour convaincre les riches propriétaires de verser de l'argent afin de contribuer à la lutte contre l'épidémie. Il se trouve que les riches avaient aussi décidé d'embaucher des bandits pour se défendre ; par conséquent, une guérilla commence :

> Des années plus tard, l'adjoint raconta cela aux neveux : Alors, suite à la maladie, ce fut le début d'une plus grande effronterie face aux lois ; beaucoup osaient plus hardiment ce qu'ils se gardaient bien de faire à discrétion auparavant. On assistait à de soudains renversements de fortune : soudain, des riches mouraient et des gens qui n'avaient pas un rond les remplaçaient soudainement pour jouir de leurs biens.[655]

La situation présente de nombreuses similitudes avec celle décrite, d'une façon plus détaillée et élaborée, dans *La fable du juge bandit* : les détenteurs du pouvoir sont incapables d'apporter des solutions concrètes et viables aux problèmes de la population, pas même dans des situations extrêmes comme une épidémie de peste. De plus, ce passage du récit montre un peuple désuni, qui a tendance à se ranger du côté des puissants et qui persiste, entretemps, à se diviser, en menant des luttes intestines susceptibles d'empirer sa propre condition.

Pendant ce temps, la peste continue d'avancer, atteignant au mois de novembre de la même année (1652) la ville d'Oristano, puis les portes de Caglié. C'est à ce moment que les barons de la capitale décident d'envoyer leurs serviteurs à l'extérieur de la ville murée, pour construire des tours de boue devant la plaine. À ce point du récit, le narrateur intervient par une courte digression dans laquelle il observe que personne, dans l'île, n'osa dire que ce mal était l'enfant d'étoiles filantes, que personne n'inventa des *untori* (les infecteurs) ni n'accusa son voisin d'empoisonner l'eau des conduits. Et il termine avec la phrase qui suit : « Des faits

[654] Il faut remarquer que « Pagliaccio » signifie « clown » en italien. On peut supposer qu'ici l'auteur fait allusion au fait que le personnage en question soit un bon à rien, un charlatan.
[655] *Ibid.*, p. 42-43. « Molti anni più tardi l'alternos raccontò così ai nipoti: Cominciò allora in seguito alla malattia una maggiore sfrenatezza di fronte alla legge e più arditamente molti osavano ciò che prima si guardavano bene dal fare a piacimento. Si assisteva a improvvisi capovolgimenti di fortuna ; ricchi morivano all'improvviso e gente che prima non possedeva un soldo improvvisamente subentrava nel godimento delle sostanze dei morti ».

similaires se produisaient, lorsque la peste apparaissait, un peu partout, mais pas en Sardaigne, où on mourait sans théories »[656]. Que veut-il dire ? Comment lire ce passage ? Il nous semble que le narrateur pointe ici du doigt les Sardes, qui vivaient à l'époque sous l'égide du fatalisme, incapables d'élaborer la moindre théorie, même la moins crédible, pour tenter d'expliquer la diffusion du fléau de la peste. Cette vision atzenienne véhicule l'image d'un peuple qui ne cherche pas à comprendre et subit passivement tout ce qui lui arrive : une image forte, qui montre encore une fois la puissance du regard critique de l'auteur vis-à-vis de sa propre terre. Toutefois, une autre interprétation possible est celle d'une critique implicite du Nord de l'Italie, qui se considère progressiste et rationnel, tandis que pendant la peste à Milan, comme l'a si bien illustré Manzoni[657], on parlait des infecteurs, des individus soupçonnés de propager l'épidémie dans la ville au moyen d'un mystérieux liquide jaunâtre, et on réagissait à l'épidémie avec l'hystérie collective et des convictions sans fondements. Nous pensons que ces deux interprétations possibles ne s'excluent pas, mais au contraire se complètent : au fond, elles nous disent que les Sardes se résignent à leur destin, incapables d'une quelconque réaction ; néanmoins, leur attitude est sûrement plus digne que celle des Milanais, qui recherchent des causes absurdes à la propagation de l'épidémie, et qui sont prêts à accuser et à massacrer le voisin innocent, au détriment de toute forme de rationalité et de pitié humaine.

Lorsque le narrateur reprend la trame du récit, nous découvrons que la peste a presque disparu à partir de l'été 1653. Pourtant, l'allégorie de la peste réapparait un an et demi plus tard, regardant « avec un ricanement les soldats de Caglié qui abattaient les tours de boue érigées pour la défense »[658]. Tandis que Galcerin, qui s'est entretemps renfermé dans sa chambre, considère qu'il s'agit de la famine et non pas de la peste, le vice-roi débarque sur l'île et, épouvanté par le fléau assiégeant Caglié, décide de s'installer à Iglesias, le seul lieu sûr de la Sardaigne selon Martinez Rubio. Pendant ce temps, la junte militaire envoie des groupes armés aux quatre coins de l'île, une décision que le narrateur considère comme « la plus insensée »[659] de toutes, car elle laissait Caglié sans défense. De fait, quelques mois plus tard la capitale compte déjà sept lazarets. Dans cette situation catastrophique, les nobles de la ville s'enfuient vers leurs fiefs dans la campagne, tout en refusant d'envoyer de la nourriture à la cité affamée. Caglié se retrouve ainsi à vivre une sorte d'apocalypse ; toutefois, le narrateur nous explique en

[656] *Ibid.*, p. 44. « Fatti simili accadevano, quando appariva la peste, dappertutto, ma non in Sardegna, dove si moriva senza teorie ».
[657] Il est probable que Atzeni fasse allusion à Manzoni, notamment aux *Fiancés* et à l'*Histoire de la colonne infâme.* En tout cas, il est certain que Manzoni fait partie de l'univers culturel des lecteurs d'Atzeni.
[658] *Ibid.* « Con un sogghigno i soldati di Caglié che abbattevano le torri di fango erette a difesa ».
[659] *Ibid.*, p. 45. « La più dissennata ».

citant un proverbe que « mauvaise peau ne meurt jamais »[660] : la ville reste dans les mains des prêtres, qui, après plusieurs tentatives pour sauver ce qui peut l'être, décident d'écouter la demande du peuple et d'organiser une procession au printemps 1657, destinée àprier Dieu de faire disparaître la peste. Selon la légende populaire rapportée par le narrateur, personne ne tomba plus malade à partir du jour où eut lieu la procession. « Un miracle ? » se demande le narrateur ; nous ne le savons pas. Toutefois, s'il en est un, ses effets sont bien éphémères : dès les mois qui suivent, la famine frappe l'île, accompagnée d'une épidémie de syphilis : « Combien de miracles auraient-ils été nécessaires pour faire de la Sardaigne des ces années-là une terre où vivre pût être autre chose que d'avoir la chance de ne pas mourir ? »[661].

Gli anni della grande peste se caractérise donc comme une description concise et forcément incomplète – il s'agit d'un récit de douze pages à peine – du fléau qui frappa la Sardaigne à deux reprises lors de la présence espagnole sur l'île. Ce texte préserve certains éléments typiques de l'écriture atzenienne, notamment la centralité de l'Histoire, le rythme narratif ou encore la présence constante d'un registre ironique. Cependant, il se différencie fortement du premier roman de l'auteur sarde en cela qu'il est moins choral, voire moins polyphonique – surement aussi à cause du format court –, et qu'il est écrit dans une langue plus plate. L'impression finale est qu'il s'agit d'un texte préparatoire à la *Fable*, un texte qui jette les bases pour une narration plus longue et développée et à l'intérieur duquel on trouve déjà les thèmes centraux du roman : l'ineptie des hommes face à une crise telle que la peste ; la médiocrité des hommes au pouvoir ; le fatalisme sans issue des Sardes ; Dieu comme solution ultime, sous la forme de la procession religieuse. Ce n'est toutefois qu'une hypothèse, car la *Grande peste* est publiée pour la première fois en 1987, alors que la *Fable* parait en 1986.

Deux autres éléments s'avèrent intéressants dans ce récit. Le premier est l'opposition construite par Atzeni entre une Sardaigne administrée avec discernement politique – celle de la fin du XVIe siècle – et une Sardaigne décadente sous le joug de dirigeants dépourvus de vision politique. Le deuxième élément est l'absence du sujet subalterne et de sa voix, à l'exception du narrateur, absence probablement liée au format du récit court, donc à l'espace limité de la narration elle-même. Finalement, *Gli anni della grande peste* peut être lue comme une allégorie du présent dans laquelle la peste est la métaphore de la crise : une crise qui avait frappé la

[660] *Ibid.*, p. 46. « Pelle cattiva non muore mai ». Notons que le narrateur considère que ce proverbe est typiquement sarde (« Pedde mala non morit mai »), mais qu'il le cite en italien.
[661] *Ibid.*, p. 47. « Quanti miracoli sarebbero stati necessari per fare della Sardegna di quegli anni una terra dove vivere fosse altro che fortuitamente scampare ? ».

Sardaigne dans les années 1980, suite à la débâcle du « Piano di Rinascita » voulu par le gouvernement italien.

La seconde nouvelle que nous nous proposons d'analyser est *Una leggenda meridionale* (« Une légende mérdionale »), parue en 2005 dans le recueil posthume *I sogni della città bianca*[662]. Dans ce récit, encore plus court que *Gli anni della grande peste*, des jeux de décalage temporel déstabilisants imprègnent toute la narration, qui saute constamment entre le présent et l'époque où les territoires du royaume sarde avaient subi l'invasion de la sauterelle, sans que l'année exacte de déroulement de l'intrigue ne soit précisée. Le théâtre de l'histoire est toujours Cagliari, ville qui change sans vraiment changer, lieu où le passé semble toujours présent, comme un fantôme qui se faufile dans les rues les plus obscures. En effet, l'une des protagonistes du récit, Lia, qui vit dans le temps présent et parcourt la cité pour suivre son amant Giacomo, « gravit la rue du côté escarpé, revient à la colline, et pénètre dans l'obscurité de la ville espagnole »[663]. Cette perturbation concerne aussi les trois personnages principaux de la *Leggenda* – Lia, Giacomo et le Cameriere (« serveur » en français) –, qui semblent absorbés dans un temps dilaté contenant, superposés, tous les siècles précédents de la Sardaigne, terre « passée à travers les guerres, les églises et les dominations »[664].

Dans cette nouvelle atzenienne le narrateur, omniscient, s'adresse à son maître, qui vit dans une ville éloignée, léchée par la mer, située dans un pli de l'horizon que l'œil humain ne peut atteindre : « Aux frontières les plus lointaines du royaume dont vous êtes le seigneur »[665]. Au début de la nouvelle, la voix narrative introduit en parallèle la légende de San Domenico. Il s'agit d'un évêque nommé Domenico ayant vécu à Cagliari au VIIe siècle ; de plus, un quartier de la même ville aurait appartenu à San Domenico de Guzman, personnage de l'aube du deuxième millénaire, « mendiant et guerrier, saint et inquisiteur, père d'éminents philosophes, et d'assassins »[666]. Le narrateur explique ensuite que, dans l'ancienne langue de ce monde, Domenico signifie « du Seigneur », donc « appartenant au Seigneur », et que tous les protagonistes de l'histoire qu'il s'apprête à raconter s'appellent ainsi, car ils appartiennent tous à quelque maître : « Qu'ils s'appellent Lia, Cameriere, ou Giacomo, leur vrai nom est toujours

[662] Sergio Atzeni, *Una leggenda meridionale*, in Id., *I sogni della città bianca*, Nuoro, Il Maestrale, 2005, p. 183-190. Pour ce qui concerne le recueil, il est constitué de vingt-sept nouvelles : ces textes avaient été conservés jusqu'en 2004 par l'ex-épouse de l'auteur, Rossana Copez, et par sa fille Jenny Atzeni. Il s'agit, comme nous pouvons le lire dans la « Notizia sul testo » (cfr. *Ibid.*, p. 293), d'un ensemble de récits, dactylographiés et conservés dans une chemise grenade, que Sergio Atzeni avait laissée en 1986 dans son appartement de Cagliari lorsqu'il en déménageant dans le nord de l'Italie.
[663] *Ibid.*, p. 187. « Si inerpica su un lato della via, torna alla collina, e penetra il buio della città Spagnola ».
[664] *Ibid.*, p. 186. « Passata attraverso le guerre, le chiese e le dominazioni ».
[665] *Ibid.*, p. 183. « Ai confini più lontani del Regno di cui siete Signore ».
[666] *Ibid.* « Mendicante e guerriero, santo e inquisitore, padre di filosofi insigni, e di assassini ».

Domenico »[667]. Nous découvrirons à la fin – mais nous pouvons déjà l'imaginer à ce moment de la narration – que le narrateur, qui parle à son maître, aussi est un Domenico. Cela prend une signification importante car, dans cette nouvelle, Atzeni remet au centre du discours la voix du subalterne ; dans son acception, Domenico est synonyme de subalterne. Ainsi, c'est un subalterne qui raconte son histoire au sujet dominant, en renversant la perspective : le seigneur écoute sans doute pour la première fois cette histoire, qui est aussi la sienne, racontée par une voix autre, selon un autre point de vue. Encore une fois, une opposition s'installe entre dominant et dominé, mais cette opposition est floutée et complexifiée par le narrateur, qui considère, d'une part que parfois Maîtres et Dominici s'entrecroisent – cet entrecroisement rend parfois les ex dominés cruels envers leur pairs –, et, d'autre part, qu'il existe différentes typologies de « Domenico » : le Domenico esclave du Seigneur, et le Domenico esclave de Domenico (comme nous le verrons par la suite).

Sergio Atzeni construit ainsi dans *Una leggenda meridionale* un récit ambigu, plein d'éléments nébuleux qui exigent un investissement important de la part du lecteur pour être éclaircis, notamment en ce qui concerne les nuances de la condition subalterne ainsi que les ambivalences d'une dimension temporelle parfois insaisissable. De fait, après avoir introduit l'histoire de Domenico, le narrateur s'adresse à son maître et déplace son regard autour du café où travaille un homme âgé, maigre et à la peau mate : « À la couleur de son visage, on dirait un arabe – ainsi qu'à la forme de ses yeux »[668]. C'est un serveur, le Cameriere, à la vieillesse indéterminée ; il se donne du mal pour servir les jeunes gens riches qui peuplent les tables du café, enfants joyeux et amnésiques de riches marchands ou de hauts fonctionnaires de l'administration. Il s'essouffle, l'Arabe, « ce serveur, obséquieux comme le chien de la maison. C'est un homme des seigneurs : un esclave »[669]. Dans ce passage, on trouve, condensés, plusieurs éléments importants, tout d'abord sur le plan de la temporalité. Au premier abord, on repère deux dimensions temporelles : celle de celui qui parle et celle décrite par celui qui parle. Mais la toile tissée par Atzeni se révèle beaucoup plus complexe : nous ne savons pas depuis quelle époque le narrateur nous parle. Il s'érige en gardien de la mémoire, mais le type de relation qu'il a instaurée avec son seigneur le situerait plutôt dans une époque éloignée de la nôtre. Par conséquent, nous pouvons supposer qu'il parle depuis un passé mal identifié, et qu'il voit le futur. Dans ce futur, un serveur arabe s'occupe de la jeunesse fortunée de la ville haute, mais il n'est pas seulement serveur : il est esclave, comme si sa condition lui venait d'une autre

[667] *Ibid.* « Si chiamino Lia, Cameriere, o Giacomo, il loro nome vero, sempre, è Domenico ».
[668] *Ibid.*, p. 184. « Dal colore del viso, si direbbe un arabo, e dal taglio degli occhi ».
[669] *Ibid.* « Quel cameriere, servile come il cane di casa. È un uomo dei Signori: uno schiavo ».

époque, de la période espagnole par exemple ; le Cameriere, c'est le Ali moderne de la *Fable*. La jeunesse, progéniture des riches marchands et des hauts fonctionnaires de l'administration, rappelle aussi la Sardaigne ibérique, où les marchands (catalans) et les fonctionnaires (d'origine espagnole) formaient les hautes sphères de la société sarde. Cependant, certains détails sont bien ancrés dans le présent : par exemple, le café-bar avec terrasse ne pouvait pas exister au XVIe ni au XVIIe siècle, tout comme le chocolat chaud ou le *milkshake* consommés par les clients, ou encore les jeans portés par le personnage de Lia dans une scène qui vient ensuite. Cette ambiguïté temporelle déstabilisante imprègne toute la narration, comme le confirment la suite du récit et la caractérisation des deux autres protagonistes, Lia et Giacomo.

Giacomo est décrit comme un mendiant des terres du Sud à l'âme sombre, un revendeur de drogue « tapi dans le ventre d'une autre ville, plus obscure, humide et ancienne que celle du temps du néon et du tramway »[670]. Giacomo vit dans le marais qui entoure cette ville, comme Kuaili dans la *Fable*, et il est, selon le narrateur, rusé et hypocrite comme « certains ancêtres sanguinaires et pilleurs »[671]. Il est aussi nerveux, toujours attentif à assurer ses arrières et à frapper en premier, et ses yeux sont marqués par l'inquiétude ; en outre, « il a la joie frénétique et violente des anciens, et la passion sombre et inquisitrice »[672]. En définitive, Giacomo présente apparemment les caractéristiques d'un Gunale : c'est une sorte de bandit, un descendant de la lignée d'Itzoccor ; un homme du passé. Il aime Lia, et pour Lia il représente un cauchemar, l'objet de chaque pensée : elle est hantée par ses yeux. Elle le cherche et pénètre dans la ville espagnole. Le doute donc persiste : à quelle époque vivent-ils ? L'incertitude est amplifiée par le passage final du récit (nous y faisons seulement allusion ici, pour y revenir ultérieurement) : après avoir pénétré cette autre ville plus obscure, humide et ancienne, Lia tombera dans les mains d'un groupe d'hommes encapuchonnés, parmi lesquels se trouve un juge.

Après cette description des deux jeunes amants intervient une césure qui insère dans la narration la *leggenda meridionale* qui donne son titre au récit. S'adressant toujours à son maître, le narrateur interrompt son discours pour décrire les lieux de la ville espagnole, en se concentrant sur la rue San Domenico, où a été bâtie l'église du même nom dont le cloître représentait « le siège légitime du tribunal qui imposait la loi, et en imposait le prix. L'Inquisition régnait »[673]. Ce passage fait référence au cloître et au Très-Saint-Tribunal qui

[670] *Ibid.*, p. 185. « Acquattato nel ventre di un'altra città, più oscura, umida e antica di quella del tempo del neon e del tramway ».
[671] *Ibid.*, p. 186. « Come certi avi sanguinari e predoni ».
[672] *Ibid.* « Degli antichi ha la gioia frenetica e violenta, e la passione cupa e inquisitoria ».
[673] *Ibid.*, p. 187. « La sede legittima del Tribunale che dettava la Legge, e ne imponeva il prezzo. Regnava l'Inquisizione ».

apparaissent dans la *Fable* : dans cet endroit prit naissance une « légende méridionale » animée par la foi primitive, la magie et l'ignorance, que le narrateur souhaite se remémorer face à son maître. Le récit débute par les invasions de sauterelles qui détruisirent les cultures agricoles du Royaume. À cette époque, comme dans le premier roman de l'auteur, les Dominicains tenaient le Saint-Tribunal et décidèrent qu'une conjuration infernale se dissimulait derrière les événements. Par conséquent, pour vaincre l'ennemi, ils optèrent pour un procès : « La Sauterelle fut conduite au procès : accusée d'exister »[674]. Elle fut condamnée à l'extinction de l'espèce : le Tribunal demanda au Seigneur de poursuivre la sauterelle et de la détruire. « À ce moment-là, la légende s'interrompt. Je reviens aux personnages de l'Histoire »[675]. Remarquons la distinction importante imposée par Atzeni : d'un côté l'Histoire, qui a pour protagonistes les trois personnages dessinés par l'auteur, une Histoire cyclique où le même schéma, impliquant notamment le dualisme nuancé dominant / dominé, semble se répéter au fil des siècles ; de l'autre côté la légende, avec son potentiel grotesque et absurde, que l'on a tendance à confondre avec l'Histoire, alors qu'elle reste une *fable*. Cependant, un doute plane autour de cette distinction Histoire / légende, une opposition typiquement atzenienne : de quel côté la vérité se range-t-elle ? La réponse n'est pas évidente. En effet, si l'Histoire joue un rôle central dans l'œuvre d'Atzeni, l'imagination, donc la fabulation et l'invention, sont quant à elles les outils dont il se sert pour accéder à une vérité, ou mieux : à une « contre-vérité » opposée à la « vérité » canonisé par l'Histoire officielle.

Cette seconde nouvelle offre donc à son tour une clé de lecture du premier roman de l'auteur : tout comme *Gli anni della grande peste* elle peut être considérée comme une sorte de texte préparatoire annonçant une série de thématiques qui seront approfondies dans la *Fable.* Un autre élément qui mérite d'être mentionné est son titre : *Una leggenda meridionale*. Il est possible de voir dans ce choix d'Atzeni une référence explicite à Antonio Gramsci et à son célèbre texte *La quistione meridionale*, dans lequel le penseur sarde affirmait que les problématiques du Sud (et des îles) ne pouvaient être résolues par des solutions spécifiques ; au contraire, cette *Question* était un problème d'ordre national, appelant une politique générale du pays[676]. Or, dans *Una leggenda meridionale* de Sergio Atzeni se lit la volonté de dénoncer, à travers une fable historique, le recours systématique, en Sardaigne, à des solutions pour ainsi

[674] *Ibid.*, p. 188. « La Cavalletta venne condotta a processo, accusata di esistere ».
[675] *Ibid.* « A questo punto la leggenda s'interrompe. Eccomi nuovamente ai personaggi della Storia ».
[676] Voir Antonio Gramsci, *Alcuni temi della quistione meridionale* in Id., *La costruzione del Partito comunista 1923-1926* (1971), Torino, Einaudi, 1978, p. 137-158. Pour la version française voir : Antonio Gramsci, *Quelques thèmes de la question méridionale*, dans Id., *Écrits politiques III. 1923-1926*, *op. cit.*, p. 327-356.

dire spécifiques et improvisées face aux différentes crises. Pour ce faire, Atzeni ne dédaigne pas d'utiliser l'image d'un absurde et grotesque procès contre la sauterelle comme symbole de l'impuissance de la classe dirigeante et de l'ineptie de l'homme, et métaphore d'un pouvoir qui à travers le temps a changé de couleur mais non de substance, et n'a jamais su apporter de solutions politiques « générales » valables dans un territoire touché par des crises récurrentes. Certes, cela peut sembler une critique de la Sardaigne de l'époque espagnole ; toutefois, Atzeni vise plutôt à dénoncer la manière dont l'île a été gouvernée jusqu'à nos jours, sans acquitter pour autant les Sardes de leurs responsabilités. Si nous tenons compte de ces remarques, nous comprenons mieux pourquoi l'auteur a mis en place la une confusion temporelle : mélanger les époques historiques permet de révéler leur caractère cyclique. L'Histoire se répète, répète les mêmes erreurs. Enfin, il est possible de mettre en avant une autre interprétation : le titre de la nouvelle *Una leggenda meridionale* peut être lu comme une sorte d'accusation de la part de l'auteur contre, justement, les conditions économiques et sociales du Sud et des îles (Sicile et Sardaigne). Il soulignerait ainsi que la *question méridionale* est un problème éminemment politique (un problème national, comme disait Gramsci), et que l'idée répandue dans le Nord de l'Italie que le Sud serait un « boulet de plomb qui empêche l'Italie de faire de plus rapides progrès dans son développement matériel »[677] est littéralement une légende. De plus, la légende méridionale s'est nourrie de la représentation, déjà dénoncée à son époque par Gramsci, des méridionaux comme des êtres biologiquement inférieurs :

> des semi-barbares, voire des barbares complets, c'est leur nature ; si le Midi est arriéré, la faute n'en incombe ni au système capitaliste, ni à n'importe quelle autre cause historique, mais à la Nature qui a créé les méridionaux paresseux, incapables, criminels, barbares, tempérant parfois cette marâtre condition par l'explosion purement individuelle de grands génies, pareils à de solitaires palmiers se dressant dans un stérile et aride désert.[678]

Alors, l'opération de Sergio Atzeni consisterait, à partir du titre même de sa nouvelle, à saisir cette légende pour la démystifier par ce processus de renversement qui lui est cher, et dont il a déjà su se servir dans la *Fable* : l'auteur reprend l'image *orientaliste* des Méridionaux[679], entre autres paresseux et incapables, et l'attribue aux dominateurs, aux hommes

[677] Antonio Gramsci, *Quelques thèmes de la question méridionale, op.cit.*, p. 333
[678] *Ibid.*
[679] Il ne faut pas oublier que la Sardaigne, entre la fin du XIXe et le début du XXe siècles, était devenue une sorte de terrain de prédilection pour l'école positiviste de sociologie criminelle italienne. La population sarde avait été

de pouvoir, aux moines qui dirigent le Saint-Tribunal, mais aussi à la riche jeunesse de la ville, toujours en recourant au registre ironique.

Reprenons l'analyse textuelle. Lorsque la légende s'interrompt, le récit se repositionne sur Lia, la femme qui se promène lentement dans la ville, puis pénètre dans une autre ville, plus ancienne et plus sombre. Lia rejoint le cloître de San Domenico et y rencontre trois masques de Carnaval qui l'accompagnent jusqu'au centre de la place. Des hommes encapuchonnés comme des moines l'entourent : l'un d'entre eux est un juge. Tandis qu'il la regarde de ses yeux noirs, rapides et inquiets, « Comme dans un rêve effrayant, un des cauchemars les plus atroces que ces terres lointaines produisent (avec les oliviers), le procès a lieu »[680]. Où sommes-nous ? Dans le présent, dans le passé, ou dans un rêve ? L'auteur laisse planer le doute, mais les trois dimensions semblent réunies dans ce passage, exprimant l'idée d'une terre et d'une population qui, malgré elles, doivent continuellement régler leurs comptes avec le passé, prises dans un court-circuit temporel qui les désoriente. Remarquons également que ce passage esquisse trois constantes dans la production atzenienne : la figure du juge, l'acte procédural (à venir) et le rêve, trois éléments-clés de sa représentation de l'île.

Dans la suite du récit, un procès semble effectivement avoir lieu, et, nous raconte le narrateur, Lia « le subit. Elle est impuissante : elle manque de la faculté qui distingue la réalité de l'imagination, et des cauchemars »[681]. Cette femme, finalement, est la « planète d'un seigneur ». Qu'est-ce que cela signifie ? Une fois de plus, une figure féminine, en l'occurrence Lia, devient l'allégorie de la Sardaigne : elle personnifie et symbolise cette terre, comme Quiteria ou Juanica auparavant. Ce n'est donc pas un hasard si, dans un passage précédent, le narrateur précise que Lia aime les couteaux (comme si elle appartenait à la lignée de Quiteria et de Juanica, qui se sont elles aussi servi d'un couteau pour se faire justice et sortir de leur condition). Mais Lia, au contraire des deux autres héroïnes, n'est pas un symbole isolé de rébellion : elle représente un peuple qui ne sait pas distinguer la réalité du rêve, le bon du mauvais ; elle est l'image d'une terre qui subit passivement et qui, surtout, ne s'appartient pas, car elle est la *planète* de quelqu'un d'autre. Lia est un sujet subalterne, qui plie face à son seigneur, le juge, qui a le même visage que les revendeurs de drogue : celui de Giacomo. Le juge l'interroge, et les réponses de Lia semblent préparées, sont celles de quelqu'un qui a

notamment visée par les théories lombrosiennes de Salvatore Niceforo, qui considérait que les Sardes étaient des dolichocéphales au crâne plus petit, et les présentait comme une race méditerranéenne inférieure qu'il opposait aux Aryens du Nord. Voir à ce propos Salvatore Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, Palermo, Remo Sandron, 1897.

[680] Sergio Atzeni, *Una leggenda meridionale, op. cit.*, p. 189. « Come in un sogno pauroso, uno degli incubi atroci che quelle terre lontane producono (assieme agli ulivi), si svolge il processo ».

[681] *Ibid.* « Lo subisce. È indifesa: manca della facoltà che distingue la realtà dalla fantasia, e dagli incubi ».

reconnu la loi de l'inquisiteur : elle aimerait le Seigneur, même s'ildétruisait sa vie. Le juge n'est pas surpris. Il est Domenico, esclave d'un seigneur, Lia est Domenico aussi, elle est donc esclave d'un seigneur et d'un Domenico, le juge : « Le premier interroge, le deuxième adore »[682]. Lia adore, le juge ne la condamne pas, car elle est déjà obligée de vivre privée de raison. Finalement, Lia se retrouve renversée au milieu du cercle formé par les moines silencieux. Parmi eux, un vieux à la peau mate, un arabe, un Cameriere. Il exhorte les autres à la tuer, pour mettre fin à la peine de Lia : il est son esclave, raconte le narrateur. Ainsi, il met fin à l'histoire, en déclarant qu'il est conscient de la confusion qui y règne, car « les mêmes personnages reviennent, à des moments différents, chacun avec son propre seigneur »[683]. Lui aussi, le narrateur : car il s'appelle Domenico…

Cette dernière partie du récit se caractérise par une forte complexité et par la présence d'un symbolisme poussé. L'image qui en ressort est celle d'une femme (incarnation de son île) qui n'a pas les moyens de déchiffrer la réalité stratifiée (en antithèse à une réalité binaire), et qui baisse la tête devant ce qu'elle reconnait comme la Loi, laquelle représentetoute forme de pouvoir. C'est une image que véhiculait déjà la *Fable* dans le monologue de Don Ximene, lorsqu'il estime que les Sardes tremblent dès qu'ils entendent de loin le bruit des pas des soldats de Sa Majesté. Lia est dépourvue de raison, d'amour-propre, elle est aveugle : la mort semble préférable à cette peine, elle est peut-être le seul remède contre cette condition. Mais la conclusion de cette nouvelle contient aussi l'idée que le changement est possible, à la seule condition d'aller ailleurs : le moine arabe l'a compris, et Itzoccor l'avait aussi compris, lorsqu'en regardant la mer depuis la chambre de Don Ximene, il se demandait s'il ne fallait pas s'embarquer pour aller chercher le bonheur sur une autre terre. Enfin, Atzeni insiste sur l'idée qu'il y a toujours quelqu'un de plus puissant que nous, mais aussi quelqu'un de plus faible : c'est la dichotomie hégémonique / subalterne qui s'impose, en un cycle infini. Comment le briser ? semble se demander l'auteur, sans pour autant offrir une réponse.

Pour conclure, *Una leggenda meridionale* est un récit qui s'apparente par son style à *Gli anni della grande peste* : dans les deux nouvelles, la narration conserve un rythme très rapide, grâce au phrasé court et à une utilisation très soignée de la ponctuation. Ce sont aussi deux textes moins fragmentés que la *Fable* – notamment la *Leggenda*, où la focalisation est presque constante et la voix du narrateur, témoin du temps, dominante tout le long le récit. Néanmoins, dans cette nouvelle, Atzeni ne cède pas à la simplification, et nous offre un texte où la fusion de différentes dimensions temporelles contribue non seulement à rendre tangible l'idée du

[682] *Ibid.*, p. 190. « Il primo interroga, il secondo adora ».
[683] *Ibid.*, « Gli stessi personaggi ritornano, in momenti diversi, ognuno con il proprio Signore ».

caractère cyclique de l'histoire, mais aussi à restituer au lecteur toute la complexité de la réalité. Encore une fois, Atzeni crée des personnages dont l'origine demeure souvent confuse, en insistant sur le métissage : en effet, la complexité de la réalité se lie à celle de l'identité – ici l'identité sarde – laquelle s'est forgée dans la rencontre et l'affrontement avec l'autre, et ne manque pas de porter les traces de ces processus. Ce texte se distingue en outre sur le plan de la langue : dans la *Leggenda,* Atzeni se tourne moins vers l'oralité, les dialogues sont presque inexistants, et la langue italienne ne laisse pas la place à des irruptions du sarde ou d'autres langues. Le résultat est un texte plus sec, une écriture moins expressive, voire moins baroque, que celle, notamment, de la *Fable*. Nous tenons enfin à observer qu'il ne s'agit pas vraiment d'une nouvelle historique, mais plutôt d'une fable allégorique, où l'onirisme se révèle très présent. Ce texte constitue, nous en sommes convaincus, un écrit préparatoire du premier roman de l'auteur, dans lequel germent certains des sujets centraux qui seront développés dans la *Fable.*

Nous avons donc observé et analysé la manière dont Sergio Atzeni représente la Sardaigne à l'époque espagnole. Cette approche est importante, car elle ouvre une nouvelle voie que suivront et parcourront d'autres écrivains sardes, *in primis* Giulio Angioni. Atzeni remet l'Histoire au centre de la narration, mais il s'agit cette fois d'une Histoire conçue dans une dialectique continue avec l'invention, et, surtout, d'une histoire racontée d'un point de vue différent : celui des subalternes. Au centre de cette narration historique, on ne trouve donc pas les grandes batailles et les épopées des grands hommes qui ont « fait » l'Histoire. Certes, elle relate les luttes pour le pouvoir, mais au centre du discours atzenien se trouvent l'homme et sa condition, et l'idée que chaque homme a besoin de rencontrer l'autre – et de se confronter avec lui – pour grandir. L'auteur de la *Fable* reconstruit ainsi, grâce à l'affabulation, le vécu de la Sardaigne d'une certaine époque, et le replace dans l'Histoire, et non pas dans une dimension atemporelle et anhistorique. Par cet acte, il redessine aussi l'identité sarde, sans jamais céder à cette idée d'une constante identitaire qui a traversé les siècles : il mise au contraire sur le mélange, la rencontre, la confrontation et le dialogue entre cultures diverses. Une de ses plus grandes capacités est sûrement celle de tout remettre en question sans jamais livrer de certitude, aussi bien concernant l'Histoire même que l'identité : cette dernière n'est jamais fixe ni inamovible ; au contraire, il s'agit pour Atzeni d'une entité prise dans un mouvement perpétuel, qui se redéfinit continuellement.

Avec l'œuvre atzenienne, des frontières se brisent : la Sardaigne, pour d'autres écrivains de l'île, tout en restant une périphérie, revient dans l'Histoire et commence à faire, enfin, les comptes avec son passé – un passé trop souvent tombé dans l'oubli.

III

Libérer le passé, délier le présent : la Sardaigne et l'époque espagnole dans l'écriture de Giulio Angioni

3.1 Le minimalisme de Giulio Angioni : la sous-histoire.

Nous sommes convaincu qu'il existe, dans l'univers littéraire de l'île, un avant et un après Sergio Atzeni, plus spécialement un avant et un après *Fable*. Cela parait évident lorsque nous considérons le nombre de romans, parus postérieurement à la fatidique année 1986, qui affrontent – directement ou indirectement – le passé espagnol de la Sardaigne. En effet, et nous l'avons déjà mentionné lors du chapitre précédent, un autre éminent représentant de la littérature sarde, Giulio Angioni (1939-2017), à propos de *La fable du juge bandit* – roman qu'il avait contribué à publier chez les éditions Sellerio – déclarait que « ce qui compte le plus, c'est que se profila devant nos yeux un nouveau parcours à entreprendre »[684]. Dès lors, Angioni, qui avait entamé son chemin littéraire en 1978, entrevoit, suite à la rencontre avec le texte atzenien, les nouvelles possibilités qui s'ouvrent devant tout écrivain sarde et les saisit, en les adaptant à son projet littéraire ; projet qui se révèlera par la suite l'un des plus complexes et marquants de la littérature produite en Sardaigne entre la fin du XXe et le début du XXIe siècle.

Avant de nous confronter directement avec les trois œuvres d'Angioni qui ont attiré notre attention parce qu'elles s'insèrent pleinement dans le cadre de cette étude[685], nous jugeons nécessaire de retracer, quand bien même rapidement, certains aspects biographiques ainsi que certains éléments du projet littéraire de cet auteur qui, à partir de la fin des années 1970, a su se dédoubler tout en tenant liées les deux figures qui le composent : l'anthropologue et l'écrivain. En effet, Angioni était initialement un anthropologue reconnu, professeur d'anthropologie culturelle à l'Université de Cagliari et auteur de nombreux écrits scientifiques. Néanmoins, lorsqu'il approche la quarantaine, il décide d'entreprendre un nouveau parcours en publiant son premier recueil de nouvelles, *A fogu aintru / A fuoco dentro*[686] : il s'agit du premier pas d'une œuvre vaste et composite qui s'imposera au lecteur comme une sorte de fenêtre à partir de laquelle observer et comprendre la Sardaigne contemporaine et ses mutations, ainsi qu'un lieu où mieux déchiffrer le monde qui nous entoure. Unanimement considéré comme l'une des personnalités les plus novatrices et importantes du panorama littéraire et culturel sarde contemporain, Giulio Angioni n'a jamais cessé de réfléchir au sujet des besoins et des pulsions qui l'ont amené à unir l'anthropologue attentif qu'il était à un écrivain fécond et lucide. Ainsi,

[684] Giulio Angioni, *Il velo della memoria*, *op. cit.*, p. 51. « Ciò che più conta è che si profilò, dinanzi ai nostri occhi, un nuovo percorso da intraprendere ».
[685] Giulio Angioni, *Des milliers d'années*, Paris, Éd. du Revif, 2008, trad fr. de Denitza Bantcheva (éd. italienne : *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrale, 2002) ; Id., *Il mare intorno*, Palermo, Sellerio, 2003 ; Id., *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006.
[686] Giulio Angioni, *A fogu a intru / A fuoco dentro* [1978], Nuoro, Ilisso, 2008.

dans un article au titre emblématique, « Raccontare » (« Raconter »), il déclarait : « J'avais compris une chose importante pour quelqu'un payé à étudier. Une chose évidente [...] : qu'avec les moyens de la narration littéraire, je pouvais communiquer des choses qu'autrement je n'aurais pu dire, ou que j'aurais dites dans plus d'espace et moins bien »[687]. Angioni exprime ici une prise de conscience de la puissance de l'outil littéraire, lequel donne la possibilité à l'auteur de s'approprier des mondes fictifs, voire imaginaires, afin de rendre plus vrai ce monde réel auquel il tente de donner un sens, avant tout en le racontant. Par conséquent, Angioni, tout comme Sergio Atzeni, en arrive à reconnaître la primauté de l'imagination, le rôle central de l'instrument littéraire dans la démystification du passé, donc du présent.

À partir de cette prise de conscience donc, Giulio Angioni s'accroche à l'écriture narrative comme si celle-ci représentait un espoir de survie, selon ses propres mots[688], et à travers ses narrations littéraires, l'auteur de Guasila (petit village de la province de Cagliari) commence à affronter ses origines, sa terre et son peuple, avec un regard ouvert au-delà de ce fameux isolationnisme statique typique d'une certaine littérature sarde. De fait, Angioni, en utilisant l'écriture comme un instrument thérapeutique[689], tente de raconter les mutations socio-culturelles – souvent traumatiques – qui ont eu lieu sur l'île, ainsi que de rendre compte de la pluralité des cultures qui peuplent ce territoire que l'on décrivait pourtant encore souvent comme immobile et primitif. Pour ce faire, il se met dans la peau d'un Sarde suspendu entre tradition et modernité, tel un paysan du Sud de l'île « qui étudie et vit en Europe, curieux de tout, inquiet pour tout »[690]. Tout en étant conscient de la différence de parcours qui existe entre Atzeni et Angioni, nous ne pouvons pas manquer d'observer dans ce passage une très forte affinité entre les visions du monde exprimées à plusieurs reprises par les deux auteurs sardes : en effet, dans l'idée d'Angioni d'être un Sarde qui vit en Europe, et qui s'intéresse à tout ce qui se passe dans ce macro-espace, il est facile d'entendre les échos atzeniens du citoyen sarde, italien et européen. Ainsi, dans l'optique développée par les deux écrivains, c'est finalement l'ombre de Gramsci, son appel à « penser mondialement » qui reviennent. Angioni répond à cet appel en dépassant les frontières de l'anthropologie, qu'il finit par juger insuffisantes pour comprendre ce monde. Il décide donc de recourir à l'art de raconter, sans adhérer à des genres prédéfinis, mais bien en adaptant des possibilités. Il existe une phrase de l'auteur de Guasila qui

[687] Giulio Angioni, *Raccontare*, in Id., *Il dito alzato*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 232. « Avevo capito una cosa importante per uno pagato per studiare. Una cosa ovvia […]: che con i modi della narrazione letteraria potevo comunicare cose che altrimenti o non potrei dire, o direi in più spazio e meno bene ».
[688] Voir à ce propos *Ibid.*, p. 233.
[689] Voir à ce sujet *Ibid.*, p. 236.
[690] *Ibid.*, p. 240. « Che studia e vive in Europa, curioso di tutto, preoccupato di tutto ».

résume probablement tous ses propos littéraires, une sorte de manifeste : « Même s'il est déjà présomptueux de parler de la Sardaigne, je cite Tolstoï et je proclame mon aspiration, *en parlant de la Sardaigne*, à parler de l'univers et de la vie toute entière »[691].

Ce projet littéraire angionien, comme le remarque Franco Manai dans la monographie qu'il a consacrée à l'auteur de *Des milliers d'années*, se décline selon deux lignes narratives qui ont souvent tendance à s'entrecroiser : la première serait la ligne « lyrique-mémorielle »[692], composée par un ensemble de textes dans lesquels l'auteur tourne son regard vers le passé et n'hésite pas à puiser dans la tradition sarde, voire dans des fragments de ses œuvres antécédentes. La seconde serait la ligne « réaliste-contemporaine », à l'intérieur de laquelle prévaut un intérêt marqué pour la contemporanéité immédiate et pour ses problématiques. Notre intérêt se focalisera ici autour de trois textes qui appartiennent plutôt au premier groupe ; toutefois, il est important d'affirmer que ce qui ressort avant tout dans les écrits narratifs d'Angioni est la thématique du changement, de la mutation, ainsi que celle du retour : un retour à quelque chose qui n'est plus ce que l'on souhaitait. Enfin, il s'agit d'une écriture configurée comme un va-et-vient perpétuel entre passé et présent, et qui fonctionne comme un itinéraire de découverte pour, finalement, conduire le lecteur vers un futur qui ne se réduit pas à une menace. Bref, il s'agit d'un chemin accidenté dans lequel toute identité individuelle est le résultat particulier d'une identité collective elle-même forgée par différentes identités, « l'une dans l'autre, emboîtées »[693]. Pourquoi cela ? Parce qu'aux yeux de Giulio Angioni, la transformation sociale et anthropologique de l'île est advenue trop rapidement, suite à un passage déchirant vers la modernité qui a balayé d'un seul coup une structure qui résistait depuis des siècles. Selon l'auteur, cette mutation violente a laissé des traces, comme en témoigne le protagoniste du roman *L'oro di Fraus*, qui considère que « De mon enfance jusqu'aujourd'hui ce monde-ci a plus changé avec moi que pendant le millénaire qui se termine »[694]. Justement, c'est dans ce contexte d'égarement et de dépaysement que se situe l'écriture angionienne, une écriture qui essaie de renouer les fils d'une conscience perdue en allant examiner l'Histoire, afin de faire émerger ce bégaiement qui, depuis les temps lointains, demande à être dit. Il s'agit d'une enquête, celle d'Angioni, qui, en se servant de l'outil littéraire, cherche à retrouver le feu perdu, à révéler le mystère, à travers ce geste que Giorgio Agamben juge indispensable si l'on

[691] *Ibid.*, p. 239. « Pur essendo già velleitario dire della Sardegna, cito Tolstoj e proclamo la mia aspirazione, *nel dir di Sardigna*, a dire dell'universo mondo e della vita tutta intera ».
[692] Voir à ce propos Franco Manai, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cuec, Cagliari, 2006, p. 11-12.
[693] Giulio Angioni, *Raccontare, op. cit.,* 242. « L'una dentro l'altra a scatole cinesi ».
[694] Giulio Angioni, *L'oro di Fraus* [1988], Nuoro, Il Maestrale, 2001, p. 37 (trad. fr. : *L'Or sarde*, Paris, Métailié, 2003). « Dalla mia infanzia fino ad oggi questo mondo è cambiato con me più che nel millennio che finisce ».

veut, enfin, accéder à la mystique de la tradition : le franchissement du mur de l'Histoire[695]. Ce geste nous ramène encore une fois à Sergio Atzeni qui, comme l'avait observé Mauro Pala, « transperce l'histoire » : Angioni, tout comme Atzeni, accomplit cet acte en ouvrant des blessures, cicatrisées en apparence seulement : grâce à son art d'inventer des histoires, il franchit ce mur historique et accède à la tradition, pour la démystifier à la lumière du présent, en confirmant ainsi l'affirmation de Gershom Sholem : « Certes, l'Histoire peut paraître en définitive une illusion, mais c'est une illusion sans laquelle, dans la réalité temporelle, il n'est pas possible de pénétrer dans l'essence des choses »[696].

Nous pouvons donc affirmer que Giulio Angioni, à travers son œuvre, et en particulier à travers les écrits appartenant à la ligne lyrique-mémorielle, plonge son regard dans les coulisses de l'Histoire, et ce grâce à son « sens de la sous-histoire », comme l'a bien défini Giancarlo Porcu[697] : à savoir, une conscience qui mène les écrivains à tourner leur regard vers un monde écarté de l'histoire événementielle et diplomatique, et donc vers « la plèbe dispersée qui n'a pas de nom »[698], comme l'aurait nommée Manzoni. Il s'agit donc d'une écriture qui pratique un mouvement double : « d'un côté vers l'exploration des événements méconnus et vers leur réinvention ; de l'autre côté, vers l'affirmation que la sous-histoire, c'est l'Histoire »[699]. Or, « sous-histoire » représente bel et bien un synonyme de micro-histoire. Il paraît donc clair que l'approche d'Angioni est purement micro-historique, car il récupère les fragments perdus d'un monde opaque, comme le fit Carlo Ginzburg avec son Menocchio, et par un geste arbitraire les reconduit dans l'Histoire, tout en prenant acte d'une mutilation historique – ce qui nous ramène aussi au roman néo-historique. L'auteur de Guasila se concentre sur les preuves documentaires, les répertoires, les documents d'archives, cela est évident dans ses fictions : après avoir trouvé un *passage* dans les mailles de l'Histoire officielle, il se sert d'une voire de plusieurs anecdotes pour rendre visible ce qui a été écarté ; enfin, il agit en contre-historien, utilisant l'imagination pour construire sa propre représentation de l'Histoire, à travers une histoire « mineure » qui mérite d'être racontée.

[695] Voir à ce propos Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015, p. 7-16, notamment p. 13.
[696] Cité dans *Ibid.*, p. 11. Voir aussi Gershom Sholem, *Briefe*, München, Beck, 1994, p. 471.
[697] Giancarlo Porcu, « Voci dalla sottostoria: *Millant'anni* di Giulio Angioni », in Francesco Bachis, Antonio Maria Pusceddu, a cura di, *Cose da prendere sul serio. Le antropologie di Giulio Angioni*, Nuoro, Il Maestrale, 2015, p. 245. « Senso della sottostoria ».
[698] Cité dans *Ibid.* « Volgo disperso che nome non ha ».
[699] *Ibid.*, p. 246. « Da un lato verso l'esplorazione delle vicende misconosciute e verso una loro reinvenzione, dall'altro spingendosi ad affermare che la sottostoria è la storia ».

Sans doute, l'un des textes angioniens dans lesquels cette approche sous-historique ou micro-historique est la plus manifeste, c'est le roman hybride *Des milliers d'années* paru en 2002. En effet, et c'est encore Giancarlo Porcu qui l'a souligné, il s'agit d'une œuvre où

> on donne une voix à ceux qui n'en n'ont jamais eu, où l'on raconte, à travers la micro-histoire du village de Fraus, une histoire euro-méditerranéenne longue de plus de deux mille ans : il s'accomplit ainsi un processus d'intégration des cultures dans le temps et dans l'espace à l'intérieur desquels se réalise la participation simultanée aux mouvements culturels européens et aux mœurs d'une culture subalterne sans bibliothèque.[700]

S'il est vrai, comme a affirmé Marco Gatto en se référant à Benjamin, que « le passé porte en lui quelque chose d'inexprimé qui reste toutefois disponible, en tant qu'alternative possible, dans le présent »[701], alors nous pouvons affirmer, en reprenant une image de Franco Fortini, que l'opération menée par Angioni consiste à « retourner avec un bâton les feuilles des boulevards »[702] pour dévoiler et protéger la vérité, ou peut-être inventer une nouvelle vérité, comme ce fut le cas pour Atzeni dans la *Fable,* comme c'est le cas dans *Des milliers d'années* :

> Et plus tard, qui s'écria, depuis la hune de vigie, dans la *madrugada*, dans l'aube livide du douze octobre 1492, proférant les fameux mots : *Tierra a la vista* ?
>
> Sigismond affirmait que c'était Aricu de tzi' Anna qui s'écria, ce matin-là. Oui, c'était Aricu de Anna de Attilia de Maria Cuccumeu de Fraus, et non pas Rodrigo de Triana de Séville, qui vit premier la terre américaine, le Nouveau Monde.[703]

Lors de ce passage, l'auteur fait sortir la grande Histoire de ses rails afin de la remodeler en se servant d'un détail qui apparaît de prime abord absurde et insignifiant : ce serait un Sarde méconnu de Fraus qui aurait posé le premier les yeux sur l'Amérique. De cette façon, Angioni

---

[700] *Ibid.*, p. 247. « Si dà voce a chi non ne ha avuta una, in cui si narra, attraverso la microstoria del villaggio di Fraus, una storia euro-mediterranea di duemila e passa anni: si compie così un processo d'integrazione di culture nel tempo e nello spazio, in cui vive la simultanea partecipazione ai movimenti culturali europei e ai modi di una cultura subalterna senza biblioteca ».

[701] Marco Gatto, *L'impero in periferia. Note di teoria, letteratura e politica*, Giulanova, Galaad, 2015, p. 348. « Il passato reca in sé qualcosa d'inespresso che rimane comunque sedimentato, come alternativa possibile, nel presente ».

[702] Nous faisons allusion ici aux derniers vers du poème de Franco Fortini *Se volessi un'altra volta...*, inclu dans le recueil du 1994 *Composita solvantur* : « Rivolgo col bastone le foglie dei viali / Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia / Proteggete le nostre verità ». Cfr. Franco Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 63.

[703] Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 71.

parvient à construire, selon Franco Manai, « un tableau historique [...] accessible à la mentalité populaire »[704], une représentation composée de grands et petits événements caractérisée par la présence du grotesque, de l'incongru et de l'absurde, comme dans la narration atzenienne ; un tableau duquel émerge finalement l'épopée fragmentaire et inachevée du peuple sarde, ensemble d'expériences diverses et variées qui se sont emboîtées dans le temps pour dessiner ces traits aujourd'hui considérés comme caractéristiques de la physionomie et de la culture de l'île.

Disons donc que ce qui ressort de l'œuvre de Giulio Angioni est la mise en valeur de l'idée d'une culture sarde continuellement en contact, en conflit et en échange actif avec d'autres cultures ; une culture qui, tout en restant périphérique, a pris, prend et prendra pleinement place dans l'Histoire. En outre, l'auteur parvient aussi à mettre en évidence le fait que la culture et l'identité sarde sont le produit de différents héritages historico-culturels ; par conséquent, la culture que l'on connait aujourd'hui correspond à un grand contenant à l'intérieur duquel se sont sédimentées et stratifiées des expériences collectives forcément discordantes.

3.2 Des milliers d'années

Nous venons d'esquisser les caractéristiques générales du projet littéraire de Giulio Angioni, ce qui nous a permis de mettre en avant certains éléments-clés de l'œuvre de cet auteur aussi occupé par le passé qu'attentif au présent. Focalisons à présent notre attention sur les trois textes dans lesquels l'écrivain sarde redessine l'image de la Sardaigne et de ses habitants pendant l'époque de la domination espagnole. Suivant un ordre chronologique – relativement à l'année de parution –, nous nous pencherons d'abord sur *Des milliers d'années* (*Millant'anni* dans la version italienne), un texte de 2002 que l'on peut considérer comme un tournant dans le parcours narratif d'Angioni. En effet, dans ses romans des années 1990, il avait opté pour la forme plus classique de l'enquête, sans renier les codes du roman policier, tandis qu'à partir des années 2000, l'auteur de Guasila décide d'emprunter un nouveau chemin, plus expérimental, probablement avec l'objectif de donner à sa poétique un nouvel élan. Alors, et c'est encore une fois Manai qui l'a souligné, « le choix tombe sur la composition que l'on a baptisé "à mosaïque", tandis que l'univers narratif se dessine comme dominé par une catégorie représentative que l'on

[704] Franco Manai, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni, op. cit.*, p. 157. « Un quadro storico [...] accessibile alla mentalità popolare ».

pourrait nommer minimalisme historique »[705]. Si cette nouvelle approche est déjà amorcée dans *Il gioco del mondo* (« Le Jeu du monde »)[706], c'est surtout avec *Des milliers d'années* qu'elle se définit plus clairement. En effet, il s'agit d'un texte qui pourrait se lire comme un roman[707], mais qui est en réalité constitué de seize récits autonomes, chacun d'entre eux situé dans une période historique différentes. Ces récits sont rassemblés en cinq groupes, eux-mêmes séparés par six mini-sections écrites en italique et portant le même titre, « *(tous ces âges perdus à strates sous nos pieds)* ». Si les récits racontent, suivant une chronologie linéaire, l'histoire de la Sardaigne de l'époque pré-nuragique jusqu'à la fin du XXe siècle, les mini-sections appartiennent toutes au présent de la narration et servent, d'une part à souder les textes en renforçant la structure unitaire de l'œuvre, d'autre part à guider le lecteur à travers le parcours ébauché par le narrateur. Ce dernier s'exprime, dans ces parties, à la première personne ; il raconte notamment l'histoire de Don Agostino Deliperi, un citoyen de Fraus hanté par l'obsession de collectionner et de faire propres tous les vestiges du passé qui affleurent dans la zone. Mais surtout, comme l'a affirmé Manai,

> dans ces petits chapitres, la recherche du passé, qui est à la base du livre, devient la thématique centrale. Plus exactement, ce qui est central, c'est la tentative de recomposition des lambeaux qui émergent du passé, en vue de reconstruire un tissu conjonctif propre à éviter que l'expérience traumatique du présent ne puisse se résoudre que par la dispersion et l'annihilation.[708]

Ainsi, l'enjeu central du livre, disons le plus urgent, est d'édifier un pont qui relie passé lointain, passé récent et présent, afin de réparer la disparition du passé qui a frappé la Sardaigne et son peuple en l'espace d'une poignée d'années, au moment de l'arrivée de la modernité et de la rupture consécutive qui a violemment ébranlé certains piliers de la société et de la culture sarde. Les textes de *Des milliers d'années* essaient donc de tisser des liens entre les différentes époques historiques, du passé le plus lointain au passé le plus récent et jusqu'à nos jours, et à travers leur

[705] *Ibid.*, p. 150. « La scelta cade sulla composizione che abbiamo chiamato a mosaico, mentre l'orizzonte narrativo si delinea come dominato da una categoria rappresentativa che potremmo chiamare del minimalismo storico ».
[706] Giulio Angioni, *Il gioco del mondo*, Nuoro, Il Maestrale, 2000 (non traduit en français).
[707] À ce propos, nous renvoyons à l'intéressante analyse de Laura Nieddu, « *Sardonica, A fogu aintru* et *Millant'anni.* Une approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Pr,actice », s. dir. Elke D'hoker & Bart VandenBossche, février 2014, p. 135-141.
[708] Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 151. « Ma soprattutto in questi capitoletti viene tematizzata la ricerca del passato che sta alla base del libro. Per dir meglio, il tentativo di ricomposizione dei lacerti dal passato affioranti, in vista della ricostruzione di un tessuto connettivo tale da impedire un'esperienza traumatica del presente che non potrebbe che risolversi in dispersione e annichilimento ».

apparente fragmentation tentent d'imposer une lecture continue de l'Histoire, de la doter d'une cohérence de fond. En définitive, Angioni compose un chant épique de l'île, chant dont la structure fragmentaire, selon Manai, préfigure déjà la volonté de l'auteur de s'opposer à d'autres épopées, notamment à celle de Sergio Atzeni, qui dans *Nous passions sur la terre, légers* avait opté pour une vision plus statique de la sardité, fondée sur une présumée authenticité de l'identité sarde qui se serait préservée au fil des siècles. Nous ne sommes pas forcément d'accord avec la lecture de Manai du roman d'Atzeni ; toutefois, nous nous limitons ici à constater qu'en effet les deux épopées sardes dessinées par les deux auteurs diffèrent à plusieurs titres, notamment sur le plan de la langue, mais aussi et surtout en ce qui concerne la structure du texte. Remarquons qu'Angioni adopte une fragmentation, néanmoins dotée d'une cohérence, et qu'il s'éloigne de l'épopée fondée sur les guerres des grands chefs, des souverains, des classes dominantes, en refusant la figure prégnante du héros : dans *Des milliers d'années,* il brise le *continuum* de l'Histoire « en une série d'événements chronologiquement séparés les uns des autres, bien que rigoureusement ordonnés », et les protagonistes de ces histoires « ne sont jamais les princes et les aristocrates »[709], mais bien des personnages issus du peuple ou alors en lien avec les milieux populaires.

Mais laissons derrière nous cette comparaison entre les deux textes pour concentrer notre attention sur *Des milliers d'années*, « une histoire vraie, des histoires inventées », comme l'indique la quatrième de couverture de l'édition originale[710]. Un roman choral, voilà comment on pourrait décrire brièvement ce livre hybride, par lequel Angioni nous fait parcourir l'histoire de la Sardaigne, en donnant la voix à une vingtaine de personnages différents issus des diverses époques ; de ce fait, l'opération de l'auteur se présente comme une opération nécromantique, car on prête l'oreille aux voix venant du passé (voire des passés), car on entend chaque accent de ces voix, car chaque voix est la voix d'une sous-histoire, ou mieux, de la sous-histoire qui nous raconte l'Histoire pour enfin, comme l'a décrit Angioni, récupérer « *(tous ces âges perdus à strates sous nos pieds)* ». Au sein de cette mosaïque complexe, qui tente d'annuler une rature en donnant audience aux oubliés de l'Histoire – l'objet se *révolte* en devenant sujet, ce qui donnera vie à un *espace ambigu* –, deux récits ont particulièrement attiré notre attention : *Tierra a la vista*, et *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*. Pourquoi ces deux écrits ? Parce que dans ces

[709] *Ibid.*, p. 154. « In una serie di eventi cronologicamente separati l'uno dall'altro, anche se in rigorosa successione ». Et « Non sono mai i principi e gli aristocratici ».
[710] Voir à ce propos Giulio Angioni, *Millant'anni*, *op. cit.*, quatrième de couverture. « Una storia vera, delle storie inventate ».

deux nouvelles (ou chapitres), la narration se situe justement en pleine époque espagnole : XVIe siècle pour la première, entre 1600 et 1620 pour la seconde.

Tierra a la vista – dont le titre est en espagnol – est un récit d'une quinzaine de pages tenu par deux voix principales : celle du narrateur de premier degré, qui s'adresse directement à un auditoire supposé et qui introduit la seconde voix, celle du narrateur de deuxième degré, Sigismond Arquer de Cagliari, lequel se charge de relater les faits. Ainsi la narration, située historiquement au XVIe siècle, se dédouble en deux plans temporels distincts : celui de Sigismond, qui raconte supposément depuis l'année 1562, et celui de premier degré, qui peut être situé dans la dernière décennie du 1500, car, ce dernier précise en présentant le récit que le lecteur s'apprête à écouter : « Ces choses que Sigismond racontait en son temps, [...] il y a plus de trente ans »[711]. Or, il est important tout d'abord de préciser que Sigismond Arquer est un personnage historique ayant réellement existé (1530-1571), déjà représenté par Atzeni et Murgia dans la bande dessinée dédiée à l'histoire de la Sardaigne en 1982 ; de plus, le même Sigismond reviendra en tant que protagoniste dans le roman biographique que Giulio Angioni lui consacrera en 2006, *Le fiamme di Toledo*, texte que nous analyserons par la suite[712].

En ce qui concerne *Tierra a la vista*, le récit commence avec le narrateur de premier degré qui présente le « récit vertigineux » de Sigismond : ce dernier procédait en posant d'abord deux questions en apparence absurdes, qui laissaient son auditoire bouche bée : « Qu'est-ce que les moustiques du Flùmini Mannu ont à voir avec la découverte de l'Amérique ? », puis : « Qui a vu le premier le rivage de l'Amérique depuis les bateaux commandés par Colomb le Génois ? »[713]. Par la suite, il donnait des réponses peu éclairantes : ce n'est qu'à la fin de la nouvelle que tous les liens se clarifient pour le lecteur. En effet, Sigismond se limite au début à affirmer que les moustiques de Flùmini Mannu ont beaucoup à voir avec la découverte de l'Amérique, et que l'homme qui vit le premier la Terre Neuve n'était pas le Sévillan Rodrigo de Tiana, mais un garçon de Fraus, Aricu de Anna Cuccumeu. Une fois ces réponses données, « il nous racontait tout », affirme le narrateur ; de fait, à ce moment de la narration commence la seconde partie du récit qui devient, pour reprendre la définition de Franco Manai, « une sorte d'abrégé d'histoire sarde et espagnole »[714] :

[711] Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 65.
[712] Il faut préciser qu'il ne s'agit pas pas d'un simple épisode : en effet, la production littéraire de Giulio Angioni est traversée par une longue série de renvois intertextuels, symboles d'une œuvre en perpetuelle évolution, comme a su le remarquer Laura Nieddu dans « *Sardonica, A fogu aintru* et *Millant'anni.* Une approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni », *op. cit.*, notamment p. 138-141.
[713] Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 65 et p. 66.
[714] Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 155. « Una sorta di *abrégé* di storia sarda e spagnola ».

> Sigismond commençait par les faits de la Bataille de Sanluri, fin juin 1409, et, passant d'une bataille à l'autre entre les Sardes et les Aragonais, il arrivait à la Bataille de Macomer, l'été 1478, de mai à juin ; c'est juste au début de l'été qu'ont eu lieu ces deux batailles qui ont fait des tas de morts par milliers.
>
> C'était une saison de moustiques, non seulement de résistance contre les Catalans aragonais. Contre Martin le Jeune, roi d'Aragon, roi de Sicile, comte de Barcelone *et cætera*, qui était aussi, moitié *de facto*, moitié *in pectore*, et tout à fait *de jure*, roi de Sardaigne et de Corse.[715]

Nous pouvons le constater : par la voix de l'hérésiarque Arquer, Angioni revient, quand bien même rapidement, sur les événements historiques sur lesquels s'étaient déjà focalisés les auteurs du roman historique sarde du XIXe siècle, à savoir la bataille de Sanluri et celle de Macomer (surtout cette dernière) ; néanmoins, l'approche angionienne se démarque de la vision épique et imbibée d'héroïsme romantique imagée par les écrivains de la fin du XIXe. En effet, Angioni insère immédiatement dans la narration des éléments qui brisent le mysticisme qui entourait ces batailles, par exemple les moustiques, étant donné que la bataille de 1409 se déroula entre mai et juin, c'est-à-dire le moment de la saison pendant lequel l'insecte envahit les plaines de l'île. Cette invasion eut lieu conjointement à la résistance sarde contre l'envahisseur hispanique : nous lisons à ce stade du récit une volonté de l'auteur de démystifier le mythe de la résistance sarde déployé auparavant par certains romanciers et historiens, car comme nous le verrons subséquemment, la piqûre d'un moustique aura plus d'effet sur la dynastie aragonaise au pouvoir que l'opposition des Sardes. Ainsi, après la bataille de Sanluri, « où dix milles corps furent transpercés à mort, le hardi Martin reprit le chemin de Cagliari vers Bonaria, le long du Flùmini Mannu. Et c'est là [...] qu'il s'amusa avec une jeune fille de Sanluri »[716] ; malheureusement, en cette nuit de juin, les moustiques piquèrent le roi Martin qui attrapa ainsi la malaria et en mourut quelques semaines plus tard, un vingt-cinq juillet, « à vingt-trois ans, d'une mort étrangère, d'une mort horrible et ridicule, dans une île »[717]. Comme la sauterelle avait tué Don Ximene dans la *Fable,* les moustiques ont tué Martin dans *Tierra a la vista* : ce sont des forces externes qui gagnent entre les deux factions vraisemblablement en lutte ; c'est la nature qui l'emporte sur l'homme ; c'est la mort ridicule qui sape la mort héroïque. C'est le grotesque, encore une fois, qui enlace le récit et désacralise l'Histoire pour mettre en évidence toutes ses absurdités et ses incongruences, et ainsi peindre un tableau historique plus accessible à la mentalité populaire.

[715] Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 66.
[716] *Ibid.*, p. 67.
[717] *Ibid.*, p. 68.

Dans le cadre d'un récit qui prend les traits d'une contre-narration, l'attention qu'Angioni porte aux détails, aux petits événements, est particulièrement intéressante, car l'Histoire est faite de grands et de petits événements, et parfois ce sont ces derniers qui la déterminent. C'est pour cette raison que nous pouvons parler, avec Manai, de minimalisme historique de l'auteur de Guasila, un minimalisme historique qui définit sa stratégie épique.

De ce fait, la piqûre de moustique qui provoqua la mort du roi Martin entraîna une réaction en chaîne au sein de la monarchie ibérique, car le Roi s'avérait (une fois de plus) sans successeur. L'approche micro-historique est évidente, et l'autorité de Sigismond transmet une vérité que l'on pourrait qualifier de déstabilisante.

Dans le Royaume fut menée, après la mort de Martin, une longue enquête destinée à repérer d'éventuels héritiers du malheureux, mais à la fin d'avril 1410 les recherches s'achevèrentt sans résultat. La seule solution fut d'obliger Martin le Vieux à se remarier « avec une jeune femelle reproductrice, et s'accoupler, en maudissant les moustiques de Flùmini Mannu »[718] ; cependant, ces efforts ne menèrent à aucune fécondation, seulement à la mort de l'homme : ce fut donc la fin de la dynastie des comtes de Barcelone, déclenchée par un moustique. L'auteur construit ensuite un enchaînement imparable : d'abord, l'élection par défaut du roi Ferdinand I d'Antequera, issu de la branche la plus basse de la famille de Trastamara, et que les autres rois européens appelaient le « Roi Moustique ». À ce propos, Sigismond raconte que le Roi avait fait attraper un moustique du Flùmini Mannu et l'avait fait enfermer dans un scapulaire qu'il portait toujours à son cou, et qu'il transmit ensuite à son fils Jean le sans foi, le vainqueur de Macomer, qui le donna à son tour à son fils Ferdinand II le Catholique, mari d'Isabelle de Castille, laquelle ignora longtemps le contenu de ce scapulaire.

À ce stade du récit, Sigismond revient à la charge avec une de ses questions en apparence absurde, par laquelle Angioni insère dans la légende Christophe Colomb et son voyage vers l'Amérique : Arquer se demande « pourquoi diable l'orgueilleuse Isabelle de Castille se décida-t-elle un jour à financer les projets de Colomb le Génois », mais surtout comment elle a pu convaincre son entêté de mari, Ferdinand. Et la réponse arrive du même Sigismond, et c'est bien évidemment la suivante : « Grâce aux moustiques du Flùmini Mannu »[719]. Puis, l'hérésiarque révèle au lecteur que Colomb était un Corse né d'un père génois et d'une mère sarde, et il enchaîne – c'est le narrateur du premier degré qui l'affirme – en relatant la nuit où Ferdinand raconta à Isabelle ce que contenait son scapulaire : un moustique de Flùmini, conservé vivant grâce à l'art de la nécromancie.

[718] *Ibid.*, p. 69.
[719] *Ibid.*, p. 70.

> C'est alors qu'Isabelle réussit à convaincre son Ferdinand récalcitrant : – Comment peux-tu continuer de dire non à Colomb, mon Fernandito ? Comment peux-tu causer du tort à un homme qui est originaire, côté maternel, de l'île dont les moustiques ont permis l'ascension de ta lignée ?
>
> D'autant plus que Colomb avait proposé [...] d'utiliser l'or des Indes pour accomplir le destin de la Corse selon la volonté de Boniface VIII, qui avait inféodé le *Regnum Sardiniæ et Corsicæ* à la couronne d'Aragon en 1297 : – Et la volonté du pape nous engage, mon Fernandito.
>
> [...] Ferdinand fit une objection, disant que les Corses sont comme les Sardes, mieux vaut les laisser aux autres. Mais il finit par céder.[720]

Nous pouvons remarquer dans ce passage qu'à côté de la représentation fantaisiste de l'Histoire sont insérés des données et événements documentés, non pas en contrepoids, mais en tant qu'intégration de l'Histoire imagée. Cette intégration a une double fonction : d'un côté, elle étaye la vérité racontée par le poète, une vérité dans laquelle l'imagination joue un rôle prééminent ; de l'autre, elle sème le doute pour déstabiliser les représentations officielles et souligner qu'il n'existe pas une seule vérité, mais plusieurs. L'auteur affiche donc ici la volonté de faire interagir documentation et imagination – un procédé au cœur du roman néo-historique – en montrant une connaissance historique solide qui confère au narrateur une certaine autorité vis-à-vis des auditeurs fictifs comme des lecteurs du roman. En outre, Angioni, suivant l'exemple d'Atzeni, reproduit le moulage du langage oral, avec un rythme très rapide, et, en optant pour un registre souvent ironique, bâtit une contre-narration historique où le point d'observation est renversé en faveur des subalternes, qui conquièrent ainsi un rôle actif dans le déroulement de l'Histoire. À ce propos, nous avons vu que dans la première partie de *Tierra a la vista*, l'auteur déploie un récit – placé sous la responsabilité de Sigismond – dans lequel la Sardaigne devient la clé de lecture des dynamiques qui déterminent la découverte de l'Amérique par Colomb : si le narrateur entretient encore la confusion à ce stade du récit, cette idée se confirme et se précise par la suite.

La deuxième partie du texte s'ouvre encore une fois avec Arquer, qui revient sur l'histoire d'Aricu, celui qui aurait vu en premier la terre neuve ; pour démontrer ce fait, l'hérésiarque de Cagliari commence une conférence que le premier narrateur considère « fondée sur des faits et

[720] *Ibid.*, p. 70-71.

des documents »[721], sur une étude que les inquisiteurs lui reprocheront par la suite comme preuve de lèse-majesté et d'hérésie. Ce qui est intéressant, c'est que le discours de Sigismond débute encore une fois par la fin d'une dynastie : il s'agit cette fois de la lignée d'Arborée, qui s'éteignit en 1407, après la mort de Mariano V. Cependant, selon Arquer, Mariano, fils d'Éléonore, avait laissé un fils bâtard, Pedru, né d'une relation avec une servante. Ce Pedru se retrouva plus tard à travailler dans une écurie à Fraus, chez les Marrocu, « dans la région pisane entre Trexenta et Gippi, qui n'était pas encore sous le joug aragonais que nombre de Sardes s'efforçaient toujours de rejeter de leur dos, car le joug fait mal, même aux animaux dépourvus de cornes »[722]. Remarquons qu'une métaphore animale est employée pour décrire les Sardes qui essaient de résister à l'agressivité ibérique (tout en vivant sur le joug de Pise), sans avoir les cornes, voire la force, pour se battre. L'image de l'animal sans cornes renvoie à celle d'un animal docile, très éloignée du mythe du Sarde résistant.

Pour revenir à Pedru et à la dynastie d'Arborée, Sigismond raconte que le petit-fils d'Éléonore eut une liaison avec Donna Anna, sa patronne, et que c'est ainsi que naquit Aricu « de tzia [la tante] Anna de Attilia de Maria Cuccumeu, l'arrière petit-fils d'Éléonore d'Arborée, béni soit son nom »[723]. À cette étape du récit, l'auditoire de Sigismond, dont le narrateur de premier degré fait partie, semble s'embrouiller dans les bifurcations d'une généalogie trop compliquée à saisir ; notamment, et c'est peut-être un des aspects les plus intéressants de ce passage, parce qu'à propos d'Aricu, la seule ascendance qui compte est l'ascendance féminine, des deux côtés : Donna Anna, la mère, était une grande femme « comme on en trouve peu »[724], tandis que le père putatif, Comita Marrocu, était un foutriquet. Ce qui arrive dans ces cas-là, c'est qu'on donne à l'enfant le nom de famille de sa mère. De l'autre côté, il y avait Éléonore d'Arborée. Nous retrouvons dans cette opposition entre la mère et le père un parti pris qui caractérisait le narrateur de la *Fable* : représenter certains personnages féminins en les adoubant d'une supériorité morale et intellectuelle évidente par rapport à la majorité des personnages masculins – c'était le cas pour Dona Cruz ou encore pour Juanica. Dans *Tierra a la vista,* l'impression est la même, probablement parce que les deux auteurs, Angioni et Atzeni, ont une conception commune du rôle de la femme dans la société – notamment dans la société sarde, mais pas seulement –, et partagent la volonté de peindre une société qui, même dans son désarroi et dans sa condition d'infériorité, pouvait se montrer évoluée, par certains aspects, vis-à-vis de

[721] *Ibid.*, p. 71.
[722] *Ibid.*, p. 72.
[723] *Ibid.*
[724] *Ibid.*, p. 73.

sociétés plus développées. Dans ce cadre chaotique déssiné par Angioni, Sigismond incarne certainement le rôle de personnage-guide, qui défend la position de la femme (au XVIe siècle). Il est, dans ce récit, l'esquisse du personnage qu'Angioni décrira dans *Le fiamme di Toledo,* dans lequel Arquer devient tout compte fait le symbole de l'intellectuel européen moderne, même s'il vient d'une périphérie lointaine.

Toutefois, dans *Des milliers d'années*, Sigismond est surtout le témoin du passé, la mémoire historique des Sardes ; il est, pour revenir à Gramsci, celui qui donne une cohérence à l'Histoire d'un peuple fragmenté, la voix qu'il faut suivre pour comprendre et connaître. C'est l'homme-mémoire qui remet en question la narration officielle des dominants, en continuant, dans la suite du récit, à raconter l'épopée d'Aricu, personnage qui participera à la bataille de Macomer de 1478 : « cet épilogue sanglant d'un siècle et demi de lutte des Sardes rebelles avec l'Aragon, dont Sigismond voulait que le souvenir survive au moins parmi nous »[725]. Après la défaite, le parcours de Aricu devient complexe : il fuit vers Bosa, est trahi en haute mer, finit en Sicile, à Palerme, où il sera torturé par les Catalans. Nous le retrouverons ensuite à Séville, ou plus précisément à Triana : « oui, il y pêche des truites dans le Guadalquivir, dans l'Oued-Al-Kébir, ce qui veut dire "Flùmini Mannu" en arabe »[726]. Les déplacements d'Aricu, rapidement énumérés par Arquer, témoignent déjà d'une forte mobilité de l'arrière-petit-fils d'Éléonore, laquelle remet en question aussi bien le mythe de l'isolationnisme sarde que la légende d'une île qui a vécu en dehors de l'Histoire. En effet, Aricu voyage à l'intérieur de l'empire espagnol, probablement malgré lui ; néanmoins il se retrouve au centre des événements qui changeront le cours de l'Histoire. En dépit de sa nostalgie pour son pays, Aricu se « trianisa » en devenant Aricu de Triana. En 1492, lorsque les Maures furent chassés de Grenade, il essaya de rentrer en Sardaigne en se faisant passer pour musulman puis pour juif, « pour être chassé du territoire de Ferdinand et d'Isabelle, conformément à la loi promulguée cette année-là »[727]. Au regard de l'échec de ses tentatives – qui lui valurent deux condamnations aux travaux forcés –, Aricu décida de se muer en Rodrigo de Triana, et réussit ainsi à s'embarquer sur un navire qui faisait partie d'une flotte de trois bateaux dont personne ne savait dans quelle direction ils allaient :

[725] *Ibid.*, p. 74.
[726] *Ibid.*, p. 75.
[727] *Ibid.* En effet, les le 31 mars 1492, se pliant aux injonctions du Grand Inquisiteur Tomás de Torquemada, les rois catholiques, Ferdinand II d'Aragon et Isabelle de Castille, publient un décret daté du palais de l'Alhambra ordonnant l'expulsion des Juifs d'Espagne au 31 juillet 1492. Le texte justifie cette décision par la mauvaise influence des Juifs sur les nouveaux chrétiens.

> peut-être vers la Terre Sainte, peut-être sur *la ruta de las islas*, ou suivant quelque trajet bizarre, *buscando el levante por el poniente*... On n'y voyait pas très clair, Aricu encore moins que les autres. Mais cette expédition présentait un avantage : n'importe quel galérien pouvait y participer, même un forçat aussi étrange qu'Aricu, cette espèce de marrane à l'envers qu'il était devenu dans l'espoir de pouvoir rentrer à Fraus.[728]

Toutes ces choses, c'est Sigismond qui les sait, l'auditoire les ignorait. Aricu-Rodrigo se retrouve ainsi dans l'expédition qui découvrit accidentellement l'Amérique. À ce propos, ce qui semble accidentel dans cette représentation est justement l'Histoire et son cours, lié au hasard et aux faits les plus minimes, ceux qui n'ont en apparence aucune importance. Le processus historique, sous la plume d'Angioni, se colore d'anti-épopée : seule existe l'épique mineur des petits événements, dans lequel il n'y a pas de place pour les gestes héroïques des grands combattants. Dans ce tableau désacralisant et iconoclaste, Aricu, un subalterne, devint mousse en chef de l'amiral océanique Christophe Colomb de Gênes, et lorsque ce dernier l'entendit chanter le *Salve Regina*, non pas en latin mais bien en sarde, il eut l'impression de percevoir des paroles familières : « Bref, on se retrouve entre pays, on découvre chacun les origines insulaires, le lieu de naissance et la parentèle de l'autre, on se parle de la Corse et de la Sardaigne, qui aurait imaginé tout ça »[729]. C'est l'idée de la rencontre avec l'autre qui est distillée ici, l'importance de la découverte de ce qu'Itzoccor Gunale appelait « *s'instrangiu* »[730], l'étranger (mais aussi l'étrange) ; donc, c'est l'identité sarde qui nécessite de s'ouvrir vers l'extérieur pour grandir, pour progresser.

Suite à cette épisode, Aricu fut promu marin ; toutefois, le narrateur nous explique que cette reconnaissance réciproque, due au hasard, s'avéra providentielle. En effet, les relations entre Colomb et les autres membres de l'expédition étaient très tendues, et le même Aricu faisait partie du complot organisé contre le Génois. Le jeune sarde s'exaspérait de l'interminable croisière et avait peur de ne plus revoir la terre, par conséquent il adhéra au projet de mutinerie qui impliquait l'égorgement de Colomb, « dont il devait s'ensuivre un détournement du bateau, conforme aux vœux d'Aricu, vers la Méditerranée, sous prétexte de voir la Terre Sainte et le Sépulcre du Christ, mais avec l'arrière-pensée de rentrer à Fraus »[731]. Mais ce danger fut éventé grâce au *Deus ti salvit Reina* du Sarde, chanté à la mode de Fraus, « sans quoi l'Amérique aurait

[728] *Ibid.*, p. 76.
[729] *Ibid.*, p. 77.
[730] Voir à ce propos Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*
[731] Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 77.

pu attendre encore va savoir combien de temps qu'on la découvre »[732] : en effet, ce chant, qui crée un lien entre Colomb et Aricu, fait échouer la mutinerie. Angioni utilise encore une fois la stratégie sous-historique (voire micro-historique), en focalisant l'attention sur un détail infime qui, selon le récit de Sigismond, aurait sauvé la découverte du Nouveau Monde. L'Histoire est chavirée, les liens entre la Sardaigne et l'Amérique deviennent inextricables, et tandis qu'Aricu se transforme en protagoniste inattendu de l'Histoire, on a l'impression que l'absurde n'a plus de limites.

Il est évident, en revenant à la narration, qu'à partir de ce moment Aricu-Rodrigo devint la seule personne de confiance de Colomb – si le Génois était surnommé *El Estranjero* par la chiourme, le Sarde acquit le surnom de *El Estranjerito*. Ainsi, Aricu, qui surveillait depuis la hune les mouvements des troupes, fut le premier, le matin du douze octobre 1492, à voir la terre et à annoncer le grand événement : « A ni Nora A ni Nora, chouette, / Accourez tous, voyez ce que je vois : / Terre, terre, *tierra a la vista* ! »[733]. Aricu-Rodrigo dansait heureux, car il imaginait de voir, au fond, Nora et la côte sarde, car il était convaincu de voir le profil de son île natale. Et comme l'auditoire se ritd'Aricu, Sigismond répond qu'il n'y a pas de quoi rire, et termine ainsi son récit de la façon même dont il l'avait commencé, avec une question : « Vous croyez que Colomb lui-même savait ce que c'était, l'île où ils allaient débarquer ? ». Cette fin laisse l'histoire en suspens, laisse planer le doute, donne la place à une vérité multiple, et met sur le même plan le subalterne et le dominant.

Enfin, en suivant l'exemple de Sigismond, nous considérons qu'il s'avère nécessaire, en guise de conclusion de cette analyse, de se poser une question : que nous dit finalement ce récit ? Tout d'abord, il faut rappeler qu'il s'insère dans un projet cohérent, à l'intérieur d'un texte doté de plusieurs cadres qui structurent l'œuvre et nous permettent de la lire comme un roman hybride. Dans cette structure qui ne manque pas de rappeler le *Decameron* de Boccaccio, *Tierra a la vista* constitue la première partie d'un diptyque situé à l'époque espagnole, et dont le récit suivant est *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*. Dans *Tierra*, nous avons pu constater l'importance de l'approche micro-historique d'Angioni, pour qui tout mérite d'être raconté (comme cela est le cas pour Atzeni), ainsi que la tendance de l'auteur à vouloir restituer cohérence et dignité à l'histoire des Sardes, avec une volonté affichée de rendre aux subalternes la scène, de les faire passer d'objets passifs à sujets actifs de leur propre histoire ; pour ce, il fallait une figure guide,

[732] *Ibid.*, p. 78.
[733] *Ibid.,* p. 79. Il est intéressant d'observer que dans la version originale du texte cette comptine déclamée par Aricu est en langue sarde, tandis que le traducteur a opté pour une version à la française : « A ni Nora a ni Nora, cuccumeu, / Currei totus a bi' ita biu eu: / Terra terra, tierra a la vista! ». Cfr. Giulio Angioni, *Millant'anni*, *op. cit.*, p. 84.

celle de l'intellectuel organique[734] comme dirait Antonio Gramsci ; une figure qu'Angioni place dans Sigismond Arquer l'hérésiarque, personnage ultérieurement développé dans *Le fiamme di Toledo* (2006). Outre ces éléments, il faut revenir sur la stratégie discursive déployée par l'auteur, qui construit son récit autour de deux narrateurs (une sorte de double témoin) qui se chargent de transmettre cette histoire méconnue par voie orale. L'écriture porte donc les signes de l'oralité, dans un style qui ne s'élève jamais au-dessus du registre moyen, et avec une syntaxe au rythme très rapide, notamment grâce à une attentive utilisation de la ponctuation. De plus, Angioni emploie souvent des mots venant d'autre langues, qui brisent la continuité de l'italien (notamment le sarde, l'espagnol et le latin, même si dans la traduction française cela s'estompe à cause du choix éditorial) : cela contribue au caractère métissé du récit et à la représentation décomplexée du processus historique autant que de l'identité et de la culture sardes, qui doivent sortir de l'impasse puriste dans laquelle elles baignent depuis trop longtemps. Ainsi, Angioni sort des rails de l'Histoire et remet en question l'idée d'un Sardaigne isolée, coupée des événements qui ont marqué le passé mais aussi du contact avec l'autre. La Sardaigne dessinée par l'auteur de Guasila, et pas seulement dans *Tierra a la vista*, est une île qui a souffert et qui souffre, qui a subi le joug de différentes dominations, notamment espagnole, mais une île qui a su absorber les éléments venus d'autres cultures, qui a su intégrer les influences étrangères, parfois, voire souvent malgré elle, comme Aricu qui, en Andalousie, n'a d'autre solution que de se « trianiser », ce qui lui permettra de découvrir un monde, dans le sens allégorique du terme comme dans le sens littéral. C'est pour cela que nous sommes d'accord avec Franco Manai lorsqu'il affirme que « ce qui émerge des pages de *Des milliers d'années*, c'est plutôt une circulation d'eaux qui se mélangent, stagnent parfois puis se mettent à nouveau en mouvement, poussées par les facteurs les plus différents »[735]. Pour bâtir ce discours, qui rapproche Angioni de Sergio Atzeni, même si chacun le développe selon sa propre sensibilité et son vécu, l'auteur de *Tierra a la vista* met en avant la centralité de l'imagination, un instrument qui rend accessible l'Histoire, notamment pour la mentalité populaire, et n'hésite pas à utiliser le registre ironique, sans dédaigner de se pencher vers le grotesque pour dénoncer les aberrations humaines, fuir les

[734] À propos de la figure de l' « intellectuel organique », Antonio Gramsci écrivait : « Tout groupe social, qui naît sur le terrain originaire d'une fonction essentielle, dans le monde de la production économique, se crée, en même temps, de façon organique, une ou plusieurs couches d'intellectuels qui lui apportent homogénéité et conscience de sa propre fonction, non seulement dans le domaine économique, mais également dans le domaine social et politique » (Antonio Gramsci, *Cahier de prison, op. cit.*, vol. III, C. 12, § 1, p. 309). Selon le penseur sarde, chaque groupe cherche à atteindre le pouvoir, et dans ce processus de conquête du pouvoir la notion d'hégémonie se révèle indispensable. Les intellectuels organiques jouent un rôle déterminant dans la constitution et le mantien de cette hégémonie, notamment à travers un long travail idéologique de préparation du terrain au sein de la société civile.

[735] Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 158. « Quel che emerge dalle pagine di *Millant'anni* è piuttosto un fluire di acque che si mescolano, a tratti ristagnanoe di nuovo si mettono in movimento spinte dai più diversi fattori ».

constructions oppositives entre généalogies autochtones positives et généalogies allogènes négatives, refuser de voir dans le passé un faux rêve construit *ad hoc*, refuser de trouver des justifications faciles à la condition d'infériorité durable propre à la Sardaigne.

Nous arrivons au second récit du « diptyque espagnol » de *Des milliers d'années*, celui qui tourne autour de la figure de la présumée sorcière Rosa Maria Lépante[736]. Ce texte diffère du précèdent par la forme : en effet, Angioni choisit ici de représenter un procès inquisitorial en utilisant pour cela de vrais procès-verbaux des interrogatoires de l'époque, en latin et en espagnol, qu'il introduit dans la narration avec la traduction en italien ou en sarde pour l'accusée, une jeune femme du peuple. Manai remarque que les ascendances littéraires de ce récit sont très nobles[737], mais que l'auteur a privilégié une langue courante pour « approcher le lecteur à la façon dont tout ce phénomène de sorcellerie et d'inquisiton était perçu et vécu par le peuple ; dans cette finalité, une grande place est donnée aux pensées et à l'imagination de la présumée sorcière, avec un effort d'identification qui peut rappeler *La sorcière* de Michelet »[738]. Cela n'empêche : une des références principales d'Angioni a certainement été *Le Fromage et les vers* de Carlo Ginzburg, où l'historien turinois met en scène le procès pour hérésie contre le meunier frioulan Menocchio (référence qui sera reprise par l'auteur sarde pour sa biographie fictive de Sigismond Arquer).

Dans le récit dont il est question ici, nous nous trouvons dans la première partie du XVIIe siècle. Rosa Maria Lépante Serra, nommée ainsi en l'honneur de son père, héros de la bataille de Lépante, est accusée de sorcellerie par le tribunal inquisitorial de Cagliari. Élément primordial, le narrateur de premier degré est le bourreau : il participe au procès en tant qu'observateur, comme il en a l'habitude, afin d'analyser le comportement de l'accusé pour mieux se préparer au moment crucial[739]. Le bourreau, appelé aussi *bogino* ou *verdugo*, se révèlera le personnage le plus humain et le plus empathique vis-à-vis de Rosa. Il introduit le lecteur dans le procès, puis il laisse parler les protagonistes, notamment le Très Révérend Père

[736] Voir Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 81-106.

[737] Manai signale en particulier : Umberto Eco, *Le Nom de la rose* [1980], Paris, Grasset, 1982 ; Alessandro Manzoni, *Histoire de la colonne infâme* [1840], Bruxelles, Zones sensibles, 2019 ; Leonardo Sciascia, *La strega e il capitano* [1986], Milano, Adelphi, 1999 ; Sebastiano Vassalli, *La Chimère* [1990], Paris, P.O.L., 1993. Voir Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 158.

[738] *Ibid.*, p. 159. « Avvicinare il lettore al modo in cui tutto il fenomeno stregonesco e inquisitorio veniva percepito e vissuto dal popolo, e a questo fine viene dato ampio spazio ai pensieri e alle fantasie della presunta straga, con uno sforzo di identificazione che può far ricordare *La strega* di Michelet ». Voir aussi Jules Michelet, *La sorcière* [1862], Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2016.

[739] « C'est ce que je fais toujours quand il y a quelque chose dans l'air qui fait sentir que le coupable va finir entre mes mains. Je veux savoir à qui j'ai affaire, et juger s'il mérite vraiment de mourir condamné par les hommes, puisque c'est moi qui dois l'exécuter. Une grande partie du supplice dépend de mon choix ». Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 82.

Roasio da Moltrasio, l'accusateur, « un homme qui se flatte d'être originaire du Milanesado Comacino, un homme qu'on flatte beaucoup en tant que *Doctor in utroque jure, Professor Sacræ Theologiæ in Studio Calaritano.* Un homme exécré par tout le monde »[740], notamment depuis qu'il est devenu *Archidiocesis Calaritanæ pro tempore Inquisitor hæreticæ pravitatis*. Au début du procès, le Révérend Roasio demande à Rosa quand elle a commencé à faire des choses étranges, à être « une *striga* o *coga* [sorcière], comme vous dites, vous autres »[741]. La voix qui s'était répandue dans la ville disait qu'elle pensait pouvoir voler, avec l'aide du Malin. Et les débuts de ce procès, *is cumentzus*, comme l'affirme le *bogino*, mais aussi le Révérend, permettraient de déterminer la nature du cas, possession diabolique, complicité avec le Malin, ou bien les deux à la fois.

Après cette introduction où les voix s'alternent, le narrateur reprend les rênes de la narration pour parler de Rosa et expliquer comment elle est arrivée au Tribunal de l'Inquisition. Comme Sigismond, le bourreau démarre par une question que les autres participants du procès semblent avoir oublié de se poser : « Qu'est-ce que c'est qu'une sorcière ? Une femme qui vole ? ». Parce que Rosa Lépante a toujours rêvé de voler, depuis toute petite, « comme les hirondelles qui traversent la mer, [...] peut-être même comme les anges »[742]. En effet, son père, qui entretemps était devenu sonneur des cloches, la retrouvait souvent à la fenêtre de l'Oratoire du Rosaire, au-dessous de l'escarpement à pic de la vallée. Rosa est décrite comme une rêveuse, dans un contexte où rêver semble interdit ; en lisant ces mots du bourreau et les traits de la protagoniste qui découlent de ces premières pages, nous remarquons immédiatement qu'une forte empathie s'établit entre le narrateur et la protagoniste, ainsi qu'entre l'auteur-même et Rosa ; une estime, une sympathie qui n'est guère partagée par les autres personnages qui peuplent le texte. En outre, Rosa, et nous le comprenons dès le début, est consciente d'être innocente, de n'avoir commis aucun délit ; néanmoins, elle est tellement bouleversée par les privations et la torture que dans sa tête de jeune fille du peuple, pas cultivée, elle commence à s'interroger sur tous les petits épisodes de sa courte vie, en arrivant à les relire, à la lumière des accusations qui lui sont faites, comme des fautes effectives. Ce sentiment de culpabilité est exacerbé par les témoignages rendus sous serment au Tribunal du Saint-Office par deux femmes issues, elles aussi, des classes populaires : Maria Dolores Garau et Doloreta Senis. La première accuse Rosa de l'avoir invitée « *tel ver quaterque* à se rendre avec elle à des réunions diaboliques *qui Sabba dicuntur*, et la susdite faisait nombre d'autres diableries à Fraus, répandant l'hérésie »,

[740] *Ibid*, p. 81.
[741] *Ibid.*
[742] Pour les deux citations voir *Ibid.*, p. 83.

ou encore de faire apparaître « des crapauds dans les puits, des serpents dans les citernes, des fruits qui sentent le soufre, de la viande qui sent la fumée »[743] ; tandis que la deuxième, Doloreta, « s'étendit sur sa certitude que Rosa Maria Lépante avait mis le diable au corps à son légitime époux, en l'enchantant par le regard et la parole »[744], tout en insistant sur la beauté diabolique de cette *bruxa* ou *coga* qui utilisait des supposés moyens infernaux pour faire perdre la tête aux hommes. Outre ces accusations émanant de ses concitoyennes la protagoniste du récit d'Angioni doit aussi affronter l'interrogatoire de l'Inquisiteur père Roasio, qui accorde beaucoup d'importance à la question de l'origine de ses présumées relations avec le diable. De fait, elle commence à réfléchir sur ce « début », sans bien savoir le début de quoi, et passe des mois à donner différentes réponses à la même question ; elle finit par en écarter plusieurs pour en garder seulement deux, comme l'explique le bourreau-narrateur. La première fois, c'était lorsque son père l'avait envoyée sonner les cloches de l'église en l'an 1603 : « Rosa Maria s'en va donc, toute gelée, au campanile pour sonner l'Année Sainte – mais où s'était cachée la corde ? Elle ne trouve plus la corde. Elle lève les yeux et voit le prêtre suspendu à cette corde par le cou, le visage souriant d'une manière qu'on ne saurait oublier »[745]. Il parait que la curie l'avait défroqué parce qu'il était buveur et coureur de jupons. Rosa avait été effrayée et s'était enfuie en courant, en s'envolant « en proie aux forces mystérieuses »[746] ; après, elle était restée muette pendant trois heures, pour se mettre à crier ensuite à la vue de son premier sang menstruel. La deuxième fois, et c'est toujours le bourreau qui livre son récit, c'était un jour de printemps de la même année, pendant qu'elle était sortie pour les prières rogatoires avec le nouveau prêtre Miguel Angel, qui devait bénir les champs. Ce jour-là, lorsque le prêtre entonna

> le *Tempora bona veniant*, face à l'immensité céleste des champs de lin en fleurs, Rosa Maria s'est sentie de nouveau en proie à une force semblable à celle de trois mois auparavant, qui l'a soulevée pour la faire voler. Mais elle a aussi senti un fort fourmillement monter à travers ses jambes jusqu'à l'aine. Et autant de sang. Et pas moins de panique.[747]

Il est intéressant de remarquer, en suivant le récit du narrateur, que si la cause du phénomène paraissait évidente lors du suicide du prêtre, pour la seconde fois les femmes de Fraus avaient

[743] Pour les deux citations voir *Ibid.*, p. 84.
[744] *Ibid.*, p. 85.
[745] *Ibid.*, p. 87.
[746] *Ibid.*
[747] *Ibid.*, p. 88.

trouvé une autre raison : les fèves[748], capables, dans la croyance populaire, de jouer des tours, notamment vers la fin du mois de mars. Or, lors de ces passages nous pouvons déjà constater que l'auteur focalise son attention non seulement sur la férocité du tribunal inquisitorial, mais aussi sur les convictions absurdes, les superstitions et les pulsions des couches populaires de la société sarde de l'époque, en mettant en avant son ignorance et sa mesquinerie. Il est tout aussi important de souligner que la protagoniste identifie l'apparition des menstruations comme le signal des ses premières rencontres avec une supposée entité maligne, montrant ainsi toutes les lacunes de sa connaissance et de sa faculté de discernement.

Le père Roasio, inhumain mais cultivé, profite de ces lacunes pour exercer une subtile pression psychologique qui conduit Rosa à une séance de torture liminaire, juste après une déclaration dans laquelle l'accusée, visiblement désorientée, confirmait avoir eu affaire au diable et à d'autres esprits malins à Fraus, six ou sept ans auparavant, lorsque la Possédée de Samassi[749] avait été enrôlée par don Diego de Sena, qui voulait récupérer l'argent que deux de ses serfs lui avaient volé. Il demeure donc évident qu'Angioni construit dans ce texte un exemple emblématique de l'opposition hégémonique / subalterne, celui de la relation inégale, à tous les niveaux, entre Roasio et Rosa Lépante ; et ce qui est intéressant à nos yeux est que, bien que l'histoire soit située à l'époque espagnole, cette opposition est interprétée par un Italien (hégémonique) et une Sarde (subalterne) : il en résulte clairement une allégorie du présent, une idée de continuité historique dans la condition de la Sardaigne, laquelle est passée d'une sphère d'influence (ou de domination) à l'autre, de l'orbite ibérique à l'orbite italienne.

Revenons à la déclaration de Rosa : avant de subir la première séance de torture, pendant laquelle elle sera lancée d'une hauteur de trois mètres afin de vérifier si elle peut effectivement voler, l'accusée raconte l'épisode de la Possédée de Samassi, qui avait installé chez don Diego « sa cuisine de philtres et sortilèges, et elle se met au travail avec ses esprits qu'elle envoie comme des chiens de chasse sur les traces d'une odeur »[750]. Les effets du travail de la Possédée furent immédiats : dans la maison du premier voleur, on commençait à entendre le bruit d'un énorme bourdon qui se cognait contre le mur et contre les êtres humains ; puis le bruit des chevaux fous qui galopèrent sur le toit de la cuisine. Enfin, le lendemain matin le même toit était recouvert de galets noirs. « *Tengo que asentar todo esto ?* »[751], se demande le greffier

[748] Il faut préciser que le favisme est assez répandu en Sardaigne, et que les Sardes sont des grands consommateurs de ce légume. Ainsi, les repas organisés pour les fêtes religieuses du printemps contenaient cet ingrédient et par conséquent causaient des crises aux malades.
[749] Samassi est un village situé dans le sud de la Sardaigne, à 38 kilomètres de Cagliari.
[750] *Ibid.*, p. 90.
[751] *Ibid.* En espagnol dans le texte. « Je dois annoter tout cela ? ».

méprisant, le père Cannas de Seurgus, tandis que Roasio invite Rosa à continuer. Dès lors, elle poursuit en racontant que la maison du deuxième voleur fut visitée par un esprit encore plus effrayant si possible, et elle le savait bien puisque le voleur était son cousin et frère de lait, qui par ailleurs se trouvait à ce moment en route pour l'Amérique, en tant que galérien. Selon le récit de Rosa Lépante, sa tante récitait le rosaire avec une voisine, comme tous les soirs, tandis qu'on entendait l'esprit siffler dehors :

> Il essayait d'entrer, il frappait aux portes, il fouettait les murs comme à coups de fagots emportés par le vent. [...] Mais à peine a-t-on fini de réciter le rosaire et les douze grands mots, que le sifflement gagne la maison. La tante se lève, ouvre la bouche dans un cri d'horreur, et sent soudain sa gorge se nouer : l'esprit entre dans son corps et se met à gargouiller.[752]

Ensuite, le visage de la tante se transforma en d'autres visages, tout comme la voix en d'autres voix et sa langue en d'autres langues, comme si des expériences différentes s'étaient condensées dans son for intérieur. Puis, des voisines arrivèrent avec leurs prières, etfirent appel au phlébotomiste, donc au prêtre ; mais plus le prêtre approchait, plus la malade devenait enragée, tout en parlant en latin et en espagnol, « avec les voix d'un juge et de ses sbires ». À partir de ce moment, affirme Rosa, les esprits, malgré les pèlerinages des deux pères de famille auprès de Saint François, prirent l'habitude de se manifester à nouveau dans les maisons des voleurs, en rendant fous leurs habitants. Toutefois, ce récit ne satisfait pas Roasio, qui ne voit probablement pas dans cette narration l'aveu de culpabilité qu'il cherche si obstinément à obtenir de l'accusée. Par conséquent, le récit de Rosa terminé, il se limite, comme l'affirme le bourreau, à dire ce qui suit : « *Satis*, dit le père inquisiteur, déçu, *hora y media para almorzar* »[753]. Cependant, ce passage présente un certain intérêt, notamment au regard du style : Angioni semble moins adhérer ici au réalisme magique atzenien de matrice sud-américaine que se déplacer, quand bien même brièvement, vers un genre qui paraît plus proche de l'horreur fantastique de H.P. Lovecraft ; il opte aussi pour un registre plus soutenu. Cela dit, le cadre représenté reste celui d'une société fataliste, incapable d'avoir une lecture plus développée de la réalité ; une société du sortilège et de la superstition qui n'a d'autre solution que la prière et la miséricorde de Dieu pour affronter les problématiques du quotidien.

[752] *Ibid.*, p. 91.
[753] *Ibid.*, p. 94. En espagnol dans le texte. « Une heure et demie de pause pour prendre une collation ».

Subséquemment, le procès contre Rosa reprend avec le témoignage de Simpritziu, un berger, mari de Doloreta Senis, qui pendant l'année 1617, alors qu'il gardait son troupeau, entendit un bruit de fer-blanc battu qui venait d'en haut, et l'expliqua en s'inspirant probablement d'une légende populaire : ce ne pouvait être qu' « une *coga* en vol vers quelque assemblée satanique, capable de voler grâce à son pacte avec le Malin, après s'être enduite de graisse de nouveau-né étouffé dans son berceau »[754]. Suite à cette idée dénuée de toute rationnalité, Simpritziu invoqua Saint Sisinnio, puis une figure féminine apparut non loin de lui : une belle jeune femme en train de se laver dans le fleuve, et c'était justement Rosa Lépante. Rosa à ce moment s'approcha du berger et le pria de ne rien dire à personne, ce qu'il avait fait jusque-là. Mais depuis ce jour, Simpritziu avait perdu la tête pour elle, et il ne l'aurait jamais dénoncée sinon pour sa femme et ses enfants, qui voulaient qu'il le fasse « pour se libérer l'âme et pour guérir, *ad mundandam animam et sanandum corpus* »[755]. Cependant Rosa dément la version de l'homme et ne dit plus rien pendant trois jours. Le premier coup de fouet arrive, mais elle garde le silence, puis le deuxième, et elle parle pour demander de la laisser tranquille, et demande comment ils peuvent lui faire ça ; au troisième coup elle s'emporte et crache dans l'œil du tortionnaire, et tandis que ce dernier prépare le quatrième, elle décide de parler :

> Oui je sais voler. J'ai toujours su voler, moi, oui. C'est peut-être un péché de voler ? [...] Oui, oui, oui, ce jour-là j'ai rencontré le berger Simpritziu à la tombée de la nuit, et je rentrais vraiment d'un rendez-vous avec quelqu'un, mais il ne s'agissait pas d'un diable, c'est un ange, et même un archange. [...] Et si vous dites qu'il n'est pas un ange mais un démon, alors, cette nuit-là, je me suis unie à mon diable [...] et s'il est vraiment un diable, ça veut dire qu'il me sauvera du feu dont vous me menacez en punition de mes péchés.[756]

À la fin de cette confession, Rosa, s'adressant toujours à Roasio, dans un sursaut de courage et d'insouciance vis-à-vis de l'institution inquisitoriale, déclare qu'il est injuste que les prêtres vivent sans femmes, que cela ne figure pas dans les Écritures sacrées, et tandis que le révérend s'écrie « *Diabolus loquitur in ea !* » et que le greffier note en tremblant, l'accusée poursuit, disant que celui que l'on appelle diable l'a saluée en lui disant « *Vaya con Dios* et non pas avec le diable, et moi, je lui ai répondu *Quédate con su Madre*... [...] alors, je peux vous

[754] *Ibid.*, p. 95.
[755] *Ibid.* En latin dans le texte. « Pour purifier l'esprit et guérir le corps ».
[756] *Ibid.*, p. 97.

dire que vous êtes avec le diable, oui, vous, pas moi, la pauvre femme qui n'a pas étudié »[757]. Il s'agit d'un passage central de la narration, car Rosa déclare son amour pour un homme d'église, que nous savons être le père Miguel Angel, curé de Fraus, mais surtout car l'accusée prend conscience de son innocence, et vainc dans le même temps la peur du Tribunal, dont la renommée était pourtant répandue, et le complexe d'infériorité par rapport à des hommes religieux, cultivés et puissants. Rosa se révolte à sa façon contre l'iniquité du procès à laquelle elle est soumise : c'est encore une révolte de l'objet ; pour ainsi dire, c'est le subalterne qui tente de redevenir maître de son destin, ne raconte plus ce que l'autre veut entendre mais sa propre vérité. Malheureusement pour Rosa, cela ne la sauve pas de la condamnation qui pèse déjà sur sa tête, d'autant que ses concitoyens, dans leur fragmentation endémique, se ranget plutôt du côté du pouvoir. De ce fait, l'acte de Rosa Lépante représente à nouveau une résistance isolée, comme cela était le cas pour Juanica et Itzoccor, pour Ali dans la *Fable*, ou encore pour Sigismond (qui résiste contre l'oubli) et Aricu dans la *Tierra*. De plus, il s'agit d'une femme, qui, malgré son ignorance, comme Juanica, oppose son courage et sa supériorité éthique et morale à la lâcheté des hommes (puissants ou non[758]) et à la mesquinerie de ses compatriotes. Rosa devient ainsi une sorte d'héroïne des temps de l'Inquisition, et le récit prend par conséquent la tournure d'une micro-épopée (ou épopée minimale) sardo-espagnole, avec un œil bien focalisé sur le présent, où paradoxalement la seule personne qui aidera Rosa dans cette bataille kafkaïenne sera le bourreau.

Dans la suite du procès, la prétendue *coga* fait l'objet d'une expertise médicale dont l'objectif, pour le moins absurde, est de trouver des « *signa diaboli, is sinnus de su dimoniu* »[759]. Étrangement, hormis des os démis, il n'y a dans le corps de Rosa aucun signe du diable. L'accusée subit ensuite un dernier interrogatoire qui établit sa condamnation définitive. Même alors, Rosa, comme l'affirme le narrateur, se montre tenace et refuse, malgré l'insistance d'un Roasio agressif, de révéler le nom de l'homme qu'elle aime. « *Hæretica apostata* » et « *concubina diaboli* »[760], elle est incarcérée dans la Tour de Saint-Pancrace : « Je suis allé la voir plusieurs fois, dans la tour » déclare le bourreau-narrateur à ce propos ; « Rosa Maria

[757] *Ibid.* L'expression en latin du père Roasio signifie « Le diable parle en elle ». Celles en espagnol, respectivement : « Que Dieu te garde », et « Reste avec sa Mère ». En italique dans le texte.
[758] Nous pensons par exemple à Simpritziu, ou encore au père Miguel Angel, qui ne fait rien pour sauver Rosa. Mais aussi à son propre père, Bissenticu le Soldat, qui au lieu de se battre pour la liberté de sa fille, se présente au Tribunal avec une charretée de victuailles pour le couvent de Dominicains, et qui lors de son témoignage déclare que : « si jamais sa fille avait fait quelque chose d'inconvenant, il n'en savait rien, que la volonté de Dieu s'acomplisse ». Voir *Ibid.*, p. 98.
[759] *Ibid*., « Les signes du diable ».
[760] « Apostat hérétique » et « concubine du diable ». En italique dans le texte.

Lépante a le loisir de découvrir la mer de là-haut »[761]. Et de regarder vers Fraus en songeant à voler comme elle a toujours rêvé de le faire. Cependant, il s'agit d'un calme apparent. En effet, il n'a pas plu depuis sept mois sur l'île, et les gens ont peur de la peste. Ainsi, un soir, une foule s'arrête au pied de la Tour de Saint-Pancrace en criant « à mort la sorcière, brûlons-la sur-le-champ, donnez-la-nous tout de suite, on va en débarrasser le monde, pourvu qu'il pleuve »[762]. C'est l'acharnement populaire contre Rosa, la sorcière, le bouc émissaire dont semblent dépendre toutes les disgrâces du peuple sarde. À compter de ce moment, le bourreau devient protagoniste majeur du récit, lorsqu'il commence à raconter ce samedi pendant lequel il va chercher la condamnée pour la ramener, en charrette, jusqu'à Fraus. Et le parcours se révèle compliqué pour les deux, accompagnés par un frère qui porte un crucifix tordu : ça crie dans toutes les rues contre la *coga*, et le *bogino* se retrouve à devoir défendre Rosa de gens qui tentent de l'agresser – dont un qui, avec des tenailles brûlantes, essaie, en vain, de lui arracher un sein. Lorsqu'ils arrivent à Fraus, la ville semble prête pour une fête ; toutefois, le peuple attend seulement que « tous les maux du monde prennent fin quand on aura brûlé la *coga* »[763]. Sur la place de l'église, le bourreau-narrateur fait descendre Rosa de la charrette, lui met une aube blanche et lui donne à manger. Rosa semble murmurer quelque chose, mais elle est surtout étourdie par ce qu'elle voit : « – *Abbruxaidda !* s'écrie une voix. – *Fogu, fogu !* crie tout le monde, comme en réponse. Je lui mets sur la tête une cagoule aveugle de gros drap noir, qui laisse voir sa respiration effrayée, à la hauteur du nez »[764]. Dans cette atmosphère très hostile, le bourreau aide la condamnée à monter à l'aveuglette sur le bûcher en faisant appel à tout son tact et sa délicatesse. A ce moment, alors que la foule continue de crier, le ciel commence à se faire menaçant et le feu a du mal à prendre ; puis, soudain, un retentissement puissant impose le silence sur la place, et la grêle tombe, poussant tout le monde à partir. Aux pieds de Rosa se tiennent le bourreau et le prêtre Miguel Angel, maintenant seuls, flagellés par l'orage. Le premier prend la femme dans ses bras, et ensemble ils descendent vers l'oratoire :

> Don Miguel Angel marche derrière moi, avec ses litanies : *Stella matutina... Speculum justitiæ*, et Rosa Maria Lépante répète toujours le répons, *ora pro nobis*, comme en piaillant, ligotée et encagoulée, dans mes bras de bourreau expert de morts et moribonds. Encore des éclairs, des tonnerres et de la pluie. Il n'y a plus personne

[761] *Ibid.*, p. 100.
[762] *Ibid.*, p. 101.
[763] *Ibid.*, p. 102.
[764] *Ibid.*, p. 103.

> alentour, rien que six miliciens et l'*aguacil*, formant une triste compagnie. Il n'y a même pas une paire d'yeux pour nous regarder, aux fenêtres des maisons.[765]

À l'oratoire le cercueil pour la sorcière est déjà prêt. Tandis que Miguel Angel poursuit ses litanies avec un *Ego te absolvo*, l'*aguacil* et le frère qui portait le crucifix ordonnent au *verdugo* d'accomplir son devoir ultime, à savoir : tordre le cou à Rosa afin qu'elle meure rapidement. Faisant mine d'obéir aux ordres, le bourreau trouve le courage pour un acte de résistance et d'insubordination ultime : alors que la jeune femme a seulement perdu connaissance, il la déclare morte. Le frère et le prêtre se signent en récitant leurs absolutions en latin, puis le frère part en courant sous la pluie, suivi par les miliciens et l'*aguacil*. À ce moment, alors que le destin de Rosa ne semble plus intéresser personne, le bourreau la prend à nouveau dans ses bras, lui ôte sa cagoule, et, devant don Miguel Angel stupéfait, penche le corps par la fenêtre et le laisse tomber dans l'abîme sous l'Oratoire : « et elle tombe, elle tombe trop longuement, mais un dernier moment, sa chute s'incurve, elle se soulève, prend son envol malgré ses ailes coupées, oui elle vole sous la pluie en ouvrant large les bras [...]. À Fraus l'orage a duré toute la nuit »[766]. En définitive, le bourreau exauce le rêve de Rosa Maria Lépante, qui depuis son plus jeune âge songeait à s'envoler depuis cette fenêtre de l'Oratoire, comme son père Bissenticu l'a raconté. Mais cet envol est aussi, malgré la mort qui l'accompagne, le symbole de la seule forme de liberté possible pour cette femme tenace qui était devenue la cible et la victime du féroce et aveugle système inquisitorial, ainsi que des superstitions et des passions d'un peuple qui a apparemment renoncé à la raison pour s'adonner aux pulsions.

Finalement, dans cette narration, deuxième volet du diptyque espagnol de *Des milliers d'années*, émergent plusieurs éléments intéressants. Tout d'abord, il est nécessaire de revenir sur la présence à l'intérieur du récit de plusieurs légendes issues de la tradition populaire sarde, dont l'ethnologue Angioni était un fin connaisseur. Ces légendes s'insèrent pleinement dans le tissu narratif construit par l'auteur, comme c'est le cas par exemple avec le mythème de la possédée, déjà présent dans le premier recueil angionien, *A fogu aintru*[767]. C'est ainsi que la tradition de l'île instaure une relation dialogique avec l'Histoire, et que cela ne devrait pas surprendre lorsqu'on connait l'influence que l'anthropologue Alberto Mario Cirese a exercée sur le chercheur Giulio Angioni. Par conséquent, nous considérons que l'opération de l'auteur de Guasila dans *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*, ainsi que dans d'autres textes, vise à

[765] *Ibid.*, p. 104-105.
[766] *Ibid.*, p. 106.
[767] C'est Manai qui l'a remarqué : dans *A fogu aintru* aussi, la possédée représentée vient du village de Samassi. Voir Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 160.

récupérer la leçon de Cirese, qui en 1963 écrivait qu'il fallait se soustraire au mythe d'une Sardaigne exotique et d'une culture folklorique, pour enfin « restituer à l'Histoire tout ce que le *colorisme* "folklorique" et l'exaltation ou le mépris [...] de l'archaïque et du primitif voudraient lui prendre »[768]. Ainsi Angioni, comme Cirese, s'attache aux traditions sardes – et les récupère à l'intérieur de ses fictions –, en les voyant essentiellement comme « des aspects et des expressions d'une condition historique »[769]. De ce fait, il parvient à montrer un écart par rapport au mythe romantique de l'*ethnos*, ou plus précisément une « distance » qui subsistait entre les idées – voire la vision du monde – dominantes parmi les Sardes à cette époque, et les idées dominantes au sein de la classe au pouvoir. Cet écart, d'un côté, révèle (ou confirme) la condition de subalternité de l'île par rapport aux dominateurs hispaniques (et cela pourrait être lu comme l'écho d'une subalternité qui se répète de nos jours vis-à-vis de la culture italienne) ; de l'autre côté, il souligne la condition historique de la Sardaigne, qui s'insère à dans une trame de relations externes à partir du passé le plus lointain, sans perdre sa physionomie singulière, car, comme l'avait observé Cirese, « les modes de vie internes, la discontinuité des relations avec le monde extra-insulaire, la participation manquée ou tardive à certaines révolutions culturelles décisives dans l'histoire du continent, ont donné à l'île un rythme particulier [...] de conservation, de réorganisation et de développement »[770] ; d'où le caractère fortement conservateur qui caractérise les traditions sardes, leur archaïsme complexe et leur cohésion interne plus forte qu'ailleurs (nous pensons en particulier aux autres régions italiennes). De plus, il nous semble que l'opération de Giulio Angioni dénote aussi la volonté de mettre en avant l'importance, pour les classes subalternes, de récupérer davantage d'éléments de la tradition, en plus de ceux de la culture des classes dominantes, pour les réinterpréter selon un point de vue spécifique afin d'en faire « des éléments de résistance et, en perspective, d'hégémonie alternative »[771].

Un autre aspect important, quoique probablement moins visible dans ce récit que dans d'autres textes de l'auteur, est la stratification des expériences dont chaque individu, chaque culture, est porteur ou porteuse. En effet, autour de l'idée d'une identité sarde à strates, telle un oignon, se construit non seulement l'épopée minimaliste de *Des milliers d'années*, laquelle

[768] Alberto Mario Cirese, *Sardegna: folclore-mito e realtà storica*, *op. cit.*, p. 82. « Ridurre alla storia tutto quello che il colorismo 'folklorico' e l'esaltazione o il disprezzo [...] dell'arcaico e del primitivo vorrebbero sottrarle ».
[769] *Ibid.* « Aspetti ed espressioni di una condizione storica ».
[770] *Ibid.* « I modi di vita interni, la discontinuità delle relazioni con il mondo extra-isolano, la mancata o ritardata partecipazione ad alcune rivoluzioni culturali decisive nella storia del continente, hanno dato all'isola un ritmo peculiare [...] di conservazione, rielaborazione e sviluppi ».
[771] Michelagelo Pira, *La rivolta dell'oggetto, op. cit.*, p. 15. « Elementi di resistenza e in prospettiva di egemonia alternativa ».

symbolise cette vision par les mini-chapitres de césure intitulés « *(tous ces âges perdus à strates sous nos pieds)* », mais aussi toute l'œuvre d'Angioni. Ainsi, dans *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*, ces strates sont visibles dans la langue utilisée par le narrateur, qui maîtrise le sarde, l'espagnol et le latin, et glisse ces idiomes dans le texte italien, restituant l'impression d'une languequi s'est construite dans le temps, grâce aux contacts entre les peuples, qu'il s'agisse de rencontres ou d'affrontements. L'idée de stratification apparaît aussi lorsque la tante de Rosa est possédée par un esprit : c'est précisément à ce moment que, sans le vouloir, elle commence à parler en latin et en espagnol, tandis que son visage se transforme en d'autres visages, sa voix en d'autres voix, puis qu'elle commence à parler d'autres langues. Justement, ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que la tante de Rosa n'est pas consciente que chacun est une multitude (d'expériences), que tout individu est la somme des expériences qu'il a vécues (il lui faut d'ailleurs quelqu'un venu de l'extérieur – dans ce cas un esprit, un fantôme – pour faire sortir cette multitude). Finalement, ne pas être conscient de cette stratification signifie de ne pas avoir connaissance de sa propre histoire, ni de l'histoire de son peuple et de sa terre : c'est probablement par là qu'il faut chercher le sens de ce passage : Angioni y délivre un message gramscien, car à travers les images issues de son récit nous repérons clairement la perception historique désagrégée et épisodique des groupes subalternes. Sa vision est également saïdienne, parce qu'il s'appuie sur l'image d'histoires qui s'enchevêtrent et de territoires qui se superposent[772], en faisant référence aux relations inextricables entre la culture du dominant (colonisateur) et celle du subalterne (colonisé).

Un troisième élément central de *Rosa Maria Lépante Serra, Coga* est celui qui a été pertinemment souligné par Franco Manai, à savoir le fait que l'auteur a su éviter toute forme de simplisme en repoussant l'image d'une scission manichéenne du monde sarde du XVIIe siècle ; au contraire, « l'acharnement inquisitorial est représenté comme stupide et froidement cruel, et l'attitude populaire est également stupide et sauvagement féroce »[773]. Cela signifie qu'Angioni n'attribue pas les fautes au laïque ou au religieux, au Sarde, à l'Espagnol ou à l'Italien, non : au centre de son projet demeure l'homme et sa condition dans le monde, comme cela était le cas pour Atzeni, et transcende toute catégorisation. Il refuse donc les simplifications antihistoriques consistant à attribuer des valeurs négatives ou positives des événements, et se concentre plutôt sur une représentation sociale et historique produite par l'action de l'homme à différentes époques – action à partir de laquelle émerge l'idée du bien et du mal –, en racontant « une partie

[772] Voir à ce propos Edward Saïd *Culture et impérialisme*, *op. cit*., p. 35-110.
[773] Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 162. « L'accanimento inquisitoriale viene rappresentato come stupido e freddamente crudele e l'atteggiamento popolare come altrettanto stupido e barbaramente feroce ».

de notre histoire, expression d'une potentialité négative, qui en cette occasion s'est transformée en acte et fait, aujourd'hui encore et pour toujours, le guet dans le fond obscur de notre être historique »[774]. D'où l'actualité de ce récit, qui dénonce la capacité de l'homme à perpétrer le mal sans raisons apparentes, à exercer la violence et à reproduire, au fur et à mesure des siècles – et de nos jours –, des pratiques oppressives et violentes souvent acceptées voire justifiées par les populations.

De ce fait, le récit *Rosa Maria Lépante* est une allégorie puissante et réussie de ce mal potentiel qui traverse nos sociétés d'hier et d'aujourd'hui, d'autant plus que le narrateur est un bourreau, donc un protagoniste actif, quoiqu'en quelque sorte périphérique (« un point de vue marginal », aurait dit Sergio Atzeni) dans le processus inquisitorial ; paradoxalement, ce personnage est certainement l'un des plus positifs du récit, dans lequel il se distingue par son humanité et sa sensibilité face à la souffrance de sa future victime, Rosa, qu'il protège et aide jusqu'à la fin. C'est donc à travers ses yeux et grâce à sa voix que le lecteur découvre un système judiciaire digne de Kafka, qui s'acharne contre ses proies, ainsi que l'attitude hostile, impulsive et persécutrice de la population, qui semble dépasser, en cécité et en férocité, lesdits inquisiteurs, ce qui nous entraîne aussitôt à considérer les dangers intrinsèques des populismes du passé comme du présent. Finalement, le choix stratégique d'un bourreau-narrateur avec lequel le lecteur développera vraisemblablement une certaine empathie signifie qu'il ne faut pas chercher le mal où l'on s'attend à le trouver : il peut se cacher partout.

En somme, nous pouvons lire *Rosa Lépante* comme un récit éminemment allégorique, qui nous parle davantage du présent que du passé ; un texte qui, à la manière d'Angioni, en parlant de la Sardaigne, parle du monde entier ; un conte actuel destiné à révéler la vraie nature humaine. De ce fait, malgré la présence constante de la langue espagnole, la composante ibérique, dans le cadre de la Sardaigne du XVIe, est presque invisible dans ce récit. Pourtant, en lisant *Rosa Maria Lépante Serra*, *Coga*, on perçoit l'air du temps, on ressent les inquiétudes et les problématiques de l'époque, on (ré)accéde à une histoire oubliée en passant par les distorsions du récit, qui embrouille l'Histoire-même avec l'imagination et la réinvente, à travers des points de vue dissonants et des voix qui, pendant des siècles, étaient restées muettes, telles que celle de Rosa Maria Lépante, victime de l'Inquisition, ou encore celle du narrateur, bourreau de la même Inquisition.

[774] *Ibid.* « Una parte della nostra storia espressione di una potenzialità negativa, che non certo in quella sola occasione s'è rovesciata in atto e che ancora oggi e sempre sta in agguato nel fondo oscuro del nostro essere storico ».

3.3 La mer autour

Un an après la parution de *Millant'anni*, les éditions Sellerio publient en 2003 un nouveau texte de Giulio Angioni, *Il mare intorno* (« La mer autour »)[775]. À première vue, il s'agit de deux œuvres en miroir, puisque dans *Il mare intorno* l'auteur sarde renoue avec le dessin composite du texte précèdent, en bâtissant une œuvre composée de plusieurs « récits et esquisses »[776] disposés dans l'ordre chronologique afin de tracer, encore une fois, une sorte d'épopée de la Sardaigne et de ses habitants. Néanmoins, au contraire de *Des milliers d'années*, qui porte la mention « roman » et qui est doté d'une structure externe – notamment grâce à la présence des mini-chapitres intitulés « *(tous ces âges perdus à strates sous nos pieds)* » qui marquaient, entre autres, les frontières entre les différentes périodes historiques –, dans *Il mare intorno* ce cadre disparaît, tout comme les titres des unités qui forment le livre ; ces unités deviennent ainsi des fragments épars. Toutefois, ils gardent une cohérence et une unité de fond grâce à leur disposition ordonnée chronologiquement. Remarquons, avec Franco Manai, un autre aspect novateur de cet ouvrage : « le fait caractéristique d'*Il mare intorno* semble [...] être que l'auteur aborde au royaume du lyrisme »[777], sans renoncer pour cela à la capacité de construire un texte unitaire, à la façon de Pétrarque et de son *Canzoniere*. Il est curieux de noter ce vrai retournement structurel par rapport à *Des milliers d'années*, dont la référence semblait plutôt être le *Decameron*. Nous pouvons donc affirmer qu'*Il mare intorno* représente, par rapport à l'œuvre qui l'a précédée, une suite proposant une nouvelle expérimentation à partir du même matériel ; en effet, Angioni y exploite des lambeaux extraits de ses travaux précédents, reprend et remanie ces fragments afin de les adapter à la nouvelle composition. Cela ne doit point surprendre, étant donné que le projet littéraire de Giulio Angioni trouve sa raison d'être dans l'art combinatoire, qui le mène à solliciter continuellement les mêmes noyaux d'inspiration et le même matériel poétique, comme si, à partir de leur perpétuel remaniement, il pouvait s'approcher toujours un peu plus près d'une vérité supposée ; comme si les possibilités de ce matériel lui semblaient inépuisables ; enfin, comme si, à partir du même instrument, l'artiste pouvait produire un nombre inconnu d'harmonies.

Nous pouvons donc considérer qu'avec *Il mare intorno,* l'écrivain de Guasila ne s'écarte pas de son projet initial ; cependant, il insère dans ce dessin quelques nouveautés, notamment au niveau de la forme. Il s'agit d'un pas en avant dont l'objectif, comme pour les textes qui l'ont

[775] Non traduit en français.
[776] C'est l'auteur-même qui l'affirme dans le volet du volume. Voir Giulio Angioni, *Il mare intorno, op. cit.*
[777] Franco Manai, *Cosa succede a Fraus?, op. cit.*, p. 203. « Il dato caratterizzante del *Mare intorno* sembra [...] essere l'approdo da parte dello scrittore al regno della lirica ».

précédé, est de donner la parole à des expériences niées. Toutefois, Angioni essaie cette fois d'atteindre cet objectif grâce à l'élan lyrique, qui permet au narrateur d'intérioriser les expériences du passé et du présent, de les assumer et de les exprimer en tant qu'expériences « propres du je lyrique responsable de la narration »[778]. Finalement, l'écart avec le passé se situe sur le plan de la structure, donc de la stratégie d'auteur ; toutefois, en édifiant une nouvelle épopée minimaliste de la Sardaigne, la tâche de l'écrivain reste la même, ainsi que la référence de départ qui est, explicitement, Antonio Gramsci, dont Angioni évoque souvent deux concepts-clé : folklore et subalternité. Dans *Il mare intorno* Angioni permet aux subalternes d'acquérir une conscience de leur propre personnalité historique, pour les éloigner de l'adulation aveugle de traditions vraies ou présumées. En effet, dans cet amalgame d'histoires, composé de trente-six chapitres, l'auteur, comme dans *Des milliers d'années,* repousse l'attitude manichéenne « qui a tendance à voir le bien seulement dans ce qui est ou qui apparaît comme indigène, et le mal dans ce qui vient de dehors »[779], et laisse émerger des récits et des personnages résultant d'une superposition des mémoires et expériences cumulées le long des âges et qui, en définitive, modulent une culture et une identité éminemment rhizomatiques.

Au sein de cette (re)construction épique de l'histoire sarde à la façon d'Angioni, nous nous intéressons plus particulièrement au dixième fragment narratif, situé à l'époque espagnole de l'île et qui, tout compte fait, peut être considéré comme une réécriture d'un extrait de *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*, plus précisément de cette partie où Rosa, dans le récit du bourreau-narrateur, raconte au Tribunal de l'Inquisition sa rencontre avec le diable dans le cadre de l'histoire de la Possédée de Samassi. Disons que ce texte inclus dans *Il mare intorno* pourrait être lu comme le même récit que celui du témoignage de Rosa Lépante, mais élargi : un conte duquel émergent une nouvelle énonciation, ainsi que des éléments nouveaux. Cette nouvelle sans titre, que Manai a appelée *La spiritata*[780], titre que nous reprendrons ci-après, révèle, outre certaines dissemblances mineures, une divergence de fond par rapport à *Rosa Lépante* : alors qu'elle raconte plus ou moins la même histoire selon une perspective différente, la narration est cette fois située en l'an 1572, tandis que *Rosa* se situait plutôt au début du XVIIe siècle. Hormis ce déphasage temporel, le récit de 2003 présente une certaine continuité avec celui de 2002, notamment en ce qui concerne le cadre – l'omniprésente Fraus –, la référence constante à la bataille de Lépante de 1571, et le mythème de la Possédée. Ce dernier apparaît central dès les

[778] *Ibid.*, p. 205. « Proprie dell'io lirico responsabile della narrazione ».
[779] Giulio Angioni, *Utilizzare i saperi naturalistici* tradizionali, in Giulio Angioni e Maria Gabriella Da Re, a cura di, *Pratiche e saperi. Saggi di antropologia*, Cagliari, Cuec, 2003, p. 40. « Che tende a vedere il bene solo in ciò che è o appare indigeno, e il male in ciò che viene da fuori ».
[780] Giulio Angioni, *Il mare intorno*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 39-56.

premières lignes : le narrateur – que nous pouvons identifier comme un habitant lambda de Fraus – introduit d'emblée la figure de Bachis Eddas, un vieux devenu voyant dont le fils est mort à Lépante à cause du Turc-Maure. Eddas, depuis que Don Borico a amené la Possédée au village, a commencé à sentir l'air « tel un sanglier solitaire » et à se réveiller dans la nuit en parlant en latin. Il est évident dans ce premier passage qu'Angioni reprend et remanie *Rosa Maria Lépante Serra*, *Coga*, ce qui provoque chez le lecteur une forte sensation de déjà vu. De fait, l'histoire de Don Borico est celle de Don Diego Sena dans *Rosa Lépante*, à savoir l'histoire du vol d'une forte somme d'argent perpétré chez lui par deux serviteurs. Suite à ce cambriolage, le riche Borico fait appel à une possédée venue d'un autre village afin de retrouver l'argent disparu. Et c'est après l'arrivée de la *Spiritata* que des phénomènes inquiétants commencent à se produire à Fraus : « Hurlaient les chiens, les femmes avortaient [...]. Et un soir tard la fille de Nuradda, muette et bête depuis la naissance, se lève, ouvre la fenêtre et crie à tue-tête »[781]. La fille de Nuradda voit l'étang, un étang tout entier, un *topos* qui revient souvent dans les écrits de Angioni, tout comme dans ceux d'Atzeni (notamment dans *La fable du juge bandit*), et qui symbolise probablement la Méditerranée, une mer *intérieure* – selon le paradigme antique – dans laquelle les peuples se croisent, se battent et se mélangent. Mais il s'agit aussi d'un lieu qui fait référence à un endroit autre, un au-delà dans lequel existent des possibilités différentes (nous nous souvenons de l'étang de Kuaili dans le texte atzenien) : une sorte d'espace de liberté (possible) ; ou encore, l'étang comme métaphore d'une terre qui stagne, et ne bouge que très lentement. Outre cette image forte, ce qui est intéressant dans ce passage, c'est le fait que la fille de Nuradda commence à saigner, avec deux petits filets de sang qui coulent le long de ses jambes, comme cela arriva à Rosa Lépante à deux reprises ; de plus, toujours comme Rosa, la fille se place devant une fenêtre et refuse de bouger de cet endroit pendant des jours, restant immobile à regarder l'étang devant elle, comme Rosa regardait le ciel depuis la fenêtre de l'Oratoire en désirant ardemment s'envoler au loin. Puis, un jour, la Possédée abandonne le village et la fille de Nuradda ferme la fenêtre, ferme aussi les yeux et ne s'exprime plus une fois, de sa vie : c'est à ce moment précis que selon la *vox populi* « il a plu de la terre rouge et du sable ; qu'au fond des puits l'eau est devenue plus saumâtre que celle de la mer »[782], et ainsi de suite. Une série de légendes qui confirment encore une fois l'image d'une population

[781] *Ibid.*, p. 40. « Ululavano i cani, le femmine abortivano [...]. E una sera tardi la figlia di Nuradda muta e scema dalla nascita si leva, apre la finestra e grida a squarciagola ».
[782] *Ibid.*, p. 41. « È piovuta terra rossa e sabbia; che in fondo ai pozzi l'acqua è diventata più salmastra di quella di mare ».

fortement liée aux superstitions et aux croyances populaires, donc en proie à une ignorance diffuse et privée de discernement.

À ce stade du récit, le narrateur insère une césure et fait un pas en arrière pour expliquer au lecteur l'origine de cette histoire : il introduit la figure de Josemaria, qui, en se moquant des légendes populaires apparues après le départ de la Possédée, affirme qu'en ce temps-là il pleuvait aussi des ânes. Josemaria Senis, dont le prénom est incontestablement hispanique alors que le nom de famille est le même que celui de Doloreta, la femme qui accusa Rosa Lépante dans le récit du recueil précédent d'Angioni, est l'homme de confiance de Don Borico Demurtas, avec lequel il a combattu à Lépante, bataille à laquelle ont aussi participé deux autres *frauensi* ainsi que le père de Rosa dans la fiction de 2002 : cette information est importante, car elle signifie que les Sardes participaient, durant l'époque espagnole de l'île, aux guerres de la Couronne, qu'ils étaient des membres actifs de l'armée ibérique, subséquemment qu'il s'identifiaient pleinement avec l'Espagne ; cela signifie, donc, que même si les Sardes gardaient une identité forte, ainsi qu'une langue et une culture propres, l'île était profondément hispanisée. En ce sens, un fait symptomatique : Josemaria Senis, à Lépante, a été blessé à l'oreille, et porte, attaché au bras gauche, un étui en étain « avec l'attestation des services rendus, des grades conquis, des éloges, du congé honorifique avec la signature de la main de Marcantonio Colonna et de Don Jean d'Autriche, du titre de croisé et du certificat d'indulgence plénière »[783] – tout comme le père de Rosa, d'après la description du bourreau-narrateur. Un autre élément symbolique de cette identification des Sardes avec le monde ibérique est la joute poétique qui se déroule à Fraus la nuit de l'Assomption de l'année 1572, tandis que Josemaria monte la garde à la maison du patron Borico : cette joute, fondée sur l'improvisation des poètes qui se défient autour de certaines thématiques choisies, est une tradition ancestrale très ancrée en Sardaigne ; ce soir-là, les poètes sont trois, raconte le narrateur, tout comme les thèmes : « la guerre croisée au Turc-Maure, la victoire de Lépante, la grande nouveauté des lointaines terres américaines »[784]. Il s'agit clairement des trois sujets strictement liés à l'actualité de leur temps ainsi qu'aux succès de l'*armada* hispanique, dans lesquels ils se reconnaissent ; ce qui montre aussi, au passage, que les Sardes, dans la démystifiante vision angionienne, au-delà de leur supposé nombrilisme anhistorique, regardent ce qui se passe en dehors de l'île, dans le monde *grand et terrible*, pour reprendre la notoire définition de Gramsci, et qu'ils sont, quand bien

[783] *Ibid.*, p. 43. « Con l'attestazione dei servizi resi, dei gradi conquistati, degli encomi, del congedo onorifco con firma di pugno di Marcantonio Colonna e di don Giovanni d'Austria, del titolo di crociato e del certificato di indulgenza plenario ».
[784] *Ibid.*, p. 42. « La guerra crociata al turcomoro, la vittoria di Lepanto, la grande novità delle lontane terre americane ».

même en lisière et entourés par la mer, pleinement dans l'Histoire, Histoire à laquelle ils participent activement.

Pour revenir à la situation narrée, il faut savoir qu'à l'époque Seppi et Totore, deux jeunes de vingt ans, travaillaient pour Don Borico sous les ordres de Josemaria, et que ce dernier était plutôt content d'eux. Ce fameux soir de l'Assomption, le quinze août 1572, Seppi, après avoir nourri le bétail, se rendit chez l'ancien combattant qui montait la garde à la maison du patron, afin de le convaincre de boire un verre avec lui, pour ensuite l'inviter à se rendre seul sur la place du village à écouter les poètes, tandis que lui, Seppi, surveillerait la maison avec Totore. En effet, explique le jeune au vieux Josemaria, la guerre était terminée et « personne ne devait plus sentir les Maures sur ses talons »[785]. Senis se laissa convaincre, non sans penser au fait qu'à Lépante, celui qui aurait laissé son poste de cette façon aurait risqué la décapitation. Malheureusement pour lui, lorsqu'il entra dans la propriété des Demurtas, Josemaria entendit la patronne crier, appeler au secours contre les Turcs-Maures et les cambrioleurs : de fait, après avoir engendré le chaos dans la cuisine, les voleurs avaient vidé le coffre-fort de Don Borico. À ce moment, Josemaria chercha les deux jeunes, et les trouva endormis dans un petit dépôt : il les réveilla à coups de pieds en leur reprochant de ne pas avoir bien surveillé la propriété ; soudain Seppi et Totore se trouvèrent deux armes et commencèrent à crier et à menacer les cambrioleurs de les transpercer, « “Por Dios y por el Rey” ils crient comme contre le Turc-Maure »[786].

Remarquons ici que, dans la représentation d'Angioni du XVIe siècle, les souffre-douleurs sont les Turcs-Maures[787], au-delà de toute hypothèse un tant soit peu rationelle (pourquoi donc un Turc-Maure se serait-il rendu en Sardaigne pour voler chez Don Borico Demurtas, surtout après la défaite majeure de Lépante ?). Après eux venaient les *barbaricini*, à savoir les habitants de la Barbagia, région située dans le centre de la Sardaigne, caractérisée historiquement par la présence du banditisme. Cela nous conduit à deux observations : la première est que les *barbaricini* étaient considérés, à l'instar des musulmans, comme des ennemis par les autres habitants de l'île ; la deuxième est une conséquence de la première : ces préjugés sont symptomatiques, encore une fois, de la fragmentation des Sardes et des divisions

[785] *Ibid.*, p. 44. « Nessuno doveva più sentirsi il moro alle calcagna ».
[786] *Ibid.*, p. 45. « "Por Dios y por el Rey" gridano come contro il turcomoro ».
[787] À ce propos, il faut souligner que le narrateur met en évidence que Totore, un des deux jeunes serviteurs de Don Borico, quand il était un enfant, jouait à transpercer le Turc-Maure. Cela montre comment ce stéréotype négatif était profondément ancré dans l'imaginaire collectif sarde. Voir *Ibid.*, p. 45-46. On peut bien sûr y voir aussi une allusion aux boucs-émissaires de notre époque...

internes qui caractérisaient la société insulaire à l'époque (ce qui confirme la véridicité du proverbe espagnol relatif aux Sardes : « *Pocos, locos y mal unidos* »).

Dans la suite de l'histoire, qui ne cède pas à la règle du phrasé court et du rythme rapide typique de l'écriture angionienne, le narrateur focalise l'attention sur le fait que le butin demeurait introuvable ; et que cela désespèrait les Demurtas et la population de Fraus, car une partie de cet argent représentait la somme recueillie dans le village pour la messe en faveur des martyrs de Lépante. Entretemps, tout le monde s'était persuadé que les coupables étaient bien les « bergers de Barbagia. Après Lépante personne ne pouvait plus penser à une razzia du Turc-Maure »[788]. Néanmoins, un autre événement attira l'attention de Josemaria : Seppi et Totore ne renouvelèrent pas leur contrat avec les Demurtas et partirent, Totore au-delà de la mer, en Espagne ou en Berbérie ; Seppi vers la ville, vraisemblablement Cagliari. Ce deuxième, notamment, s'était soudainement enrichi, et il ne le cachait guère ; en même temps son grand-père, Bachis Eddas, avait rêvé d'un trésor enterré. Dans ce contexte de superstition et de pulsions populaires, le seul à disposer d'une vision plus détachée et rationnelle est certainement Josemaria, avec lequel le narrateur tisse une évidente relation empathique. Josemaria, donc, rongé d'inquiétude par rapport à ce qui était survenu, grâce à l'aide d'une nièce qui vivait dans la ville, obtint un rendez-vous avec Seppi et lui demanda si c'étaient eux (lui et Totore) qui avaient volé l'argent destiné aux martyrs de Lépante. Après avoir blêmi et gardé le silence pendant de longues secondes, le jeune homme jura sur son père – mort à Lépante – de ne pas avoir touché cet argent, sans pour autant convaincre Josemaria, qui, en observant les vêtements de qualité portés par Seppi, resta muet et après avoir touché son étui d'étain s'en alla, crachant par terre une fois tourné le coin de la rue. Angioni met en scène dans cette partie du récit un conflit interne aux classes subalternes, où l'esprit communautaire est balayé par la soif d'argent. Mais l'auteur semble aussi pointer du doigt la fracture générationnelle qui touche la société toute entière, une fracture qui dépasse les frontières du tissu social sarde, car son caractère nous apparaît éminemment universel. Il s'agit bien, donc, d'un passage que nous considérons fortement allégorique, vu l'actualité de ce conflit générationnel fondé sur de profonded divergences des valeurs et de la vision du monde. Angioni révèle la distance entre une génération qui a fait et vécu la guerre et une autre qui en a seulement entendu parler par les plus âgés. De ce fait, Josemaria vit avec le souvenir de Lépante, bataille dont il porte les blessures sur son propre corps, tandis que Seppi, qui a tout de même perdu son père dans cette bataille, a juste écouté les récits de cette épopée, et tourné la page. De cette façon, l'auteur d'*Il mare intorno*

[788] *Ibid.*, p. 47. « Pastori di Barbagia. Dopo Lepanto nessuno poteva più pensare a una razzia del turcomoro ».

s'éloigne encore davantage d'une représentation simpliste de la société et insiste sur les nombreux conflits qui peuvent traverser, voire déchirer, le tissu social : cette problématique est vouée à rendre compte du fait qu'aujourd'hui comme hier, on ne peut pas se limiter au dualisme indigène / non indigène, et que les tensions au sein d'une quelconque société sont aussi stratifiées et complexes que la culture et l'identité. Et à l'image de la complexité et de la stratification, Angioni ne semble guère vouloir renoncer.

Dans la suite du récit, Seppi revint à Fraus pour une fête du village, mais son retour se transforma pour lui en un vrai cauchemar :

> La justice l'attendait, elle le lie et l'enferme prisonnier. Il nie tout pendant des jours. L'alguacil s'occupe de lui avec des bonbonnes d'eau salée avalées avec l'entonnoir, avec des scarabées fixés au nombril et un verre dessus. À la fin il confesse et il chante mieux que les poètes sur la scène de la grande fête.[789]

Pour la première fois, lors de l'interrogatoire aux nuances vaguement inquisitoriales de Seppi, apparaît dans la fiction la figure éphémère du Majorquin, un personnage qui s'était rendu à Fraus pour chercher sa femme, originaire du village, et qui, au passage, avait collaboré avec les deux présumés voleurs. En dépit de son apparition rapide dans les mailles de la narration, le Majorquin a un rôle-clé dans le récit, étant donné que c'est lui qui moucharde. Il y a au moins un autre aspect intéressant lié à ce personnage : le narrateur explique que le Majorquin avait fait le guet la nuit du vol, puisque de toute façon « les poètes ne le comprenait pas »[790]. Or, le sens de cette affirmation est assez clair : le Majorquin est un hispanique, même s'il est originaire d'une île ; par conséquent, nous pouvons le ranger du côté des dominateurs, lesquels ne comprennent pas la langue des dominés, comme lui ne comprenait pas la langue des poètes sardes. Il est significatif qu'Angioni insère dans le texte cette précision, qui donne la mesure de la distance entre les deux macro-entités qui peuplaient l'île, mais qui permet aussi une prise de conscience plus générale : les dominés apprennent toujours la langue du dominant, tandis que le contraire serait une exception à la règle.

Subséquemment, Seppi raconta avoir caché son butin dans le potager de son père, tandis que Totore l'avait caché à l'intérieur de sa maison ; cependant, ce qui intéresse la justice c'est plus précisément l'argent des martyrs, que le jeune homme niait avoir touché, tout en menaçant

[789] *Ibid.*, p. 49. « Ma la giustizia lo aspettva, lo lega e lo rinserra presoneri. Nega tutto per giorni. L'alguacil lo tratta a damigiane d'acqua salsa ingollate con l'imbuto, a scarabei fissati all'ombelico con bicchiere sopra. Alla fine confessa e canta meglio dei poetas sul palco a festa grande ».
[790] *Ibid.*, p. 50. « I poetas lui non li capiva ».

de faire appel au roi en personne et en rappelant que son père était mort dans la bataille de Lépante. C'est à ce moment que la justice commença à retourner les maisons de Seppi et de Totore, puis celles d'autres habitants de Fraus, sans rien trouver. En conséquence, les gens du village se divisèrent : certains défendaient les cambrioleurs, tandis que d'autres se rangeaient plutôt du côté de l'accusé (encore une fois, l'accent est mis sur la désunion d'un peuple). Dans ce cadre chaotique et au regard de l'inefficacité de l'enquête, Don Borico décida de ramener à Fraus, en cachette, la fameuse Possédée, qui, nous le découvrons à ce stade de la narration, était originaire d'Abbasanta[791] (contrairement à celle de *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*, originaire de Samassi). La Possédée commença immédiatement à tâter le terrain en s'installant dans la chambre où les voleurs avaient dormi pendant la nuit incriminée ; mais surtout, elle « commence à travailler avec ses esprits, [...] les esprits dont tous, ensuite, ont compris ce qu'ils étaient : des morts musulmans dans le massacre de Lépante »[792]. En effet, c'étaient les âmes de Turcs-Maures tués dans la fameuse bataille, qui hantaient les demeures de Seppi et de son compère, des esprits qui avaient évidemment soif de vengeance. Angioni, à ce stade de la narration, reprend en main *Rosa Lépante*, et pour arriver aux conclusions de *La spiritata* copie presque mot par mot cette partie du récit de 2002 où Rosa relate sa rencontre avec le démon devant le Tribunal de l'Inquisition. Ainsi, dans le texte de 2003, à l'intérieur de la maison d'un des voleurs on commença à entendre le bruit d'un énorme bourdon suivi par un galop de chevaux emballés, tandis que le toit se recouvrit des cailloux noirs ; au même moment, chez l'autre voleur, un esprit, « une âme damnée turque-maure », essaya d'atteindre la maison et parvint finalement à rentrer dans le corps de la mère ; celle-ci se mit à trembler et virevolter, puis son visage se transforma en d'autres visages, « sa voix d'autres voix, et elle parle des langues inconnues »[793]. Puis les voisines arrivèrent, et avec elles le phlébolotomiste. Comme nous pouvons le remarquer, ces éléments étaient déjà présents, dans un ordre identique, dans le texte précédent. La dissemblance principale, outre l'explicitation de l'origine des esprits et l'année dans laquelle la narration est située, est le fait que Rosa Lépante est cette fois la cousine de Seppi, et à peine une enfant ; d'ailleurs, c'est justement elle, et non pas un petit garçon comme dans l'autre texte, qui vit, sous la table de la cuisine, « une vieille ridée et sans dents habillée en noir, avec les yeux rougeâtres de braise »[794], qui l'appela en riant avec toutes ses gencives noirâtres. Une autre

[791] Abbasanta est un village d'à peu près 3 000 habitants, situé dans la province d'Oristano, dans le centre-ouest de la Sardaigne.
[792] *Ibid.*, p. 51-52. « Comincia a lavorare coi suoi spiriti, [...] gli spiriti che poi tutti hanno capito di chi erano: di morti musulmani nella mattanza di Lepanto ».
[793] *Ibid.*, p. 53. « La voce altre voci, e parla lingue ignote ».
[794] *Ibid.*, p. 54. « Una vecchia rugosa e sdentata vestita di nero, con gli occhi rossastri di brace ».

différence mineure est le fait que le prêtre convoqué par les voisines, précédemment anonyme, a cette fois un nom, Manis. Toutefois, la situation est la même que dans *Rosa Maria Lépante* : lorsque le religieux survint, la femme s'enragea plus fort encore et se mit à parler « latin et espagnol avec les voix de juges et de flics »[795]. Enfin, la mère de Seppi se leva du lit avec un visage qui n'était pas le sien et voulut parler, dire où se trouvait le trésor caché. Néanmoins, le prêtre lui imposa le silence, « trois croix et il lui coud la bouche »[796] ; ce qui suit correspond aussi à la fiction antécédente : le pèlerinage vers Saint-François, quelques nuits de calme et repos, et puis la reéapparition des esprits et de la litanie « mahométane »[797]. Finalement, la père Manis se rendit compte que quelqu'un au village guidait les esprits errants, par conséquent il décida de doubler les exorcismes jusqu'au moment où la Possédée fut obligée d'abandonner Fraus, laissant ainsi le mystère de l'argent des martyrs de Lépante irrésolu.

En conclusion, nous pouvons constater que le final du récit laisse entrevoir l'hypothèse d'un mystère qui va flotter dans le temps à la recherche de l'oubli définitif, et c'est justement à l'écrivain que revient la tâche d'identifier cet *oubli* : à notre avis, Angioni assume pleinement cette tâche, et grâce à l'outil littéraire, il essaie de résoudre non pas le mystère de l'argent disparu, mais l'énigme de l'époque espagnole de la Sardaigne. En effet, l'auteur de Guasila, toujours selon une approche micro-historique mais aussi néo-historique, se focalise sur un épisode apparemment banal et microscopique – un vol en 1572 à l'intérieur de la maison d'un riche propriétaire dans un petit village du sud de la Sardaigne – pour construire une représentation vraisemblable de la vie dans l'île au XVIe siècle, et ce en combinant imagination et documentation historique et en racontant les événements à travers la voix et les yeux d'un subalterne. Toutefois, cette représentation est aussi un prétexte pour parler du présent, parce que connaître le passé permet de comprendre le présent – une connaissance qui agit comme une sorte de clé de lecture du contemporain –, et parce que le passé est utilisé en tant qu'allégorie de nos jours. En définitive, l'opération angionienne, condensée dans ces récits situés en période espagnole, vise à jeter une lumière sur l'histoire de l'île, de l'Europe, donc du monde, tout en se focalisant sur les périphéries de cette histoire, et à travers cette tentative d'éclairage elle tente d'enquêter sur la condition de l'homme, hier, aujourd'hui et demain.

En ce qui concerne plus concrètement *La Spiritata*, il convient de revenir sur le fait que ce récit est proprement la réécriture d'un fragment narratif d'un autre récit, *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*, et que cette tendance à remodeler les écrits précédents est une stratégie typique de

[795] *Ibid.*, p. 55. « Latino e spagnolo con voci di giudice e di sbirri ».
[796] *Ibid*. « Tre croci e le cuce la bocca ».
[797] Voir à ce propos *Ibid.*, p. 56, le passage où le narrateur parle de « lamento maomettano ».

la poétique d'Angioni, un des traits les plus reconnaissables de son œuvre. De ce fait, dans *La Spiritata*, l'auteur reprend et développe, en l'approfondissant, le noyau central du texte précédent, et ce pour montrer la capacité d'un récit à toujours communiquer quelque chose de nouveau, mais aussi pour donner au lecteur l'idée d'une mutation incessante, qui est au cœur de l'écriture angionienne. Dans cette nouvelle de 2003, insérée dans une composition complexe qui traverse toutes les époques historiques de la Sardaigne, Angioni se sert d'un narrateur unique qui accumule en lui toutes les expériences du passé dont il est le précieux témoin. Et la langue suit le parcours déjà tracé avec *Des milliers d'années*, entre autres : une langue « impure », qui accueille dans ses mailles des emprunts venant d'autres univers linguistiques proches, notamment le sarde et l'espagnol, et qui apparaît donc comme une langue dont l'existence littéraire est favorisée par le contexte de production de l'œuvre ; de ce fait, elle n'est jamais neutre, car elle est rangée du côté d'une idée précise, qui est celle de la mixité culturelle : la langue d'Angioni est politique, comme la narration qu'elle véhicule. Par conséquent, nous la considérons comme la langue d'un sous-monde, selon une image chère à Iain Chambers : un sous-monde qui s'universalise en libérant les histoires cachées. Ainsi, « Ce qui était auparavant périphérique et marginal émerge maintenant au centre »[798] : Giulio Angioni, dans cette nouvelle, non seulement reformule (en partie à la suite d'Atzeni) l'esthétique de l'île sarde, donc son image, mais il réinvente les langages, et de cette façon il perturbe l'ordre préexistant : « Le langage est pris, réduit en morceaux et recomposé selon une nouvelle inflexion, un accent inattendu, un développement ultérieur dans le récit »[799]. Ainsi, à la lecture de ces textes, nous commençons à percevoir ce que Spivak a appelé le « détournement de l'historien »[800], qui selon la chercheuse était une des modalités du postcolonialisme. Détourner, dans le cas d'Angioni, signifie déraciner une idée préconçue qui a longtemps réduit l'image de la Sardaigne à une représentation statique dans le temps et dans l'espace ; dès lors, l'écrivain-anthropologue, via ses fictions, bouscule la séculaire stase identitaire sarde et tente de restituer une fresque de l'histoire de l'île en termes de mouvement et de métamorphose, dont un des symboles dans les textes analysés ici est sans doute Aricu dans *Tierra a la vista*. Enfin, ce que nous communique l'auteur d'*Il mare intorno*, c'est l'idée qu'il avait exprimée personnellement dans un essai de

[798] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit.*, p. 36. « Ciò che prima era periferico e marginale emerge ora al centro ».
[799] *Ibid.* « Il linguaggio viene preso, fatto a pezzi e ricomposto con un'inflessione nuova, un accento inaspettato, uno sviluppo ulteriore nel racconto ».
[800] Voir à ce propos Gayatri Chakravorty Spivak, « Reading *The Satanic Verses* », *Third Text*, vol. 4, n. 11, 1990, p. 41-60. Et aussi Id., *The Post-Colonial Critic*, London-New York, Routledge, 1990.

2012 : « on acquiert conscience de soi en découvrant sa propre précarité dans le monde »[801]. Dans ce processus qui conduit Angioni à la redéfinition des Sardes comme sujets historiques et à remettre en question le point de vue unique, ainsi que toute forme d'homogénéité possible, il s'agit notamment de récupérer tout un patrimoine culturel nié voire sacrifié pour des raisons purement politiques. Il nous semble opportun de citer Chambers pour résumer l'esprit qui traverse de but en but le projet littéraire angionien :

> Nos connaissances, langues et identités précédentes, notre patrimoine particulier, ne peuvent pas être effacés de l'histoire comme si de rien n'était. Ce dont nous avons hérité – en termes de culture, d'histoire, de langue, de tradition, de sens de l'identité – ne sera pas détruit mais décomposé, ouvert à la discussion, à la réécriture et au détournement. [...] La zone que nous habitons est ouverte, pleine de failles : une surcharge qui ne peut pas reconduire à un centre, à une origine ou un point de vue unique. Dans ces intervalles, ponctuation de notre vie, nous écoutons, rencontrons et vivons d'autres histoires, langues et identités. Notre ressenti d'être, d'identité et de langage, est vécu et extrapolé du mouvement.[802]

Dès lors, c'est dans ce sens que nous lisons *Tierra a la vista* et *La Spiritata* : des récits dans lesquels l'auteur récupère un patrimoine effacé, à savoir la vie de l'île à l'époque espagnole, en rouvrant la discussion autour de l'héritage laissé par plus de quatre siècles de présence ibérique sur le sol sarde. Et ce, en fixant son regard non pas sur la vie des puissants ou des grands événements historiques, mais bien sur le quotidien du peuple insulaire, avec un mouvement qui va du bas vers le haut, et vice-versa : il en résulte une représentation qui s'ouvre à l'écoute des histoires jamais racontées auparavant, à la lecture de ce qui n'avait jamais été écrit. En définitive, ce qui prend corps dans ces fragments narratifs angioniens, c'est un dessin inachevé où l'autre fait aussi partie de sa propre histoire et où la langue et l'identité, sous l'égide d'une redéfinition perpétuelle, ne sont guère imperméables aux contacts avec l'extérieur ; elles s'inscrivent ainsi dans l'idée d'un mouvement perpétuel qui fait que la culture et la tradition

[801] Giulio Angioni, *Appartenenze*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo, op. cit.*, p. 23. « Si acquisice consapevolezza di sé scoprendo la propria precarietà nel mondo ».
[802] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit.*, p. 37. « Il nostro senso precedente di conoscenza, lingua e identità, nostro patrimonio peculiare, non si può cancellare dalla storia come se niente fosse. Quello che abbiamo ereditato – in termini di cultura, di storia, di lingua, di tradizione, di senso dell'identità – non viene distrutto ma scomposto, aperto alla discussione, alla riscrittura e al dirottamento. [...] La zona che abitiamo è aperta, piena di spaccature: un eccesso che non si può ricondurre a un unico centro, a un'origine o punto di vista. In questi intervalli, punteggiatura della nostra vita, ascoltiamo, incontriamo e viviamo altre storie, lingue e identità. Il nostro senso di essere, di identità e di linguaggio, viene vissuto ed estrapolato dal movimento ».

sarde s'engagent, au contraire de toute vision statique – un *topos* cher à nombreux écrivains de l'île –, dans une évolution continue qui doit forcément tenir compte du monde qui entoure ce lambeau de terre encerclé par la mer.

3.4 Sigismondo Arquer et les flammes de l'Inquisition

L'idée du mouvement et de la réécriture de l'Histoire sous de nouvelles perspectives est aussi au centre du roman biographique *Le fiamme di Toledo*, publié par Sellerio en 2006, dans lequel Giulio Angioni reconstruit l'existence de Sigismond Arquer (1530-1571), magistrat et figure intellectuelle en vue de la Cagliari du XVIe siècle, condamné au bûcher pour hérésie par le Tribunal de l'Inquisition en 1571 (la même année que la bataille de Lépante). L'auteur de Guasila revient ainsi à la forme roman[803], après les expérimentations conduites avec *Il gioco del mondo, Des milliers d'années* et *Il mare intorno*, et ce probablement parce que ce choix lui semblait le plus adapté pour rendre compte d'une réalité aussi articulée et complexe que celle de l'affaire Arquer. Néanmoins, ce texte ne manque pas de références aux narrations précédentes de l'auteur, à commencer par le narrateur intradiégétique, Sigismond, qui se trouvait déjà au centre du récit *Tierra a la vista* ; mais aussi, entre autres, le cas de Dominica Figus, une *coga* qui rêvait de voler, accusée de sorcellerie et interrogée par le Père Roasio de Moltrasio, nouvelle réécriture de *Rosa Maris Lépante Serra, Coga*. Toutefois, avant d'entreprendre une analyse plus détaillée du texte en question, il convient de souligner certains aspects directement ou indirectement inhérents à ce roman. Tout d'abord, dans l'imaginaire collectif sarde, la figure d'Arquer occupe une place importante : en témoignent les nombreux études et fictions qui lui sont dédiées[804]. Dans ce texte, la figure d'Arquer, sondée jusqu'au plus profond de son intimité, devient donc l'archétype de l'intellectuel réduit au silence final par le pouvoir, parce qu'il le

[803] Outre *Le fiamme di Toledo*, Angioni est auteur de treize romans, écrits entre 1988 et 2015 : *L'oro di Fraus*, *op. cit.* ; *Il sale sulla ferita*, Venezia, Marsilio, 1990 ; *Una ignota compagnia,* Milano, Feltrinelli, 1992 ; *Se ti è cara la vita,* Enna, Insula, 1994 ; *Lo sprofondo,* Sassari, La Nuova Sardegna, 2000 ; *La casa della palma,* Cava de' Tirreni (Na), Avagliano, 2000 ; *Assandira,* Palermo, Sellerio, 2004 ; *Alba di giorni bui,* Nuoro, Il Maestrale, 2005 ; *La pelle intera,* Nuoro, Il Maestrale, 2007 ; *Afa*, Palermo, Sellerio, 2008 ; *Gabbiani sul Carso*, Palermo, Sellerio, 2010 ; *Doppio cielo,* Nuoro, Il Maestrale, 2012 ; *Sulla faccia della terra*, Nuoro/Milano, Il Maestrale/Feltrinelli, 2015.

[804] Nous avons déjà analysé dans le premier chapitre de cette étude la bande dessinée historique de Murgia et Atzeni *Crisi e lotte interne della feudalità sarda*, *op. cit.*, dont la première partie est dédiée à la figure de Sigismondo Arquer. À propos de l'intellectuel et magistrat d'origine sarde voir aussi, parmi les productions littéraires les plus récentes : Sergio Arangino, *Sigismondo Arquer. L'uomo che sfidò l'inquisizione spagnola*, Cagliari, Arkadia, 2016 ; Giovanni Dettori, *Il sentiero degli elicrisi. Sigismondo Arquer martire dell'Inquisizione*, Cagliari, Edes, 2018 ; Salvatore Loi, *Sigismondo Arquer, un innocente sul rogo dell'Inquisizione*, Cagliari, AM&D, 2003.

gêne et a des idées originales – ce qui, entre autres, nous renvoie à Antonio Gramsci et aux injustices du fascisme, car ce que raconte Angioni dans *Le fiamme di Toledo*, finalement, c'est l'histoire de la raison qui s'oppose à un pouvoir arbitraire, dogmatique et insensé. De plus, comme dans les *Cahiers de prison* de Gramsci, depuis sa cellule, Sigismond développe ses réflexions et pensées depuis une geôle opprimante dans laquelle il a été enfermé par le Tribunal du Saint Office, vraisemblablement afin d'empêcher à ce cerveau de causer des dommages au pouvoir en place, ce qui fut exactement le destin d'Antonio Gramsci pendant l'époque mussolinienne. Enfin, au-delà des parallélismes entre les deux intellectuels sardes, il demeure important de mettre en évidence qu'avec *Le fiamme di Toledo*, Giulio Angioni atteint probablement un des sommets de sa propre production littéraire[805], au regard de l'étendue de son enquête centrée sur l'universelle condition humaine (en partant du microcosme d'Arquer), de la contemporanéité de cette œuvre, et de la richesse de la représentation du XVIe siècle, qui s'éloigne encore une fois des dangers de la simplification et de la vision dichotomique du monde et des choses. Finalement, il convient de mettre en avant qu'un des atouts majeurs de ce roman réside dans la recherche stylistique, qui aboutit, suite aux expérimentations entamées par Angioni depuis son premier recueil de 1978, à un outil expressif novateur et accompli, fondé sur une langue impure où l'idiome dominant est toujours l'italien régionalisé et dans laquelle les diverses stratifications de la culture insulaire semblent pouvoir trouver un écho.

Pour résumer brièvement l'intrigue du roman, Sigismond Arquer, au commencement de l'intrigue, se trouve en prison à Tolède, le 2 juin 1571 ; deux jours plus tard il sera brûlé dans la Plaza de Zocodover, située dans le centre-ville. Au moment où la narration débute, l'intellectuel de Cagliari a déjà subi huit ans de tortures destinées à lui faire confesser son hérétisme et accuser d'hérésie le napolitain Pompeo Colonna. Il a toujours refusé d'avouer ces faussetés, en espérant un jour pouvoir reconquérir « Le droit d'avoir mes opinions et ne pas risquer prison, torture, bûcher et damnation »[806]. Depuis sa cellule, Sigismond commence à parcourir sa vie et ses souvenirs, entre la Sardaigne, Sienne, Pise, la Suisse et l'Espagne, en passant par un panthéon de personnages très variés, et en partant d'une considération de fond qui traverse tout le texte : que la torture est un crime contre l'être humain. Et qu'un jour, comme Ulysse, il aurait souhaité revenir sur son île ; toutefois, ce *nostos* se révélera impossible. En outre, depuis le début du roman, nous remarquons qu'en antithèse avec un contexte replié sur

[805] Cela ne veut pas dire que nous nous trouvons devant une œuvre dépourvue de défauts ou de points faibles. Il nous semble cependant être en présence d'un aboutissement dans le parcours narratif de l'auteur.
[806] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 13. « Il diritto di avere mie opinioni e non rischiare carcere, tortura, rogo e dannazione ».

la frayeur du Tribunal de l'Inquisition, la vision de Sigismond se fonde « Sur la diversité du monde »[807], à laquelle il a réfléchi pendant toute son existence. À ce propos, le passage qui suit s'avère emblématique :

> Ma terre isolée au milieu de la mer, Pise et Sienne douces et savantes, la mince république sur les montagnes des Grisons, les villes libres de Zurich et de Bâle, l'opulente Bruxelles, la grande et fière Allemagne et la mélancolie solennelle de l'Espagne : nos différences européennes sont déjà capables de restituer la merveille de ce monde si varié.[808]

Un petit rappel historique est ici nécessaire : Sigismond Arquer, dont Angioni fait revivre la mémoire, était devenu célèbre pour avoir écrit le *Sardiniæ brevis historia et descriptio*[809], un chapitre de la *Cosmographia universalis* de Sébastian Münster, cartographe et luthérien, dont l'œuvre fut publiée pour la première fois à Bâle en 1550. Justement, la participation d'Arquer à la Cosmographie münsterienne fut utilisée comme prétexte par certains membres de la noblesse sarde pour le discréditer et pour jeter sur lui des soupçons de luthéranisme, puis pour le dénoncer au Tribunal de l'Inquisition, par lequel Sigismond fut arrêté en 1563 à Madrid. Par conséquent, à travers le roman angionien, le lecteur accède au drame intérieur d'Arquer, ainsi qu'à l'ampleur et à la complexité de sa pensée. Notons que le protagoniste est un penseur qui se percevait comme européen, fils d'un noble aragonais et d'une mère sarde, petit-fils d'une grand-mère berbère, et qui toutefois n'oubliait jamais son appartenance au Royaume de Sardaigne et à l'île où il était né ; un intellectuel dont le récit personnel fait alterner les souvenirs d'une vie libre et le difficile présent à l'intérieur d'une prison espagnole, avec des réflexions qui touchent plusieurs aspects de la vie et donnent l'image d'une existence passée tantôt à apprendre des autres, tantôt à répandre par le monde l'idée que la diversité et la variété sont des instruments indispensables au progrès du genre humain. Sigismond semble animé d'un humanisme irréprochable et de valeurs connotées très positivement, et, marqué par son esprit d'ouverture, il n'hésite pas, lors de ses longues réflexions, à remettre régulièrement ses choix en question, comme celui de s'être faché contre

[807] *Ibid*., p. 33. « Sulla diversità del mondo ».
[808] *Ibid.*, p. 34. « La mia terra isolata in mezzo al mare, Pisa e Siena dolci e sapienti, l'esile repubblica sui monti dei Grigioni, le libere città di Zurigo e Basilea, l'opulenta Brussella, la grande e fiera Alemagna e la mestizia solenne della Spagna, bastano anche queste nostre differenze europee a muovere la meraviglia per come il mondo è vario ».
[809] Aujourd'hui dans Sigismondo Arquer, *Sardiniæ brevis historia et descriptio*, a cura di Maria Teresa Laneri, Cagliari, Cuec-Centro studi filologici sardi, 2007.

sa propre terre en écrivant la *Sardiniæ brevis historia*, une attitude critiquée par son père, auquel il donnera raison *à posteriori*. En effet, son père considérait qu'étudier l'Histoire convenait mieux « aux Romains, aux Grecs, aux Espagnols, peut-être aussi aux Pisans et aux Génois, probablement à beaucoup d'autres, cela leur fait plaisir, non pas à nous, les Sardes »[810]. Pourquoi ? Parce que selon son père, si les Sardes lisaient son *brevis* histoire ils se fâcheraient, pour tous ces siècles d'ennuis. L'idée exprimée par le père de Sigismond est évidente : pour les peuples colonisés comme les Sardes, connaître leur propre histoire est une source de frustration et de rage, car le processus historique se présente comme un ensemble de dominations qui se sont succédées le long des siècles sans interruptions apparentes ; de ce fait, la connaissance de l'Histoire rendrait heureux les colonisateurs, donc les peuples dominants, pour lesquels elle n'est rien d'autre qu'une succession de victoires. Cependant, il faut bien remarquer que si Sigismond, après tout, donna raison au père, cela n'était pas sans lien avec les conditions dans lesquelles il se retrouvait, à savoir en attente de sa propre exécution finale et en proie à une administration judiciaire puissante et arbitraire : ainsi, ce qui émerge ici, c'est la vision et la perception de la justice propres au protagoniste, qui se heurtent à la cruelle réalité, et le fait que même un homme charismatique comme Arquer, pourvu d'une connaissance et d'une faculté de discernement sortant de l'ordinaire, devant le spectre de la mort, découvre et manifeste sa fragilité et sa vulnérabilité, ce qui le rend quelque part plus humain aux yeux du lecteur. Cette peur, commune à tous les hommes, conduit Sigismond à remettre en question par moments ses convictions les plus profondes : car, en fin de compte, parmi les nombreuses batailles qu'il avait conduites pendant sa courte existence, une de plus importantes avait sûrement été la tentative de jeter finalement une lumière sur le passé et le présent de la Sardaigne et de son peuple (en tant qu'intellectuel organique), pour notamment mettre en évidence, le fait que « mises à part les hybridations externes et les complications identitaires internes, historiquement, les Sardes, comme nombre d'autres peuples petits moyens et grands, ne se sont jamais appartenus à eux-mêmes »[811]. Cette attitude d'Arquer de vouloir connaître pour ensuite comprendre et transformer transparaît dans le passage du texte où il raconte son retour, depuis Pise et Sienne, vers sa terre natale. À cet instant, depuis la prison de Tolède, il met l'accent sur une supposée naïveté de fond qu'il semble discerner dans son idéalisme utopique de l'époque :

[810] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 45. « Ai romani, ai greci, agli spagnoli, magari anche ai pisani e ai genovesi, forse anche a molti altri, non a noi sardi »

[811] Nous reprenons ici une citation de Giulio Angioni lui-même, un court extrait de l'essai *Appartenenze*, *op. cit.*, p. 21. « A parte le ibridazioni esterne e le complicazioni identitarie interne, in tempi storici i sardi, come tanti altri popoli piccoli medi e grandi, non sono mai appartenuti a se stessi ».

> De ma pédanterie faisait déjà partie l'idée que mon île natale aurait dû refleurir et se transformer en quelque chose d'autre, de meilleur. Droit debout sur la proue secouée par les vagues menaçantes, je me disais que, à partir de ma ville, j'aurais essayé de connaître et de comprendre, de regarder autour de moi, à l'intérieur et l'extérieur de cette île entourée de trop de mer. Voilà, me disais-je en découvrant petit à petit la ligne de la côte, au-delà des vapeurs lumineuses du soir, me voici, je suis en train de revenir, j'arrive, les choses vont changer, en vérité et justice. Moi je les changerai.[812]

De fait, cet idéalisme d'antan s'était heurté à une réalité alarmante lorsqu'Arquer avait été nommé avocat fiscal du vice-royaume dans la ville de Cagliari. En y enquêtant sur la production et la vente du pain et d'autres denrées agricoles, Sigismond, comme il le raconte dans le roman, s'était rendu compte que les bergers, les paysans et les pêcheurs de l'île ne se présentaient jamais en ville sans apporter avec eux des hommages en nature pour les seigneurs et les ecclésiastiques : « J'ai dû conclure ensuite que c'est comme ça partout où j'ai été et dans tous les temps et les lieux que je connais »[813]. Cette considération amère, de la part d'un homme alors fortement épris de justice sociale et qui voyait dans sa terre les possibilités concrètes de la réalisation d'un projet politiquement égalitaire, le conduit à comprendre que la Sardaigne n'était pas si différente, finalement, de tous les autres endroits du monde, car les actions des êtres humains se reproduisent à l'identique partout ; mais surtout, Arquer dut prendre acte du fait que dans l'île, comme ailleurs, l'on connaissait « des situations de cohabitation déséquilibrées entre groupes aux styles et conditions de vie plus ou moins différents »[814], et que les Sardes, comme d'autres identités minoritaires, se devaient de « cohabiter avec des identités ou appartenances majeures et dotées de davantage de pouvoir »[815]. En définitive, prendre conscience de cela signifiait aussi se rendre compte, au-delà de toute vision mythique et légendaire de l'histoire insulaire, que ces formes de subordination et de subalternité étaient considérées par les Sardes comme naturelles et inéluctables.

---

[812] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 45-46. « Della mia saccenza già faceva parte l'idea che la mia isola natia dovesse trasformarsi in qualcos'altro di migliore, rifiorendo. Ritto in piedi sulla prua scossa dalle onde minacciose mi dicevo che a cominciare dalla mia città avrei cercato di conoscere e capire, col guardarmi intorno, dentro e fuori quest'isola con troppo mare intorno. Ecco, mi dicevo scoprendo a poco a poco la linea della costa, oltre i vapori luminosi della sera, eccomi, sto tornando, arrivo io, le cose cambieranno, in verità e giustizia. Io le cambierò ».

[813] *Ibid.*, p. 46. « Ho dovuto concludere in seguito che è così dovunque sono stato e in tutti i tempi e luoghi che conosco ».

[814] Giulio Angioni, *Appartenenze, op. cit.*, p. 21. « Situazioni di convivenza sbilanciata tra gruppi più o meno differenziati nei loro modi e condizioni di vita ».

[815] *Ibid.* « Convivere con identità o appartenenze maggiori e con maggior potere ».

Encore une fois, la narration dénonce l'ancestrale condition de subalternité de la Sardaigne, d'un peuple qui manquait historiquement, dans son for intérieur, de ce que l'on pourrait appeler « les anticorps gramsciens », à savoir une classe intellectuelle pourvoyeuse de la conscience critique des masses ; ce qui aurait pu aider la population sarde à prendre connaissance de cette condition, acte primordial afin de pouvoir, par la suite, tenter de dépasser cette situation de dépendance. Il est clair à nos yeux qu'Angioni, par l'influente voix de Sigismond Arquer, en utilisant le passé comme métaphore du présent, et en se servant de la puissance de l'ambivalente parole littéraire, entend remettre au centre du débat culturel et politique sarde l'idée d'une subordination historique de la Sardaigne. Il le fait en affirmant une vision qui rejette toute forme de victimisation possible, et en se focalisant sur une situation qui à ses yeux ne s'est pas estompée avec le temps. Évidemment, par rapport à l'époque d'Arquer, les formes de subordination du présent et du passé plus récent assument des aspects différents, notamment à partir des années 1960, et plus encore 1970, dans un contexte qui commence à se transformer de plus en plus rapidement : le système économique et social sarde, jusque-là fondé sur l'agriculture et le pastoralisme, fut remplacé, du moins en partie, par une industrialisation introduite grâce au « Piano di Rinascita » (Plan de Renaissance) fortement voulu par l'État italien ; un projet qui, toutefois, se révéla rapidement inadapté et nuisible pour l'économie et l'environnement[816]. De ce fait, à la rupture, traumatique par sa rapidité, avec l'ancien système, et qui eut de fortes répercussions dans le tissu social de l'île, succéda la faillite d'un plan industriel structurellement non viable. La modernité prit la société sarde au dépourvu, laquelle manifesta de nombreuses difficultés d'adaptation aux nouvelles structures économiques et aux nouvelles transformations. Cette condition, la Sardaigne la partageait avec le Sud de l'Italie, aussisa situation se prêtera-t-elle à des interprétations fondées sur la relation centre-périphérie et définie en utilisant la catégorie de la « dépendance », voire de la « dépendance assistée »[817].

Au-delà de cette courte digression extra-littéraire, nous tenons à souligner que Giulio Angioni, à travers ses fictions et, dans ce cas concret, par l'entremise de *Le fiamme di Toledo*, tente de raconter cette mutation continue qui s'est notamment accélérée en Sardaigne à partir de la deuxième partie du XXe siècle. De plus, il attire l'attention sur la condition de l'île sarde et de sa société, une société qui a dû faire face à une fracture que l'on pourrait qualifier

[816] Pour un approfondissement à propos de cette thématique, nous renvoyons à Raffaele Paci, *Crescita economica e sistemi produttivi locali in Sardegna*, Cagliari, Cuec, 1997 ; Raffaele Paci, Stefano Usai, a cura di, *L'ultima spiaggia*, Cagliari, Cuec, 2002 ; Sandro Ruju, *Società, economia, politica dal secondo dopoguerra a oggi (1944-1998)*, in Luigi Berlinguer, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna*, Torino, Einaudi, 1998, p. 775-992.

[817] Voir Raimondo Catanzaro, « Struttura sociale, sistema politico e azione collettiva nel Mezzogiorno », in *Stato Moderno* n. 8, 1983, p. 271-315 ; Antonello Paba, « La Sardegna e la teoria della "dipendenza" », in *Ichnusa* n.s., I, n.1, 1982, p. 47-55.

d'anthropologique, car elle a radicalement modifié la perception que cette société avait d'elle-même. Dans la période d'adaptation qui a suivi la société a cherché une justification à ce présent bouleversé dans l'idolâtrie d'un passé légendaire, donc dans le folklorisme le plus poussé. Angioni tente quant à lui de mettre en place une représentation qui, comme Arquer et Gramsci à leurs époques respectives, le pose en tant que conscience critique des masses, d'où la valeur politique de sa production narrative. Il est tout aussi intéressant de remarquer que le choix nécromantique de récupérer la voix de Sigismond est tout sauf anodin : de fait, Sigismond se retrouvait dans un contexte européen bouleversé par la découverte de l'Amérique, et marqué par la terreur de l'Inquisition. De si grands changements rendaient l'époque difficile à comprendre, notamment pour les masses subalternes : Arquer jouait le rôle de celui qui doit écouter, connaître et instruire pour faire enfin croître les consciences, pour donner (au peuple) des outils aptes à susciter une compréhension plus exhaustive de la réalité ; de son côté, Angioni, que le monde le considérait aussi en tant qu'anthropologue, sentait probablement, dans la mesure de ses moyens littéraires et scientifiques, qu'il devait jouer le même rôle que son personnage fétiche.

Revenons au texte : Sigismond, outre qu'il écoutait et comprenait, se battait aussi concrètement pour les paysans sardes des microrégions de la Marmilla et de la Trexenta, qui craignaient les réquisitions de blé ainsi que les vexations des barons comme les Aymerich, une des familles les plus puissantes de l'île. Arquer s'était battu, malgré l'avertissement de l'archevêque Parragues, qui lui avait intimé de « laisser tranquilles les moules dans l'étang, [...] que celles-là ne pardonnent pas, les moules »[818]. Toutefois, Sigismond ne l'avait guère écouté et en poursuivant son action, avait réussi à associer les pêcheurs en groupe afin qu'ils puissent négocier directement avec les revendeurs. Cet acte constituera le point de départ de sa longue épopée judiciaire, il en est conscient :

> J'ai eu tort, aujourd'hui je le sais, d'insister sur ces choses et d'autres similaires ici au tribunal pour expliquer la malveillance de certains témoins sardes contre moi, d'une terre où il est plus simple d'acheter cent parjures en faveur d'un mensonge que de trouver deux témoins spontanés en faveur de la vérité. [...] Mais toute mon histoire disgraciée [...] part de là, du blé de Trextenta et de Marmilla, et des fruits de mer de l'étang de Santa Gilla, et des poissons d'Oristano, qui depuis toujours, cependant, ne

[818] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 48. « Lasciare tranquille le cozze nello stagno, [...] che quelle non perdonano, le cozze ».

sont pas chose moins sérieuse que toute la théologie qui aujourd'hui, ici et là, nous rend si féroces.[819]

Il semble donc qu'Arquer déplorait la stratégie qu'il avait employée pour se défendre devant le Tribunal, sans renier pour autant ses luttes, qui visaient évidemment à combattre le stratagème du *divide et impera* utilisé par le pouvoir. De ce fait, l'image de Sigismond qui ressort déjà dans cette première partie du roman angionien est celle d'un socialiste *ante litteram* qui souhaite forger la conscience critique des masses de travailleurs pour construire une hégémonie alternative, et qui considère que seule une action unitaire peut ériger une barrière contre le système inique mis en place par les classes dominantes. Arquer se présente donc comme un précurseur de la pensée et de la *praxis* gramscienne, et, comme ce sera le cas pour Gramsci, il se retrouvera face à la dureté de la réalité, comme l'avait justement illustré, lors d'une conversation chez Don Gaspar Centelles, à Valence, le chanoine catalan Jeroni Conques : « il ne peut pas s'attendre à des cadeaux, quelqu'un comme vous, qui se met contre les prêtres et contre les intérêts des feudataires, des commerçants et des entrepreneurs »[820]. Quelqu'un qui, de plus, avait participé à une œuvre conçue dans des terres hérétiques, et dans laquelle les hommes d'église étaient présentés comme des êtres ignorants et de mœurs (très) légères.

Outre ces faits, qui lui furent reprochés ensuite par le Tribunal de Tolède, il y avait aussi dans le curriculum varié et peu conventionnel de Sigismond Arquer la défense, en tant qu'avocat, de son concitoyen Mattia Malla, un homme accusé de trafiquer avec le diable et condamné pour hérésie et apostasie par le Tribunal du Saint Office de Cagliari. Ce fait lui fut notamment reproché le jour de son arrestation à Madrid, comme le raconte Arquer lui-même dans le texte : ses souvenirs de cette journée se réveillent et lui rappellent son transfert de Madrid à Tolède, faisant ressurgir en lui le sentiment d'impuissance vis-à-vis de la machine inquisitoriale, qui ne communique jamais au prisonnier s'il est accusé ni de quoi il est accusé. Dans ces instants d'incertitude, Arquer avait pensé au cas Malla, sans se rendre compte qu'à partir de ce moment l'accusé c'était lui, et que pour sa propre personne « c'était le début de l'exil, du désir de la patrie au milieu de la mer, de son sentiment de se trouver déplacé ici, au cœur des

[819] *Ibid.*, p. 49. « Ho fatto male, oggi lo so, a insistere su queste e altre cose simili qui in tribunale per spiegare la malevolenza di certe testimoni sardi contro di me, di una terra dov'è più facile comprare cento spergiuri a favore di una falsità che trovare due testi spontanei in favore della verità. [...] Ma tutta questa mia storia disgraziata [...] incomincia da lì, dal grano di Trexenta e di Marmilla e dai frutti di mare dello di Santa Gilla e dai pesci di Oristano, che sempre però non sono cosa meno seria di tutta la teologia che oggi qua e là ci fanno tanto feroci ».
[820] *Ibid.*, p. 50. « Non può aspettarsi rose e fiori uno che come voi si mette contro i preti e di traverso agli interessi dei feudatari, dei commercianti e degli imprenditori ».

royaumes de Philippe Deuxième où le soleil ne se couche jamais »[821]. Par la suite, Sigismond fut soumis au premier interrogatoire par l'inquisiteur Coscojales, qui lui reprocha de nier l'existence du démon, ce qui suscita chez l'accusé l'idée qu'il n'y a pas besoin de penser au diable, car « les limites de l'homme suffisent à expliquer le mal »[822] : une idée qui, à nos yeux, représente un des éléments porteurs de toute la poétique angionienne.

Au moment de cet interrogatoire, Sigismond ne se rendit pas compte tout de suite de toutes les informations détaillées qui avaient été recueillies par le Tribunal concernant son parcours personnel : un écheveau complexe qui visait à faire plier l'accusé, et démarrait justement avec le cas de Mattia Malla, ce que Sigismond ne manque pas d'expliciter depuis sa cellule. Il s'agissait d'une pratique dont le jeune Arquer avait hérité lorsqu'il était devenu commissaire pendant la croisade de 1548 : Malla, son prédécesseur, avait subi le vol de l'argent destiné aux prisonniers et aux morts de la croisade ; néanmoins, il avait été accusé d'avoir feint le cambriolage pour empocher l'argent, dont une grande partie avait été donnée par le puissant don Salvatore Aymerich. De plus, il était aussi accusé d'avoir recours au diable, puisque sa propre mère, Antonia Corretjera, était connue pour être la Possédée de Lapola (un quartier de Cagliari). Angioni réécrit et refaçonne dans ce passage le fameux épisode du cambriolage déjà représenté dans deux récits précédents, *Rosa Maria Lépante Serra, Coga* (dans *Des milliers d'années*) et *La Spiritata* (dans *Il mare intorno*), ce qui confirme encore une fois la volonté de l'auteur de Guasila d'utiliser le même matériel narratif pour le modifier et l'adapter aux nouveaux besoins. Par rapport aux représentations antérieures de cette histoire, dans *Le fiamme di Toledo* les personnages changent, à l'exception de Josemaria et du Majorquin, déjà présents dans *La Spiritata* : de fait, outre Mattia Malla, protagoniste de l'événement en question, les autres personnages principaux sont la mère de Malla, puis Mariedda, une servante de la maison Arquer qui raconta cet épisode à Sigismond, Salvatore Aymerich et le prêtre Boix. Les faits se situent cette fois en l'an 1540, donc avant la bataille de Lépante, mais la différence principale entre ce récit et ceux qui l'ont précédé chronologiquement réside dans la dimension spatiale de la narration : en effet, tandis qu'auparavant l'histoire se déroulait dans le village de Fraus, microcosme inventé par l'auteur, ici Angioni déplace les événements dans la ville de Cagliari, plus précisément dans le bruyant quartier de Lapola, probablement pour créer un effet de réel important.

[821] *Ibid.*, p. 66. « Dell'esilio, del desiderio della patria in mezzo al mare, del mio sentirmi fuori luogo qui nel cuore dei regni di Filippo Secondo dove il sole non tramonta mai ».
[822] *Ibid.*, p. 67. « I limiti dell'uomo bastano a spiegare il male ».

Grâce à ce fragment narratif qui permet à Sigismond de se remémorer son affaire judiciaire depuis le début, nous constatons à nouveau la volonté de l'auteur de mettre en avant le niveau d'intégration de la Sardaigne au monde espagnol, par la participation directe ou indirecte (la collecte de fonds pour les soldats morts sur le champ de bataille en est un exemple) des Sardes aux croisades ; croisades dans lesquelles le même Arquer avait joué un rôle majeur en tant que commissaire. Un autre aspect intéressant que nous avons déjà remarqué précédemment, c'est l'irrationalisme répandu, tant du côté des inquisiteurs que du côté des classes populaires : ainsi, dans la représentation angionienne, la superstition et la religion semblent se mêler inévitablement, apparaissant finalement comme les deux faces d'une même médaille. À ce propos, le narrateur déclare avec amertume :

> J'ai dû découvrir avec frayeur que ces accusations de commerce démoniaque ont précisément toujours été prises au sérieux au tribunal. À Cagliari et à Madrid, on a commenté longuement les esprits et les diables sur les toits, dans l'eau des étangs et dans les flacons.
>
> Avec mes gens j'ai été injuste, je les ai cru ignorants et crédules, je l'ai écrit à travers le monde. Aujourd'hui, je sais que l'on pense de même dans beaucoup d'autres lieux.[823]

Ainsi, même dans les hautes sphères de la société sardo-ibérique, l'aptitude à utiliser des éléments de l'univers magique, irréel voire fantastique, de se vouer aux légendes pour décrypter la réalité, avait pris le dessus sur une disposition plus rationnelle et judicieuse ; cependant, il s'agissait, à bien voir, d'un choix délibéré lié à une stratégie politique précise : comme Sigismond l'explique, derrière les accusations soulevées contre Malla, notamment celle de traiter avec le diable, il y avait la volonté de la part des Aymerich de jeter le discrédit sur le vice-roi Antonio Folch de Cardona, dont la femme était justement une cliente de la Possédée de Lapola, la mère de Malla. Par conséquent, cela faisait partie d'une intrigue qui opposait le Saint Office et les Aymerich à l'administration vice-royale, dont le même Sigismond aurait fait partie quelques années plus tard. Comprendre cela permet au narrateur non seulement d'identifier ce conflit souterrain, mais aussi de reconnaître la différence entre les deux tribunaux inquisitoriaux de Cagliari et de Madrid : en effet, dans le premier, concernant la lutte entre

[823] *Ibid.*, p. 83-84. « Ho dovuto scoprire con spavento che proprio quelle accuse di commerci demoniaci sono sempre state prese sul serio in tribunale. A Cagliari e a Madrid si è discettato a lungo di spiriti o di diavoli sui tetti, nell'acqua degli stagni o nelle ampolle. Con la mia gente sono stato ingiusto, l'ho fatta ignorante e credulona, l'ho scritto per il mondo. Oggi so che la pensano così in molti altri luoghi ».

administration vice-royale et feudataires, le Saint Office était du côté des feudataires ; en revanche, à Madrid il se posait en tant qu'arme universelle unique au service du Roi Philippe. C'est donc dans ce contexte qu'il faut interpréter les imputations faites à Sigismond Arquer, avocat fiscal de Cagliari et fonctionnaire vice-royal, qui riait des accusations absurdes portées par le Tribunal contre la vice-reine et niait l'existence du diable : « Son diable oui, je le niais et je le nie, tout comme son Dieu, qui naissent l'un de l'autre et se fortifient réciproquement »[824], comme le lui avait rappelé l'avocat fiscal Béltran. Il convient de s'attarder un instant sur cette fraction du roman afin de pouvoir mettre en avant deux réflexions importantes. La première est qu'en amont de l'histoire de Malla et de Sigismond, il y a le témoignage de la servante Mariedda : c'est elle, en effet, qui raconte les événements qui menèrent à la condamnation du marchand de Lapola le six novembre 1540, suite à sa confession obtenue sous la torture. C'est donc Mariedda, une subalterne des quartiers populaires de Cagliari, qui apporte par son récit la secousse qui brise un silence : ainsi, pour renouer avec une image évoquée par Chambers, grâce à la parole et à la mémoire (qui est conscience historique) de la servante, les vaincus effacent un oubli et « se réapproprient leurs corps, doncleur espace »[825]. Enfin, c'est comme si Mariedda s'était rendu compte « que le passé réclame une rédemption, dont une infime partie se trouve peut-être placée en notre pouvoir »[826]. Toutefois, cette rédemption est aussi permise par l'attitude de Sigismond, qui prête une oreille attentive à Mariedda, ce qui lui permettra de défendre Malla en mettant en doute une vérité établie par le pouvoir. Et cela nous amène à la deuxième réflexion, corollaire de la première : Angioni, à travers son narrateur Arquer, opère une sorte de secousse brechtienne et ouvre une crise déchirante en tentant de rétablir une vérité qui est au fond une contre-vérité. De ce fait, il nous semble lire dans les actes du Sigismond Arquer angionien une nouvelle version du Brecht de *Sur le rétablissement de la vérité*, celui qui considérait que la vérité doit être produite :

> Dans les époques exigeant la tromperie et favorisant l'erreur, le penseur s'efforce de rectifier ce qu'il lit et ce qu'il entend. Il répète doucement ce qu'il entend et ce qu'il lit, pour rectifier au fur et à mesure. Phrase après phrase, il substitue la vérité à la

[824] *Ibid.*, p. 86. « Il suo diavolo sì, lo negavo e lo nego, tanto quanto il suo Dio, che nascono l'uno dall'altro e si rafforzano a vicenda ».
[825] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit.*, p. 47. « Riappropriarsi dei loro corpi, quindi del loro spazio ».
[826] Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, [1940], in Id., *Écrits français,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003, p. 443. Cette interprétation de l'acte de Mariedda nous rapproche encore une fois de l'idée de la « révolte de l'objet » conceptualisée par Pira. Voir Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto, op. cit.*

> contre-vérité. Et il poursuit l'exercice jusqu'à ce qu'il ne puisse plus lire ni entendre autrement.[827]

Il est vrai que Sigismond substitue à la vérité inquisitoriale une tout autre version, en refusant le discours officiel ainsi que la représentation qui est donnée à la fois de Dieu et du diable. Au Dieu de la fermeture et de la persécution il oppose non pas l'athéisme mais bien un autre Dieu, plus personnel, intime et ouvert à la différence (comme on le lui avait appris lors de son séjour dans les montagnes des Grisons). De plus, Arquer parvient à dévoiler les stratagèmes des barons, épaulés par le Saint Office, pour nuire au vice-roi, devenu victime d'une machination qui conduira le même Sigismond jusqu'au bûcher de Tolède.

De la même manière sera victime de la machination kafkaïenne de l'Inquisition Dominiga Figus, accusée de sorcellerie, dont le narrateur raconte l'histoire dans une sorte d'entracte du récit. Celle-ci entre en écho avec le parcours de Rosa Lépante et de son procès, mais cette fois la protagoniste s'appelle Dominiga et le père est un soldat de l'armée de Charles Quint, même si tout le monde sait qu'en elle est réalité la fille d'un viol perpétré par les Turcs-Maures. Ainsi, l'auteur adapte le récit au nouveau contexte du roman, situé avant la bataille de Lépante, et s'en sert pour fragmenter la structure du texte et souligner, s'il en était encore besoin, l'arbitraire d'un système qui peut viser toute personne à n'importe quel moment, ce qui a comme conséquence directe d'effarer la population, enfermée dans l'emprise de la terreur psychologique et dont les attitudes se révéleront d'une violence inouïe vis-à-vis de l'accusée (tandis que le bourreau, comme dans *Rosa Maria Lépante Serra, Coga*, est l'une des figures les plus positives et empathiques du récit). Angioni souhaite de cette façon mettre l'accent sur les déformations et les injustices de la machine inquisitoriale, ainsi que sur les comportements des masses et les dangers liés à l'ignorance généralisée, à la primauté des pulsions et donc au manque de rationalisme, et ce en partant d'un épisode minime, la persécution judiciaire d'une subalterne. Il s'agit bien d'un procédé micro-historique, voire minimaliste, caractérique de la méthode angionienne ; en outre, l'intention de l'auteur sarde est aussi de dénoncer, à travers des fragments narratifs fortement allégoriques, les périls des totalitarismes passés, présents et futurs, et aussi – ou peut-être surtout – les potentielles déviations de la nature humaine. Au-delà de l'aspect symbolique, qui demeure central dans la production narrative angionienne, il faut aussi remarquer que la représentation se focalise toujours sur le milieu populaire (dans ce cas concret la ville de Cagliari) et que Sigismond parvient à prendre connaissance du procès de

[827] Bertolt Brecht, *Sur le rétablissement de la vérité*, *op. cit.*, p. 148.

Dominiga Figus une fois encore grâce à la servante Mariedda, une sorte de mémoire vivante des bas-fonds de l'île. Notons à ce propos le passage final du chapitre dédié au procès de Dominiga : « Mariedda, *vox populi*, dit que la fille du viol turc-maure n'est pas morte, mais que, sauvée du bûcher, elle s'est jetée du Castello dans la mer, s'envolant vers la Barbarie »[828]. Un passage où la mer représente à nouveau, comme pour Itzoccor ou pour Rosa auparavant, la seule échappée possible vers la liberté, donc vers une condition plus digne, mais aussi un fragment où la réalité, dans la vision populaire, demeure consubstantielle à la légende et aux mythes.

Dans la suite du roman, Sigismond reprend les rênes de ses pensées depuis sa cellule espagnole et, faisant le lien avec la fin de Dominiga décrite dans le chapitre précédent, concentre ses réflexions sur la condition carcérale et la fuite, par lui entreprise à deux reprises, d'abord depuis la prison de Cagliari puis depuis celle de Tolède ; car finalement, observe-t-il, « Toujours j'ai essayé de m'enfuir d'un lieu comme celui-ci. [...] Fuir de la prison, même pour une heure, est une chose qu'il faut toujours faire. Et elle vaut tout châtiment. C'est pourquoi j'ai tenté de fuir de ce lieu d'obscène affliction »[829]. Cette fuite décrite par Arquer, qui lui procure une sensation d'extase, quand bien même éphémère, symbolise une plus ample volonté de l'homme d'abandonner les lieux où les êtres sont contraints de vivre dans des conditions inhumaines pour partir à la recherche d'un monde où ils peuvent le faire tout en restant ce qu'ils sont vraiment, dans une nouvelle relation avec la nature. Cette aspiration à une liberté terrestre exprimée par Sigismond contraste avec l'accablante réalité qui l'entoure, notamment avec la condamnation à mort qui plane au-dessus de sa tête, une sanction extrême qui prend de surprise et décourage même ses compagnons de cellule : Balthazar le blasphémateur, le maraud Diego de Jesús et le jeune Justillo, séducteur de religieuses. Dans ce contexte apparemment sans espoir, et nonobstant sa vive amertume vis-à-vis des inquisiteurs et de l'ancien ami Juan Garcia, devenu traitre et délateur afin de se sauver du bûcher, Arquer trouve aussi en prison une raison pour aller de l'avant : de fait, il s'était lié d'amitié avec le jeune chevrier Pedro el Rubio, arrêté par le Tribunal car pendant des années il avait manqué d'aller se confesser. Et devant le désarroi de Pedro, qui malgré une forte ignorance des choses et du monde possédait un talent naturel pour la peinture, Sigismond avait ressenti la nécessité de participer à son instruction, jusqu'à le

[828] *Ibid.*, p. 114. « Mariedda, *vox populi*, dice che la figlia dello stupro turcomoro non è morta, ma salvata dal rogo se n'è volata via giù dal Castello in mare vivo verso Barberia ». Nous avons choisi délibérement de ne pas traduire « Castello » par le français « Château » car l'auteur fait référence ici au quartier central de Cagliari ainsi nommé.
[829] *Ibid.*, p. 117. « Sempre ho cercato di fuggire da un luogo come questo. [...] Fuggire dal carcere anche per un'ora è cosa da doversi fare sempre. E vale ogni castigo. Perciò io ho sempre tentato di fuggire da questo luogo di turpe afflizione ».

pousser à l'évasion : « À Pedro j'avais expliqué qu'en s'échappant d'ici il devait profiter de son art de berger, et de par les montagnes et les vallées solitaires, par les chemins anciens de la transhumance, en bas par l'Andalousie, prendre la mer vers la Barbarie »[830]. La relation décrite ici par l'auteur est une relation typique maître / élève : c'est l'intellectuel qui forme le subalterne en lui donnant les instruments utiles pour se forger une conscience. De plus, nous retrouvons à nouveau dans ce passage cette idée presque obsessionnelle de la fuite à travers la mer vers la Barbarie, déjà exprimée à plusieurs reprises, probablement parce qu'elle représente aux yeux de l'auteur le symbole d'un endroit proche qui n'a pas encore été touché par l'œuvre ravageuse de la machine inquisitoriale. Cependant, dans la suite de ses pensées mélangées aux souvenirs, Sigismond considérera plus propice pour Pedro de trouver un passage pour les

> Indes Occidentales, [...] pour ces terres d'outre-mer où l'*extremeño* Hernán Cortéz a placé la Nouvelle Espagne sur les ruines de l'empire de Montezuma, mis à feu et à sang. Oui, disait Pedro, et il fermait les yeux. C'était sa façon de s'évader de la prison, et sa fuite et la mienne c'était une façon de rester ici, là où ni Pedro ni moi n'avons jamais été.[831]

Cette image du voyage vers les nouvelles terres récemment découvertes sera un *topos* de plus en plus présent non seulement dans le projet littéraire de Giulio Angioni, et plus généralement, dans de nombreux textes de la production narrative sarde la plus récente, comme nous le verrons dans la suite de cette étude. Pour ce qui concerne Angioni, nous avions déjà eu affaire précédemment à Aricu, le jeune sarde qui, dans *Tierra a la vista*[832], s'était rendu protagoniste de l'expédition de Christophe Colomb de 1492, tout en repérant le premier les côtes américaines ; contrairement au personnage de ce récit, dans *Le fiamme di Toledo* le protagoniste du voyage est d'origine espagnole, même s'il partage avec Aricu la position sociale, étant lui aussi un sujet subalterne ; en effet, Pedro el Rubio, comme le racontait Sigismond Arquer, réussit un jour à fuir la prison de Manzanares pour s'embarquer ensuite dans un navire prêt à partir depuis un port andalou pour rejoindre le Nouveau monde. L'Amérique représente donc une sorte d'alternative à la Barbarie, un moyen de quitter un contexte frappé par l'Inquisition ;

[830] *Ibid.*, p. 133. « A Pedro io spiegavo che scappando da qui doveva sfruttare la sue arti pastorali, e per monti e per valli solitarie, per i tratturi antichi della transumanza, giù per l'Andalusia, prendere il mare verso Barberia ».
[831] *Ibid.*, p. 135. « Indie Occidentali, [...] per quelle terre d'oltreoceano dove l'estremegno Hernán Cortéz ha messo su la Nuova Spagna sulle rovine dell'impero di Montezuma, messo a ferro et a fuoco. Sì, diceva Pedro, e chiudeva gli occhi. Era il suo modo di evadere dal carcere, dove il suo e il mio fuggire è stato tutto un restare qui dove non siamo stati mai, né Pedro né io ».
[832] Voir à ce propos Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 64-79.

toutefois, il apparait évident qu'il s'agit aussi d'un lieu imaginé, donc d'une vision qui ne tient pas compte de ce qui se passait à l'époque dans ces terres lointaines, où les populations et les cultures indigènes étaient impitoyablement balayées par les conquistadors du Vieux continent. En outre, un autre élément important ressort à ce stade de la narration : en effet, dans les cellules de Tolède, le protagoniste et narrateur Sigismond se lia d'amitié avec plusieurs prisonniers. Naturellement, la plupart d'entre eux sont d'origine espagnole. Ces rencontres et ces relations développées par Arquer ne sont pas caractérisées par l'auteur comme des rencontres avec l'*istrangiu* (l'étranger), mais bien en tant que liens entre personnes qui, bien que dans la différence – d'origine, de classe, de formation, de vision –, partagent une condition identique et vivent la diversité non pas comme un danger mais au contraire comme une source de richesse. Enfin, ce qui demeure intéressant dans l'univers carcéral dessiné par Angioni, c'est justement le fait que l'auteur ne met jamais en avant l'origine des personnages, dont la nationalité ne semble pas être l'atout principal pour développer une amitié. Ce qui est mis en valeur, c'est tantôt le partage et la solidarité entre prisonniers victimes de la machine inquisitoriale, tantôt la faiblesse de la nature humaine perceptible dans cette « zone grise »[833] représentée dans le roman par Juan Garcia, à savoir cette part des victimes qui se montrent prêtes à collaborer avec les bourreaux (donc contre les autres victimes) afin de garantir leur propre survie. Ainsi, Angioni évite toute simplification réductrice qui menait, par exemple, les romanciers sardes du XIXe siècle à concevoir leurs représentations autour de la dichotomie « Espagnol méchant / Sarde victime », et développe de ce fait une réflexion bien plus profonde, à travers l'expérience de Sigismond, autour de la condition de l'être humain dans des conditions extrêmes telles que l'enfermement dans une cellule ou la menace arbitraire de l'Inquisition. Enfin, l'auteur, par cette représentation située au cœur du XVIe siècle, montre la variété des cultures qui se croisaient et se mélangeaient continuellement au sein de l'Empire ibérique, mais aussi en dehors de ses frontières.

Notons que dans le roman d'Angioni tout est digne d'être raconté : par conséquent, dans la narration, les considérations plus philosophiques laissent soudain la place à des faits plus matériels, dans un texte qui se démarque par sa structure fragmentée, où chaque chapitre se prête aussi à être lu comme un récit autonome. Sigismond bourlingue ainsi entre réflexions et souvenirs, et en se laissant transporter par ces derniers, il quitte la prison ibérique pour revenir

[833] Nous empruntons ici, en le réadaptant pour notre analyse, le concept de « zone grise » élaboré par l'écrivain italien Primo Levi. Un concept qu'il avait développé concernant le système totalitaire des camps de concentration pendant la Deuxième guerre mondiale, dont il fut un des rescapés. Selon Levi, cette couche grise était composée par ces prisonniers qui, sous la pression du pouvoir (qui pour être exercé nécessite de disposer d'un certain nombre de collaborateurs), coopéraient, en obtenant en échange des privilèges ; privilèges qui étaient nécessaires mais pas suffisants pour leur propre survie. Pour approfondir la connaissance de ce concept, nous renvoyons à la lecture de Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], Paris, Gallimard, 1989.

sur la relation haineuse que la famille Arquer entretenait depuis longtemps avec la famille des Aymerich : une haine qu'il considérait comme une des causes principales de sa condamnation au bûcher. De fait, dans le chapitre qui commence à la page 138, et qui s'intitule justement « L'odio degli Aymerich » (« La haine des Aymerich »), l'intellectuel de Cagliari révèle que son père avait déjà rencontré de nombreux problèmes avec la riche famille sarde, problèmes qui s'accrurent lorsque Sigismond fit arrêter don Salvador Aymerich en l'accusant d'être le commanditaire d'un meurtre. En représailles, la sœur d'Arquer, Petronilla, fut violée dans une église. Cela correspondait, selon le narrateur, à une histoire typique et représentative de la Sardaigne et de sa culture, comme le montre bien dans le passage qui suit :

> La haine des Aymerich, origine et cause des mes soucis, a ennuyé mes juges. Des histoires de ma terre, je le sais, des misères anciennes et nouvelles, des potins comme ceux que Dante raillait déjà chez les Sardes au fond de l'enfer, disant qu'"en parlant de Sardaigne leurs langues ne se sentent jamais fatiguées". On est fait comme ça. Mais on est mal fait. Telle une sorte de malédiction, on se bat entre nous, dans notre buisson de terre, au milieu de trop de mer. C'est ainsi que j'ai fait, en partant de la haine sarde des Aymerich contre nous, les Arquer. Je ne l'ai ni allumée ni cherchée : je suis né dedans.[834]

Revient donc ici l'idée de la fragmentation qui caractérisait la société sarde – une conception déjà exposée dans les fictions précédentes d'Angioni, ainsi que dans les textes de Sergio Atzeni –, et ce à travers une sorte de *J'accuse* de Sigismond Arquer, qui redessine l'image des Sardes en guerre intestine, des gens qui selon lui incorporent l'inimitié et l'esprit de vengeance depuis le plus jeune âge, et desquels il fait partie. Sans s'épargner lui-même, le narrateur reconstruit en détail la généalogie de l'inimitié de longue date entre les deux familles Arquer et Aymerich, une animosité qui avait commencé à l'époque de la bataille de Sanluri[835], donc au début du XVe siècle, lorsque l'ancêtre de Sigismond, Pere Arquer, avec son « bâton

[834] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 140-141. « L'odio degli Aymerich, origine e causa dei miei guai, ha annoiato i miei giudici. Storie della mia terra, lo so, miserie antiche e nuove, chiacchiere come quelle che già Dante irrideva nei sardi giù all'inferno, che "a dir di Sardigna le lingue lor non si sentono stanche". Siamo fatti così. Ma siamo fatti male. Come una specie di condanna, ci sbraniamo nella nostra aiola di terra in mezzo a troppo mare. Così ho fatto io, partendo dall'odio degli Aymerich contro noi Arquer. Io non l'ho acceso né cercato, ci sono nato dentro ».

[835] Pour rappel : il s'agit de la bataille qui eut lieu le 30 juin 1409 dans la Sardaigne méridionale, entre l'armée de Martin I de Sicile, appelé aussi Martin le Jeune, héritier de la Couronne d'Aragon, et les troupes du Royaume d'Arborée guidées par Guillaume III de Narbonne. Ce violent affrontement se conclut avec la victoire de l'armée aragonaise, qui subit cependant la perte de son chef Martin le Jeune, décédé quelques semaines après la bataille, probablement à cause du paludisme. Voir à ce propos Francesco Cesare Casula, *La Sardegna aragonese. La Corona d'Aragona. Vol. I*, Sassari, Chiarella, 1982.

animé de facture française »[836] tua dans la cour de sa maison Pidoll, administrateur et fils bâtard des Aymerich. Toutefois, outre le « bâton animé » et la haine envers les ennemis jurés, le narrateur confesse surtout avoir hérité, en tant qu'avocat fiscal de Cagliari, des luttes entre la féodalité sarde, guidée par les Aymerich, et la cour vice-royale, luttes qui à son avis n'étaient autres, finalement, que des disputes de nature économique :

> le diable y a mis la queue, mais tout peut se réduire au blé, à notre pain quotidien : les rivalités et les luttes ouvertes et terminées entre l'administration vice-royale et la féodalité ancienne et récente étaient et sont des luttes pour le blé, acheté et réquisitionné, de provision ou d'exportation. Les Aymerich sont devenus riches et nobles grâce aux trafics illicites, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'île.[837]

Cet éclairage permet à l'érudit Arquer de comprendre qu'en Sardaigne les choses fonctionnaient d'une façon pas si différente qu'ailleurs[838], car finalement, derrière les luttes intestines entre familles, derrière le diable dans les bouteilles et les croyances absurdes, se cache toujours le vrai combat, qui est le même partout : le combat pour le pouvoir, un combat dont l'enjeu fondamental, comme l'a si bien montré Edward Saïd, est le territoire et sa possession, parce que « l'histoire humaine est enracinée dans la terre, parce qu'il a fallu penser à l'habitat, mais aussi parce qu'on a voulu avoir plus de territoires, et qu'on a dû pour cela décider du sort des populations indigènes »[839]. De ce fait, Sigismond réalise que lui et sa famille, ainsi que le peuple sarde, ont été emportés par un conflit ancien capable de se renouveler de manière cyclique, et au centre duquel demeurent la géographie et le pouvoir.

Dans la suite de son long monologue, qui semble de plus en plus focalisé sur la Sardaigne, le narrateur introduit la représentation du comté de Fraus, ainsi que les figures de ses deux grands-parents maternels, qui avaient justement vécu à Fraus. Ce souvenir de Fraus et de ses ancêtres est généré par celui d'une audition pendant laquelle l'avocat fiscal Beltrán demanda à Arquer si selon lui les animaux disposaient d'un libre arbitre, comme pour le prendre

---

[836] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 141. « Bastone animato di fattura francese ».
[837] *Ibid.*, p. 143. « Il diavolo ci ha messo la coda, ma tutto può ridursi al grano, al pane nostro quotidiano: le rivalità e le lotte aperte e chiuse tra l'amministrazione viceregia e la feudalità vecchia e recente erano e sono lotte per il grano, requisito e comprato, di scorta e da esportare. Gli Aymerich si sono fatti ricchi e nobili coi traffici anche illeciti del grano dentro e fuori l'isola ».
[838] Significatif à ce propos le passage qui suit : « Sur la mer d'ombre où je voyais flotter ma terre, aujourd'hui je vois toutes les terres se noyer sous le soleil éternel de sa majesté catholique » (« Sul mare d'ombra in cui vedevo galleggiare la mia terra, oggi vedo annegare tutte le terre sotto il sole perenne di sua maestà cattolica »). *Ibid.*, p. 144.
[839] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 41.

en faute de luthéranisme. Par conséquent, il avait pensé à Tarragò, son grand-père, qui appréciait les bêtes autant que les hommes qu'il aimait, et parlait avec elles. Ce qui nous intéresse dans ce passage, c'est que le narrateur insiste sur le fait que Tarragò, tout en paysan inculte qu'il était, connaissait trois langues, presque quatre, plus quelques bribes de latin ; de plus, Arquer se lance dans un parallèle entre son grand-père et l'empereur Charles Quint, qui parlait en castillan avec Dieu, en français avec les femmes, en allemand avec les soldats et en italien avec les régnants, tandis que « mon grand-père avec le cheval parlait en catalan, avec l'âne et avec Dieu et nous tous en sarde, avec les chiens en toscan et avec les bœufs un peu de castillan. Je ne l'ai jamais entendu parler avec les moutons »[840]. Cette affirmation signifie à nos yeux rendre compte de la stratification des cultures qui imprègne l'identité sarde, dont les expériences séculaires superposées se reflètent dans ce multilinguisme qui a pénétré le tissu social de l'île jusqu'à sa composante la moins cultivée (la classe subalterne). De cette façon Angioni, auteur profondément ancré dans l'histoire de sa propre société, qui la façonne tout en étant modelé par elle, brise à nouveau un silence ainsi que certaines idées préconçues qui ont longtemps peuplé l'imaginaire collectif sarde, et encore de nos jours, puisqu'il montre, à la façon de Saïd, qu' « aucune identité n'a jamais pu exister toute seule, sans un appareil de contraires de négatifs, d'opposés »[841]. L'auteur de Guasila restitue bien l'image d'une culture hybride, « impure », contaminée par les échanges et les affrontements avec l'autre, et à l'instar d'un écrivain postcolonial, qui porte son passé en lui, avec son bagage de « cicatrices d'humiliantes blessures, visions du passé potentiellement réévaluées en fonction d'un avenir nouveau, expériences à réinterpréter et à redéployer en urgence, où l'indigène prend la parole et agit sur un territoire »[842], il met en avant l'interdépendance des terrains culturels où « colonisateurs et colonisés ont coexisté et se sont affrontés avec des projections autant qu'avec des géographies, histoires et narrations rivales »[843], tout en préservant, à travers son imagination créatrice, ce que la culture sarde, comme toute culture d'ailleurs, a d'unique.

De ce fait, nous pouvons attester que Tarragò, emblème d'une Sardaigne subalterne carrefour des cultures, porte en lui des expériences discordantes, à savoir toutes ces histoires qui participent et contribuent à la formation de sa propre culture et identité, pièces d'un processus incessant placé sous le signe de la complexité. Et les expériences discordantes le

[840] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 151. « Mio nonno col cavallo parlava catalano, con l'asino e con Dio e tutti noi il sardo, coi cani il toscano e con i buoi un po' di castigliano. Non l'ho mai sentito parlare con le pecore ».
[841] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 98.
[842] *Ibid.*, p. 71-72.
[843] *Ibid.*, p. 23.

portent aussi, lui, Sigismond, vagabond et lettré qui ne cesse de penser à sa terre « amère et douce » et aux terres qui l'ont hébergé et qu'il aime comme des patries, loin de tout essentialisme, comme cela paraît évident dans le passage qui suit :

> J'ai aimé ma terre. Outre ma ville, j'en ai aimé aussi d'autres, comme Alghero, Sassari qui m'a réhabilité d'une accusation infâme, Castelaragonese là-bas sur la mer, où j'ai connu et dialogué avec don Gaspar Centelles. Mais ensuite, j'ai aimé la libre et riche Bâle, j'ai aimé Madrid, les Flandres, et les monts des Grisons. J'espère qu'à la fin j'aimerai aussi Tolède et sa foule frénétique qui seront ma dernière vision, dans la Plaza de Zocodover. Sarde de nation, je possède beaucoup de patries, et je ne comprends pas celui qui discrimine parmi les lieux où il a été.[844]

Nous pouvons distinguer dans cette déclaration sigismondienne que sa vision du monde et des choses demeure solidement attachée à l'idée de l'ouverture et du mélange, ainsi qu'à la cognition lucide que l'existence de chacun est un parcours placé sous le signe d'une évolution perpétuelle, qui conduit à la stratification de nos expériences et de notre identité. Il est important de constater que la différence fondamentale entre Sigismond et Tarragò réside dans le niveau de conscience vis-à-vis de cette condition marquée par les discordances et le métissage culturel qui n'est rien d'autre que la condition humaine : en effet, si le premier est pleinement lucide dans son analyse, et ce grâce à son appartenance sociale et, conséquemment, au niveau d'instruction qu'il a pu développer et qui a fait de lui un intellectuel accompli, le deuxième vit dans cette situation presque sans s'en rendre compte, plongé dans la fragmentation de son histoire, dans son plurilinguisme perçu comme inné et dans sa condition de subalterne qui lui apparaît immuable. De ce fait, le rôle de Sigismond, en tant qu'intellectuel organique, est celui d'accroître la conscience de soi et de sa propre condition des sujets subalternes comme Tarragò. C'est justement ce qu'il fait avec Pedro el Rubio dans la prison espagnole, en transformant, à la façon de Gramsci, les sentiments incohérents et fragmentaires d'un jeune berger ignorant, qui se trouve dans une position de dominé, en un rapport cohérent et raisonné au monde tel qu'il le perçoit depuis cette position. Ce rôle gramscien est également assumé par Giulio Angioni, qui, à travers l'œuvre de fiction et ses liens avec l'univers historique de référence, remet en question

[844] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 168. « Ho amato la mia terra. Oltre la mia città ne ho amato anche altre, come Alghero, Sassari che mi ha riabilitato da un'accusa infame, Castelaragonese là sul mare dove ho conosciuto e dialogato con don Gaspar Centelles. Ma poi ho amato la libera e ricca Basilea, ho amato Madrid, le Fiandre e i monti dei Grigioni. Spero che alla fine amerò pure Toledo e la sua folla strepitante che saranno la mia ultima visione, in Plaza de Zocodover. Sardo di nazione, ho molte patrie e non capisco chi discrimina tra i luoghi dov'è stato ».

cette structure de sentiments qui consolidait la vision statique et ethnocentrique de la culture (et de l'histoire) sarde. Dès lors, avec l'outil littéraire, il tente de (re)donner une conscience historique aux Sardes, au-delà des mythes et des légendes isolationnistes, en privilégiant la vision de l'Histoire comme mutation (en antithèse avec l'idée de conservation) et en montrant, entre autres par l'entremise de son porte-parole Sigismond Arquer, que la culture sarde n'est pas seulement celle qui parle les dialectes, mais aussi, comme Michelangelo Pira l'avait observé dans les années 1970, « celle qui parle les langues des dominateurs et qui s'oppose à ceux-ci dans leurs langues, en solidarité avec les opprimés »[845] : il se dessine ainsi une sorte de résistance qui doit finalement aspirer à se réapproprier la culture et l'histoire comme mutation positive.

Par ailleurs, *Le fiamme di Toledo* nous apparaît comme une tentative de mettre en évidence l'importance de reconnaître le rôle que les dominations externes ont joué dans l'île : d'une part la façon dont les groupes internes ont accepté cette condition, d'autre part les formes de résistances qui sont nées à l'intérieur de la zone dominée – des résistances qui, toutefois, apparaissent isolées, voire dissociées. Le roman angionien se caractérise en outre par sa manière de relire l'Histoire en faisant surgir des questions qui permettent au récit-même de sortir de sa prison blanche, d'interroger les faits et les événements du passé pour quitter l'oubli du silence, et ce en passant par la parole littéraire. La parole de cette littérature se configure ainsi en tant qu'histoire d'un peuple : de ce fait, nous sommes d'accord avec Marina De Chiara, qui considère qu'il s'agit là de « la tâche précieuse de chaque écrivain : raviver le feu de la résistance dans les regards du peuple, de ces peuples qui pour très, voire trop longtemps sont restés muets, sans voix, enterrés comme les axolotls dans l'abyssal silence de l'histoire »[846]. Or, l'image d'Arquer construite par Giulio Angioni ravive à nos yeux ce « feu de la résistance », non pas sous le signe d'un refus de l'autre, mais bien par l'ouverture du regard, qui délace de nouvelles possibilités et insuffle au peuple de l'île un sens nouveau de sa propre identité. À ce propos, il s'avère intéressant de revenir brièvement sur ce passage où Sigismond parle de la patrie et de la nation[847] : dans ce fragment, le narrateur se concentre sur le fait qu'il possède plusieurs patries,

[845] Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto, op. cit.*, p. 106. « Quella che parla le lingue dei dominatori e a questi si oppone nelle loro lingue in solidarietà con gli oppressi ».
[846] Marina De Chiara, *Se la tribù si chiama Europa*, in Iain Chambers, Lidia Curti, a cura di, *La questione postcoloniale, op. cit.*, p. 281. « Il prezioso compito di ogni scrittore: ravvivare il fuoco della resistenza negli sguardi del popolo, di quei popoli che per tanto, troppo tempo sono rimasti muti, senza voce, sepolti, come gli axolotl, nell'abissale silenzio della storia ». De Chiara, en citant les axolotl (littéralment « monstre d'eau » en nauhatl), des urodèles qui ont la capacité de passer toute leur vie à l'état larvaire, fait référence à la nouvelle fantastique de l'écrivain argentin Cortazar : Julio Cortazar, *Axolotl*, dans Roger Callois (éd.), *Anthologie du fantastique*, t. II, Paris, Gallimard, 1966, p. 259-264.
[847] Voir Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 168.

toutes celles où il a vécu et où il est passé, même s'il est Sarde de nation. Ce qui dénote une différence cruciale entre les deux entités : la nation est toujours unique, et correspond à celle de la naissance, tandis que les patries peuvent (voire doivent) être multiples et changeantes. Derrière cette distinction réside l'idée d'une identité bien arrimée à la souche (dans ce cas concret la Sardaigne), mais ouverte aux influences, donc en évolution constante et caractérisée par une forte complexité de fond : dès lors, on serait tenté de parler d'identités plutôt que d'identité. Par ailleurs, dans cette vision véhiculée par Angioni l'idée de culture comme lieu d'appartenance « passe ainsi au crible de l'idée de culture comme processus de transition et de transformation »[848] ; pour citer encore Chambers, ont peur dire qu'avec leur histoire de mouvement et de mutation « ces identités suggèrent de nouvelles modalités de globalisation et de modernité, qui s'entrecroisent et interfèrent avec le rythme prévisible du progrès *et* de la tradition »[849]. Enfin, il est évident que pour Angioni, ainsi que pour la plupart des auteurs d'origine sarde, le point de départ de toute narration est la Sardaigne voire la nation sarde. Un endroit d'où partir pour aller à la rencontre d'autre patries. Néanmoins, il faut considérer, avec Saïd, que « les nations sont elles-mêmes des narrations »[850], et qu'avec leurs textes les écrivains *nationaux* refaçonnent dans l'imaginaire collectif l'image de leur nation. Pour Giulio Angioni, nous l'avons compris, cela implique de mettre en place la représentation d'un lieu de l'altérité ouvert au monde qui, malgré la mer encerclante, s'intègre dans un système des relations et interférences avec les autres cultures tout en souffrant d'une condition que nous avons auparavant qualifiée de périphérique.

3.4.1 La voix collective (et la contre-histoire) de Sigismond

Dans la partie centrale du texte, Sigismond s'attarde à raconter à ses compagnons de prison les guerres intestines qui avaient usé la vie des citoyens de Cagliari, ainsi que l'œuvre d'anéantissement de sa personne orchestrée par les Aymerich, et notamment par leur chef don Salvador, dont Arquer disait : « Je n'ai pas vécu beaucoup et je n'ai pas été magistrat pendant longtemps, mais je n'ai jamais rencontré un homme aussi sereinement malhonnête que don

[848] Iain Chambers, *Segni di silenzio, linee di ascolto*, in *Ibid.*, p. 19. « Passa così al vaglio dell'idea di cultura come processo di transizione e trasformazione ».
[849] *Ibid.* « Queste identità suggeriscono nuove modalità di globalizzazione e di modernità, che si incrociano ed interferiscono con prevedibile battito sia del progresso *che* della tradizione ».
[850] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 13.

Salvador Aymerich »[851]. Le contexte décrit par le narrateur est trouble et marqué par les luttes entre les barons et l'administration vice-royale, une rivalité entre différentes factions qui « corrodait tout »[852], tandis que depuis Madrid l'Infante Juana, sœur du prince Philippe et régente *pro tempore*, avait publiquement innocenté Sigismond de toute accusation sarde. À ce tableau bouillonnant et néfaste de la situation dans l'île, prélude à la condamnation pour hérésie qui frappera Arquer, suit l'intéressante transposition d'un long dialogue qui eut lieu dans la geôle du prisonnier avec son avocat *Maestre* Varrón, qui, bien que chargé de sa défense, avait voté pour sa condamnation au bûcher. De cette conversation animée ressortent des différences insurmontables entre les deux hommes : Varrón considère Sigismond comme « un semeur des doutes »[853], tandis que ce dernier voit dans l'avocat un semeur de peurs. Ainsi, devant l'entêtement du prisonnier, la préoccupation principale du *Maestre* était celle de comprendre les raisons qui avaient poussé Arquer à écrire des jugements si hostiles vis-à-vis du clergé sarde dans la *Cosmographia* de Münster ; à cette inquiétude l'accusé répondait ainsi :

> Je me repens. Pas parce que j'ai écrit des faussetés, mais parce qu'avec l'ardeur juvénile j'ai attribué aux prêtres sardes ce que plus tard j'ai vu partout chez le clergé. [...] Dans la *Cosmographia* j'ai exposé les mœurs du clergé de ma terre à la risée publique. Je me trompais en partie, pas parce que c'était faux que les prêtres, là aussi, cherchent la femme, mais parce que pour cela je les ai exposés à la risée.[854]

Lors de ce dialogue cultivé et tendu qui oppose deux philosophies de vie, c'est Sigismond qui prend le plus souvent la parole ; ses longues réflexions déchaînent les réprobations de l'avocat. Le cœur du discours du prisonnier est une critique féroce du système inquisitorial. Il estime notamment qu'il faut plus de courage pour accepter et avouer l'ignorance commune aux hommes – dont la connaissance est toujours défectueuse, donc pour vivre dans le doute et l'incertitude, sans prétendre à des capacités surhumaines – que pour porter la certitude d'une foi révélée, comme il est d'usage chez les inquisiteurs, qui lui apparaissaient comme les personnages d'une pièce, dont le visage était devenu un masque pétrifié. Ensuite, toujours en

[851] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 188. « Non ho vissuto molto e non ho fatto a lungo il magistrato, ma non ho mai incontrato un uomo così serenamente disonesto come don Salvador Aymerich ».
[852] *Ibid.*, p. 191. « Corrodeva tutto ».
[853] *Ibid.*, p. 202. « Un seminatore di dubbi ».
[854] *Ibid.*, p. 205-206. « Me ne pento. Non perché abbia scritto cose false, ma perché con ardore giovanile ho attribuito ai preti sardi ciò che poi ho visto nel clero dappertutto. [...] Nella *Cosmographia* ho messo alla berlina i costumi del clero della mia terra. In parte mi sbagliavo, non perché sia falso che i preti anche là cercano la femmina, ma perché li ho messi alla berlina ».

suivant cet esprit d'ouverture qui caractérise son observation et sa lecture de la réalité, Arquer déclare qu'entre les trois confessions principales, il voyait plus de motifs de consensus que de conflit. Cela lui semble évident dans le passé le plus récent, lorsqu'à Grenade, par exemple, où coexistaient trois religions et trois styles de vie différents, « le boucher juif avait sa boutique à côté du forgeron chrétien et du marchand de soie musulman » : de ce fait, aux yeux de Sigismond, il faut « commencer par être d'accord au nom de l'homme, pour arriver à être d'accord au nom de Dieu »[855]. Il est évident que la vision du narrateur est antinomique de celle de Varrón, fondée quant à elle sur un idéal dogmatique et prescriptif de l'église, tandis que l'intellectuel de Cagliari espérait une église qui sèmerait les doutes et cultiverait les incertitudes, considérant, comme il l'explique au *Maestre* rebuté par ces propos hérétiques, que « nous tous le savons que ce que nous appelons foi est seulement un simulacre, c'est le désir de savoir comment vont les choses, tandis qu'au contraire il n'y a rien de stable et de sûr, encore moins la foi. [...] Maestre, nous vivons des fables que nous nous racontons »[856]. Nous distinguons dans cette déclaration de Sigismond un des fondements de la littérature angionienne, un pilier conceptuel que nous avions déjà mis en valeur concernant le projet littéraire de Sergio Atzeni : la primauté de l'imagination et, de ce fait, son rôle central dans cet enjeu crucial pour la littérature qu'est la démystification de la réalité et la recherche d'une présumée vérité (entre autres historique). Pour rappeler les paroles d'Italo Calvino qui ouvraient cette étude, « la vérité est du côté de l'imagination, même si elle est démentie par la politique réelle »[857]. Cette idée semble bel et bien confirmée par le discours du narrateur de *Le fiamme di Toledo* ; il constate que les inquisiteurs n'ont probablement pas eu des parents capables de leur raconter de bonnes fables, car « Avec elles le monde acquiert du sens à ses débuts mais aussi lors de sa fin »[858]. Dès lors, à l'instar de l'approche néo-historique décrite par Giuliana Benvenuti[859], dans ce roman la narration devient un lieu où chercher une vérité pour trouver une possible interprétation du monde. Par conséquent, l'objet de réflexion se situe pour Angioni à l'intersection entre fiction et réel, et passe aussi par la complexification croissante des relations entre le passé, le présent et le futur. En effet, la *fiction* de l'Inquisition qui s'était emparée du

[855] *Ibid.*, p. 216. « Il macellaio ebreo teneva bottega a fianco del fabbro cristiano e del mercante di seta musulmano », et « Incominciare ad andare d'accordo in nome dell'uomo, per riuscire ad andare d'accordo in nome di Dio ».
[856] *Ibid.*, p. 218. « Lo sappiamo tutti che ciò che diciamo fede è solo finta, è desiderio di sapere come stanno le cose, mentre invece non c'è niente di stabile e sicuro, tanto meno la fede. [...] Maestre, viviamo delle favole che riusciamo a raccontarci ».
[857] Italo Calvino, *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 13. « Perché la verità è dalla parte della fantasia, anche se smentita dalla politica reale ».
[858] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 218. « Con esse il mondo prende senso per la prima volta, e poi anche alla fine ».
[859] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, *op. cit.*, notamment à p. 21.

monde moderne, fondée sur l'institution de l'assassinat systématique déguisé en suicide (« Vous faites semblant de ne pas être nos assassins, vous dites que nous le voulons [mourir] »[860]) devait permettre, aux yeux du narrateur-victime, la naissance d'un monde futur sans tortures et sans bûchers, sans exécutions capitales : « Et je sais que viendront aussi les temps sans les prisons, les cellules, les galères. Et de cette façon ma mort aussi aura eu un sens et un but, et votre choix de m'assassiner, et même votre personnelle trahison du mandat de me parrainer »[861]. Enfin, rappeler les actes du Saint Office au XVIe siècle, à travers un mélange de vrai, de faux et de ficiton[862] – donc à travers la dialectique documentation / imagination – permet à l'auteur de *Le fiamme di Toledo* d'illustrer les liens inextricables entre le passé et le présent, entre la violence d'hier et celle d'aujourd'hui, et de ce fait d'instituer une sorte de généalogie de la violence organisée et liée à l'impérialisme occidental, dont les dispositifs de déportation, ainsi que les mesures de déshumanisation et les projets d'extermination semblent être bien ancrés dans sa propre histoire. En ce sens, les espoirs de Sigismond apparaissent fortement naïfs, car il est évident, et Angioni en était probablement bien conscient lorsqu'il écrivit son roman, que les prisons n'ont guère disparu, non plus que la violence organisée, voire institutionnelle, à l'européenne : un *habitus* mental qui a su se perpétuer et a donné lieu à des systèmes d'élimination cartésienne sur base raciale bien plus nuisibles que celui de l'Inquisition[863], dont le sommet a probablement été atteint par les camps de concentration durant la Second Guerre mondiale. C'est dire : nous n'avons rien appris du passé, et cela aura des conséquences néfastes sur notre présent et notre futur. D'où, encore une fois, l'importance de pouvoir développer une conscience historique, d'où, encore une fois, l'importance de l'acte de l'écrivain, qui remue subversivement les ratures et les silences de l'Histoire, et, grâce à la pulsion nécromantique, répare une *damnation*, et il restitue une mémoire effacée en dépersonnalisant sa propre voix, via ce qu'avec Mario Domenichelli nous nommons stratégie de la « soustraction du sujet »[864] : le narrateur fait retentir dans sa voix d'autres voix, introduit dans l'écriture « des documents,

[860] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 221. « Fingete di non essere voi ad ammazzarci, dite che lo vogliamo noi ».
[861] *Ibid.*, p. 222. « E so che verranno pure i tempi senza più le carceri, le celle, le galere. E così avra senso e scopo anche la mia morte, e il vostro assassinarmi, perfino il vostro personale tradimento del mandato di patrocinarmi ».
[862] La notion de « faux » fait référence à la falsification (Carlo Ginzburg parlait à ce propos de « manipulation préméditée de la réalité », un lieu propre à la littérature), tandis que « fiction » renvoie à l'imagination de l'écrivain. Sur ces notions, voir Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, p. 15-21.
[863] Il s'avère intéressant à ce propos de lire le texte de l'historien Enzo Traverso, qui institue une généalogie de la violence nazie en ne remontant, toutefois, que jusqu'au XIXe siècle. Voir Enzo Traverso, *La violence nazie, une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique, 2002.
[864] Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, *op. cit.*, p. 17. Domenichelli y parle de « sottrazione del soggetto », en faisant référence aux réfléxions que Michel Foucault développe à propos de l'interrogation sur qui parle et à partir de quelle perspective dans les textes présentés et analysés dans *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

d'autres écritures qui redéfinissent d'autres parlants, historiquement déterminés »[865]. Dès lors, la poétique de l'auteur, celle d'Angioni dans ce cas concret, consiste à créer un dispositif narratif qui fonctionne comme un outil de lutte contre l'oubli et pour la « revendication du droit d'avoir vécu et d'entrer dans les mémoires [...] pour ces vies desquelles l'écrivain secoue la poussière de l'oubli et qu'il représente, qu'il rend lisibles, puisque, en effet, ce qui est rendu lisible, c'estjustement l'oubli de ces mêmes figures muettes, qui recommencent à parler »[866]. Cela, nous le constatons notamment dans le chapitre qui suit celui du dialogue entre Sigismond et son avocat : dans cette partie du roman intitulée « Tecum fugis »[867], l'auteur, « pour n'avoir plus de visage », comme l'écrit Foucault[868], laisse parler les voix des sujets oubliés dans les recoins les plus sombres de l'époque de l'Inquisition et construit une scène multifocale : Sigismond se retrouve à dialoguer avec ses trois compagnons de cellule, Juanillo, Balthazar et Diego, à propos de Dieu et de l'homme, de la théologie et de la folie inquisitoriale. Ainsi Angioni crée une voix collective, que nous pouvons considérer comme contre-historique au regard de sa volonté de remettre en discussion le discours auto-légitimant et homologuant du pouvoir : cette voix construit un discours sous le signe de l'*Horizontverschmelzung*[869] (la *Fusion des horizons*) qui tantôt invente, tantôt déniche dans les recoins du temps représenté (voire imaginé) des destins supprimés des récits officiels.

Le roman d'Angioni se caractérise aussi par sa fragmentation, sa structure discontinue et ses bonds temporels. Sur cet aspect, le dialogue à quatre voix est interrompu par le rêve de Sigismond, qui entend dans son sommeil la voix chantante de Tarragò et sent le parfum des pommes cueillies lors de la fête de Saint-Jean à la fin du mois de juin : il a l'impression d'être de retour à Fraus, « sans frayeur, bien sûr, à cause de ce parfum qui me remplit tout entier, corps et âme, et qui me rend à ce monde fait de présent et de passé, où tout s'embrouille et se

[865] Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, *op. cit.*, p. 18. « Documenti, altre scritture che definiscono altri parlanti, storicamente determinati ».
[866] *Ibid.*, p. 19. « Rivendicazione del diritto d'esser vissuti e d'esser ricordati [...] di quelle vite da cui lo scrittore scuote la polvere dell'oblio, e rappresenta, rende leggibili, poiché, invero, ciò che viene reso leggibile è proprio l'oblio nelle sue stesse figure mute, che tornano a parlare ».
[867] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 224-234. Il s'agit d'une expression de Sénèque qui signifie « Tu n'échappes pas à toi-même quand tu t'enfuis ».
[868] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 29. Voici le passage complet : « Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire ».
[869] Il s'agit d'un concept théorisé par le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer, dans son étude *Vérité et Méthode* [1960], Paris, Seuil, 1996. À propos de cette « Fusion des horizons », un extrait d'un autre écrit de Gadamer est éclairant : « Si, dans mes propres travaux, je dis qu'il est nécessaire qu'en toute compréhension, l'horizon de l'un se fusionne avec l'horizon de l'autre, il est clair que cela ne signifie pas non plus une unité stable et identifiable, mais quelque chose qui arrive à la faveur d'un dialogue qui se poursuit toujours », cité dans Jean Grondin, « La fusion des horizons**.** La version gadamérienne de l'adæquatio rei et intellectus ? », *Archives de Philosophie*, 2005/3, t. 68, p. 401.

confond »[870]. Outre l'élément proustien des pommes qui renvoient le narrateur, telles des madeleines, à ses origines, il faut souligner qu'à ce stade de la narration, où l'on s'approche à grands pas de l'heure de l'exécution du condamné, l'élément onirique se fait de plus en plus persistant dans le récit d'Arquer, comme un vecteur nécessaire pour trouver des espaces libres et soulager la pensée[871]. Néanmoins, ces intervalles songeurs alternent avec les replongées dans la dure réalité d'un monde asphyxiant, privé de futur, dans lequel Sigismond et ses acolytes, Juanillo, Balthazar et Diego[872], se retrouvaient pour un rien dans le rôle de proies de ces hommes prétendant « te scruter à l'intérieur et te juger ; ces inquisiteurs, même quand ils ne fracassent pas les corps, ils obscurcissent les cerveaux, ils bouleversent les cœurs et détournent le souvenir »[873] : la torture – physique et psychologique – était une menace perpétuelle suspendue au-dessus de la tête des prisonniers, et soupçonner les autres détenus de délation et de fausses accusations était la règle plutôt que l'exception. Ce fut le cas pour le narrateur, qui dans un des chapitres les plus intéressants du roman – intitulé « Allahu akbar »[874] – raconte l'histoire de Fray Francisco Rol, qu'Arquer avait suspecté d'être un délateur auprès de ses inquisiteurs – et qu'il accuse donc d'hérétisme à son tour. Rol, brûlé à Plaza Zocodover le 24 mars 1566, avait été le compagnon de cellule de Sigismond pendant environ sept mois, et Arquer portait sa mort sur la conscience. Mais ce qui se révèle captivant dans ce chapitre, outre ce sentiment de culpabilité délibérément instillé par le système, c'est justement la figure de Francisco Rol, et ses longues diatribes théologiques avec le narrateur : le religieux espagnol avait été arrêté par le Tribunal de l'Inquisition à Ciudad Real pendant qu'il jouait aux cartes, et les cartes à l'époque étaient « trop interdites pour qui devait soigner les âmes. Ils l'ont arrêté pendant qu'il était en train de gagner au *rubamazzo* »[875]. Toutefois, sa faute majeure avait été celle de devenir musulman après avoir été capturé par les Maures, sans pour autant renoncer à la foi chrétienne. L'absurdité de la situation est flagrante et montre encore une fois les bizarreries et les incohérences de l'institution inquisitoriale ; mais focalisons notre attention sur

[870] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 236. « Senza più spavento, già, per via di questo profumo che mi riempie tutto corpo e anima e mi restituisce a questo mondo fatto di presente e di passato, dove tutto s'imbroglia e si confonde ».

[871] À ce propos, remarquons le passage dans lequel Sigismond déclarait que les rêves sont « ma vraie évasion, ma meilleure source de divination. L'oniromancie est une science carcérale ». Voir *Ibid.*, p. 248. (« la mia vera evasione, e la migliore fonte di divinazione. L'oniromanzia è scienza carceraria »).

[872] Nous l'avons évoqué auparavant, Juanillo était accusé d'avoir eu des relations sexuelles avec des religieuses, Balthazar d'être un blasphémateur, tandis que Diego était un maraud qui avait pourtant refusé d'être rebaptisé.

[873] *Ibid.*, p. 242. « Di scrutarti dentro e giudicarti, questi inquisitori, anche quando non fracassano corpi, oscurano le menti, confondono i cuori, traviano il ricordo ».

[874] Voir *Ibid.*, p. 243-263.

[875] *Ibid.*, p. 245. « Troppo proibite per chi ha cura d'anime. L'hanno arrestato mentre stava vincendo a rubamazzo ». Le *rubamazzo* ou *rubamazzetto* (littéralement « vole-jeu ») est un jeu de cartes très répandu en Italie.

cette conversion de Rol à l'Islam : selon Sigismond, Rol avait été ravi de devenir un Turc-Maure, et dans le silence des nuits de la prison, il lui racontait inlassablement son histoire, soulignant chaque fois que ce n'était pas de l'apostasie, « mais une somme, un bénéfice mutuel entre foi et religion »[876]. Cette position novatrice de Rol rendait précaire et incertain le discours de Sigismond : en effet, grâce à Fray Francisco, l'intellectuel sarde parvenait à comprendre que les chrétiens redoutaient les débarquements des barbares sur leurs côtes de la même manière que les barbares craignaient ceux des chrétiens, mais que la différence résidait dans le fait que lorsque quelqu'un était capturé par les Turcs-Maures, il pouvait immédiatement s'affranchir de sa condition d'esclave s'il se convertissait à l'islam. De ce fait, Rol ouvre une brèche dans la pensée du narrateur, remet en cause sa posture à l'occidentale, que l'on pourrait qualifier de christiano-centrique, malgré son souci d'ouverture. En effet Francisco, qui à Tunis s'était retrouvé avec des milliers d'exilés juifs et musulmans d'origine espagnole, « Est devenu un des leur. Il l'était déjà », et il insistait surtout sur le fait que les prophètes changent mais que « Dieu est Dieu, sur les deux rivages, comme la lune et le soleil et tout le firmament »[877]. Dès lors, selon lui c'était un avantage d'être à la fois musulman et franciscain, probablement car c'était finalement une façon de remettre au centre l'homme et de pouvoir imaginer un Dieu pluriel – car Dieu est un et triple – complice de l'homme et de sa faillibilité : « Micer Arquer, notre Dieu et celui des autres ne doivent jamais s'opposer ; ils doivent s'additionner. On les oppose et ils s'annulent mutuellement ; on les additionne et on fait un Dieu vraiment tout-puissant, mais ami, complice »[878]. Outre ce positionnement, pour le moins original à l'époque, en faveur de la coexistence des cultes, Rol considérait, de manière presque prophétique, que les chrétiens paieraient dans les temps à venir tous ces actes hostiles et violents qu'ils avaient perpétrés contre les autres religions, en Espagne et dans les terre d'outre-mer ; ainsi, Francisco terminait souvent

[876] *Ibid.*, p. 250. « Ma una sommatoria, un buon guadagno in fede e religione ».
[877] *Ibid.*, p. 252. « È diventato uno di loro. Lo era già », et « Dio è Dio su tutt'e due le sponde, come la luna e il sole e tutto il firmamento ».
[878] *Ibid.*, p. 258. « Micer Arquer, il nostro Dio e quello degli altri non si devono mai contrapporre, ma si devono sommmare. Li contrapponi e si annullano, li sommi e si fa un Dio davvero onnipotente, però amico nostro, complice ». Nous sommes tentés de lire dans ce passage une sorte de métaphore ou de reformulation de la fameuse *question méridionale* d'Antonio Gramsci, et notamment de cette partie où le penseur communiste se focalisait sur l'importance d'une solidarité de fond entre les ouvriers – donc le prolétariat – de l'Italie du Nord et les paysans du Sud, qui à son avis menaient un même combat contre le capitalisme bourgeois. L'analogie nous semble viable : à la place des ouvriers et des paysans, nous avons dans le roman d'Angioni les fidèles des différentes religions, qui doivent s'allier pour se battre contre les Dieux dogmatiques et effrayants imposés par les institutions religieuses (en particulier celle de l'Inquisition). Cela devrait mener au rapprochement d'un Dieu, synthèse de tous les Dieux, avec les fidèles, donc l'homme, et finalement le peuple. Ce pourrait être lu comme l'aspiration à l'affirmation d'une nouvelle hégémonie gramscienne dans le domaine de la foi, une tâche qui, pour paraphraser Gramsci, s'avère gigantesque et difficile, « mais précisement pour cela digne de tous les sacrifices » : des sacrifices, précisement, tels ceux des hérétiques comme Sigismond et Rol (Antonio Gramsci, *Quelques thèmes de la question méridionale, op. cit.*, p. 329-356 ; la citation à p. 356).

ses plaidoiries dans la nuit de la prison, comme le racontait Arquer, en affirmant que le destin du monde se jouerait sur les terres d'Amérique, et que le croissant islamique perdrait, « Mais sans se résigner. Et il ne pardonnerait pas »[879].

Sigismond, qui avait essayé d'opposer ses idées à celles de Rol, était sorti marqué par le doute et déstabilisé par ces longues confrontations avec l'Espagnol, car au fond ses opinions n'étaient pas si dissemblables et parce que s'il connaissait si bien les méfaits de l'Inquisition catholique, il était aussi au courant de la ruse et de la dureté des conquistadors au-delà de l'Atlantique. Après la mort de Rol, il repensa aux idées de ce religieux qu'il avait jugé en proie à la folie car trop radical dans ses propos, et conclut ainsi le récit de leur parcours commun :

> Le 24 mars 1566 Francisco Rol est monté sur le bûcher à Plaza Zocodover, en proclamant *Allahu akbar*, en évoquant *Scéma Israel* et en chantant avec l'Aquinate que *sola fides sufficit*. Le cœur sincère et ferme jusqu'au dernier moment. Non, il n'était pas fou. Et s'il l'était, Erasme a écrit pour lui son *Éloge de la folie*. Et moi, si je devais échapper à ce sort, j'aurais le devoir d'écrire pour lui un *Éloge de la différence*, pour soutenir le droit de chacun à sa propre diversité.[880]

Dans ce fragment de la narration Giulio Angioni, en précarisant les certitudes de son narrateur, met en avant, à travers la figure de Rol, un discours fondé sur la diversité et sur son acceptation, en attirant aussi l'attention sur le fait que même dans un contexte de violence institutionnelle et d'obscurcissement de la pensée peuvent surgir des formes de résistance et des visions antinomiques de celles du pouvoir. Certes, il s'agit d'une résistance isolée, mais qui pourrait avoir une suite lorsque les équilibres et les hégémonies auront vacillé, comme le prévoyait Francisco Rol, et, surtout, lorsque les consciences (des subalternes et des vaincus) se seront réveillées. Cette stratégie discursive angionienne semble évoquer, outre l'ombre de Gramsci, celle du Foucault de l'*Archéologie du savoir* ; en effet, Angioni, à la suite du philosophe français, remet en question grâce à la parole littéraire le *document* et sa trace fragile, en le travaillant de l'intérieur et en l'élaborant avec l'aide de son imagination, ce qui lui permet de repérer des éléments, de définir des unités et de décrire (voire construire) des relations. Ainsi, l'auteur sarde, en analysant les idées et le savoir d'une époque précise, « prête une attention de

[879] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 263. « Ma senza rassegnarsi. E non perdonerà ».
[880] *Ibid*. « Il 24 marzo 1566 Francisco Rol è salito sul rogo in Plaza Zocodover, proclamando *Allahu akbar*, invocando *Scéma Israel* e cantando con l'Aquinate che *sola fides sufficit*. Cuore sincero e fermo fino all'ultimo. No che non era matto. E se lo era, Erasmo ha scritto per lui il suo *Elogio della follia*. E se io, dovessi sfuggire a questa sorte, avrei il dovere di scrivere per lui un *Elogio della differenza*, per sostenere il diritto di ciascuno alla sua diversità ».

plus en plus grande aux jeux de la différence »[881] et, conscient de la mutation épistémologique de l'Histoire qui a « mis en doute les possibilités de la totalisation »[882], intègre dans son discours la discontinuité, laquelle ne joue plus le rôle « d'une fatalité extérieure qu'il faut réduire, mais bien d'un concept opératoire qu'on utilise »[883]. Enfin, Foucault à son époque parlait de la difficulté de l'affirmation de cette mutation épistémologique de l'Histoire (dont le début remonterait à Marx), parce que là où on avait été habitué à chercher des origines et à reconstituer des traditions, voire à projeter des téléologies, « on éprouvait une répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des dispersions, à dissocier la forme rassurante de l'identique. [...] Comme si nous avions peur de penser l'*Autre* dans le temps de notre propre pensée »[884]. Lorsqu'Angioni prête sa voix à Francisco Rol, cette répugnance, qui était encore présente en partie en Sigismond, se dissipe aussitôt, et la différence trouve sa place dans la pensée, tandis que l'identique semble perdre son aspect jusqu'alors rassurant. Par conséquent, à travers Rol il devient possible non seulement de penser l'*Autre* mais aussi d'être l'*Autre* et, subséquemment, de penser comme et avec *lui*. Voici donc une fusion des regards instituée par l'écriture d'Angioni, une confrontation qui est rencontre et permet d'admettre et de reconnaître les différences à l'intérieur d'une Histoire comme ensemble de fragments épars où subsistent des éléments d'histoires diverses continuellement recomposées qui, comme l'affirme Chambers, « nous permettent de dépasser le désir nostalgique d'une unité ». En effet, et c'est toujours le chercheur anglais qui l'observe, « Nous sommes face à un horizon composé de subjectivités hétérogènes, occupé par des histoires et des langues vouées à transformer dans un présent significatif l'héritage fragmentaire du passé »[885]. Il s'agit donc, dans *Le fiamme di Toledo* et dans le projet littéraire de l'écrivain de Guasila, d'identifier le passage de la foi inlassable dans l'image d'une communauté statique à la reconnaissance d'un parcours constitué d'identités complexes et d'histoires discontinues, dans un monde contingent « où les traditions et les racines deviennent moins importantes en soi, comme si elles étaient des symboles d'une "authenticité" disparue »[886]. Il nous semble donc entrevoir dans l'oeuvre d'Angioni une modernité placée sous le signe de la discontinuité, résultat d'un déplacement culturel et sémantique dans l'interprétation de la tradition et de son rôle : tout sentiment d'appartenance statique et

[881] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 13.
[882] *Ibid.*, p. 16.
[883] *Ibid.*, p. 18.
[884] *Ibid.*, p. 22.
[885] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit.*, p. 116. « Ci permettono di superare il desiderio nostalgico di un'unità », et « Siamo di fronte a un orizzonte composto di soggettività eterogenea, occupato da storie e lingue intente a trasformare in un presente significativo l'eredità frammentaria del passato ».
[886] *Ibid.*, p. 114-115. « Dove tradizioni e radici diventano meno importanti di per sé, quasi fossero simboli stabili di un'"autenticità" scomparsa ».

monolithique apparaît alors impossible et désuet. Concrètement, nous pouvons affirmer que grâce à cette narration, la Sardaigne, avec sa spécificité culturelle et géographique, assume « un rôle dans d'autres histoires, d'autres idiomes, d'autres possibilités »[887], dans le passé comme dans le présent.

Tout cela semble confirmé par le chapitre consacré à l'ami de Sigismond, Gaspar Centelles, une autre victime du bûcher, exécuté à Valence le 17 septembre 1564. Il s'agit d'un passage où le narrateur joue avec les souvenirs et l'analepse, pour reconstituer sa relation avec ce Catalan accusé de luthéranisme, donc d'hérétisme, mais qui avait auparavant été *alcalde* (maire) de la ville de Sassari, dans le nord de l'île. Le début de cette amitié est assez symbolique : de fait, Arquer n'avait que dix-huit ans lorsqu'il rencontra Centelles, sur un rocher d'où ils voyaient le sud de la Corse, un endroit que le jeune Sigismond appellera par un *lapsus* Castel Genovese (Château Génois) ; à cette affirmation Gaspar, qui était commandant du lieu, répondit :

> Castel Aragonese je vous prie, les Génois ne sont plus là depuis un moment. Ou devons-nous l'appeler Castel Sardo ? Mais oui, disons Castelsardo, vu que nous sommes ici dans le Royaume de Sardaigne, avec tout le respect pour ces Génois de Boniface, et pour ces quatre chats d'Aragonais à mes ordres, le gros de la troupe et tout le reste sont... nous sommes Sardes.[888]

Nous pouvons entrevoir dans cette réponse l'image d'une terre (donc d'une culture) dont l'expérience historique est stratifiée et diverse, pour le meilleur et pour le pire ; un lieu où le passé pèse toujours sur le présent, avec toutes ses contradictions. De plus, cette dispute autour du nom à donner au village – qui aujourd'hui s'appelle justement Castelsardo – traîne aussi avec elle ce sentiment d'appartenance, voire cette image de la nation sarde, qui en dépit de toutes les dominations et influences externes subies et vécues par l'île, a résisté au temps dans l'imaginaire collectif insulaire, jusqu'à nos jours. À ce propos, il est important de souligner que l'idéal de nation sarde en époque espagnole véhiculé par Giulio Angioni ne se fonde pas sur une idée d'exclusion, bien au contraire ; c'est ce que nous dit ce fragment de dialogue entre Arquer et Centelles, où le second, Catalan de naissance, avoue se percevoir comme Sarde, ce qui

[887] *Ibid.*, p. 120. « Una parte in altre storie, altri idiomi, altre possibilità ».
[888] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 265. « Castel Aragonese, i genovesi qui non ci sono più da un bel po'. O dobbiamo chiamarlo Castel Sardo? Ma sì, facciamo Castelsardo, visto che siamo nel Regno di Sardegna, con buona pace dei genovesi là di Bonifacio, e di questi quattro gatti di aragonesi ai miei comandi, tanto qui il grosso della truppa e tutto il resto sono... siamo sardi ».

témoigne à la fois d'une identification des conquérants avec le lieu conquis, et d'une intégration des Ibériques (souvent des fonctionnaires, des militaires, des religieux et des marchands) dans le tissu social de la Sardaigne. En ressort l'idée d'un territoire où se retrouvent des hommes et des femmes aux origines différentes, où les cultures et les langues s'entrecroisent : de ce fait, deux intellectuels comme Sigismond et Gaspar Centelles peuvent se retrouver à dialoguer « en catalan valencien, avec quelques bouts de castillan », pour passer ensuite au toscan, tout en tendant « l'oreille au chant sarde que le vent nous amenait, et qui exigeait de l'attention »[889]. Néanmoins, l'élément crucial de cette longue conversation entre les deux amis n'est pas la nation sarde, ni l'île en soi, mais bien le fait « qu'ici aussi et maintenant, sur cette terre, dans cette île, dans le monde grand et terrible, le privilège doit être aboli, ou du moins réduit le plus possible »[890]. De fait, la discussion revendiquait un regard métaphysique en se posant sur la condition universelle de l'homme, mais aussi un regard social sur la nécessité d'aider les plus démunis, dans un contexte où « qui mange trop n'entend pas les raisons de ceux qui ont faim »[891]. Il s'agit donc encore une fois pour l'auteur de mettre en avant l'étendue de la pensée du narrateur, en lien avec le fait qu'en dépit de l'obscurantisme qui caractérisait cette phase historique, les idées circulaient et parvenaient jusqu'aux périphéries de l'Europe, donc jusqu'à la Sardaigne espagnole. Dans ce passage dialogique, une stratégie utilisée à plusieurs reprises par Angioni, les deux protagonistes, qui souhaitent « remédier aux caprices de la grâce », considèrent qu'il faut « faire des lois humaines, contre la misère des pauvres et le gaspillage des riches, par exemple »[892]. Tout en manifestant leur volonté de changer le cours des événements, ils soulignent combien « est injuste la nature des choses »[893] : nous ne pouvons pas manquer d'observer que se manifeste ici une référence à ce que Gramsci appelait « le pessimisme de l'intelligence et l'optimisme de la volonté », une devise que le penseur avait lui-même

[889] *Ibid.*, p. 266-267. « Catalano valenzano con qualche spizzico di castigliano », et « L'orecchio al canto sardo che il vento ci portava, e pretendeva ascolto ».
[890] *Ibid.*, p. 268. « Anche qui e ora, su questa terra, in quest'isola, nel mondo grande e terribile, il privilegio va abolito, o almeno mitigato il più possibile ». Nous retrouvons dans ce fragment du roman un autre renvoi direct à Antonio Gramsci, lorsque l'auteur utilise l'expression « nel mondo grande e terribile » (« dans le monde grand et terrible ») ; de fait, cette expression a été reprise d'une lettre écrite par le penseur sarde le 30 juin 1924 à sa femme Julca : « [...] e sono rimasto tanto tempo fermo per vederti allontanare tutta sola, col tuo carico di viandante, per la grande strada, verso il mondo grande e terribile e poi e poi tutto il nostro amore » (« [...] et je suis resté longtemps immobile pour te regarder t'éloigner toute seule, avec ta charge de voyageuse, pour la grande route, vers le monde grand et terrible, et après et après tout notre amour »), dans Antonio Gramsci, *Lettere 1908-1926,* Torino, Einaudi, 1992, p. 361 (Cette formulation gramscienne donnera plus tard son titre, entre autres, à une anthologie d'écrits de l'auteur communiste : Antonio Gramsci, *Nel mondo grande e terribile: antologia degli scritti 1914-1935*, Torino, Einaudi, 2007).
[891] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 271. « Chi mangia troppo non intende le ragioni di chi ha fame ».
[892] *Ibid.*, p. 273. « Fare leggi umane , contro la miseria dei poveri e lo spreco dei ricchi, per esempio ».
[893] *Ibid.*, p. 275. « È iniqua la natura delle cose ».

empruntée à Romain Rolland, et qui apparaît à de maintes reprises dans ses écrits[894]. Outre ce renvoi, ce qui est évident dans la construction de cette scène du roman, c'est la posture socialiste du narrateur ainsi que celle de Centelles, et le fait qu'ils se placent dans la perspective gramscienne de la réforme intellectuelle et morale de la société, car l'enjeu principal est toujours, et c'était le cas aussi à l'époque, une « lutte pour une nouvelle culture »[895]. Or, lorsqu'Angioni dépersonnalise sa voix et laisse parler ses personnages, qui se font porteurs d'un message fortement politique et politisé, il sait que les aspects idéologiques sont englobés dans les formes esthétiques, formes qui ne sont jamais innocentes ; il entre ainsi dans l'un des lieux paradigmatiques de la pensée de Gramsci, ce lieu où l'auteur des *Cahiers* précise l'idée qu'il est nécessaire de débattre, dans les formes esthétiques, des traits idéologiques contenus et organisés dans ces formes. En effet, dans toute question culturelle et esthétique, littéraire et artistique, ainsi que linguistique, résident d'autres problèmes qu'il faut déchiffrer afin d'écouter ce qu'ils nous communiquent ; il s'agit en somme, pour Gramsci, de reconnaître que le langage et la littérature existent seulement dans l'expérience sociale et qu'ils sont, en fin de compte, des moyens de cette expérience, et de ce fait qu'ils se définissent en tant que pratiques idéologiques et historiques. Nous entrons par là dans l'idée d'une littérature en tant que *praxis*, une *praxis* littéraire qui est couronnement de toute une époque, de tout un mouvement de réforme intellectuelle et morale et qui doit être reconnue comme telle et ainsi, comme le soulignait Edoardo Sanguineti, « rendue digne et comprise »[896]. Pour revenir à Angioni et à sa conception de l'outil littéraire, il nous semble possible de lire dans sa fiction l'idée d'une littérature comme *praxis* à la Gramsci[897], où la question de l'hégémonie est toujours centrale ; une écriture qui

[894] Cette devise apparaît pour la première fois dans les textes de Gramsci en 1920 dans la revue *L'Ordine nuovo*, dans l'article qui a pour titre « Discorso sugli anarchici » (« Discours sur les anarchistes ») ; voir *L'Ordine nuovo*, 3 ottobre 1920, aujourd'hui dans Antonio Gramsci, *L'Ordine nuovo (1919-1920)*, Torino, Einaudi, 1954, p. 400. Il reviendra sur cette formulation à plusieurs reprises. Néanmoins, il demeure intéressant ce que Gramsci écrivit à son frère Carlo en 1929, depuis la prison de Turi, en essayant de lui expliquer le sens moral de cette devise : « Sono pessimista con l'intelligenza, ma ottimista per la volontà. Penso, in ogni circostanza, alla ipotesi peggiore, per mettere in movimento tutte le riserve di volontà ed essere in grado di abbattere l'ostacolo » (« Je suis pessimiste par l'intelligence, mais optimiste par la volonté. Je pense, à chaque circonstance, à la pire des hypothèses, afin de mettre en mouvement toutes le réserves de volonté et d'être capable d'abattre l'obstacle »), dans Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 310.

[895] Gramsci, dans le Cahier 23, considérait en effet qu'« On doit parler de lutte pour une nouvelle culture, c'est-à-dire pour une nouvelle vie morale qui ne peut pas ne pas être intimement liée à une nouvelle intuition de la vie, jusqu'à ce qu'elle devienne une nouvelle façon de sentir et de voir la réalité ». Antonio Gramsci, *Art et culture*, dans Id., *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 23, § 6, p. 225.

[896] Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 200. « Dignificata e compresa ».

[897] La « philosophie de la praxis », alternative et antagoniste à la pensée dominante, est conçue par Gramsci comme un instrument fondamental pour une nouvelle conception du monde. Elle doit s'approprier le passé de façon critique, et inspirer un grand mouvement de réforme populaire moderne : « La philosophie de la praxis présuppose tout ce passé culturel, la Renaissance et la Réforme, la philosophie allemande et la Révolution française, le calvinisme et l'économie classique anglaise, le libéralisme laïque et l'historicisme qui est à la base de toute la

interroge les problématiques planétaires en partant du microscopique, et qui veut comprendre ce qui se passe et ce qui s'est passé : de cette façon, elle devient un « moyen de connaissance, [un] moyen de prise de possession du monde »[898]. La production littéraire d'Angioni, notamment dans *Le fiamme di Toledo*, mais pas seulement, met au centre l'homme et sa condition, et l'auteur sarde semble mettre en avant, par ses stratégies discursives où la forme dialogique joue un rôle prépondérant, l'idée que « tous les hommes sont "philosophes" »[899] et qu'ils ont conséquemment le droit de pouvoir exprimer leurs propres conceptions du monde, comme c'est le cas dans le roman de 2006 pour les compagnons de cellule de Sigismond, des représentants des couches populaires de la société espagnole. Affirmer, avec Gramsci, que tous les hommes sont « philosophes », écouter leur parole qui jusqu'alors était restée muette, est possible pour Angioni : il définit les limites et les caractères de cette philosophie spontanée

> qui est celle de « tout le monde », autrement dit de la philosophie qui est contenue : 1) dans le langage-même, lequel est un ensemble de notions et de concepts déterminés, et pas seulement un ensemble de mots grammaticalement vides de contenu ; 2) dans le sens commun et le bon sens ; 3) dans la religion populaire, et donc également dans tout le système de croyances, de superstitions, d'opinions, de façons de voir et d'agir, qui se manifestent dans ce qu'on appelle généralement le « folklore ».[900]

Ce faisant, l'auteur de Guasila redonne la voix aux sujets subalternes comme, entre autres, Diego de Jesús, Juanillo ou encore Dominiga Figus, dans un texte où trouvent écho et où sont contenues des conceptions différentes et déterminées du monde (même celle qui sont conçues d'une façon désagrégée et occasionnelle) : chaque conception participe ainsi activement à la

---

conception moderne de la vie. La philosophie de la praxis est le couronnement de tout ce mouvement de réforme intellectuelle et morale, dialectisé dans l'opposition culture populaire et haute culture. Elle correspond à la connexion : Réforme protestante + Révolution française : c'est une philosophie qui est aussi une politique, et c'est une politique qui est aussi une philosophie. Elle traverse encore sa phase populaire : susciter un groupe d'intellectuels indépendants n'est pas chose facile, cela demande un long processus, avec actions et réactions, adhésions et dissolutions et nouvelles formations fort nombreuses et complexes : c'est la conception d'un groupe social subalterne, sans initiative historique, qui s'amplifie continuellement mais de façon disorganique et sans pouvoir dépasser un certain degré qualitatif qui est toujours en deçà de la possession de l'État, de l'exercice réel de l'hégémonie sur la société entière, qui seul permet un certain équilibre organique dans le développement du groupe intellectuel » (Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. IV, C. 16, § 9, p. 211).

[898] Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », in *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 47-66, cité dans Ivan Jablonka, *L'histoire est une litérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* [2014], Paris, Seuil, 2017, p. 16.

[899] Antonio Gramsci, *Notes pour une introduction et une préparation à l'étude de la philosophie et de l'histoire de la culture*, dans Id., *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. III, C. 11, § 12, p. 175.

[900] *Ibid.*

production d'une histoire du monde placée sous le signe de la complexité, et cela permet de comprendre, toujours avec Gramsci, que « Pour ce qui concerne la conception qu'on a du monde, on appartient toujours à un groupe déterminé, et précisément au groupe de tous les éléments sociaux qui partagent une même façon de penser et d'agir »[901]. Corollaire de cette affirmation : nous sommes, en tant qu'hommes, des conformistes toujours fidèles à un quelconque conformisme. C'est justement ici qu'une figure comme celle de Sigismond Arquer prend toute son importance : son action dans le roman semble guidée par la volonté première de repenser son présent en tenant compte de son historicité, donc des problématiques du passé, tout en regardant vers l'avant et en se centrant sur les problèmes posés par la réalité du quotidien. Ensuite, par son actualité et sa cohérence critique, également issue d'une longue confrontation avec d'autres pensées et d'une critique continuelle de sa propre conception du monde, la pensée élaborée par Sigismond lui permet de tenter de créer une culture nouvelle, de « répandre de façon critique les découvertes déjà faites, les "socialiser" pour ainsi dire, et par conséquent faire qu'elles deviennent autant de bases pour des actions vitales, en faire un élément de coordination et d'ordre intellectuel et moral »[902]. Concrètement, le narrateur essaie, tout au long de son expérience, de conduire la masse d'hommes qui l'entoure à penser « de façon cohérente et sur un mode unitaire le présent réel »[903], dans un contexte peu propice, comme ce fut le cas pour Antonio Gramsci à l'époque fasciste. Et cela représente pour l'auteur des *Cahiers*, mais aussi, nous en somme convaincu, pour Giulio Angioni (dont le propos semblait être le même), « un fait "philosophique" bien plus important et "original" que ne peut l'être la trouvaille, de la part d'un "génie" philosophique, d'une vérité nouvelle, et qui reste le patrimoine de petits groupes intellectuels »[904]. Enfin, la figure d'Arquer, cet intellectuel qui ne cesse de se questionner sur l'homme et sa nature[905], émerge dans la narration comme celle de quelqu'un qui, malgré tout, ne cesse jamais de tenter de comprendre ce qui est en train de se passer dans le monde, ne renonce jamais, à l'instar du Gramsci décrit par Edoardo Sanguineti, « à penser et à analyser »[906], même en proie à des difficultés terribles. De ce fait, nous pouvons affirmer que la pensée de Sigismond est perpétuellement « en développement » ; l'activité théorique et

[901] *Ibid.*, p. 176.
[902] *Ibid.*, p. 177.
[903] *Ibid.*, p. 178.
[904] *Ibid.*
[905] D'ailleurs, Gramsci le soulignait déjà dans le Cahier 10 : « La question est toujours la même : qu'est-ce que l'homme ? Qu'est-ce que la nature humaine ? ». Il est intéressant d'observer que cette note se concluait par l'affirmation suivante : « on peut dire que l'homme est essentiellement "politique", puisque l'activité de transformer et de diriger consciemment d'autres hommes réalise son "humanité", sa "nature humaine" ». Antonio Gramsci, *Introduction à l'étude de la philosophie*, dans *Ibid.*, vol. III, C. 10, § 48, p. 136-137.
[906] Antonio Gnoli, Edoardo Sanguineti, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali,* Milano, Feltrinelli, 2006. « Pensare e analizzare ».

l'activité pratique y sont strictement liées l'une à l'autre, il a un intellect « en perpétuelle création et en perpétuel mouvement, qui vit intensément une autocritique menée sur le mode le plus impitoyable et le plus cohérent »[907] ; et finalement, comme le rappelait à juste titre le penseur communiste, « la recherche du [...] rythme de la pensée en développement doit être plus importante que chaque affirmation singulière occasionnelle et que les aphorismes isolés »[908].

3.4.2 Une culture hybride, une vision européenne

Après cette longue parenthèse gramscienne, recentrons-nous sur la suite de *Le fiamme di Toledo*, dont la narration s'achemine désormais vers la fin et se concentre sur les réflexions de Sigismond au sujet de la torture ainsi que sur son témoignage des séances de torture qu'il a subies au long de son emprisonnement ; un supplice qu'il a vécu comme une énigme, puisqu'il se considérait innocent, ne parvenait pas à saisir les raisons de l'acharnement du Tribunal à son égard ; à présent qu'il se souvient, il estime que les *hordinarios* – les responsables de la machine de la torture – lui suggéraient de raconter aux juges ce qu'ils voulaient entendre, car finalement, pour eux, « mon comportement était une des choses inexplicables du monde »[909]. Et alors que les inquisiteurs lui ordonnaient de « *decir la verdad* »[910] en resserrant les cordes autour des ses membres, Sigismond disait sa propre vérité, qui restait jadis lettre morte :

> Moi je vous l'ai dite [la vérité] du mieux que j'ai pu, je ne vous ai pas convaincus, mais vous ne me convainquez pas non plus, que Dieu nous aide, car toute cette chose n'a pas de sens, je le criais dans toutes mes langues, et finalement seulement dans le sarde de ma ville sur la mer : « *Non volit narriri nudda... non parit verus, non parit mancu verus, castia e ita stadu, Gesucristu miu, Mamma mia de su celu!* ».[911]

Subséquemment le narrateur revient sur les séances de tortures et sur la douleur qui suivait, dans ces moments de souffrance pendant lesquels l'humanité de ses compagnons de cellule le

[907] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. IV, C. 16, § 2, p. 193.
[908] *Ibid.*
[909] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 289. « Il mio comportamento era una delle cose inesplicabili del mondo ».
[910] En espagnol dans le texte. Voir *Ibid.* « Dire la vérité ».
[911] *Ibid.*, p. 289-290. « Io ve l'ho detta meglio che ho potuto, non vi ho convinto, ma voi non convincete me, che Dio ci aiuti, ché tutta questa cosa non ha senso, gridavo in tutte le mie lingue, e infine solo in sardo della mia città sul mare : "*Cela ne veut rien dire... ça ne semble pas vrai, ça ne semble même pas vrai, regarde ce qui s'est passé. Mon Jesus, Ma mère du ciel!*" [en sarde dans le texte] ».

réconfortait. C'est justement pendant que son corps se remettait d'une session de supplice que Justillo, le jeune analphabète, lui raconta l'histoire de ses « mésaventures avec la religion, qui l'ont ramené ici avec une accusation de sacrilège grave, commis sur des personnes consacrées, sur des femmes en religion »[912] : ce qui est intéressant dans le récit du prisonnier, c'est que ses malheurs avaient commencé avec une invasion de sauterelles à Tolède.

Ainsi, Angioni revient dans ce passage sur le *topos* du fléau de la locuste, et ce en situant la représentation de ce sujet atzenien[913] non pas dans la Sardaigne espagnole, mais bien au cœur de l'empire ibérique ; de ce fait, l'auteur de *Le fiamme di Toledo* insère dans ce *topos* une discontinuité spatiale essentielle pour le sens de son œuvre : en effet, à Tolède comme dans la Caglié d'Atzeni, suite à leur invasion, les sauterelles furent condamnées par le Saint Office pour hérésie, et il s'ensuivit une procession, comme dans *La fable du juge bandit* : « Il y a eu un grand autodafé avec tous les chrêmes à la Plaza de Zocodover, avec une procession et de grands paniers de sauterelles brûlées là-bas sur le bûcher comme des hérétiques, des sorcières fillesdu diable »[914]. Ce déplacement opéré par Angioni n'est guère anodin : il désacralise une idée *orientaliste* de l'île, l'image d'une terre en proie aux superstitions, à l'ignorance de la population et à l'incapacité politique de ses dirigeants, en soulignant que dans les lieux considérés comme les plus évolués de l'Occident, l'homme était aussi victime de ses pulsions, et que l'inaptitude de la classe au pouvoir – qui orientait les comportements des masses populaires – donnait lieu aux situations les plus absurdes, telles que la condamnation de la sauterelle au bûcher. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que dans de ce passage qui donne la parole au subalterne Juanillo, Angioni applique la critique atzenienne au pouvoir inquisitorial, en montrant que pour saisir son pire visage il n'était pas forcement nécessaire d'aller voir dans une de ses périphéries, telle que la Sardaigne : il suffisait d'écouter les récits venus du centre de l'empire, où les solutions politiques ne différaient guère de celles mises en œuvre dans les sous-royaumes. Giulio Angioni, par ce renversement ironique, édifie, à la manière de Saïd, la possibilité « d'un nouveau passé »[915] à travers ce que disent ceux qui n'avaient pas eu droit à la parole auparavant (à savoir les hommes et les femmes issus des couches populaires) ; de cette façon, il établit aussi une cohérence entre les coutumes, les mœurs et les modes de vie en vogue en Espagne et dans les autres territoires conquis comme la Sardaigne. Dès lors, on pourrait entrevoir dans les

[912] *Ibid.*, p. 296-297. « Disavventure con la religione l'hanno portato qui con un'accusa di grave sacrilegio, commesso su persone consacrate, su donne in religione ».
[913] Voir à ce propos Sergio Atzeni, *La fable du juge bandit, op. cit.*, et Id., *Gli anni della grande peste, op. cit.*
[914] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 298-299. « C'è stato un grande autodafe con tutti i crismi in Plaza Zocodover, con processione e grandi ceste di locuste bruciate lì sul rogo come eretiche, streghe figlie del diavolo ».
[915] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit*, p. 54.

mailles de la représentation angionienne une critique de la « dynamique impériale » décrite par Saïd, à savoir cette tendance « à l'essentialisation, à la domination et à la réaction qui génèrent ensuite des idées fausses et caricaturales »[916], ainsi qu'une mise en perspective de l'interdépendance des passés des colonisateurs et des colonisés qui vise à dépasser la séparation rhétorique des cultures, laquelle alimente « un conflit meurtrier de type impérialiste »[917].

Cette idée du dépassement de la séparation rhétorique des cultures est centrale dans l'économie du roman d'Angioni, et le narrateur Sigismond en est le premier représentant, par ses origines, son expérience personnelle et son ouverture d'esprit, qui font de lui l'archétype de l'homme européen contemporain (du moins, de l'homme européen idéal). Et si Arquer est pleinement conscient de la complexité de ce que l'on pourrait appeler son identité culturelle, d'autres ne le sont pas pour autant : ainsi, Diego de Jesús, le maraud, avait découvert ses origines juives très tardivement, comme il le racontait à l'intérieur de leur cellule à un Sigismond en convalescence. Sa découverte avait commencé en Italie, où il avait été envoyé pour combattre le Turc-Maure, et où il avait entendu les blessés amis et ennemis prononcer la phrase « *Scemà Israel Adonai* »[918] pendant leurs gémissements, une formule qu'il avait auparavant entendue dans sa propre famille en Espagne :

> Diego voulait comprendre. Diego a raconté mais il n'a rien compris à cela. Le grand-père non plus. L'arrière-grand-père est devenu triste. Pourquoi ? Parce que lui il savait. Il savait et comment, l'arrière-grand-père très vieux, et peu à peu, en étirant et en empoissant le fil de la mémoire, on en sortait un fouillis étrange, de crucifix et de *menorah*, des fils qui au Kippur se mettent sous le châle des pères, de confirmations, *kiddusc*, de *kippà* toujours sur la tête et de têtes masculines découvertes, au contraire, à l'église... toute une confusion qui n'existait pas avant, dans la pauvre tête de Diego.[919]

Voici encore une fois déployée par l'auteur cette conception hybride de l'expérience de la culture, cette idée de la stratification qui caractérise l'identité humaine, qui ne peut exister

[916] *Ibid.*, p. 79.
[917] *Ibid.*, p. 80.
[918] Dans la transcription française : « Chémâ Israël Ado-nay » (« Écoute, Israël, l'Éternel »). Il s'agit de l'incipit du verset 6:4 du *Déuteronome*, cinquième livre de la Bible hébraïque ou dernier livre de la Torah.
[919] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 306-307. « Diego voleva capire. Diego ha raccontato ma non ci ha capito niente. Il nonno nemmeno. Il bisnonno si è fatto molto triste. Perché? Perché lui sapeva. Sapeva eccome, il bisnonno stravecchio, e poco a poco, stirando e impeciando il filo della memoria, ne viene fuori un guazzabuglio strano, di crocifissie di *menorah*, di figli che a Kippur si mettono sotto lo scialle dei padri, di cresime, *kiddusc*, di *kippà* sempre in testa e di teste maschili scoperte invece in chiesa... tutta una confusione che non c'era prima, nella povera testa di Diego ».

autrement que sous le signe de la complexité, complexité que le pouvoir souhaite et souhaitait réduire au silence, mais qui persiste dans la mémoire des hommes comme l'arrière-grand-père de Diego, ce qui faisait affirmer à ce dernier : « Quelles choses étranges on découvre dans les plaies de l'histoire, dans les couches du temps »[920]. Nous voyons dans ce passage – très symptomatique de l'idée qui traverse tout le tissu narratif de l'œuvre en question –, que l'écriture littéraire peut offrir la possibilité de développer une pensée autonome nouvelle (que dans ce cas nous pouvons considérer comme une pensée du Sud subalterne, en opposition à celle du Nord hégémonique), grâce à sa capacité « unique de représenter les multiplicités de l'histoire, des voix, des langues, des registres, d'établir des connexions »[921]. En effet, Giulio Angioni propose dans ce roman une relecture de l'Histoire ainsi qu'une relecture généalogique de la formation de la culture en Sardaigne et dans les territoires hispaniques et italiens, ce qui le conduit à remettre en discussion des traditions établies et stables ; par conséquent, à travers son texte, qui mélange continuellement histoire et affabulation, il décèle un monde placé sous le signe de la contamination, avec une approche qui met en avant l'historicité et la complexité culturelle de la société et s'affirme – et c'est ici que réside le point de rupture – comme un contrepoint puissant à une certaine vision ethnocentrique, donc simplificatrice. Une corrélation s'établit avec l'idée saïdienne, applicable à nos yeux à *Le fiamme di Toledo*, d'une représentation non neutre, d'une vision *résistante* en conflit avec les représentations dominantes, et qui, enfin, permet aux vaincus de l'Histoire de se réapproprier leur propre regard et leur propre point de vue, car, comme Deleuze l'affirmait, « L'art, c'est ce qui résiste : il résiste à la mort, à la servitude, à l'infamie, à la honte »[922].

La fin du roman s'écoule dès lors, sous l'égide de la résistance intellectuelle de Sigismond Arquer – la seule qui lui reste – contre l'iniquité et l'ignorance érigées en système au royaume de l'Inquisition ; car finalement le narrateur affirme, lors de ce long cri final proféré la veille de son exécution, que « ce n'est pas tant la condamnation que je refuse : ce que je refuse le plus, c'est la façon de penser qui l'a fait naître »[923]. Ce chant du cygne du condamné Arquer s'accompagne des souvenirs d'autres victimes de l'Inquisition qui ont peuplé la prison de Tolède, comme Jorgito Maschio-femmina (Jorgito Mâle-femelle), qui était mâle de naissance mais femme par choix. Se souvenir de Jorgito et de sa diversité condamnée par l'église impliquait

[920] *Ibid.*, p. 309-310. « Che strane cose che scopri nelle piaghe della storia, negli strati del tempo ».
[921] Roberto Derobertis, *Sud, mondo*, in Bruno Brunetti e Roberto Derobertis, a cura di, *L'invenzione del Sud: migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari*, Bari, B.A. Graphis, 2009, p. XXIV. « Unica di raffigurare le molteplicità della storia, delle voci, delle lingue, dei registri, di fare connessioni ».
[922] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 235.
[923] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 318. « Non è tanto la condanna che rifiuto, ciò che più rifiuto è il modo di pensare che l'ha fatta nascere ».

aussi, pour le narrateur, de mettre en avant la place de la femme dans la société de l'époque, et de souligner sa supériorité morale sur l'homme ; une supériorité dont Jorgito était conscient, car il savait bien « que les femmes de Tolède toutes ensemble sont beaucoup mieux que les hommes tous ensemble », parce que, et c'est Sigismond qui l'ajoute, « partout comme ici à Tolède ce sont les femmes qui tiennent ensemble ce monde, tandis que les hommes se donnent du mal pour le détruire »[924]. Nous l'avons déjà remarqué auparavant, cette conception de la femme et de son rôle dans la société – donc de sa supériorité morale sur l'homme – est un *topos* présent dansl'écriture de Sergio Atzeni et de Giulio Angioni, étant donné que les femmes, dans leurs narrations, sont souvent des figures épiques, quand bien même solitaires, de la résistance au pouvoir (détenu par les hommes). Mais à propos de ce passage, il faut aussi observer que le fait d'introduire à ce stade de la narration la figure de Jorgito, un homme qui voulait être femme au XVIe siècle, représente une stratégie de l'auteur vouée à confirmer encore une fois la complexité d'un tissu social que le Tribunal du Saint Office avait divisé en fidèles et en hérétiques, mais qui présentait en réalité, que ce soit en Espagne, en Sardaigne, ou ailleurs, un ensemble de diversités les plus disparates qui cohabitaient, tantôt dans le conflit, tantôt dans la coexistence pacifique.

Finalement, Sigismond, après ses longs pèlerinages dans sa mémoire, se retrouve face à ses bourreaux à l'aube d'un matin ensoleillé de juin 1571 : « Je n'ai jamais été si pauvre et si simple qu'aujourd'hui. La mort est la plus grande simplificatrice »[925]. Dans ce calme apparent, il entreprend ses dernières réflexions sur sa vie et son parcours, arrivés à la fin : il se rappelle alors son jeune âge, lorsqu'il avait la présomption d'être certain de saisir les besoins du monde. Sa pensée n'avait jamais cessé d'évoluer ensuite, et il est arrivé ainsi à des considérations ultimes sur son chemin :

> Tout est si complexe, que l'on fait un tort au Christ si on le croit, comme dernière ressource, quand il dit qu'il est la voie, la vérité, la vie. [...] Mais cette vie mienne, parvenue à sa fin, [...] se présente à moi sous trop de formes et trop de modes [...] pour pouvoir dire, voilà, j'ai été ceci, je suis ceci, j'ai fait ceci de moi. Si cela me réussit c'est pour comprendre tout de suite que j'ai aussi été autre, que je suis autre,

[924] *Ibid.*, p. 332. « Che le donne di Toledo, prese tutte insieme sono tanto migliori degli uomini presi tutti insieme », et « Dappertutto come qui a Toledo sono le donne che tengono insieme questo mondo, mentre gli uomini si affannano per sfasciarlo ».
[925] *Ibid.*, p. 340. « Non sono mai stato più povero e più semplice di oggi. La morte è la più grande semplificatrice ».

> que j'ai fait autre chose de moi-même, que surtout les autres et les diverses circonstances m'ont fait, défait, refait. Souvent aussi contrefait.[926]

Encore une fois prend corps ici la poétique de la complexité élaborée par Angioni à travers ce personnage si profond et moderne issu du XVIe siècle qu'est Sigismond Arquer, un individu qui semble correspondre à l'homme gramscien décrit dans les *Cahiers de prison* par le penseur sarde, à savoir un homme qu'il faut concevoir comme l'ensemble de ses rapports sociaux et de ses conditions de vie. Enfin, dans le projet angionien, Sigismond apparaît finalement comme « un bloc historique d'éléments purement individuels et subjectifs, et d'éléments de masse et objectifs ou matériels, avec lesquels l'individu entretient un rapport actif »[927] ; un homme dont le développement éthique ne se réalise que grâce à une activité « dirigée vers l'extérieur, qui modifie les rapports extérieurs, depuis les activités tournées vers la nature, jusqu'à celles tournées à des degrés divers vers les autres hommes, dans les différents cercles sociaux dans lesquels on vit, jusqu'au rapport le plus grand qui embrasse tout le genre humain »[928]. Ainsi, Sigismond Arquer s'affirme tel un homme politique, toujours pour reprendre une formulation de Gramsci, en qui l'optimisme de la volonté entre en collision avec le pessimisme de la raison, notamment devant la mort : « Pendant ces années de prison, de stupidité impertinente de mes juges, et maintenant de torture et de mort infligée au nom de Dieu Père, j'ai compris qu'un homme ne peut jamais être privé complètement de sa volonté ni de sa pensée »[929].

En conclusion, le narrateur face à la mort considère que les artifices du souvenir aident à supporter tout passé et à ne pas craindre excessivement le futur, et il se pose une question que nous souhaitons laisser ouverte : « Contre les dommages du temps, n'avons-nous que les ruses du souvenir et de l'oubli ? »[930]. Nous sommes tout de même tentés de répondre au narrateur qu'outre les ruses du souvenir et de l'oubli, contre les dommages du temps, nous possédons aussi (voire surtout) l'écriture : l'affirmer est d'autant plus important que nous savons que Sigismond, avant d'être envoyé dans les flammes du bûcher, a confié ses écrits à Diego de Jesús, en gardant l'espoir que « du moins dans quelques archives de l'Inquisition restera pour la

---

[926] *Ibid.*, p. 343-344. « Tutto è così complesso, da fare torto a Cristo se gli credi, come ultima risorsa, quando dice che lui sì che è la via, la verità, la vita. [...] Ma questa mia vita giunta alla sua fine [...] mi si presenta in troppe forme e in troppi modi [...] per poter dire, ecco, questo sono stato, questo sono, questo ho fatto di me. Se mi riesce, è per capire subito che sono stato pure altro, che sono pure altro, che ho fatto anche altro di me stesso, che soprattutto gli altri e le diverse circostanze mi hanno fatto, disfatto, rifatto. Spesso anche contraffatto ».
[927] Antonio Gramsci, *Introduction à l'étude de la philosophie*, *op. cit.*, vol. III, C. 10, § 48, p. 136.
[928] *Ibid.*, p. 137.
[929] Giulio Angioni, *Le fiamme di Toledo, op. cit.*, p. 346. « In questi anni di carcere, di ottusità proterva dei miei giudici, e adesso di tortura e di morte inflitta in nome di Dio Padre, ho capito che un uomo non potrà mai essere privato del tutto della volontà, né del pensiero ».
[930] *Ibid.*, p. 351. « Contro i danni del tempo, abbiamo solo le furbizie del ricordo e dell'oblio ? ».

postérité une de ces inscriptions [...] desquelles il résulte qu'un certain Sigismond Arquer de Cagliari, en ce jour à Tolède, est mort brûlé vif pour hérésie. Et qui sait également si arrivera un jour où il suffira de savoir cela sur mon compte, pour tout comprendre »[931]. Or, Angioni remet ses écrits dans nos mains de lecteurs (à travers le célèbre stratagème du manuscrit retrouvé) et nous pousse de ce fait à réfléchir à l'importance de l'écriture (littéraire) en tant qu'outil indispensable pour réparer les dommages du temps et ses *damnatio memoriæ* ; une écriture qui, malgré les apories qui la caractérisent, parvient à donner la parole aux voix que l'Histoire avait jusque-là réduites au silence. De plus, en reconstituant une vie telle que celle de Sigismond, dans ce contexte difficile du XVIe siècle, l'auteur nous guide vers une réflexion plus vaste autour de la condition de l'homme au fil du temps et autour des déformations et iniquités du pouvoir, grâce à une narration fortement allégorique qui éclaircit le présent en parlant du passé, et, en partant de la micro-dimension et du minimalisme historique typiques de l'œuvre angionienne, ouvre une brèche aux réverbères d'une perception qui se veut globale. Voilà pourquoi nous concevons finalement qu'Angioni, dans *Le fiamme*, saisit et souligne l'existence de relations ambivalentes, changeantes et instables qui se développent dans le monde.

En guise de conclusion à ce chapitre, quelques considérations s'imposent, en partant justement de la fin : il nous semble important de mettre à nouveau en évidence le fait que Giulio Angioni, dans le roman *Le fiamme di Toledo* – que l'on peut lire comme le troisième volet d'une sorte de trilogie sur la Sardaigne à l'époque espagnole –, écrit une épopée de l'homme libre face à l'arbitraire du pouvoir, notamment de l'homme gramscien, tel Sigismond Arquer, cet individu qui ne cesse jamais de penser et d'analyser les événements et les problématiques de son époque, même depuis une minuscule cellule dans laquelle il a été enfermé par un tribunal qu'il perçoit comme injuste et despotique. Enfin, un homme aux idées larges, un contemporain au sens donné par Giorgio Agamben, qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir « non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent »[932].

Outre cet aspect central d'une œuvre qui représente sûrement une sorte d'aboutissement dans le parcours littéraire de Giulio Angioni, il est tout aussi important d'observer que dans ce triptyque espagnol, un des traits de style principaux est la fragmentation , dans une écriture

[931] *Ibid.*, p. 345. « Almeno in qualche archivio dell'inquisizione resterà per i posteri una di quelle iscrizioni [...] da cui risulta che un certo Sigismondo Arquer cagliaritano in data odierna a Toledo è morto arso vivo per eresia. E chissà pure se verrà un giorno in cui sia solo questo ciò che basta sapere sul mio conto, per capire tutto ».
[932] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 19-20.

marquée par les césures, l'autonomie des fractions narratives et leur remodelage dans des récits ultérieurs, une stratégie textuelle propédeutique à la transmission d'une idée de mutation, d'évolution et de mouvement perpétuel. Cette écriture, animée par la volonté de l'auteur de connaître l'Histoire et de comprendre les changements du présent, est strictement liée à la langue, qui représente la sonde qui devrait justement permettre à l'écrivain de se repérer dans les brumes de l'oubli, du souvenir voire du mystère ; une langue qui est par conséquent l'instrument qui lui permet de se rapprocher des choses et du monde. Conscient de cela, Giulio Angioni a su « épeler sa frêle élégie » et « percevoir son hymne étouffé »[933], et il a été capable d'habiter la langue-même, en l'adaptant au contexte et aux nécessités ; de ce fait, il a mené pendant de longues années une recherche expressive qui s'est affinée techniquement avec le temps, et les trois textes ci-analysés en sont un exemple concret. En effet, nous remarquons dans ces récits du triptyque que l'écrivain de Guasila, poursuivant son expérimentation linguistique, introduit dans les différents registres de l'italien des mots issus du sarde, ainsi que du latin, de l'espagnol et du catalan. Il en résulte la création d'un italien régional, comme l'avait justement suggéré Cristina Lavinio, fortement marqué par les stigmates de l'oralité[934]. Ce travail sur la langue nous amène à considérer que Giulio Angioni a en quelque sorte adhéré au concept de langue littéraire propre à Italo Calvino, lequel estimait que la langue devait être attentive aux dialectes et aux parlers du peuple (et, ajoutons-nous aux langues minoritaires), s'en nourrir en se renouvelant, sans jamais tomber dans le piège de l'imitation, puisque finalement « l'écrivain doit savoir construire une langue complexe, la plus fonctionnelle possible à son époque », qui ne doit pas « photographier avec complaisance, mais savoir rendre la vigueur et la sagesse, ainsi que les insultes subis »[935] par ce dialecte ou cette langue.

Ces considérations nous permettent finalement de reconnaître Giulio Angioni en tant que représentant d'une *littérature mineure*, selon l'acception qu'en ont donné Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle

[933] Giorgio Agamben, *Le feu et le récit, op. cit.*, p. 17. Le philosophe italien considère dans son essai que « Écrire signifie : contempler la langue, et qui ne voit pas et n'aime pas sa langue, [...] n'est pas un écrivain » (*Ibid.*). De plus, il met l'accent sur le fait que la langue n'est pas un instrument neutre, et que dans la langue de l'écrivain – et celle d'Angioni en représente un exemple à notre avis – « se trouve un champ parcouru des tensions polaires » (voir *Ibid.*, p. 18).

[934] Il faut signaler l'intéressante analyse de Lavinio, qui, à propos de l'écriture et du style de Giulio Angioni, parlait d'une « rythmique très parlée et populaire qui envahissait les dialogues, fortement mimétiques et imprégnés de sardismes » ; Cristina Lavinion, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Cuec, Cagliari, 1991, p. 169-170. (« Una ritmicità molto parlata e popolare che pervade i dialoghi, altamente mimetici e intrisi spesso di sardismi »).

[935] Italo Calvino, *Una pietra sopra, op. cit.*, p. 18. « Lo scrittore deve sapersi costruire una lingua complessa, il più funzionale possibile al proprio tempo », et « Fotografare con compiacenza, ma saper rendere il vigore e la saggezza, nonché le offese sopportate ».

qu'une minorité fait dans une langue majeure »[936]. Pourquoi affirmer cela ? Parce qu'à notre avis, pour l'auteur sarde, il demeure impossible d'écrire différemment : il ne fait que repérer la sonde qui le guide, en utilisant et en façonnant une langue caractérisée par un haut coefficient de déterritorialisation. Plus concrètement, par langue déterritorialisée on entend, à la suite de Deleuze et Guattari, une langue hégémonique corrompue, travaillée depuis l'intérieur par les minorités et capable également de sortir la littérature de l'espace individuel pour la rendre énonciation collective, donc conscience d'un peuple ; une littérature où tout ce que l'écrivain affirme assume les traits d'une action commune, où chaque parole est politique. En définitive, il s'agit de lire la production narrative de Giulio Angioni comme une littérature performative, qui fait de la langue un usage intensif tout en abandonnant son utilisation purement communicationnelle ; une littérature qui à travers ses fictions tente de construire un lien entre l'art, la vie et le peuple.

Or, cette écriture performative, qui accueille de surcroît différentes voix et s'hybride par une régionalisation, voire une créolisation liée aux mélanges continus d'idiomes et de dialectes divers qui s'insèrent et intègrent l'italien, donne vie à des textes qui, par ricochet, expriment une représentation tout aussi hybride de la réalité représentée. Ces récits parlent de la circulation des idées et de la pensée dans un contexte, celui du XVIe siècle, que l'on pourrait qualifier de *connecté*, voire globalisé ; où les contacts entre cultures différentes sont constants. Un contexte, enfin, dans lequel la Sardaigne semble pleinement insérée bien qu'en position périphérique, donc subalterne. Angioni refuse en effet toute représentation statique de l'Histoire, de la culture, de l'identité, et même si, à nostre avis, l'écho nationaliste est présent dans ses textes – nous l'avons déjà évoqué précédemment en traitant de l'image de la nation sarde comme point de départ de toute narration –, il s'agit d'un nationalisme nuancé et ouvert, inclusif, caractérisé par un sentiment d'appartenance toujours multiple et modifiable (révélateur en ce sens, le sentiment de Sigismond de posséder plusieurs patries et une seule nation). De plus, nous pouvons constater que l'origine des personnages des récits d'Angioni est souvent incertaine, comme c'était le cas dans les textes d'Atzeni, car elle est justement multiple et parfois inconnue des protagonistes eux-mêmes ; en lien avec ce constat, il faut aussi constater que le narrateur n'exprime jamais de jugement en rapport avec la nationalité ou la classe sociale des gens : un Espagnol peut être un personnage positif ou négatif, tout comme un Sarde ou un Italien, un riche ou un pauvre. Angioni s'éloigne ainsi du marécage des visions dichotomiques et simplificatrices, des stéréotypes faciles telle la légende anti-espagnole, et grâce à cette poétique

[936] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975, p. 29.

de la complexité et de la contamination culturelle, il perce aussi le mur de l'Histoire, et permet à l'île de se réinsérer dans un tissu composite d'histoires duquel elle avait été injustement exclue par des narrations antérieures, telles que les romans historiques sardes du XIXe siècle. En définitive, les fictions historiques d'Angioni, pour reprendre librement Roberto Derobertis, nous « offrent un regard sur la complexité sociale, historique et géographique qui permet de retourner les stéréotypes »[937] qui alimentent encore de nos jours une image faussée de l'histoire, de la culture et de l'identité sarde. Ces fictions nous montrent que « dans la mobilité, dans la coexistence des phénomènes contradictoires et dans les intrigues historico-géographiques »[938] réside la véritable essence de la réalité sarde du passé et du présent.

[937] Roberto Derobertis, *Sud, mondo, op. cit.*, p. XXIV. « Offrono uno sguardo sulla complessità sociale, storica e geografica che permette di ribaltare gli stereotipi ».
[938] *Ibid.* « Nella mobilità, nella coesistenza di fenomeni contraddittori e negli intrecci storico-geografici ».

IV

Fictions, histoire(s), identité(s) : la suite

Lors des deux chapitres précédents, nous avons focalisé l'attention sur les deux représentants de ce courant littéraire interne à la Sardaigne qui, à partir de 1986, a entrepris de relire, et même de réécrire le passé espagnol de l'île. Si nous nous sommes attardés sur les profils et les fictions de ces deux auteurs, Sergio Atzeni et Giulio Angioni, c'est en raison de l'importance de leurs projets narratifs respectifs, ainsi que du fort potentiel novateur de leurs œuvres, qui ont su briser les liens avec des visions stéréotypées et anachroniques. Elles ont ouvert, de nouvelles possibilités pour la littérature et la culture sarde contemporaines, grâce à un regard inédit sur le passé de la Sardaigne et à un saut épistémologique fondamental véhiculé par leurs narrations : les Sardes deviennent sujets de leur propre histoire, en abandonnant l'incommode statut d'objets (la référence encore une fois est à la « révolte de l'objet » théorisée par l'ethnologue Michelangelo Pira[939]).

Or, ce message de rupture porté par les textes d'Atzeni et d'Angioni n'est pas tombé dans le vide. En effet, et nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler au début de cette étude, d'autres écrivains d'origine sarde ont su s'approprier ce message, en saisissant son importance, et ont à leur tour posé le regard sur le passé de l'île pour récrire l'Histoire du point de vue des voix jusque-là restées muettes, par un travail fondé sur une dialectique continue entre documentation et imagination. C'est à ces textes que nous prêterons attention dans ce chapitre, en mettant à l'œuvre une analyse critique qui se veut en continuité avec le travail réalisé précédemment sur les textes de Sergio Atzeni et de Giulio Angioni. Les romans que nous analyserons sont les suivants : *Pueblo* [2000] de Raffaele Puddu, *La stirpe dei re perduti* [2002] de Paola Alcioni, *Mischineddus* [2006] d'Anna Castellino, *Hombres y dinero* [2010] de Pietro Maurandi, *La storia vera di Diego Henares de Astorga* [2013] de Nicolò Migheli et *Il Corregidor* [2017] de Francesco Abate et Carlo A. Melis Costa.

Avant de nous aventurer dans une lecture plus rapprochée des ces textes il est important d'observer qu'il s'agit de romans caractérisés par une thématique de fond commune, mais que chaque auteur poursuit sa voie personnelle dans cette quête historique, une voie marquée par la sensibilité et le substrat empirique et éthique de chacun. Outre la constante thématique, il faut aussi remarquer que tous les auteurs sont habités par une forte inquiétude identitaire, sentiment historique qui a toujours caractérisé la production littéraire en Sardaigne, mais qui semble s'aiguiser à partir de la fin du XXe siècle et du début du XXIe, période de conjonction historique

[939] Voir Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto, op. cit.*

pendant laquelle le contexte sarde a subi de profondes transformations économiques, sociales et anthropologiques. De ce fait, guidés par un « refus vers un univers de formes et de discours codifiés qui apparaissent vidés de sens », pour reprendre l'analyse de Benvenuti sur Sciascia[940], ces auteurs accordent une importance primordiale à la parole narrative, et par le choix du roman (néo)historique, ils tentent d'attribuer à la Sardaigne une place en Europe et dans le monde, pour l'insérer pleinement dans le flux de la modernité. Dès lors, l'ethos de ces écrivains se destine à nos yeux à « regarder la fonction de l'histoire dans le présent »[941], et à mettre en lumière les relations « controversées et violemment répressives qui s'instaurent entre la culture et l'histoire des classes dominantes et celles des classes subalternes »[942], avec une évidente volonté de sonder la réalité des classes populaires, dont les gestes sont restés pendant longtemps à l'ombre des « gestes des rois »[943].

Enfin, il semble bien que les auteurs de ces fictions, à la suite de Leonardo Sciascia – mais aussi d'Atzeni et d'Angioni –, partagent l'idée que la littérature, « encore plus et mieux que l'historiographie, est à même de sonder les raisons ultimes, y compris métaphysiques, [...] de l'action humaine »[944]. Il ressort de leurs textes la conviction que la littérature est capable d'accéder à tous les domaines de l'existence et surtout de l'expérience, que l'écriture littéraire, au contraire de l'historiographie, est affranchie de toute contrainte, relativement libre et habitée par plusieurs voix et points de vue, parce que, finalement, la littérature, c'est le lieu de l'altérité.

4.1 Parcours croisés : les subalternités opposées de Raffaele Puddu et Nicolò Migheli

Justement, Raffaele Puddu, l'auteur de *Pueblo*, est un historien, professeur d'Histoire moderne à l'Université de Cagliari et spécialiste de la société militaire, notamment de celle du Siècle d'or espagnol[945]. Nicolò Migheli est quant à lui sociologue du développement rural, et a

[940] Giuliana Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 35. « Rifiuto verso un universo di forme e di discorsi codificati che appaiono svuotati di senso ».
[941] *Ibid.*, p. 45. « Guardare la funzione della storia nel presente ».
[942] *Ibid.*, p. 44. « Le relazioni controverse e violentemente repressive che si instaurano tra la cultura e la storia delle classi dominanti e quelle delle classi subalterne ».
[943] Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi, op. cit.*, p. XI. « Gesta dei re ».
[944] Giuliana Benvenuti, *Microfisica della memoria, op. cit.*, p. 46. « Più ancora della storiografia, sia in grado di sondare le ragioni ultime, anche metafisiche, [...] dell'azione umana ».
[945] Voir entre autres : Raffaele Puddu, a cura di, *Eserciti e monarchie nazionali nei secoli XV et XVI*, Firenze, Nuova Italia, 1975 ; Bruno Anatra, Raffaele Puddu, Giuseppe Serri, *Problemi di storia della Sardegna spagnola*, Cagliari, Edes, 1975 ; Raffaele Puddu, *Il soldato gentiluomo: autoritratto di una società guerriera, la Spagna del*

à son actif de nombreuses publications à caractère scientifique dédiées à l'histoire des divers territoires et communautés de l'île. De ce fait, leur passage à la fiction historique confirme notre idée quant au rôle qu'ils attribuent à l'outil littéraire : le meilleur instrument pour inspecter la conscience de l'homme, un lieu que l'historiographie ne parvient pas à pénétrer[946]. Ainsi, Puddu et Migheli s'adonnent à littérature, plongent dans ce lieu de la différence et de l'ambiguïté, notamment avec la construction de deux œuvres situées à l'époque de la Sardaigne espagnole – plus particulièrement dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Au centre de leur narration se dressent deux sujets subalternes pour le moins ressemblants : Diego Flores (*Pueblo*), jeune berger qui s'engage dans l'armée au service du roi Philippe II, et Diego Henares de Astorga (*La storia vera di Diego Henares de Astorga*), jeune paysan qui rejoint lui aussi l'armée pour se battre dans les Flandres, en Corse, à Malte et en Sardaigne. Malgré deux parcours qui semblent construits à miroir, deux différences de fond séparent ces deux personnages. Tout d'abord, Diego Flores est sarde, tandis que Diego Henares est d'origine espagnole. Puis, tandis que le premier démarre son chemin dans l'île, pour rejoindre ensuite le continent européen, et terminer ses jours dans les Amériques, le deuxième réalise le parcours inverse : du continent à l'île. C'est pourquoi nous allons procéder à des analyses rapprochées et consécutives de ces deux romans, ce qui nous permettra de mettre évidence des éléments de continuité et des dissemblances entre ces narrations qui, tout en se situant durant le même demi-siècle, tentent de reconstruire un morceau d'histoire avec le support de l'imagination de l'écrivain et à travers le point de vue de deux subjectivités subalternes telles que celles des deux Diego (Flores et Henares).

4.1.1 Pueblo

Nous souhaitons tout d'abord centrer notre attention sur *Pueblo*, dont l'auteur, Raffaele Puddu, représente sans doute une des voix les plus originales de ce courant littéraire insulaire, spécialement pour deux raisons : la première nous l'avons déjà signalée, c'est le fait qu'il s'agisse

Ciquecento, Bologna, Il Mulino, 1982 ; Id., *I nemici del re. Il racconto della guerra nella Spagna di Filippo II*, Roma, Carocci, 2000.

[946] Il est intéressant à ce propos d'observer ce qu'écrit, dans la note introductive à *Pueblo*, l'historien espagnol Ricardo Garcia Carcel : « Puddu ha sentito il bisogno di varcare la frontiera che separa storia e letteratura, di sottrarsi alla schiavitù di fonti documentarie che, salvo il caso di quelle processuali, sembrano ignorare gli esseri senza nome, i soggetti passivi della storia. La volontà di fare storia sociale di questo mondo anonimo e sottomesso spinge Puddu dentro il romanzo storico » (« Puddu a ressenti le besoin de franchir la frontière qui sépare histoire et littérature, de se soustraire à l'esclavage des sources documentaires qui, sauf dans le cas des sources procédurales, semblent ignorer les êtres sans nom, les sujets passifs de l'histoire. La volonté de faire l'histoire sociale de ce monde anonyme et soumis pousse Puddu dans le roman historique »). Ricardo Garcia Carcel, « Nota introduttiva », in Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 6.

d'un historien qui se prête à la littérature et décide ainsi de tourner son regard vers les coulisses de l'Histoire ; la seconde est liée au fait que, à travers ce court roman qu'est *Pueblo*, Puddu construit un texte emblématique du courant dans lequel nous l'inscrivons, à savoir une fiction historique qui « ne se livre pas à une représentation stéréotypée de la Sardaigne espagnole »[947]. Dès lors, l'auteur, grâce à son écriture, met en avant l'importance de l'usage puis de la distorsion du fait historique, en confirmant ainsi la centralité de ce que Bruno Anatra, au sujet de *La fable du juge bandit* de Sergio Atzeni, définissait comme « l'invention de l'histoire » par la littérature[948]. Effectivement, dans *Pueblo*, nous constatons que cette forte tension vers la vraisemblance historique qui traverse le roman (et qui ne correspond pas à une adhésion documentaire, mais bien à une volonté de restituer au lecteur le sentiment du temps raconté) s'accompagne d'une tendance patente à la déformation de la réalité racontée, aptitude vouée à déclencher l'étincelle créative de l'auteur, par exemple à travers le choix d'utiliser des toponymes et anthroponymes imaginaires, comme dans le passage qui suit : « Il calcula que, ralentis par les agneaux, les hommes du marquis mettraient un jour pour rejoindre l'autre versant de Su Monte, et il les imagina avancer péniblement par la raide pente de Mollosu. Ils passeraient sous les rochers de Zinnigas, et là-bas il irait pour les attendre »[949]. Les noms des lieux sont inventés, ce qui représente l'écart, le signal de l'ingérence de l'écrivain qui décide de traiter et

[947] Nicoletta Bazzano, « La *leyenda negra* continua… La Sardegna viceregia nella narrativa sarda fra secondo Novecento e nuovo millennio », *op. cit.*, p 373 (voir notamment la note n. 73). « Non indulge a una rappresentazione stereotipa della Sardegna spagnola ». La chercheuse, dans son article, comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre dédié à Sergio Atzeni, penche décidemment pour une hypothèse opposée à la nôtre ; de fait, selon Bazzano « un exemple de diffusion de l'image négative de la présence espagnole [en Sardaigne] est constitué par la production narrative sarde historique des quarante dernières années » (*Ibid.*, p. 354. « Un esempio di veicolazione dell'immagine negativa della presenza spagnola è costituito dalla narrativa sarda di ambientazione storica dell'ultimo quarantennio »). À son avis, les écrivains de l'île œuvreraient « à la formation du sens commun historique et non du public, sans se soucier cependant de la vérité historique du message duquel ils sont porteurs » (*Ibid*. « Alla formazione del senso comune storico e no, del pubblico, non preoccupandosi, però, della verità storica del messaggio di cui sono latori »). Néanmoins, il est intéressant de remarquer qu'aux yeux de Bazzano *Pueblo* de Raffaele Puddu représenterait une des rares exceptions à la règle. De ce fait, l'historienne par la suite a consacré un article critique au roman en question : Nicoletta Bazzano, « *Pueblo* di Raffaele Puddu: scrittura letteraria e storiografica a confronto », in Lluís J. Guia Marín, Maria Grazia Rosaria Mele, Giovanni Serreli, a cura di, *Centri di potere nel Mediterraneo occidentale. Dal Medioevo alla fine dell'Antico Regime,* Milano, Franco Angeli, 2017, p. 385-389. Citons un passage emblématique de cet article : « Il testo appartiene a un preciso filone presente nella narrativa sarda, all'interno della quale però si distingue proprio in virtù della salda formazione storica del suo autore. [...] Accurato studioso della vita militare in età moderna, Puddu, raccontando le peripezie del giovane e avventuroso Diego, pur indulgendo alla fantasia, non cade in anacronismi: rischio che gli autori di romanzi storici corrono con sempre maggiore facilità » (*Ibid.*, p. 387-388. « Le texte appartient à un courant précis présent dans la production narrative sarde, à l'intérieur de laquelle cependant il se distingue justement en vertu de la solide formation historique de son auteur [...]. Méticuleux chercheur sur la vie militaire à l'âge moderne, Puddu, en racontant les péripéties du jeune aventurier Diego, tout en s'adonnant à l'imagination, ne tombe pas dans les anachronismes : un risque que les auteurs de romans historiques courent avec de plus en plus de facilité »).

[948] Bruno Anatra, *L'invenzione della storia*, *op. cit.*, p. 81-86. « L'invenzione della storia ».

[949] Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 17. « Calcolò che, rallentati dagli agnelli, gli uomini del marchese avrebbero impiegato un giorno per raggiungere l'altro versante de Su Monte, e li immaginò arrancare per la ripida erta di Mollosu. Sarebbero passati sotto le rocce di Zinnigas, e là sarebbe andato ad aspettarli ».

de manipuler la matière documentaire de façon personnelle et créative. Par cette altération du récit historique, par le rôle central accordé à l'imagination, le récit de Puddu insère la Sardaigne dans ce réseau territorial, social et culturel complexe qu'était l'empire espagnol, un empire multiethnique et multiculturel auquel les Sardes avaient activement participé. L'intention de l'auteur est double : d'un côté, mettre en valeur la complexité du monde espagnol dont l'île faisait partie de manière stable ; de l'autre, mettre l'accent sur l'image d'une culture et d'une société sardes perpétuellement en contact, en conflit et en échange actif avec des cultures *autres*, quand bien même en tant que périphérie caractérisée par un retard patent (ce qui nous fait penser à une périphérie au cœur de l'histoire).

Au centre de la narration du texte de Puddu se distingue la figure du jeune berger Diego Flores de Cadennaghe, village imaginaire situé dans la région centrale de la Sardaigne. La transformation de ce personnage, racontée par un narrateur extradiégétique et omniscient, constitue le nerf du roman, qui se prête donc aussi à être lu comme un roman de formation. Diego, qui au début de l'histoire est âgé d'à peine seize ans, est frustré par sa condition de serviteur féodal ; cette frustration est portée à son comble lorsque cinq hommes liés au marquis de l'endroit, que son oncle Frantziscu décrivait comme des « Merdiques [...]. Des gens qui ne travaillent pas, ne combattent pas, des gens qui ne valent rien »[950], tuent son père Perdu Flores lors d'une agression destinée à lui voler son bétail. Cela déclenche l'esprit vengeur de Diego qui, caché derrière un roché et armé d'une arquebuse, assassine quelques jours plus tard l'un de ces hommes. À partir de ce moment, le jeune berger ne peut plus se montrer au village, comme le lui fait remarquer son oncle, et il sera ainsi contraint de s'exiler vers Caller : « Soit tu restes ici toute la vie comme un animal sauvage, soit tu t'en vas à Caller, où ils cherchent des soldats pour les Flandres. Là-bas, si tu te tais, on te laissera tranquille »[951]. Diego part, influencé aussi par les récits que *ziu* Frantziscu faisait tous les soirs aux habitants du village, assis sur le mur devant l'église : justement, il s'agissait des souvenirs de la guerre dans les terres des hérétiques, à laquelle l'oncle avait participé, un combat où se manifestait l'identification des Sardes avec la cause hispanique, comme en témoignent les paroles de Frantziscu : « Nous avons beau être ignorants, quand ils nous voient arriver ils tremblent de peur, et à leurs enfants ils racontent que s'ils ne sont pas sages, les Espagnols viennent et les emmènent en enfer »[952]. De ce fait, le

[950] *Ibid.* p. 15. « Merdosos [...]. Gente che non lavora, non combatte, zente chi non balled'à logu ».
[951] *Ibid.* p. 18. « O te ne rimani qui e vivi tutta la vita tua come un animale selvatico, o te ne vai a Caller, dove stanno cercando soldati per Flandes. Lì, se te ne stai zitto, non ti cercano conti ».
[952] *Ibid.*, p. 13. « Saremo anche ignoranti, ma quando ci vedono arrivare tremano dalla paura e ai loro bambini gli dicono che se non fate i bravi vengono gli spagnoli e vi portano all'inferno ».

protagoniste entreprend son chemin entraîné par le mythe de l'armée du roi, qui représentait pour beaucoup de gens, à l'époque, la seule alternative à une condition d'indigence perpétuelle.

Le parcours de Diego tracé par Raffaele Puddu est donc celui d'un subalterne analphabète qui s'engage dans le *Tercio* de Sardaigne[953] et s'embarque depuis Caller avec les redoutés fantassins espagnols qui se battent pour le roi Philippe II et pour l'église de Rome ; dès lors, le protagoniste se trouvera au centre des événements majeurs de son temps, accompagné par la mémoire obstinée de la terre natale[954] par un regard presque rêveur sur l'Histoire. Dans l'armée, Diego apprendra à se battre à l'épée et à lire, mais surtout, petit à petit, il développera une conscience plus aigue du monde et des choses ; et en tant que soldat de sa Majesté, il parcourra l'Espagne et l'Europe hérétique secouée par les guerres de religion, pour terminer ses jours dans les immenses terres du Nouveau Monde, où se déployaient les nouvelles visées impérialistes de la Couronne. Par conséquent, avec *Pueblo*, l'auteur construit un récit fondé sur la voix et donc le point de vue d'un sujet subordonné, ainsi que sur une dilatation spatiale incessante, qui instaure au centre de la narration une hybridation de langues, de cultures et d'expériences dans un texte où l'Histoire devient le lieu d'une contamination permanente entre les hommes. Pour ce faire, il opte pour une compénétration continue entre l'italien (l'idiome dominant), le sarde et l'espagnol, caractérisée, entre autres, par une uniformisation typographique choisie par Puddu, qui crée une continuité entre les différentes langues (ce qui, parfois, peut rendre la lecture peu fluide, notamment pour un lecteur qui ne lit pas le sarde ou l'espagnol). Par ce métissage d'idiomes, l'auteur procède à l'invention de la langue, qu'accompagne l'invention de l'Histoire, à savoir la déformation des données documentaires et du matériel historique : cette double invention, de la part de l'auteur représente une stratégie de

[953] Le *Tercio* de Sardaigne (en espagnol « Tercio viejo de Cerdeña ») était une unité militaire espagnole sise dans l'île, créée en 1564. Voir à ce propos René Quatrefages, *Los Tercios*, Madrid, Edición Ejército, 1983 ; Antonello Mattone, *Le istituzioni militari* in Bruno Anatra, Antonello Mattone, Raimondo Turtas, *Storia dei Sardi e della Sardegna: dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano, Jaka Book, 1989, vol. 3, p. 93–99 ; Francesco Manconi, *La Sardegna al tempo degli Asburgo*, Nuoro, Il Maestrale, 2010.

[954] Nous avons déjà remarqué que la Sardaigne représente le point de départ de toute narration pour la plupart des auteurs originaires de l'île ; ce qui témoigne du fait que la « mémoire obstinée » de leur terre les accompagne continuellement. Par la suite, les personnages de leur romans et récits semblent être caractérisés par cette même attitude, comme Diego Flores dans *Pueblo*. Cela nous amène à observer que cette attitude correspond à ce qu'Ernesto De Martino affirmait à propos, justement, de l'importance des racines et de la mémoire de la patrie : « Au fondement de la vie culturelle de notre temps, il y a l'exigence de se souvenir d'une "patrie" et de négocier – à travers le caractère concret de cette expérience – sa propre relation avec le "monde". Ceux qui n'ont pas de racines, qui sont cosmopolites, s'acheminent vers la mort de la passion et de l'humain : pour ne pas être provinciaux il convient de posséder dans la mémoire un village vivant, auquel l'image et le cœur reviennent sans cesse, et que l'œuvre de science ou de poésie remodèle en voix universelle », voir Ernesto De Martino, *L'etnologo e il poeta*, in Albino Pierro*, Il mio villaggio*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 151 (« Alla base della vita culturale del nostro tempo sta l'esigenza di ricordare una "patria" e di mediare – attraverso la concretezza di questa esperienza – il proprio rapporto col "mondo". Coloro che non hanno radici, che sono cosmopoliti, si avviano alla morte della passione e dell'umano: per non essere provinciali, occorre possedere un villaggio vivente della memoria a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo, e che l'opera di scienza o di poesia riplasma, in voce universale »).

manipulation constante destinée à, grâce à un ensemble de difformités, construire une page d'histoire cohérente. De ce fait, cette narration dense et temporellement linéaire fournit de nombreuses pistes de réflexion intéressantes, notamment trois qui sont au cœur de notre étude : la place des Sardes dans l'Histoire (et plus particulièrement la démystification de la relation entre les Sardes et l'Espagne, partant entre la Sardaigne et l'Italie) ; la proximité entre la population sarde et les autres populations subalternes (en particulier les Indiens d'Amérique) ; enfin, une nouvelle idée de l'espace insulaire, perçu dans *Pueblo* comme un lieu inséré dans un réseau vaste, complexe et interdépendant.

Procédons dans l'ordre : Puddu, au moyen de l'épopée de son personnage, replace la Sardaigne dans le processus historique du XVIe siècle, en montrant comment les Sardes contribuaient activement aux guerres de la Couronne ainsi qu'en soulignant l'affiliation de la population de l'île à l'Espagne, dans une relation de type hégémonique / subalterne où les Sardes, en position de colonisés, tout en percevant leur singularité culturelle, s'identifiaient néanmoins au colonisateur, comme en témoignaient les déclarations de filiation de *ziu* Frantziscu, qui employait le pronom « Nous » en faisant référence aux Espagnols. Cette identification est également visible dans le passage où Diego s'engage dans le *Tercio*, un engagement qui impliquait une hispanisation rapide des futurs combattants, non seulement psychologique, mais encore physique : « l'orbace et les cuirs de mouton disparaissaient et les mèches brunes des Sardes tombaient sous les cisailles aiguisées des toiletteurs »[955]. Il s'agit en effet des moments qui précédent le départ de l'armée sardo-espagnole vers le continent, où les bergers et paysans se transforment en soldats de sa Majesté :

> Probablément Saint-Efis avait protégé, avec son bouclier de centurion, ses compatriotes engagés dans les légions du roi Philippe. Pendant que la peste fauchait le Campidano, cent quarante deux Sardes marchèrent parfaitement alignés jusqu'au port et s'embarquèrent à bord de deux galères qui prirent le large en tirant des rameurs jusqu'à la dernière étincelle d'énergie.[956]

Or, ce voyage qui conduit Diego et ses compères dans la péninsule ibérique, donc au cœur de l'Histoire, constituait le premier pas dans « le monde grand et terrible » pour Flores et ses

[955] Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 28. « Sparivano l'orbace e le pelli di pecora e la ciocche brune dei sardi cadevano sotto affilate cesoie da tosatore ». L'orbace est un tissu en laine typique de la Sardaigne.
[956] *Ibid.* « Sant'Efis doveva aver coperto col suo scudo di centurione quei contarreni arruolatisi nelle legioni di re Filippo. Mentre la peste falciava il Campidano, centoquarantadue sardi marciarono perfettamente incolonnati fino al porto e s'imbarcavano su due galere che presero allora il largo spremento dai rematori sino all'ultima scintilla d'energia ».

acolytes, dont ce texte ambitionne de réparer, en tant que roman néo-historique, la *damnatio memoriæ*. De ce fait, notamment dans la première partie de *Pueblo*, la narration met en avant le rôle de l'armée sarde dans les guerres hispaniques dans les Flandres, en s'attardant sur les gestes de ces soldats que l'Histoire a oubliés, et qui, sur le champ de bataille, montraient leur aptitude au sacrifice ainsi que leur violence, comme on peut le constater dans le passage suivant : « Au milieu de la fumée et de la brume, les hérétiques s'échappaient comme s'ils avaient derrière eux tous les diables de l'enfer. Alors, les tambours du tercio de Sardaigne se mirent en branle, et de trois mille gorges sortit un cri terrible : Santiago ! Cierra ! Espagne ! »[957]. Dans ce contexte féroce et inhumain, Diego, qui en quelque sort avait déjà perdu son innocence sur l'île où il avait tué un homme, se distingue par son habileté dans la bataille ainsi que par sa volonté d'apprendre, grâce à l'aide du soldat érudit Delgado, qui le prend sous son aile. Toutefois, le narrateur met aussi en évidence un autre aspect fondamental : les nombreuses pertes, suite aux combats avec l'ennemi, qui avaient décimé le *Tercio*, donc les nombreux Sardes morts pour la cause du roi Philippe II[958], un sacrifice honoré par le soldat Vissente Cosseddu, le chantre-poète du bataillon : « *Mortos in custa terra miscredente, / Chentu fizzos de tottu sa Sardigna, / Han postu in sa memoria de sa zente, / Una lastima de sa gloria digna* »[959]. Ainsi, la stratégie discursive de Raffaele Puddu transmet l'ampleur de l'adhésion des soldats d'origine sarde à l'action militaire espagnole, ce qui est symptomatique d'une identification de la population de l'île avec l'Espagne : une adhésion et une identification qui ne sont pas forcement conscientes, mais qui apparaissaient probablement naturelles dans le contexte du XVIe siècle, lorsque la Sardaigne faisait partie de l'empire espagnol de façon stable et que sa culture avait subi un profond processus d'hispanisation. À ce propos, analysons un autre passage de *Pueblo*, situé toujours dans les Flandres, où l'auteur esquisse une image de la relation de l'époque entre les Sardes et les Italiens[960] : dans une taverne où il s'est arrêté pour

[957] *Ibid.* p. 38. « In mezzo al fumo e alla nebbia, sos ereticos scappavano come se avessero dietro tutti i diavoli dell'inferno. Allora, i tamburi del tercio de Cerdeña presero a rullare e da tremila gole uscì un grido terribile: Santiago! Cierra! España! ».

[958] Ce qui rappelle aussi, à notre avis, le sacrifice des Sardes à la cause de l'unité nationale italienne pendant la Première guerre mondiale. En effet, lors de ce conflit la Sardaigne, représentée par les deux régiments de la Brigata Sassari, était la région d'Italie qui subit, en pourcentage, le plus grand nombre de pertes humaines : selon les statistiques, on compte environ treize-mille morts parmi les cent-mille soldats sardes engagés (donc 13 %, contre une moyenne nationelle de 10 %). À propos de ce sujet et de cette expérience pour le moindre traumatique, une des lectures littéraires les plus intéressantes est certainement Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano* [1938], Torino, Einaudi, 1945. Pour ce qui concerne la production historiographique, nous renvoyons à Girolamo Sotgiu, *Storia della Sardegna dalla grande guerra al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, et Id., *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

[959] Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 44. « Morts dans cette terre mécreante, / Cent fils de toute la Sardaigne, / Ont mis dans la mémoire des gens, / Une digne et glorieuse douleur ».

[960] Il est tout de même important de souligner qu'à l'époque l'Italie en tant qu'entité étatique n'existait guère et que la réalité italienne était une réalité très fragmentée et diversifiée.

un moment de repos, Diego Flores croise quatre hommes d'origine italienne qui, à son avis, importunent la serveuse Anna, dont il est tombé amoureux. Agacé par l'arrogance et la grossièreté de l'un d'entre eux, celui « à la subtile barbiche dorée autour d'un sourire de patron du monde »[961], Diego lui lance sa chope de bière au visage et l'affronte ensuite en duel jusqu'à le tuer avec son épée : « Pendant qu'il s'affaissait au sol, les yeux, auparavant féroces, s'écarquillèrent de stupeur »[962]. La stupeur de la victime face à l'acte de Diego impose une considération : on peut y lire l'étonnement d'un Italien d'être agressé par un Sarde, d'abord en raison de la supposée proximité entre les deux cultures, puis et surtout car il ne s'attendait pas à une telle audace de la part d'un sujet subalterne. C'est une interprétation qui met en valeur le fait que l'attitude de Diego est considérée comme pour le moins surprenante, d'autant plus que le meurtre dont il est responsable semble être précisément lié à un manque d'empathie de Flores vis-à-vis de ce groupe d'Italiens rencontrés dans la taverne ; des hommes qui ont une attitude de maîtres – à l'instar des Espagnols, certes, – et que le jeune sarde considère comme des étrangers : leur manière de se comporter, de crier et de rire lui est insupportable, « lui faisait monter le sang au cerveau »[963]. De plus, il faut observer que lorsque les amis de la victime tentent de s'élancer sur Diego, ce sont les autres soldats espagnols qui le défendent : ce geste, tout à fait normal et logique si nous tenons compte de l'époque historique dans laquelle se déroulent les faits, permet néanmoins de susciter d'autres considérations. En effet, dans ce passage les Espagnols protègent le(s) Sarde(s) des Italiens, ce qui donne à cet épisode, qui en dépit de sa concision ne passe pas inaperçu, une forte valeur symbolique, voire allégorique : si le lien (souvent traumatique) qui semble unir la petite province sarde à l'Empire espagnol est présent tout le long du roman, ce passage invite implicitement à se poser une question incommode, voire inattendue, sous le signe de l'uchronie : et si la Sardaigne était restée espagnole ? Ou mieux : et si la Sardaigne n'était jamais devenue italienne ? C'est une hypothèse hasardeuse, certes, toutefois nous sommes convaincu que *Pueblo*, par un discours non dépourvu d'ambiguïtés, est un texte voué à la problématisation des faits, et, plus précisément, à la remise en question de toute vision figée de l'Histoire. Dès lors, il réinstalle des doutes là où il n'y avait que des certitudes : effectivement, dans la fiction construite par Puddu, il émerge que les couches populaires de la société sarde acceptaient systématiquement la présence espagnole dans l'île, sans trop se questionner à l'égard de cette présence. Ainsi, d'un côté l'auteur semble démentir l'idée d'une culture anthropologiquement impénétrable et résiduelle malgré les

[961] *Ibid.* p. 48. « Col sottile pizzo dorato intorno al sorriso da padrone del mondo ».
[962] *Ibid.* p. 49. « Mentre s'afflosciava al suolo, gli occhi, da feroci che erano, si sgranarono di stupore ».
[963] *Ibid.* p. 48. « Gli faceva salire il sangue alla testa ».

rencontres avec d'autres peuples et les nombreuses dominations subies, et ce afin de dépasser l'image (répandue) d'une culture exclue des processus historiques et imperméabilisée par la notion de « *costante resistenziale* »[964] ; de l'autre côté, c'est comme s'il voulait remettre en question la relation de la Sardaigne avec l'Italie, et en particulier ce discours du Risorgimento qui avait tendance à italianiser le passé de l'île en effaçant et en niant tout type d'influence étrangère antérieure à l'arrivée des Savoie sur le sol sarde. Par conséquent, à travers ce roman Puddu tente d'opérer ce que Barthes appelait « une secousse », c'est-à-dire une production qui fait du bruit, qui ouvre une crise, ce qui à ses yeux était « beaucoup plus réaliste que la subversion »[965], car incontestablement dans *Pueblo* l'écriture littéraire déstabilise certaines idées préconçues et figées ; enfin, il s'agit d'une représentation qui, pour reprendre les mots de Benjamin, dérange « sérieusement les habitudes les plus chères à nos esprits. C'est à ce prix seulement qu'on concevra un concept de l'histoire qui ne se prête à aucune complicité avec les idées de ceux qui, même à l'heure qu'il est, n'ont rien appris »[966].

En repartant de l'image benjaminienne d'une œuvre qui dérange les habitudes, concentrons à présent notre attention sur la deuxième piste de réflexion que ce livre nous incite à entreprendre : l'hypothèse d'une proximité entre le peuple sarde et les autres populations subalternes. Un aperçu de cette idée, que l'auteur développera ultérieurement dans la deuxième partie du roman, nous est offert quand le *Tercio*, guidé par Lopez de Montoya, attend des renforts envoyés d'Espagne, suite aux pertes subies dans la bataille. De fait, les nouveaux hommes arrivés dans les Flandres ont été distribués dans les différentes compagnies, mais comme le souligne le narrateur :

> La majorité des hommes qui revinrent à Lopez de Montoya étaient des bisoños[967] d'un pays qui s'appelait Extremadura mais qui aurait pu être Sardaigne : leur aspect sauvage parlait de troupeaux, de pâturages et de solitude. Ils restèrent assis sur leurs bagages en regardant autour d'eux avec des yeux de loup, jusqu'à ce que leur sergent ne les eût laissés se lever et ne les eût mis en rangs face au capitaine.[968]

[964] Encore une fois nous nous référons au texte de Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda, op. cit.*
[965] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 261.
[966] Walter Benjanim, *Sur le concept d'histoire, op. cit.*, p. 439.
[967] « Bisoños », en espagnol dans le texte, est une façon d'appeler les gens « inexpérimentés ».
[968] Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 54. « La maggioranza degli uomini che toccarono a Lopez de Montoya erano bisoños di un paese che si chiamava Estremadura ma avrebbe potuto essere Cerdeña : il loro aspetto selvatico parlava di greggi, di pascoli e di solitudine. Sedettero sui loro fagotti guardandosi intorno con occhi da lupo, finché il loro sergente non li fece alzare e non li mise in riga davanti al capitano ».

De ce fait, les Sardes et les *Extremeños* se retrouvent dans leur altérité par rapport au canon esthétique espagnol : leur image commune est celle des sauvages et leur aspect parle d'une vie rurale, de campagne, d'une modernité tardive. Remarquons aussi que c'est qui est intéressant dans ce fragment narratif, c'est l'attitude des nouveaux arrivés, donc leur obéissance aux supérieurs, ce qui nous renvoie aussitôt à l'image des cent-quarante-deux Sardes qui montent dans les galères au port de Caller, bien rangés et disciplinés derrière leurs chefs ; il y a là l'idée de la soumission qui lie ces deux peuples, une soumission qui, toutefois, se transforme en une violence inouïe et redoutable lors des combats, symptomatique d'une frustration latente et qui peut donc être intérprétée comme une réponse aux violences et aux humiliations subies tout au long de l'Histoire.

Outre ce lien qui semble associer les habitants de Sardaigne et d'Extremadura, une relation décisive dans l'économie du roman est celle qui s'établit entre Diego Flores, emblème des Sardes, et les Indiens d'Amérique : cette connexion imprègne la partie finale du texte. Pour résumer brièvement les événements qui précédent cette prise de conscience, de la part du protagoniste, qu'il existe un lien entre les deux communautés subalternes, le *Tercio* avait achevé sa tâche dans la terre des hérétiques (les Flandres). Afin de continuer de servir dignement le roi Philippe et Dieu, Lopez de Montoya avait pris la décision d'embarquer ses hommes à destination de la Nouvelle Espagne. Après un assaut subi au départ des Flandres, les navires étaient partis, tandis que Diego observait « les Sardes encore vivants chercher leur île derrière qui sait quel horizon »[969], comme cela avait été le cas pour Aricu dans *Tierra a la vista*[970]. À ce moment, nous rapporte le narrateur, six Sardes seulement avaient survécu à la guerre, et même le chantre Cosseddu avait disparu, remplacé par Gravellu, qui chantait tout le temps la même chanson[971]. Ainsi, décimés et éprouvés par les batailles, ils étaient finalement arrivés de l'autre côté de l'océan : « cette ville ressemblait à Caller, en revanche elle s'appelait Veracruz »[972]. Lors du débarquement sur cette nouvelle terre, Diego est soudainement pris par un étrange sentiment de familiarité, qu'il n'avait guère ressenti dans les Flandres, et cela commence à miner certaines des ces certitudes ; en effet, à ce stade de la narration Flores est devenu un soldat de sa Majesté, l'un des plus appréciés par son chef Montoya grâce à son héroïsme en bataille : son

[969] *Ibid.*, p. 80. « I sardi ancora vivi cercare la loro isola dietro chi sa quale orizzonte ».
[970] Voir Giulio Angioni, *Des milliers d'années, op. cit.*, p. 65-79.
[971] « Adesso toccava a Gravellu pesare sa oghe » (« C'était maintenant au tour de Gravellu d'élever la voix »), Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 80. La chanson est la suivante : « *Triste sa vida de su navigante, / Lassàda donzi terra de cristianos, / Su tempu di si passad'isperande, / Sa vida chi di fuzzit de sas manos.* » (« Triste la vie du navigateur, / Elle laisse toutes les terres des chrétiens, / Le temps passe en attendant, / La vie qui s'enfuit des mains »). *Ibid.*
[972] *Ibid.* « Quella città sembrava Caller, invece si chiamava Veracruz ».

identification avec la cause espagnole semble totale. Cependant, et c'est justement à partir de ce moment que l'auteur construit une nouvelle stratégie discursive, face à l'aspect étrange de ces gens le protagoniste est bouleversé :

> Les yeux semblaient des blessures de couteau sur le point de s'ouvrir, leur peau était encore plus sombre que celle des naraboliesos, fils de Maures qui n'avaient pas eu envie de faire la montée jusqu'à Cadennaghe et qui étaient restés dans la plaine à s'amuser avec les femmes. Seulement, au lieu d'avoir les cheveux bouclés, ils les avaient lisses et longs, et il était difficile de distinguer les hommes des femmes, car aucun n'avait de poils sur le visage. [...] La cour était remplie de ceux que, dans son cœur, Diego continuait à appeler naraboliesos et qui pour les Espagnols étaient des Indiens.[973]

Diego établit de cette façon une connexion possible entre les habitants de sa région de la Sardaigne interne et ces Indiens, tandis qu'au même temps le terrible espagnol Machuca les considère comme des bêtes qui ne connaissent que la loi de la peur.

Suite à son arrivée à Veracruz, le *Tercio* se prépare à partir vers des terres inconnues, à la recherche d'un présumé trésor caché qui attire la convoitise de Lopez de Montoya. Cela se révèle plus difficile que prévu, notamment à cause de l'étendue de ce continent qui paraît infinie aux conquistadors européens, comme un endroit où « il semblait que Dieu était encore en train de décider s'il ferait l'homme »[974]. Après de longues semaines de marche, la troupe d'une centaine d'hommes (un mélange de soldats et d'esclaves), guidée par l'Indien converti Carlos, mène à terme la traversée du désert et parvient à rejoindre l'endroit visé par Montoya. Là, au milieu d'une végétation touffue et d'un silence apparent, les Européens font la rencontre de deux Indiens : « Il y en avait, des hommes, dans ces terres : deux, sortis dehors nul ne sait d'où ; ils étaient en train de les fixer comme des gamins qui avaient rencontré Mommotti dans la cour de la maison »[975]. Les deux individus, d'abord accueillis et nourris par la troupe de Diego, sont

[973] *Ibid.*, p. 80-81. « Gli occhi sembravano ferite d'arresoja sul punto di rischiudersi, la loro pelle era più scura ancora di quella dei naraboliesos, figli dei moros che non avevano avuto voglia di farsi la salita fino a Cadennaghe e se n'erano restati lì in pianura a divertirsi con le donne di lì. Solo, invece di avere i capelli ricciuti, ce li avevano lisci e lunghi, ed era difficile distinguere i maschi dalle femmine, dato che nessuno aveva peli sulla faccia. [...] Il cortile era pieno di quelli che, in cuor suo, Diego continuava a chiamare naraboliesos, e che per gli spagnoli erano indios ».

[974] *Ibid.*, p. 85. « Pareva che Dio stesse ancora decidendo se fare l'uomo ».

[975] *Ibid.*, p. 87. « Già ce n'erano, di uomini, in quelle terre: due, usciti da chissà dove, li stavano fissando come mocciosi che avessero incontrato Mommotti nel cortile di casa ». Dans la tradition sarde, Mommotti (connu aussi sous les noms de Bobbotti, Bobboi, Mammone, etc.) représente une figure imaginaire utilisée pour faire peur aux enfants. Il peut aussi être associé au diable.

ensuite torturés suite à leur refus obstiné de parler de la ville où serait caché l'or que cherche le *Tercio*. Cet épisode touche profondément le jeune Sarde, qui met en relation l'image des Espagnols martyrisant les Indiens à un souvenir d'enfance, lorsque ses amis et lui avaient supplicié de renardeaux : de ce fait, à ses yeux les soldats traitent les indigènes en animaux sauvages, et leur violence lui apparaît comme un jeu injustifié. Plus tard, les deux hommes sont jetés dans la végétation, où le plus vieux trouve la mort, tandis que le plus jeune est sauvé par Diego, qui accomplit ainsi un acte d'insubordination contre son camp, lui qui pendant la guerre n'avait pas hésité, au nom du roi, à donner la mort à des dizaines d'hommes du camps adverse (et pas seulement[976]). À ce stade, le narrateur semble développer une identification de plus en plus forte avec la vision de Diego Flores (qui commence à établir une connexion entre les Sardes et les Indiens) : à travers une langue qui a tendance à se régionaliser et à calquer la langue parlée (notamment grâce à une syntaxe qui reproduit fidèlement l'articulation à la sarde, à savoir une élocution sous laquelle on perçoit la présence d'une autre langue), il brouille les limites entre sa vision et celle de Diego.

Plus tard, alors que le protagoniste semble être prisonnier d'une impasse, et commence à douter sérieusement de ses compagnons de route (tandis que l'image du jeune Indien libéré semble ne plus le quitter), une péripétie importante survient : la troupe européenne guidée par Carlos est victime d'un éboulement, à la hauteur d'un canyon ; en apparence, seuls Diego Flores et Carlos parviennent à se sauver. Par conséquent, l'Indien converti, orphelin de ses maîtres, décide de partir vers son village en invitant Diego à le suivre : « Je rejoins mon peuple, et toi ? »[977]. Ils partent ensemble et en très peu de temps ils rejoignent le *pueblo* : « Plus qu'une ville, c'était un village, et même un petit. [...] Les maisons rassemblaient à celle de Cadennaghe, seulement elles n'étaient pas faites de pierre mais de boue sèche »[978]. Le protagoniste, qui identifie d'autres ressemblances avec sa terre et son village natal, est accepté sans résistance par les chefs du village, donc adopté par les Indiens. Il est intéressant d'observer que le narrateur met l'accent sur le fait que Diego, en regardant ces gens autour de lui, se rend immédiatement compte que « Ces Indiens sauvages ne lui rappelaient plus les humbles naraboliesos. D'après leur façon de se tenir droits et de tenir les lances, [...] ils semblaient heureux de vivre, d'aller à la chasse et, peut-être, à la guerre »[979] : enfin, ils sont heureux car ils sont (encore) libres, étant

[976] Nous faisons allusion au passage mentionné auparavant, où Diego affronte et tue un soldat italien. Un soldat qui, justement, se battait dans son propre camp.
[977] *Ibid.*, p. 92. « Vado mio popolo. E tu? ».
[978] *Ibid.*, p. 93. « Più che una ciudad era un pueblo, e anche piccolo. [...] Le case somigliavano a quelle di Cadennaghe, solo, non erano fatte di pietra ma di fango secco ».
[979] *Ibid.*, p. 94. « Questi indios selvatici non gli ricordavano più gli umili narboliesos. Da come stavano dritti e impugnavano lance [...] sembravano contenti di vivere, di andare a caccia e, magari, anche alla guerra ».

donné que les Espagnols ne sont pour l'instant pas parvenus à les conquérir. Il est aussi envisageable de lire dans ce fragment un message plus subtil : le fait que ce peuple rencontré par Diego est libre car il n'a pas encore eu affaire au « progrès » occidental, porteur d'une mutation qui peut se révéler déchirante, univoque et rapide, faisant table rase du passé et des traditions sur son passage. Même si les deux cas sont différents, il est possible que ce contexte allégorise celui de l'affirmation tardive mais perçante de la modernité en Sardaigne, un processus qui s'est révélé porteur d'une mutation anthropologique qui a bouleversé le tissu social et culturel sarde dans la deuxième moitié du XXe siècle. Un autre aspect intéressant de ce fragment final, c'est le fait que Diego retrouve dans le *pueblo* le jeune homme qu'il avait sauvé précédemment – il arrive à l'identifier par les traces des coups de fouet qu'il porte encore sur le dos –, et que celui-ci, reconnaissant vis-à-vis de son sauveur, le prend sous son aile comme un frère, ce qui représente une sorte de célébration de l'union entre les deux communautés. De plus, Diego lui donnera un prénom sarde, Mundeddu, tandis que le père de Mundeddu, qui se révélera être le chef du village, sera nommé par le jeune sarde Felippu (la référence au roi Philippe est évidente).

Dans l'intrigue construite par Puddu, Diego s'intègre parfaitement à la société du village indien ; une intégration toutefois éphémère, puisqu'un jour, en rentrant de la chasse, les hommes du village retrouvent leur *pueblo* envahi par les soldats de sa Majesté, sous les ordres de Lopez de Montoya (qui n'était donc pas mort sous l'éboulement). En très peu de temps, la violence des militaires a transformé le village : « Diego avait traversé avec eux des nombreux villages de l'autre côté de la mer et il le savait qu'ils n'étaient pas des anges, néanmoins il ne les avait jamais vus comme ça. Il semblait que cette terre avait réveillé tous les démons qu'ils avaient à l'intérieur »[980]. Effectivement, le lendemain matin, Diego retrouvera sur la place du village Felippu pendu par les poignets au-dessus d'un feu, les jambes en flammes. Aveuglé par la rage, le jeune Sarde coupe la corde et accompagne le corps du roi Felippu vers le sol, tandis que Machuca le frappe sur l'épaule à l'aide d'un bâton. Diego en pleurant tue Machuca, avant d'être tué lui-même par une épée amie (désormais devenue ennemie) : « Quelqu'un fit le signe de la croix »[981]. Ce qui est mis en avant par l'auteur dans cette partie finale du roman est le réveil tardif de la conscience de Diego Flores, qui se rend compte une fois arrivé dans le Nouveau Monde de la nécessité de se battre non pas à côté des Espagnols contre les Indiens d'Amérique,

[980] *Ibid.*, p. 100. « Diego aveva attraversato assieme a loro tanti pueblos dall'altra parte del mare e lo sapeva, he non erano angioletti, eppure non li aveva mai visti così. Sembrava che questa terra avesse svegliato tottus sos dimonios che avevano dentro ».
[981] *Ibid.*, p. 102. « Qualcuno si fece il segno della croce ».

mais bien à côté des Indiens contre toute forme d'impérialisme ; dans cette vision du protagoniste, est posée la question de la violence des colonisations (masquées derrière l'image du progrès), ainsi que la question d'une union des subalternes, qui doivent comprendre que leurs luttes, au-delà des nationalités, sont caractérisées par les mêmes objectifs. Cela rappelle l'analyse de Gramsci relative à l'union entre ouvriers du Nord et paysans du Sud de l'Italie[982], et réanime encore une fois l'idée de Pira, concernant la Sardaigne, de la « révolte de l'objet »[983] qui doit de se transformer en sujet pour s'approprier son Histoire.

Nous arrivons ainsi à la troisième piste de réflexion qui nous est suggérée par le roman de Raffaele Puddu : une nouvelle idée de l'espace insulaire. En effet, dans *Pueblo*, cet espace, concrètement très peu présent dans le texte, est perçu comme un lieu inséré dans un réseau large, complexe et interdépendant (l'Empire espagnol), notamment grâce à l'expérience de Diego Flores et des autres Sardes membres du *Tercio*, qui voyagent et bougent dans le monde – qui apparaît toujours si vaste et si terrible – en donnant vie à l'image de la dilatation des espaces, et donc à l'idée d'une île de Sardaigne qui s'ouvre et se confronte avec le monde. De fait, Diego laisse sa terre natale lorsqu'il a à peine seize ans – et il n'y reviendra plus (le *nostos* impossible) – ; il se retrouve ainsi à combattre dans l'Europe sous l'hégémonie espagnole puis dans les terres d'Amérique, où s'affirmait à l'époque la nouvelle colonisation européenne. Dès lors, l'impossibilité de son retour se prête à une lecture allégorique rétrospective de la condition historique de la Sardaigne, terre qui une fois insérée dans une logique réticulaire faite de plusieurs royaumes et marquée par une compénétration continue entre cultures et peuples, se retrouvera impliquée dans un changement de perception irréversible : ainsi, elle n'est plus île-monde (c'est-à-dire un territoire auto-suffisant et fermé tel un cosmos indépendant), mais bien au contraire île-dans-le-monde, avec toutes les conséquences que cela implique comme matrices culturelles, sociales, linguistiques, donc identitaires, toutes placées sous le signe de l'ouverture et du métissage. Par conséquent, dans le roman de Raffaele Puddu, il nous semble bien percevoir un déplacement spatial qui entraîne la l'île vers la perte de sa propre insularité, voire « *isolitudine* »[984]. De ce fait, pour utiliser une belle formule de Iain Chambers, la Sardaigne du roman *Pueblo* « se transforme inéluctablement de monument qui s'autocélébre à

[982] Voir Antonio Gramsci, *Quelques thèmes de la question méridionale, op. cit.*
[983] Voir Michelangelo Pira, *La rivolta dell'oggetto, op. cit.*
[984] Il s'agit d'un concept librement tiré du titre d'un volume dirigé par Laura Fortini et Paola Pittalis et qui se fonde sur un jeu de mots entre les termes « isola » (île) et « solitudine » (solitude). Laura Fortini, Paola Pittalis, *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*, Guidonia (Roma), Iacobelli, 2010.

intersection, moment de rencontre, lieu de passage d'un réseau plus ample. Les amarres lâchées, l'île commence à dériver, elle rentre dans d'autres récits »[985].

Quelques considérations provisoires autour de *Pueblo* avant de passer à l'analyse du texte de Nicolò Migheli. Tout d'abord, nous tenons à souligner qu'en évoquant l'hypothèse d'une perte de l'insularité sarde suite à la lecture de la fiction historique de Puddu, nous rentrons dans le terrain propre à la géocritique, cette méthode d'analyse littéraire qui se focalise sur l'espace géographique et qui étudie les liens entre le monde et le texte, donc entre le référent et sa représentation ; nous ne développerons pas cet aspect pour le moment, tout en estimant utile de revenir sur cette méthode dans les conclusions de ce travail afin de pouvoir tirer de nouvelles perspectives d'études ainsi que pour affirmer notre conviction, suite aux conceptions de la géocritique, de l'existence d'un véritable impact des œuvres littéraires sur les représentations courantes des lieux qu'elles décrivent, donc sur l'imaginaire collectif. Ensuite, il convient de souligner certains aspects du roman : il s'agit d'un texte court (102 pages) qui néanmoins condense des caractéristiques emblématiques. *In primis,* le style s'y dédouble, pour ainsi dire, car Puddu tend tantôt à développer des passages marqués par une évidente tendance à l'*ekphrasis*, avec des descriptions pointilleuses où la visée poétique prime, par exemple lorsqu'il s'attarde sur les paysages et les batailles, tantôt à rechercher un style qui reproduit le langage parlé, tendance qui s'impose notamment dans la deuxième partie du livre, imprégnée d'oralité, grâce surtout au phrasé court et fragmenté, à la manière d'Atzeni, puis au mélange des langues, grâce donc à la création d'une syntaxe qui imite la façon de parler propre des habitants de la Sardaigne. Nous tenons aussi à mettre en valeur l'approche micro-historique du roman, qui part de l'histoire d'un jeune subalterne et de son point de vue pour faire voyager le lecteur dans la grande Histoire (toujours avec les yeux des oubliés, de ceux qui n'avaient eu pas le droit à la parole). Par ce choix, Raffaele Puddu parvient à décrire les différences de mentalités entre les dominateurs et les dominés et cela paraît clair en particulier à la fin du roman, lorsque Diego, qui vit un combat intérieur persistant, arrive à percevoir la différence d'attitude vis-à-vis des indigènes américains entre lui et ses compagnons d'armée[986]. Néanmoins, l'auteur ne cède jamais aux stéréotypes ni aux jugements fondés sur la nationalité voire l'ethnie, et lorsqu'il représente, avec les outils propres à l'écriture littéraire, une histoire en mutation perpétuelle, il

[985] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit*., p. 123. « Si trasforma ineluttabilmente da monumento che celebra se stesso a intersezione, momento d'incontro, luogo di passaggio di una rete più ampia. Mollati gli ormeggi l'isola comincia ad andare alla deriva, entra in altri racconti ».

[986] Est emblématique à ce propos le passage déjà cité où Machuca, soldat espagnol, considère que les autochtones du Nouveau Monde sont seulement des animaux, tandis que Diego ressentira dès la première rencontre une étrange familiarité entre lui et les Indiens des terres américaines. Voir Raffaele Puddu, *Pueblo, op. cit.*, p. 80-85.

concentre son attention sur l'homme commun et la condition humaine à l'intérieur de ce théâtre tragique qu'est l'Histoire. Enfin, au centre de cette fresque, Puddu impose la figure de Diego Flores, et permet au corps de Diego – emblème des soldats sardes engagés dans l'armée espagnole au XVIe siècle – de revenir dans l'imaginaire collectif ; ce qui, pour reprendre les mots de Michel de Certeau, « exprime une *transgression*, il exprime une *communication*, il vise l'appréhension d'une *réalité* »[987] qui était passée sous silence pendant des siècles. Ce qui demeure également intéressant dans le déroulement de la narration, c'est justement l'évolution du personnage, qui, malgré son ignorance et sa condition de subordonné, se montre hanté par un besoin irrésistible d'apprendre, comme s'il devait combler le plus rapidement possible cet écart qui fait de lui un rural, afin de devenir un citoyen du monde, avec une conscience propre et avec les instruments critiques nécessaires à une compréhension plus adéquate du monde. Par conséquent, ce roman néo-historique qui reconfigure, manipule et retourne librement les données officielles, et qui répare un silence en donnant audience, au fil du texte, aux voix des vainqueurs mais aussi à celles des vaincus[988], est aussi un vrai roman de formation : une formation qui sera inévitablement interrompue par la mort de Diego dans le *pueblo.* Dès lors, justement, une réflexion finale s'impose à propos du titre du roman de Raffaele Puddu : en effet, le mot « *pueblo* » est un terme dont la signification est flottante, et nous sommes convaincu que l'auteur joue avec cette ambiguïté tout le long du texte. Car on peut donner à ce mot, porteur d'une ambivalence sémantique de fond, une double intérpretation, par conséquent une double traduction : *pueblo* signifie « village », mais aussi « peuple ». Alors, nous nous demandons : à quel village le titre se réfère-t-il ? Celui de Diego Flores – Cadennaghe – ou celui des Indiens ? À quel peuple fait-il référence ? Le peuple sarde, ou celui des indigènes du Nouveau Monde ? Quelles ambiguïtés ce titre cache-t-il ? Nous pouvons répondre, sur la base de notre lecture du texte : *pueblo* – au singulier – désigne, pour l'auteur, tous les villages et tous les peuples – subalternes.

4.1.2 La véritable histoire de Diego Henares de Astorga

Focalisons maintenant notre attention sur le roman de Nicolò Migheli *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, un texte dont la narration, à l'instar de celle de *Pueblo*, se concentre

[987] Michel de Certeau, *La culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, 1993, p. 39.
[988] Et ce justement, et c'est Emanuele Zinato qui l'a signalé, « en tant que discours pluraliste et irréductible à l'unité » (« In quanto discorso pluralistico e irriducibile all'unità »). Voir Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 16.

sur la figure d'un jeune soldat de l'armée espagnole au XVIe siècle, soldat qui curieusement s'appelle encore Diego. Néanmoins, contrairement à Diego Flores de Cadennaghe, le protagoniste du roman de Migheli est d'origine espagnole et son parcours, qui présente de nombreuses similitudes avec celui de Flores, est spatialement inversé : l'Espagne comme point de départ, l'île de Sardaigne comme destination finale. Il demeure donc intéressant de comprendre les raisons de cette inversion, tout comme d'analyser de quelle manière Migheli, par les gestes et l'évolution de Henares, reconstruit dans sa fiction historique le contexte sardo-espagnol de la deuxième moitié du XVIe siècle, la même période racontée par Raffaele Puddu dans son texte.

« Avant de commencer... » : c'est ainsi que commence le texte de Migheli. Le personnage de l'auteur, dans un court chapitre introductif au roman, choisit de raconter au lecteur comment il est parvenu à découvrir l'histoire de Diego Henares de Astorga, aussi connu sous le nom de Diego de Avila, « Un Espagnol, un Castillan pour être précis, perdu dans les brouillards de l'histoire »[989]. Tout de suite, Migheli explique qu'au printemps 2010 il s'était rendu à Barcelone[990] et que lors d'une promenade dans le Barrio Gotico il avait découvert, à la Plaça Felip Neri, une librairie de livres anciens qui avait attiré son attention. Il s'y était pris d'intérêt pour un fascicule manuscrit, usé, dont le frontispice indiquait le titre : *La historia verdadera de las batallas y amores de Diego Henares de Astorga, soldado de su Magestad el Rey Felipe II*. Le manuscrit se révélait anonyme, et ne portait que la date de rédaction : 1681. Le l'écrivain acheta le livre, après une longue négociation avec le jeune libraire, le lut, et se dit fasciné. On peut imaginer la suite assez facilement :

> J'en traduisis la première partie, celle que vous trouverez dans ces pages. Maintenant elle est à disposition du lecteur. Je me dois seulement de donner un avertissement : j'ai dû reconstruire certains épisodes pour l'exhaustivité du récit. Si vraiment vous avez entendu parler de Diego Henares de Astorga, sachez que ce qui a été dit sur lui est totalement faux. Celle-ci est sa véritable histoire.[991]

[989] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 9. « Uno spagnolo, un castigliano per precisione, perdutosi nelle nebbie della storia ».
[990] Il est intéressant d'observer ce que l'auteur déclare à propos de la ville de Barcelone : « Per me la città catalana è in un certo senso un ritornare alle origini, tanti sono i fili emozionali e culturali che mi uniscono a quel luogo » (« Pour moi la ville catalane est d'une certaine façon un retour aux origines : ils sont nombreux, les fils émotionnels et culturels qui m'unissent à ce lieu »), *Ibid.* De ce fait, Migheli annonce déjà une filiation culturelle et émotionnelle entre la Sardaigne et la péninsule ibérique, jusqu'à parler d'un retour aux origines.
[991] *Ibid.*, p. 10. « Ne tradussi la prima parte, quella che troverete in queste pagine. Ora è a disposizione del lettore. Ho solo da fare un'avvertenza: ho dovuto ricostruire alcuni episodi per completezza del racconto. Se davvero avete sentito nominare Diego Henares de Astorga, sappiate che quanto è stato detto su di lui è totalmente falso. Questa è la sua vera storia ».

Nous nous trouvons donc face au stratagème classique du roman historique : la découverte d'un manuscrit anonyme, déniché et traduit par l'auteur du texte que le lecteur tient entre les mains ; auteur qui se transforme donc en traducteur. Cette stratégie, que Puddu, par exemple, n'emploie pas dans *Pueblo*, paraît nécessaire à Nicolò Migheli pour donner une crédibilité au texte (ou du moins une présomption de vraisemblance). Néanmoins, nous remarquons dans cette courte introduction que l'auteur semble agir en réalité selon un procédé borgésien, en jouant avec l'ambiguïté de ses déclarations, donc en misant dès le début sur l'ambivalence de la parole littéraire. Le sentiment que nous éprouvons à la lecture de ce texte est le doute, l'incertitude, notamment vis-à-vis de l'existence réelle de Diego, qu'il s'appelle Avila ou Henares, du manuscrit, de la librairie et du libraire-même, dont nous connaissons aussi le nom : Vasque Safran y Ildefonses. Mais finalement, que tout cela soit la pure vérité ou le fruit de l'imagination de l'écrivain, c'est secondaire ; ce qui nous intéresse le plus, Migheli l'exprime clairement à la fin de l'introduction, lorsqu'il nous dit que tout ce qu'on a entendu sur Henares est faux, et que la vérité sur son histoire ne se trouve que dans le texte que le lecteur s'apprête à lire. Ce faisant, l'écrivain déclare subtilement que la vérité réside dans l'imagination, et que seule la littérature et sa parole peuvent (re)créer le monde, dans ce cas concret celui de Diego de Henares, un soldat dont la mémoire était tombée dans le brouillard de l'Histoire.

Enfin, outre l'influence de Borges, nous lisons dans cette introduction une sorte d'hommage à Leonardo Sciascia de la part de Migheli : plus précisément de ce Sciascia qui parlait de la littérature comme d'un système d'objets éternels qui resplendissent et s'éclipsent, « recommencent à resplendir et à s'éclipser, et ainsi de suite, dans la lumière de la vérité »[992]. En effet, l'auteur sicilien, non sans amertume, dans les années 1970, en guise de réponse à l'attitude de la presse italienne qui considérait que la littérature n'était qu'un moyen de s'éloigner de la réalité et de la vérité, affirmait que la littérature « pour moi [...] est bien la forme la plus absolue que puisse assumer la vérité »[993]. Or, pour reprendre cette expression chère à Sciascia, disons que grâce à la parole littéraire de Migheli, l'histoire de Diego Henares de Astorga sort de son éclipse et recommence à briller. Son histoire commence dans la campagne castillane, au cœur de l'Espagne du XVIe siècle. Diego est un jeune berger (comme Diego Flores) qui vit dans la région de la Rioja avec son oncle quinquagénaire Alonzo, qui avait été en son temps un soldat

[992] Leonardo Sciascia, *Noir sur noir* [1991], Paris, Fayard, 2000, p. 296 (éd. italienne : Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 1991).
[993] *Ibid.*, p. 301. Pour aller encore plus loin dans la conception sciascienne de la parole littéraire, voici un passage symbolique où l'auteur de Racalmuto, en parlant de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, affirmait : « Voilà donc, encore une fois, la vérité rapportée par un roman – cette vérité qu'on ne trouvera jamais dans les livres des historiens ». *Ibid.*, p. 271.

de l'armée de Charles V (tout comme Frantziscu, l'oncle de Flores). Le jeune homme a été éduqué dans la sévérité, car, comme nous l'apprend le narrateur hétérodiégétique, « il fallait se défendre et apprendre à connaître les autres, à en lire les regards et les intentions » dans un endroit que les habitants percevaient comme dangereux : « L'Espagne était pleine de gens qui allaient d'un côté à l'autre, dans des conditions misérables, sans destination précise, sans un but clair : anciens soldats, gitans, mendiants, hérétiques, religieux dépourvus de toute morale »[994]. D'entrée, l'auteur clarifie un certain nombre de points importants quant au contexte de la narration : il nous dit la présence de la guerre et de son imaginaire dans chaque famille de l'Empire, nous transmet l'image d'une réalité paysanne nettement moins pauvre que la réalité sarde décrite dans *Pueblo*, enfin il décrit un lieu où l'insécurité perturbe la population, une insécurité qui apparaît en fin de compte comme une peur de la diversité humaine qui caractérisait ces territoires (ce qui rend cette atmosphère très actuelle). De ce fait, Diego était victime des moqueries des autres enfants, qui le considéraient comme un étranger (il venait d'Astorga et vivait à Santo Domingo della Calzada) et lui criaient « Maure ! » en le traitant d'infidèle, cela à cause de ses cheveux de jais et frisés, et de sa peau olivâtre. [...] En effet, quelques Arabes s'étaient introduits parmi ses ascendants paternels, et cela se voyait »[995]. Le tableau dessiné dans ces premières pages dénote une volonté de mettre en avant le métissage culturel et la vivacité de la société espagnole. Dans ce contexte grouillant de vie, le narrateur dresse un portrait du protagoniste et de ses années d'apprentissage auprès de l'oncle Alonzo : ainsi, nous découvrons que Diego se distinguait des enfants de son âge par son envie d'apprendre (tout comme Diego Flores), et que chaque semaine il suivait les cours du père Firmin qui l'avait introduit aux plaisirs de la lecture et s'occupait surtout de former la conscience du jeune Henares, sous le signe de l'*hispanidad* et du catholicisme. En outre, Alonzo se chargeait aussi de forger le combattant, une opération qui durera de longues années. Nous constatons dès lors que la narration, dans cet incipit, demeure très dense en informations, et ce dans un style qui devient par moments fortement parataxique et confère alors au texte un rythme très soutenu. Migheli y insère régulièrement des mots ou des fragments en espagnol et, moins souvent, en latin : des intégrations linguistiques qui sont toujours signalées par l'utilisation de l'italique (contrairement à l'uniformisation typographique de *Pueblo*).

[994] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 12-13. « Bisognava difendersi e imparare a conoscere gli altri, a leggerne gli sguardi e le intenzioni », et « La Spagna era piena di gente che andava da una parte all'altra, in condizioni miserabili, senza una meta precisa, senza uno scopo deciso: ex soldati, zingari, mendicanti, eretici, religiosi privi di qualsiasi morale ».

[995] *Ibid.*, p. 13. « Moro!, trattandolo come un infedele. Questo per via dei capelli corvini e ricci, per il colore olivastro della pelle. [...] In effetti, tra i suoi ascendenti paterni si era infilato qualche arabo, e si vedeva ».

Or, dans les mailles de cette trame narrative chargée de références documentaires, une première tournure surgit déjà page 23 : « Ce dimanche d'avril 1565 changerait la vie de Diego »[996], déclare le narrateur. Il s'agit d'un passage décisif du roman où le jeune protagoniste, lors d'une sortie dans le village avec son ami Paco, fait la connaissance de Lope de Sarriá et de Jayme de Moncada, une rencontre qui changera indirectement le cours de son avenir. Ces deux hommes étranges s'approchent d'abord des deux amis à l'intérieur d'une taverne en imposant leur présence malgré la réticence initiale de Diego. Ils s'avèrent être des anciens combattants réformés du *Tercio de Lombardia*, et lors de la première conversation, c'est notamment Jayme de Moncada qui attire l'intérêt de Diego. En effet, de Moncada, à la différence de son compère, parle un « castillan avec un accent étrange, cela semblait du catalan mais ça ne l'était pas »[997]. Face aux doutes des deux jeunes, de Moncada déclare ce qui suit : « Non, non, vous n'y arrivez pas. D'ailleurs cela a toujours été difficile pour tout le monde. Je suis de père Aragonais et de mère Sarde. Je suis né à Barcelone, mais j'ai grandi à Caller, dans le royaume de Sardaigne, où mon père était soldat. Voici expliqué mon accent : je parle catalan, castillan et sarde. Pas forcément dissociés »[998]. C'est donc à travers la voix de Jayme que l'auteur insère l'île sarde pour la première fois dans la narration ; néanmoins l'on découvre par la suite que Diego et Paco n'arrivent pas à situer géographiquement l'île, d'une part, parce qu'ils ont des idées confuses sur tout ce qui existe loin des lieux qu'ils connaissent, d'autre part, parce que « Dans leur imagination la Sardaigne était un lieu lointain comme les Indes »[999]. De ce fait, Migheli insiste sur la place périphérique qu'occupe l'île dans le mosaïque hispanique, mais il souligne aussi, en suivant la leçon de Saïd, la transversalité culturelle de l'univers espagnol, donc le métissage qui caractérisait une population qui, justement, avait tendance à se mélanger (par exemple, de Moncada est né d'une union entre un Aragonais et une Sarde) ; de plus, il met en avant l'aspect de creuset linguistique, en restituant l'image d'une langue où se combinaient un ensemble d'accents divers liés aux différents territoires de l'empire, et en mettant ainsi l'accent sur le *dépaysement* du langage[1000]. Cela nous inspire deux considérations : en premier lieu, l'auteur reprend dans ce passage l'idée d'histoires qui s'enchevêtrent et des territoires qui se

[996] *Ibid.*, p. 23. « Quella domenica di aprile 1565 avrebbe cambiato la vita di Diego ».
[997] *Ibid.*, p. 28. « Parlava un castigliano con uno strano accento, sembrava catalano ma non lo era ».
[998] *Ibid.*, p. 29. « No, no, non ci arrivate. È sempre stato difficile per tutti, d'altronde. Sono di padre aragonese e di madre sarda. Sono nato a Barcellona, ma sono cresciuto a Caller, nel regno di Cerdeña, dove mio padre faceva il soldato. Ecco spiegato il mio accento, parlo catalano, castigliano e sardo. Non necessariamente disgiunti ».
[999] *Ibid.* « Nella loro immaginazione la Sardegna era un luogo lontano come le Indie ».
[1000] Cela probablement parce que, et c'est Iain Chambers qui l'affirmait, « l'acte interprétatif, le dévoilement de la "vérité", arrive à être de telle nature seulement pendant l'instant où le langage réussit à relever son propre dépaysement » (« L'atto interpretativo, lo svelamento della "verità", riesce a essere tale solamente nell'istante in cui il linguaggio raccoglie il proprio spaesamento »). Iain Chambers, *Una cartografia sradicata, op. cit.*, p. 62.

superposent[1001], et toujours dans une perspective saïdienne, il réaffirme l'importance des relations – que Saïd jugeait inextricables – entre la culture du dominant et celle du subalterne. Par conséquent, les identités nationales et culturelles deviennent pour ainsi dire perméables et sont conçues comme un ensemble de contrepoints. En deuxième lieu, nous voyons dans ce fragment initial du roman de Migheli une volonté, de la part de l'auteur, de donner audience à des parcours différents, à travers une narration qui contemple la présence des sons, des silences et des traces anonymes mais vécues – bref, un récit qui accueille des voix et des vies auparavant restées hors de la narration officielle. Dès lors, en citant Iain Chambers, il nous semble que la fiction dont il est question ici cherche « des modalités différentes de la traverser [l'histoire], en créant ces dissonances [...] qui servent à interroger et à sonder la modernité, en la transformant en quelque chose d'ouvert, donc de plus problématique et de plus critique »[1002] ; et ce malgré le projet espagnol dénoncé par le narrateur au début : « L'Espagne avait construit sur la *limpieza de sangre* un pays qui regardait les diversités avec une grande méfiance »[1003]. Toutefois, il paraît évident que cet idéal de la pureté ne résistait guère à la confrontation avec une réalité marquée, justement, par la diversité et les dissonances.

Nous avons illustré ci-dessus cette poétique du divers qui caractérise la stratégie discursive de Nicolò Migheli : celle-ci s'inscrit dans une continuité avec les romans et récits d'Atzeni, Angioni et Puddu que nous avons analysés précédemment. Restons sur le texte de Migheli, et plus précisément sur la scène de la taverne où Diego et son ami Paco se sont retrouvés à la même table que les deux combattants de l'armée espagnole. Les quatre hommes ont une longue et tranquille conversation bien arrosée de vin rouge ; cependant, lorsqu'ils s'apprêtent à régler la note, les événements prennent une tout autre tournure. À ce moment Lope de Sarriá, éméché par l'alcool, serre fort la serveuse Carmen, en lui mettant les mains sous la jupe ; aux cris de Carmen, Diego réagit et n'hésite pas à menacer Lope, tandis que le local se vide et que Jayme éloigne les derniers clients en brandissant un couteau. Diego Henares et Lope s'affrontent ensuite en duel : à la fin ce dernier se retrouve désarmé, blessé, un couteau sur la gorge, et surtout humilié par le jeune garçon qu'il avait sous-estimé. À cet instant, à l'entrée de la taverne apparaissent un *cabo* (« caporal » en français) et cinq soldats envoyés par don Gonzalo de Bracamonte afin de recruter pour le *Tercio de Cerdeña* : le caporal demande à

[1001] Voir à ce propos Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit*., notamment p. 35-110.
[1002] Iain Chambers, *Una cartografia sradicata, op. cit.*, p. 62. « Modalità diverse di attraversarla, creando delle dissonanze [...] che servono per interrogare e sondare la modernità, trasformandola in qualcosa di aperto, e dunque più problematico e più critico ».
[1003] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 24. « La Spagna aveva costruito sulla *limpieza de sangre* un Paese che guardava con diffidenza alle diversità ». L'expression « *limpieza de sangre* », en espagnol dans le texte, peut se traduire en français par « pureté de sang ».

Diego de libérer Lope qui est ainsi livré aux militaires, et ensuite, fasciné par sa technique de combat, il lui propose directement de s'engager dans le *Tercio*, car « la majesté impériale nécessitait des nouveaux [hommes] armés »[1004]. Henares, intrigué par cette perspective, accepte : « Cette nuit-là, il ne dormit pas. À l'excitation s'était rajoutée la peur du choix fait et du futur qui l'amènerait loin de Santo Domingo della Calzada. [...] Avait-il eu raison ? Ou avait-il été irréfléchi ? Personne ne pouvait répondre à cette question. Il savait seulement que ce dimanche d'avril de 1565 avait changé sa vie à jamais »[1005]. Ainsi se clôt le premier chapitre, avec Diego qui devient un soldat de l'armée la plus puissante au monde : à partir de ce moment commence la narration de sa véritable épopée personnelle.

L'auteur introduit dès le deuxième chapitre une longue digression historique qui a pour objectif de donner une description brève mais exhaustive de l'Espagne de cette époque : un pays en état de guerre perpétuelle. En effet, Charles V avait abdiqué en faveur de Ferdinand Ier, et ce dernier, gardant les terres héritées des Habsbourgs ainsi que la couronne du Saint-Empire, avait toutefois laissé à son fils Philippe II les royaumes espagnols, les Flandres, les territoires italiens, la Sardaigne, la Sicile et les colonies du Nouveau Monde : « Le nouveau souverain était fils de la Contre-Réforme : absolutiste et centralisateur en politique, catholique bigot et intolérant en privé. [...] Au fond, un homme mélancolique, qui voulut devenir Espagnol jusqu'au fond, loin des idéaux cosmopolites et transnationaux qui avaient fait de son père l'un des plus grands personnages de l'histoire »[1006]. Nous constatons que le jugement du narrateur vis-à-vis de Philippe II, celui qui transféra la capitale de Tolède à Madrid, est acerbe[1007] : ce roi dogmatique et autoritaire demeurait aveugle aux multiples traditions, langues et histoires qui composaient son empire, dont le symbole était justement une armée composée en partie par des étrangers, « principalement Allemands, Suisses et Italiens »[1008]. Or il s'avère nécessaire d'observer que ces parenthèses que l'auteur a insérées au début de certains chapitres affectent la fluidité de la narration et la surchargent d'informations historiques qui semblent en quelque sorte détachées de la diégèse, telles des éléments externes à la construction romanesque. Cela à notre avis représente une des limites de *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, car ces fragments

[1004] *Ibid.*, p. 34. « La maestà imperiale aveva necessità di nuovi armati ».
[1005] *Ibid.*, p. 37. « Quella notte non dormì. L'eccitazione si era sommata al timore per la scelta fatta e per il futuro che lo portava via da Santo Domingo della Calzada. [...] Aveva fatto bene ? O era stato un avventato,? Nessuno poteva rispondere a quella domanda. Sapeva solo che quella domenica di aprile del 1565 aveva cambiato per sempre la sua vita ».
[1006] *Ibid.*, p. 39. « Il nuovo sovrano era figlio della controriforma: assolutista e accentratore in politica, cattolico bigotto e intollerante in privato. [...] In fondo un uomo malinconico, che volle farsi spagnolo fino in fondo, lontano dagli ideali cosmopoliti e transnazionali che aveva fatto del padre uno dei più grandi personaggi della storia ».
[1007] En contrepoint, le penchant du narrateur pour Ferdinand Ier, cosmopolite et ouvert, est patent.
[1008] *Ibid.*, p. 41. « Per lo più tedeschi, svizzeri e italiani ».

semblent superflus et portent préjudice au rôle joué par l'imagination (qui semble parfois écrasé par la simple donnée historique).

Malgré ces interruptions ponctuelles, le roman se poursuit en suivant les aventures de Diego, qui après une période de formation, est envoyé en Corse avec le *Tercio*, afin de réprimer une tentative de révolte, puis à Siracuse, pour enfin se retrouver vers l'île de Malte à combattre les troupes des Turcs qui menaçaient l'hégémonie espagnole dans la Méditerranée :

> Pour Diego le moment tant attendu et tant redouté était venu. [...] À ce moment il entendit un hurlement : "Le drapeau ! Le drapeau !". Et tout de suite après des dizaines de voix qui acclamaient Dieu : "*Hallaou akbar ! Hallaou akbar* !". Il s'arrêta en se tournant vers le lieu d'où venait le chahut [...], il perçut une force mystérieuse lui envahir le corps, s'emparer de lui. Il courut vers les Turcs. [...] Il coupa des membres, fendit des têtes, transperça des tripes et répandit beaucoup de sang. Entretemps, sans qu'il s'en rendît compte, il était en train de donner des ordres. Lui, un pauvre ancien berger de la Rioja, incitait vétérans et camarades comme s'il était un commandant.[1009]

Il s'agit du baptême de guerre pour Diego Henares, un début tonitruant pour le jeune espagnol qui montre tout de suite les qualités du combattant qui deviendra, après cette bataille, l'*alferez* (« porte-drapeau » en français) du *Tercio*. De ce fait, nous pouvons déjà entrevoir que Migheli opte pour le même procédé, à peine esquissé ici, que Raffaele Puddu dans *Pueblo* : à savoir, créer un héros subalterne (par sa condition sociale et son origine), éthiquement irréprochable, sensible aux injustices, qui dans le champ de bataille montre une habileté, une lucidité et une férocité hors normes ; un homme qui trouve au milieu du conflit les ressources pour une rédemption vis-à-vis d'une condition de laquelle il semble impossible de sortir, car elle est vécue par ceux qui la subissent comme une condition naturelle (et nous revenons par là à l'éternelle problématique de la prise de conscience des subalternes).

Or, il est intéressant aussi d'observer qu'à l'issue de la bataille contre l'ennemi turc, Diego retrouve Jayme de Moncada et Lope de Sarriá, les deux hommes contre lesquels il s'était battu à Santo Domingo, et se lie d'amitié avec les deux, surtout avec Jayme. Nous assistons

[1009] *Ibid.*, p. 47-48. « Per Diego il momento tanto aspettato e tanto temuto era giunto. [...] Fu in quel momento che sentì un urlo: "La bandiera! La bandiera!". E, subito dopo, decine di voci che inneggiavano a Dio: "*Hallahou akbar! Hallaou abkar!*'. Si fermò voltandosi verso il luogo da cui proveniva il trambusto [...], avvertì una forza arcana pervadergli il corpo, impossessarsi di lui. Corse verso i turchi. [...] Tagliò arti, spaccò teste, infilzò budella e sparse molto sangue. Intanto, quasi senza che se accorgesse, stava dando ordini. Lui, un povero ex pastroe della Rioja incitava veterani e commilitoni come se fosse un capitano ».

ensuite au départ du *Tercio* vers la Sardaigne, pour une étape intermédiaire, avant qu'il ne rejoigne les Flandres pour combattre les hérétiques : le récit insiste donc sur la fébrilité, le mouvement continuel des hommes d'un côté à l'autre du continent. Le passage à Caller, selon le récit du narrateur, est court mais caractérisé par les violences perpétrées par les soldats ibériques contre la population locale. Il faut préciser que Diego, héros positif, est resté dans le navire et n'a pas pu descendre sur l'île, en raison d'un rendez-vous reporté. De ce fait, le narrateur-même s'exprime ainsi par rapport aux comportements des militaires ibériques : « Le problème était que les soldats espagnols en Sardaigne se comportaient comme s'ils se trouvaient en terre conquise. Ils ne se rendaient pas compte qu'elle était une partie de la Couronne. Ou plutôt, un royaume du vaste diadème sur la tête de Philippe II »[1010]. Néanmoins, nous remarquons une sorte de contradiction dans le passage suivant : « D'autre part, la Sardaigne n'était pas Espagne, pas plus qu'elle n'était Italie : elle était Sardaigne et c'est tout »[1011]. Tout d'abord, dans ce fragment s'exprime clairement le jugement négatif du narrateur sur les soldats espagnols, un jugement qui dans d'autres passages du roman est adressé aux Espagnols en général (souvent décrits comme « arrogants »[1012]) : Migheli renoue donc ici avec l'anachronique légende noire anti-espagnole, en tombant dans les méandres périlleux de la simplification extrême et de la caricature. Plus précisément, il semble que l'auteur décide de récupérer la fixité de l'image stéréotypée afin de pouvoir désigner ce que l'on pourrait appeler « le mal » à l'intérieur de la narration. Le discours littéraire, dans le processus de construction des images, se retrouve alors fortement influencé par l'intermédiation des stéréotypes culturels et des clichés, ce qui conduit à réduire la complexité des dynamiques relationnelles entre identités en dialogue ; cela paraît d'autant plus surprenant lorsque nous savons avoir affaire à une fiction qui véhicule tout de même une image composite, multiple, et nous sommes tentés de dire « moderne », de l'époque représentée (le XVIe siècle) et de la société qui vivait dans cette époque fortement marquée par les conflits religieux. Sans doute, l'auteur a ressenti une sorte de nécessité de définir un paradigme négatif externe aux Sardes, et ce afin de pouvoir véhiculer

[1010] *Ibid.*, p. 58-59. « Il problema era che i soldati spagnoli in Sardegna si comportavano come se si trovassero in terra di conquista. Non si rendevano conto che era una parte della Corona. Anzi, un regno del vasto diadema sul capo di Filippo II ».

[1011] *Ibid.*, p. 59. « D'altra parte la Sardegna non era Spagna, così come non era Italia, era Sardegna e basta ».

[1012] Voir par exemple *Ibid.*, p. 36, lorsque l'on parle de l'élégance des soldats espagnols : « L'élégance n'était pas seulement une habitude, c'était une façon de souligner l'arrogance et le fait d'être patrons de la vie et de la mort, la leur et celle d'autrui » (« L'eleganza non era solo un vezzo, era un modo per sottolineare l'arroganza e l'essere padroni della vita e della morte, quella propria e quella altrui »). Mais aussi *Ibid.* p. 61 : « Non, les hispaniques, ils ne les supportaient pas. Ils étaient méprisants, intolérants, voleurs. Ceux qui ne pensaient pas comme eux étaient considérés comme des hérétiques, de la chair à bûcher, rien de plus » (« No, gli ispanici proprio non li sopportavano. Erano sprezzanti, intolleranti, ladri. Chi non la pensava come loro era considerato alla stregua di un eretico, carne da rogo, niente più »).

son idéal national : c'est pourquoi nous insistons sur l'autre aspect remarquable du passage cité ci-dessus, à savoir cet énoncé : « D'autre part, la Sardaigne n'était pas Espagne, pas plus qu'elle n'était Italie : elle était Sardaigne et c'est tout », qui sonne clairement comme une déclaration pour ainsi dire nationaliste de la part du narrateur – et cela en contradiction évidente avec la phrase précédente, qui présentait l'île comme une pièce pleinement intégrée à l'entité espagnole. Alors, comment interpréter cette affirmation du narrateur ? Il s'avère difficile d'expliquer cette tension soudaine dans la prose de *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, surtout si nous tenons pour vrai le narrateur anonyme temporellement situé en 1681 ; néanmoins, si nous considérons l'instance énonciative installée dans la contemporanéité de l'auteur, la lecture de ce passage peut s'avérer moins complexe : ici Nicolò Migheli), à travers cette pensée subite, entremêle les réflexions sur le pouvoir et sur l'Histoire avec une réelle passion politique pour une Sardaigne indépendante ; de ce fait, l'écriture littéraire assume une forme gnomique, devient presque « sentence »[1013], et le passé devient présent à travers une perspective critique de l'auteur qui entre dans le récit et oriente le lecteur vers une lecture allégorique de l'Histoire : d'où la nécessité d'inclure dans ce verdict l'entité italienne, et pas seulement l'entité espagnole. Or, il est important de souligner, avec Romano Luperini, que si d'un côté la littérature reflète un sentiment d'identité nationale déjà existant, de l'autre côté il est tout aussi vrai qu'elle le suscite et le produit[1014]. Dès lors, on peut affirmer que Migheli, dans cette bribe de texte, tente de fomenter cette perception d'une identité nationale sarde en consacrant la présence durable d'une communauté définie sur ce territoire insulaire. À ce stade du texte, le lecteur n'a pas suffisamment d'éléments pour déterminer sur quels critères l'auteur développe son idéal de nation (ethniques ? culturels ?[1015]) ; nous reviendrons dans la suite de l'analyse sur ces réflexions, confiant dans les éclairages que pourra nous apporter la narration, notamment à partir du moment où elle se situera en Sardaigne.

[1013] En ce qui concerne la fonction gnomique de l'écriture romanesque, l'étude qu'Enzo Raimondi dédie à l'œuvre d'Alessandro Manzoni est éclairante : nous avons emprunté et librement reformulé certaines définitions. Voir Ezio Raimondi, *La ferita del passato*, in Id., *Letteratura e identità nazionale*, *op. cit.*, p. 67-123 (notamment p. 69-71).
[1014] Romano Luperini, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in Daniele Brogi, Romano Luperini, a cura di, *Letteratura e identià nazionale nel Novecento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004, p. 7-33. Voir en particulier p. 8-9.
[1015] À ce sujet nous sommes d'accord avec les considérations de Luperini : « L'identité nationale est un fait culturel, non pas ethnique ; il est nourri d'une mémoire commune qui exige d'être continuellement re-sélectionnée et re-motivée, donc mise à jour, par les groupes intellectuels et les institutions éducatives, par les classes dirigeantes et par les classes subalternes » (« L'identità nazionale è un fatto culturale, non etnico; è nutrito di una memoria comune che esige di essere continuamente ri-selezionata e ri-motivata, dunque aggiornata, dai gruppi intellettuali e dalle istituzioni educative, dai ceti dirigenti e dalle classi subalterne »), *Ibid.*, p. 9. De même, Raimondi observait que « Une nation, pour être telle et donc pour ne pas égarer sa propre identité, ne doit pas rester ancrée à ses propres données ethniques » (« Una nazione, per essere tale e quindi per non smarrire la propria identità, non deve rimanere ancorata ai propri dati etnici »), Ezio Raimondi, *Introduzione*, in Id., *Letteratura e identità nazionale, op. cit.*, p. XIX.

La suite du récit se concentre sur les péripéties des militaires du *Tercio* dans les Flandres, où ont lieu deux batailles féroces contre les armées hérétiques. Lors de la première, le 23 mai 1568, les Espagnols sont vaincus autour de Heiligerlee, et les *tercios* décimés ; quelques semaines plus tard, le 21 juillet précisément, la victoire des Ibériques est totale et décisive : seulement quatre-vingt morts parmi les vainqueurs, contre sept mille pertes pour lesadversaires. À la fin de l'affrontement, les troupes victorieuses rebroussent chemin, et c'est là qu'a lieu l'événement central de ce troisième chapitre : en repassant dans le village d'Heiligerlee, sur la route de Groningen, les soldats du *Tercio* de Sardaigne se détachent du groupe et pour se venger de la défaite subie le mois précédent, s'en prennent aux habitants impuissants :

> Soudainement les hommes du *tercio* brisèrent les rangées et, comme s'ils étaient en proie à la folie, se lancèrent contre les maisons du village. [...] L'horreur de la guerre les avait déshumanisés. Ce n'étaient pas des personnes, celles qui étaient poursuivies, tuées, violées. Leurs yeux voilés ne voyaient pas ; ils n'interprétaient pas. Ces choses qui bougeaient désespérées, en cherchant le salut, n'étaient plus des femmes, des enfants, des vieux, des impuissants et des sans défense. [1016]

C'est une scène apocalyptique que décrit le narrateur, à laquelle Diego Henares participe activement, aveuglé lui aussi par l'atrocité de la guerre et par une haine dont il ignorait, à l'instar de ses camarades de guerre, les raisons politiques sous-jacentes qui l'avaient engendrée et fomentée. Toutefois, ce massacre perpétré par les soldats aura de lourdes conséquences pour ceux qui l'ont commis ainsi que pour l''épopée de Diego Henares (donc pour l'économie du roman). En effet, le duc d'Albe, gouverneur hispanique des Flandres, devant cet acte qu'il juge spontané et insubordonné, décide de défaire le *Tercio de Cerdeña*, suscitant la rage et la stupeur des soldats. Le duc s'exprime ainsi dans l'ordre adressé à Gonzalo de Bracamonte : « je commande et je dispose, sans aucune possibilité d'appel ou rectification, que le *Tercio de Cerdeña* soit défait, dans toutes ses composantes, y compris les *banderas* et les *colunelias* qui n'ont pas participé au pillage, au regard de l'infamie perpétuelle des actes accomplis et par

[1016] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 65. « All'improvviso gli uomini del *tercio* ruppero le fila e, come in preda alla follia, si lanciarono contro le case del villaggio. [...] L'orrore della guerra li aveva disumanizzati. Non erano persone quelle che venivano inseguite, uccise, stuprate. I loro occhi vedevano ma non interpretavano. Quelle cose che si muovevano disperate, cercando la salvezza, non erano più donne, bambini, vecchi, inermi et indifesi ».

punition du grave acte d'insubordination commis »[1017]. Ces événements sont fondamentaux dans la narration parce que la fin du *Tercio* causée par ce pillage sanglant modifie à jamais le destin du protagoniste du roman. Ainsi, s'il est certain qu'à travers ce passage où il décrit en détail la violence macabre de la guerre l'auteur dénonce, avec un pessimisme ontologique, les pires penchants de la nature humaine qui se manifestent ponctuellement durant les conflits, il est vrai aussi qu'il utilise ce passage comme un stratagème qui lui permet de détourner le parcours du protagoniste qui se retrouvera peu après en Sardaigne, envoyé par Bracamonte avec une lettre de recommandation qui doit lui servir auprès de don Gorçi Xuarez de Berrio, administrateur des fortifications du château de Caller.

Toutefois, avant de partir pour l'île, Diego retourne en Espagne, dans son village, où il découvre le décès de l'oncle Alonzo, puis à Barcelone, avec Jayme, dans une ville que le narrateur décrit comme la « perle de la couronne »[1018], mais en déclin, car Philippe II privilégiait les Castillans : par conséquent, la ville maritime la plus important de la péninsule était en train de céder la place à Séville et à son port fluvial. Ces digressions historiques – qui interrompent l'intrigue romanesque – permettent une incursion du jugement de l'auteur, qui intervient avec des réflexions de nature politique sur les Catalans et sur leur positionnement à l'intérieur de l'empire. Il n'hésite pas, par la voix du narrateur, à mettre en avant le fait que la réunification des royaumes hispaniques sous la même couronne « avait provoqué des déséquilibres et des inégalités », et que, conséquemment, « les Catalans traversaient une période de lassitude générale, subissaient une concurrence forte, participaient à l'appauvrissement des trafics dans la Méditerranée. [...] Ils étaient fiers de faire partie d'un royaume puissant et redouté, mais ils tenaient à se distinguer, à ne pas se mélanger à la masse »[1019]. L'empathie de Migheli vis-à-vis des Catalans est patente, d'autant plus si nous considérons le chapitre introductif du roman où le personnage de l'auteur déniche le manuscrit anonyme justement à Barcelone et déclare son amour pour cette ville[1020]. Est-ce que Migheli reconnaît une affinité entre cette région et la Sardaigne, notamment en entrevoyant comme solution pour les deux territoires la voie

[1017] *Ibid.*, p. 71. « Ordino e dispongo, senza alcun tipo di possibilità di appello o retifica, che il *tercio de Cerdeña* venga sciolto, in ogni sua parte, comprese les *banderas* et les *colunelias* che non hanno partecipato al saccheggio, a perpetua infamia degli atti compiuti e per punizione del grave atto di insubordinazione commesso ».
[1018] *Ibid.*, p. 97. « Perla della corona ».
[1019] *Ibid.*, p. 97. « Degli squilibri e delle disuguaglianze », et « I catalani attraversavano un periodo di stanchezza generale, subivano una maggiore concorrenza, partecipavano all'impoverimento dei traffici nel Mediterraneo. [...] Erano fieri di far parte di un regno potente e temuto, ma ci tenevano a distinguersi, a non mischiarsi alla massa ».
[1020] « Pour moi, la ville catalane est d'une certaine façon un retour aux origines ; ils sont nombreux, les fils émotionnels et culturels qui m'unissent à ce lieu » («Per me la città catalana è in un certo senso un ritornare alle origini, tanti sono i fili emozionali e culturali che mi uniscono a quel luogo »), *Ibid.*, p. 9. Une filiation culturelle et émotionnelle qu'au début de ce paragraphe nous avions définie « entre la Sardaigne et la péninsule ibérique », mais qui est bien, dans le texte, une filiation entre la Sardaigne et la Catalogne.

« nationale » ? C'est notre hypothèse. Ainsi, sa littérature devient performative, à savoir un instrument utile à l'affirmation d'un point de vue à travers celle d'une image qui est (toujours) orientée. Pourtant, il convient de préciser que ces idées transmises par l'auteur – qui remettent en question la cartographie européenne –, n'associent pas le concept d'identité à l'exclusion, au contraire. C'est ce qui découle par exemple du passage suivant (qui concerne encore, Barcelone, et plus précisément le quartier de Santa Maria del Mar, proche du port, là où loge Diego Henares) :

> Un lieu où l'on respirait un air cosmopolite, où la crise semblait lointaine. [...] Il pouvait aller et venir, regarder autour de lui, observer la diversité des visages et des tenues, écouter les langues de tout le monde. Il fut surpris de se rendre compte qu'il comprenait à grand-peine trois personnes sur dix. Les autres, c'étaient des étrangers des races les plus disparates. Il vit aussi des nombreux Maures, ou Turcs, les mêmes qu'il avait affrontés à Malte. Maintenant ils étaient cordiaux, souriants [...]. En errant d'une destination à l'autre, Diego avait réalisé combien ce monde était divers.[1021]

Migheli, dans ce fragment, renoue avec la poétique de la diversité et de la différence, en dessinant Barcelone – une représentation un brin édulcorée à vrai dire – comme un monde qui contient plusieurs mondes, où les conflits qui éclatent ailleurs entre les catholiques et les non alignés aux dogmes du catholicisme semblent s'apaiser ; enfin, un univers varié où l'altérité est la règle et les dissemblances cohabitent, une sorte de ville-monde qui de ce fait assume dans le texte le rôle de paradigme positif et l'image de archétype de la ville moderne ; une ville qui semble déjà dans le futur.

À Barcelone, Diego Henares reste finalement un an et demi, et ce séjour représente un passage charnière de la narration, parce qu'il symbolise la fin de l'expérience au sein du *Tercio* et le début d'une nouvelle phase de la vie du protagoniste, mais aussi car c'est ici que Diego entre en contact avec son avenir, un avenir qui s'appelle Sardaigne. En effet, outre le fait d'apprendre à vivre dans une ville – chose qui ne lui était jamais arrivé auparavant – donc de perdre ce que le narrateur nomme « l'insécurité de l'enfance paysanne de Diego »[1022], dans la capitale catalane le jeune homme de Santo Domingo a surtout l'occasion de faire des rencontres

[1021] *Ibid.*, p. 98. « Un luogo dove si respirava un'aria cosmopolita, dove la crisi sembrava lontana. [...] Poteva andare e venire, guardarsi intorno, osservare la diversità dei volti e degli abbigliamenti, ascoltare le lingue di tutto il mondo. Si sorprese di rendendosi conto che capiva a malapena tre persone su dieci. Gli altri erano stranieri, delle razze più disparate. Vide anche numerosi mori, o turchi, quelli stessi che aveva combattuto a Malta. Adesso erano cordiali, sorridenti [...]. Vagando da una meta all'altra Diego si accorse di quanto fosse diverso quel mondo ».
[1022] *Ibid.*, p. 101. « L'insicurezza dell'infanzia contadina di Diego ».

qui se révéleront importantes pour la suite de son parcours, en particulier celle avec Antoni, l'oncle de Jayme de Moncada, et, juste après, celle avec Istéveni Aìnas de Caller, ami de Jayme, lors d'un dîner chez Antoni. Ce repas offre à Diego la possibilité de se familiariser avec un nouvel idiome : « Immédiatement, la table s'anima des voix, des toasts et des rires, dans un mélange de catalan, de castillan et de mots d'une langue que Diego finit par identifier comme celle de l'île des Sardes. Les deux amis échangeaient notamment des bons mots dans cet idiome bizarre dont Diego devinait quelque chose mais qui, pour le reste, lui semblait incompréhensible »[1023]. Toutefois, il n'est pas seulement question de langue, puisque lors du même dîner le protagoniste aura l'opportunité d'écouter les récits d'Istéveni à propos des événements concernant Caller :

> Istéveni entretemps mettait Jayme au courant des faits de leur ville. En les écoutant, Diego avait compris que dans l'île s'affrontaient deux partis, deux coteries guidées respectivement par les seigneurs du Montiferro, de la famille Zatrillas, et par les marquis de Laconi, les Castelvì, dont les Aymerich, les seigneurs de Mara, étaient des alliés. À de ces deux partis s'étaient coagulés des nobles, des hommes d'église, de riches marchands, des intérêts opposés. Les disputes étaient à l'ordre du jour : des embuscades, des abus, des assassinats, perpétrés par l'une et par l'autre partie, ce qui dérangeait fortement les autorités royales qui tentaient de maintenir une paix précaire.[1024]

Il nous a semblé important de restituer entièrement le fragment ci-dessus puisque, pour la première fois dans le texte, le narrateur insère des détails précis au sujet de la réalité politique et sociale sarde de l'époque, et ce en focalisant l'attention sur les disputes qui impliquent les familles les plus riches de l'île : des familles dont nous avons déjà entendu parler et dont nous

[1023] *Ibid.*, p. 102-103. « Subito la tavola si animò di voci, brindisi e risate, in un miscuglio di catalano, castigliano e parole in una lingua che Diego venne a sapere essere quella dell'isola dei sardi. Soprattutto i due amici si scambiavano battute in quello strano idioma di cui Diego intuiva qualcosa ma che per il resto gli pareva incomprensibile ». Par ailleurs, dans la suite de cette scène, le narrateur glisse une petite remarque à propos du fait qu'Antoni de Moncada n'aimait guère parler le castillan, et que « jamais il n'utiliserait une langue différente du catalan », comme le déclare son neveu Jayme (« Giammai userebbe lingua diversa dal catalano ») : voir *Ibid.*, p. 103. Ainsi, Antoni se prête à ce « sacrifice » linguistique uniquement en l'honneur de son invité Diego Henares, qui ne connait pas le catalan. De ce fait, l'auteur souligne encore une fois une différence entre les Espagnols et les Catalans : il met en avant l'altérité des habitants de Barcelone tout en marquant, enfin, une distance avec eux à travers la mise en valeur de la frontière de la langue (donc de la culture).

[1024] *Ibid.*, p. 104. « Istéveni, intanto, ragguagliava Jayme sulle vicende della loro città. Ascoltandoli Diego aveva capito che nell'isola si fronteggiavano due partiti, due consorterie guidate rispettivamente dal signore del Montiferro, della famiglia Zatrillas, e dal marchese di Laconi, i Castellvì, cui gli Aymerich, signori di Mara, erano alleati. Intorno a questi due partiti erano coagulati nobili, uomini di chiesa, ricchi mercanti, interessi opposti. I contrasti tra le fazioni erano all'ordine del giorno: agguati, soprusi, assassinii, perpetrati dall'una e dall'altra parte, con grave fastidio delle autorità regie che cercavano di mantenere una pace precaria ».

avons déjà croisé les destins (notamment les Zatrillas, les Aymerich et les Castellvì) dans d'autres textes du corpus choisi ; des noms qui reviendront encore dans les textes que nous analyserons par la suite, ce qui confirme une continuité thématique effective entre les différentes fictions au centre de cette étude, qui s'avèrent ainsi liées par une intertextualité de fond qui confère une sorte de cohérence à notre choix et conforte certaines des nos hypothèses de départ. De plus, pour témoigner du bien-fondé de ces assertions, dans les lignes qui suivent de *La storia vera di Diego Henares de Astorga* nous retrouvons, quand bien même succinctement, Sigismond Arquer, figure emblématique et incontournable de la Sardaigne du XVIe siècle et victime de l'Inquisition. À ce moment, Arquer se trouve encore dans la prison de Tolède (la narration se situe à la fin du 1568, tandis que Sigismond sera exécuté en 1571) et cela représente une source d'amertume pour les hommes attablés : « Entre eux tomba un silence chargé de tristesse pour Sigismond Arquer, un homme honnête et probe, contraint à la fuite et à l'humiliation pour s'être opposé aux vauriens de toujours »[1025]. Outre qu'ils établissent un lien important avec d'autres textes du corpus, ces renseignements sur la Sardaigne seront utiles au protagoniste pour décrypter une réalité qui lui apparaît encore lointaine et mystérieuse mais qui deviendra bientôt son quotidien. De fait, en mars 1570, Istéveni Aìnas informe les deux amis Jayme et Diego que l'île sarde est en proie aux assauts des pirates : pour Jayme, c'est un signe que le moment est venu de rentrer chez lui. Diego, à cet instant, se rappelle de la lettre que lui avait donnée Bracamonte, et décided'entreprendre cette nouvelle aventure. À peine quelques jours plus tard, les deux s'embarquent en direction de l'île : « Sur le navire il y avait de nombreux habitants de l'île qui rentraient à la maison. L'on entendait partout la langue locale, même si beaucoup d'entre eux connaissaient le catalan et le castillan ; s'ils étaient interrogés, ils répondaient dans le même idiome de l'interlocuteur »[1026]. Cette précision souligne la nature hybride de la culture des habitants de la Sardaigne qui dissonne avec une vision isolationniste et récalcitrante de la réalité sarde : elle met l'accent sur le multilinguisme qui caractérisait le paysage culturel de l'île, nous transmet l'idée du *chaos*, pour utiliser un lexème cher à Édouard Glissant, et plus particulièrement nous ramène à la conception de la conscience historique comme « pulsion chaotique » qui cherche une conjonction de toutes les histoires ; dans ce cas concret, de toutes les histoires qui ont marqué de leur empreinte la culture sarde, « dont aucune,

[1025] *Ibid.*, p. 106. « Tra loro cadde un silenzio carico di mestizia per Sigismondo Arquer, un uomo onesto e probo, costretto alla fuga e alla gogna per essersi opposto ai soliti furfanti ».
[1026] *Ibid.*, p. 116. « Sulla nave c'erano molti isolani che tornavano a casa. La lingua locale si udiva ovunque, anche se molti di loro conoscevano il catalano e il castigliano e, se interpellati, rispondevano nello stesso idioma dell'interlocutore ».

et c'est là une des qualités majeures du chaos, ne peut plus se prévaloir d'une légitimité absolue »[1027].

Ainsi, l'auteur mène ce que l'on pourrait définir comme une double action, à la fois d'unité (le parcours culturel commun à la communauté sarde, symbolisé dans le passage cité ci-dessus par la langue locale) et de diversité libératrice (l'acceptation et la mise en valeur des influences externes qui retentissent dans l'expérience quotidienne des Sardes). Son acte littéraire semble suivre encore une fois la voie tracée par Glissant, car « Vivre la totalité-monde à partir du lieu qui est le sien, c'est établir relation et non pas consacrer exclusion »[1028]. Nous lisons dès lors dans la parole littéraire de Migheli, du moins dans ce fragment de *Diego Henares de Astorga*, l'urgence de restituer, en creusant dans les histoires des gens communs (des étoiles restées anonymes à l'intérieur de la constellation-monde), l'image d'une société composite dont l'identité se réalise « autour des trames de la Relation qui comprend l'autre comme inférant »[1029]. Ainsi naît l'idée d'une culture qui ne se construit pas autour d'un présumé mythe fondateur, mais au contraire qui commence par le conte, « qui, par paradoxe, est déjà une pratique du détour. Ce que le conte détourne, c'est la propension à se rattacher à une Genèse, c'est l'inflexibilité de la filiation, c'est l'ombre portée des légitimités fondatrices »[1030].

Ces considérations que le roman de Migheli fait surgir nous ramènent encore une fois à l'opposition entre rhizome et racine unique, distinction opérée par Deleuze et Guattari[1031] que nous appliquons dans cette étude au principe d'identité : à travers les éléments du texte en question que nous avons évoqués jusqu'ici, il est tout à fait possible d'entrevoir l'image d'un identité rhizomique de la Sardaigne, image d'ailleurs présente dans les autres romans et récits du corpus, et qui semble confirmée ici par ce passage où le narrateur s'attarde sur les dilemmes identitaires de Jayme de Moncada lors d'une conversation avec Diego Henares :

[1027] Au sujet du *chaos-monde* et la « pulsion chaotique » voir Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 62-71. Pour la citation voir *Ibid.*, p. 63.
[1028] *Ibid.*, p. 67.
[1029] *Ibid.*, p. 63. À propos de « société composite » (ou de la « créolisation »), il faut observer que Glissant établissait une importante distinction entre cultures *ataviques* et cultures *composites*. Ce dualisme, ou « catégorisation des cultures », il l'expliquait ainsi : « Pour moi la culture atavique, c'est celle qui part du principe d'une Genèse et du principe d'une filiation, dans le but de chercher une légitimité sur une terre qui à partir de ce moment devient territoire. [...] J'ai lié le principe d'une identité rhizome à l'existence de cultures composites, c'est-à-dire de cultures dans lesquelles se pratique une créolisation. Mais dans ces cultures, très souvent, on se trouve en présence d'une opposition entre l'atavique et le composite » : voir *Ibid.*, p. 59-60. Dès lors, nous pouvons présumer, en suivant le principe glissantien, qu'en Sardaigne cette opposition existe, voire persiste, du moins dans l'imaginaire collectif.
[1030] *Ibid.*
[1031] Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome, op. cit.*; aujourd'hui dans Id., *Mille plateaux, op. cit.*

> Soudainement sa pensée était claire. Pendant des années il s'était senti divisé, Espagnol pour les Sardes et Sarde pour les Espagnols. Il était né à Barcelone de père catalan, cependant sa mère était sarde. Et il avait grandi à Caller, où son père pratiquait le métier des armes. Ces détails l'avaient toujours placé face à une bifurcation. Il avait envié ceux qui pouvaient se vanter d'une origine sûre, du sang limpide. Lui, au contraire, il se sentait mi-figue mi-raisin. [...] Et une fois adulte il avait dû se confronter à l'ignorance de tous. Devenir plus espagnol que n'importe quel Ibérique de la terre ferme, s'efforcer d'être plus sarde que n'importe quel insulaire en Sardaigne. C'était comme de suivre une chimère[1032].

L'introspection de Jayme met l'accent sur une identité scindée, source de souffrance pour ce personnage aux origines multiples – aragonaises, catalanes et sardes – dans un univers et une époque où brillait le faux mythe de la pureté de sang ; toutefois, de Moncada parvient à accepter la stratification de ses origines, son identité rhizomique pour ainsi dire, tout en choisissant comme lieu d'élection la Sardaigne : « Aujourd'hui je deviens partie de cette terre pauvre et fière »[1033], déclare Jayme à l'ami Diego lorsqu'ils arrivent sur les côtes sardes, et cette appartenance à l'île n'implique pas de nier la complexité de sa propre identité, au contraire : elle s'affirme comme une appartenance inclusive. Car enfin, comme il dit encore en s'adressant à Henares, « Nous sommes tous sujets du même roi »[1034].

Les deux personnages débarquent finalement à Caller : c'est le 2 mai 1570 et pour Diego cette ville prend tout de suite un caractère familier[1035]. Dès leur arrivée, Alfonso de Moncada, frère de Jayme, se charge d'expliquer à son ami la réalité sarde dans les détails, en insistant particulièrement sur les relations entre les natifs et les Hispaniques ; des explications qui sont ponctuellement rapportées par le narrateur :

[1032] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 118. « Improvvisamente il suo pensiero era chiaro. Per anni si era sentito diviso, spagnolo per i sardi e sardo per gli spagnoli. Era nato a Barcellona da padre catalano, ma sua madre era sarda. Ed era cresciuto a Caller, dove il padre praticava il mestiere delle armi. Questi particolari lo mettevano sempre di fronte a un bivio. Aveva invidiato chi poteva vantare un'origine certa, sangue limpido. Lui invece si sentiva né carne né pesce. [...] E da adulto aveva dovuto fari i conti con l'ignoranza generale. Diventare più spagnolo di qualsiasi iberico in terraferma e sforzarsi di essere più sardo di qualsiasi isolano in Sardegna. Era come inseguire una chimera ».

[1033] *Ibid.*, p. 119. « Oggi divento parte di questa terra povera e fiera ».

[1034] *Ibid.* « Siamo tutti sudditi dello stesso re ».

[1035] Voir notamment le passage qui suit, où le narrateur établit un parallélisme entre Caller, Barcelone et en général les villes du Sud (en inscrivant ainsi la Sardaigne dans le Sud, à l'intérieur du clivage gramscien Nord (hégémonique) / Sud (subalterne) : « Les rues sentaient la cuisine, le saumâtre et la pourriture, mais l'odeur de friture demeurait dominante. En fin de compte, pour Diego, c'était un mélange d'effluves familier, le même qu'il avait senti à Barcelone, ou dans une quelconque grande ville du Sud » (« Le strade profumavano di cucina, salmastro e marciume, ma l'odore del fritto era dominante. In fin dei conti per Diego era un misto di effluvi familiari, lo stesso che aveva sentito a Barcellona, o in qualsiasi grande città del sud ») : *Ibid*, p. 127.

> Un nombre de plus en plus grand d'Espagnols considérait la Sardaigne comme une partie intégrante de la Couronne, et, en sens inverse, de plus en plus de Sardes se considéraient des sujets loyaux de l'Espagne à part entière. De fait, à ce propos, on disait que ce n'était pas pour dire, mais que le sarde ressemblait davantage au castillan et au catalan qu'à l'italien, en tenant compte que dans la péninsule, au-delà de la mer Tyrrhénienne, ils étaient nombreux ceux qui affirmaient que la Sardaigne, par l'histoire et la culture, avait toujours été liée au reste de la botte. Les Sardes n'étaient pas du même avis. Et les Espagnols non plus. [...] Désormais les deux peuples avaient appris à se connaître, à se compénétrer et à cohabiter. Rien d'extraordinaire, une simple habitude.[1036]

Il s'agit d'un passage-clé de la narration : une assertion tranchante exprimée par la voix d'un Sardo-Espagnol (Alfonso de Moncada) qui remet en question à la fois la vision italianisante et la vision sardo-centrique. Migheli, à travers la parole littéraire, secoue d'un côté cette fameuse construction culturelle et identitaire *italianisante*, fille du Risorgimento, qui s'affirma au XIXe siècle, et visait à propager l'idée d'une italianité historique de la Sardaigne, en dépit de sa longue période sous l'influence espagnole ; de l'autre côté, il fait de même avec l'anachronique vision isolationniste et ethnocentrique qui aspirait à constituerune *sardité* pure et intacte, donc à affirmer l'image d'une culture qui, à partir du mythe fondateur de la civilisation nuragique, avait su développer, à travers les siècles, une forte résistance culturelle à toute forme de colonisation et d'influence venant de l'extérieur : selon cette interprétation, le Sardes étaient restés fidèles à des origines authentiques et pures[1037]. Or, Nicolò Migheli, en suivant le parcours déjà tracé par

[1036] *Ibid.*, p. 128. « Un numero sempre maggiore di spagnoli considerava la Sardegna parte integrante della Corona e, di converso, sempre più sardi si consideravano a tutti gli effetti leali sudditi della Spagna. E infatti, a questo proposito, si diceva che non per niente il sardo somigliava più al castigliano e al catalano che all'italiano, considerato che nella penisola al di là del Tirreno molti andavano asserendo che la Sardegna, per storia e cultura, era sempre stata collegata al resto dello stivale. I sardi non erano dello stesso. E neppure gli spagnoli. [...] Oramai entrambi i popoli avevano imparato a conscersi, compenetrarsi e convivere. Niente di trascendentale, semplice abitudine ».

[1037] « La Sardaigne, en toute époque, a porté une marque historique étrange : celle d'avoir toujours été dominée (en quelque sorte encore aujourd'hui), mais d'avoir toujours résisté. Une île sur laquelle est tombée pendant les siècles la main oppressive du colonisateur, auquel elle a opposé, systématiquement, la griffure de la résistance. C'est pourquoi les Sardes [...], dans la confusion ethnique et culturelle qui les a inondés pendant des millénaires, ont refait surface, constamment, dans la fidélité aux origines pures et authentiques » (« La Sardegna, in ogni tempo, ha avuto uno strano marchio storico : quello di essere stata sempre dominata [in qualche modo ancora oggi], ma di avere sempre resistito. Un'isola sulla quale è calata per i secoli la mano oppressiva del colonizzatore, a cui ha opposto, sistematicamente, il graffio della resistenza. Perciò, i Sardi [...] nella confusione etnica e culturale che li ha inondati per millenni sono riemersi, costantemente, nella fedeltà alle origini pure e autentiche ») : Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda, op. cit.*, p. 225. Lilliu, toujours, dans un écrit inclus dans le même recueil de *La costante* (dont le titre est assez symbolique : *Le diable arrive par la mer* [*Il diavolo arriva dal mare*]), en parlant du courant politique du « sardisme » (qu'il considérait comme le « ciment idéologique et psychologique

Atzeni, Angioni et Puddu, recentre le discours identitaire – véritable obsession des écrivains de Sardaigne – sur ce que l'on pourrait définir comme la troisième voie : une voie portée notamment par la production narrative la plus récente dans l'île, qui défait les généalogies historiques précédemment conçues et qui, à travers le mélange entre l'imagination et le travail de documentation, impose (ou tente d'imposer) une nouvelle conception de l'histoire, de la culture, donc de l'identité sardes. Il s'agit finalement d'un acte qui confirme l'importance de l'idée gramscienne d'une littérature ouverte dans le sens historique et culturel[1038] et qui, par conséquent, met en valeur le caractère politique des textes littéraires qui participent activement au processus de (re)construction symbolique de l'identité.

Pour revenir au roman historique de Migheli, nous considérons, suite aux réflexions précédentes, que cette opération de réécriture de l'Histoire qu'il mène à travers les péripéties de Diego Henares de Astorga vise à affirmer l'importance de l'écriture comme vérité politique « pas tant pour ce qui concerne le passé, mais [pour] la fonction qu'elle doit assumer dans le présent »[1039]. À ce propos le passage que nous avons cité ci-dessus est emblématique : le roman de Migheli met au point « la précarité de la nation comme idée et réalité »[1040], ainsi que la vacuité du discours ethnocentriste : il le fait en instituant un nouveau discours qui semble suivre la logique ductile de la pensée de Gramsci, c'est-à-dire un discours qui englobe dans le tissu narratif « une combinaison de contradictions et de distinctions, en suivant une logique qui découle d'un exercice de déconstruction et de reconstruction des phénomènes historiques »[1041].

---

insulaire » [« il cemento ideologico e psicologico insulare »], *Ibid.*, p. 296), affirmait ce qui suit : « Le “sardisme” est un grand processus idéologique, politique et culturel, de l'histoire de la Sardaigne. Surgi six siècles avant Jésus-Christ, lorsque les Carthaginois chassèrent les Sardes vers les montagnes, [...] le “sardisme” a accompagné les évolutions de l'île jusqu'à nos jours, avec des signes et des manifestations différentes, mais toujours orientées vers un même objectif : reconquérir la “nation perdue”, revendiquer “la nation interdite”, regagner “la frontière-paradis” » (« Il “sardismo” è un grande processo ideologico, politico e culturale, della storia della Sardegna. Sorto sei secoli prima di Cristo, quando i cartaginesi scacciarono i Sardi verso le montagne, [...] il "sardismo" ha accompagnato le evoluzioni dell'isola fino ai giorni nostri, con segni e manifestazioni diverse, ma sempre orientate verso un medesimo fine: riconquistare “la nazione perduta”, rivendicare “la nazione interdetta”, riguadagnare “la frontiera-paradiso” ») : *Ibid.*, p. 295.

[1038] Voir à ce propos Mauro Pala, *Leggere la società civile*, in Id., a cura di, *Narrazioni egemoniche. Gramsci letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 10-15.

[1039] Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio, op. cit.,* p. 19. « Non tanto per quello che concerne il passato, ma [per] la funzione che deve assumere nel presente ». À ce sujet, pour compléter la constatation de Domenichelli, il convient de revenir à Gramsci : « Et si écrire l'histoire signifie faire l'histoire du présent, le grand livre d'histoire est celui qui dans le présent aide les forces en développement à devenir plus conscientes d'elles-mêmes et donc plus concrètement agissantes et efficientes » ; Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 19, § 5, p. 36.

[1040] Diego Saglia, *Romanzo storico, nazione e modernità: una lettura differenziale di Walter Scott*, in Mauro Pala, a cura di, *Narrazioni egemoniche, op. cit.*, p. 180. « La precarietà della nazione come idea e realtà ».

[1041] Mauro Pala, *Mappe egemoniche: dinamiche geografiche in Gramsci*, in Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, a cura di, *Piani sul mondo: le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 93. « La combinazione di contraddizioni e distinzioni, seguendo una logica che scaturisce da un esercizio di decostruzione e ricostruzione dei fenomeni storici ».

Il résulte de cet exercice une vision différentielle et alternative de la réalité sarde qui montre l'importance de l'interdépendance des passés, et donc, au sens où l'entend Saïd dans *Culture et impérialisme*, de l'interdépendance des terrains culturels où colonisateurs et colonisés ont coexisté. Effectivement, Migheli dans son roman s'attarde sur la cohabitation, la compénétration et la connaissance réciproque qui eurent lieu au XVIe siècle entre Sardes et Espagnols sur le sol insulaire, sans oublier la composante conflictuelle, ce qui permet à la fois de briser un silence historique sur cette histoire et de mettre en avant l'hybridation et le caractère impur et métissé des constructions culturelles. Or, il convient de préciser que dans *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, Migheli semble surtout viser, par réflexe, l'affiliation de la Sardaigne à l'Italie ; conséquemment, il semble problématiser cette relation aujourd'hui considérée comme établie une fois pour toutes ; en cela il rejoint donc Raffaele Puddu, qui dans *Pueblo* soulevait déjà la question de l'italianité du peuple sarde, et remettait en cause les interprétations du Risorgimento dénoncées en son temps par Antonio Gramsci dans une célèbre section des *Cahiers* :

> Il existe une quantité notable d'interprétations, des plus disparates, du Risorgimento. [...] On peut dire en général que la signification de l'ensemble de ces interprétations est immédiatement politique, idéologique, et non historique. Leur portée nationale est faible, elle aussi, à cause de leur caractère trop tendancieux, de l'absence de tout apport constructif, ou encore de leur caractère trop abstrait, souvent fantaisiste et romancé.[1042]

Ainsi, le romancier sarde Migheli élabore, toujours en suivant le modèle gramscien, « ce qui existe déjà, de façon polémique ou autrement, peu importe, [...] plonge ses racines dans l'humus de la culture populaire telle qu'elle est, avec ses goûts, ses tendances, etc., avec son monde moral et intellectuel, même arriéré et conventionnel »[1043]. Toutefois, il le fait, à la différence de ses prédécesseurs, dans un style qui a souvent tendance à s'aplatir, avec des fragments dialogiques qui semblent parfois un brin artificieux et une langue qui perd en verve et s'adapte par longs passages à un italien standard, rarement interrompu par des intégrations lexicales espagnoles et sardes. De plus, il faut remarquer la présence ponctuelle des digressions

[1042] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 19, § 5, p. 28. Nous soulignons que dans cet écrit (*Ibid.*, p. 28-40), le penseur sarde parlait de littérature « pseudo-historique » et « pseudo-critique », tout en rajoutant que « La représentation des événements historiques dans les interprétations idéologiques de la formation italienne pourrait être appelée "histoire fétichiste" » : voir *Ibid.*, p. 33.
[1043] *Ibid.*, vol. IV, C. 15, § 58, p. 171.

historiques, que nous avons déjà mentionnée auparavant, ainsi qu'une absence patente de l'élan allégorique et de l'élément magique voire merveilleux qui caractérisait notamment les écritures d'Atzeni et, dans une moindre mesure, d'Angioni.

Dans la suite du roman, nous assistons donc à l'intégration de Diego à la nouvelle réalité dans laquelle il a récemment débarqué ; dès lors, le narrateur le décrit en train d'observer discrètement les dynamiques de cette ville fourmillante de vie et de rivalités, où éclate lecontraste entre la richesse étalée et la pauvreté encombrante, notamment dans le quartier de Llapola, où à côté des maisons des patriciens grouille le peuple :

> Une humanité composite où il était facile de rencontrer des Maures, esclaves et libres. Sur ces rues sévissait une odeur saline qui se mélangeait à la puanteur des poissons pourris et des gens qui ne connaissaient pas l'eau et le savon. Cependant, par-dessus tout cela on commençait à sentir le parfum des aliments mis à cuire. Odeurs et épices de la cuisine sarde, catalane et aussi barbare, qui en quelques heures auraient caché la puanteur des fondouks.[1044]

Dans ce fragment, la cuisine devient le symbole de ce métissage culturel qui caractérisait la vie de la ville sarde, donc l'emblème de la poétique du divers qui semble chère à l'auteur. En outre, à ce moment Diego, toujours accompagné par son camarade et cicérone Jayme, doit faire face aux dynamiques propres à la politique, donc à l'importance du compromis, dans une ambiance marquée par les luttes pour le pouvoir et par la diatribe entre les puissants Aymerich – toujours décrit péjorativement – et les Zatrillas : le protagoniste se verra obligé de se rendre auprès des Aymerich afin de demander un soutien pour obtenir le poste de *ayudante mayor* de Gorçi Xuarez de Berrio, surintendant aux fortifications de la ville de Caller. « J'ai compris », dit Henares à son ami, « Tout est à vendre. Tout a un prix. C'est pareil dans toute l'île ? »[1045]. Moncada, moins naïf que le jeune castillan, lui explique que c'est pareil partout dans le monde, qu'il suffit d'ouvrir les yeux : car enfin « Où il y a du pouvoir, où il circule de l'argent, les choses ne peuvent pas être différentes »[1046]. Dans ce court dialogue, nous comprenons que Diego reste attaché à l'idéal héroïque du soldat ainsi qu'à une vision dichotomique de la société – divisée

[1044] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 148. « Un'umanità composita dove era facile incontrare mori, schiavi e liberi. Su quelle strade imperversava un odore salino che si mischiava al lezzo di pesci fradici e di persone che non conoscevano acqua e sapone. Su tutto però si cominciava a sentire il profumo di cibi in cottura. Odori e spezie di cucina sarda, catalana e anche barbaresca, che di lì a qualche ora avrebbero nascosto la puzza dei fondaci ».
[1045] *Ibid.*, p. 161. « Ho capito. Tutto è in vendita. Tutto ha un prezzo. È così in tutta l'isola? ».
[1046] *Ibid.* « Dove c'è potere, dove circola il denaro, le cose non possono essere diverse ».

entre amis et ennemis –, tandis que la réalité qui se montre devant lui apparaît bien plus complexe et stratifiée, ce qui requiert un autre type d'approche de la part d'Henares, d'autant qu'il est évident aussi que la Sardaigne est traversée par des problématiques qu'on retrouve ailleurs.

Diego Henares s'adapte à ces usages et obtient audience, grâce à l'intercession de l'administrateur Perique Crabiles auprès de Melchiorre Aymerich, le chef à peine adolescent de la puissante famille sardo-ibérique : ce dernier lui accordera son consentement à condition que Diego devienne son enseignant d'escrime. Un mois plus tard, Henares assume la charge de *ayudante mayor*, en pleurant des larmes de félicité et de nostalgie pour sa famille disparue : en fin de compte, c'est le couronnement du parcours d'un subalterne parti de la Rioja comme jeune berger, et qui se retrouve , quelques années plus tard et après une longue expérience de guerre, à occuper un poste stratégique dans le Royaume de Sardaigne. À partir de ce moment de la narration commence véritablement le « roman sarde » de l'histoire de Diego Henares de Astorga, un chemin riche en obstacles pendant lequel le personnage se développe dans un contexte fortement conflictuel, marqué, entre autres, par l'encombrante présence de l'Inquisition et de sa menace perpétuelle sur la population. Il s'agit, enfin, de la rencontre de Diego avec une autre façade du monde *grand et terrible*, avec un univers où, pour paraphraser Saïd, « les interactions entre l'identité individuelle et le contexte global sont devenues terriblement immédiates »[1047]. Ainsi, on peut parler saïdiennement d'un nouveau commencement pour le protagoniste du roman, ce commencement « présent dans toute tentative authentique et radicale de recommencer à zéro »[1048]. Et recommencer de nouveau signifie justement, comme le souligne Giorgio Baratta, « recommencer à partir du monde et de la relation entre le monde et l'individu, avec la conscience d'un horizon plus ample et plus mûr qui, dans le temps comme dans l'espace, dans l'histoire comme dans la géographie, élargit le regard de la pensée et de l'action »[1049].

[1047] Cité dans Giorgio Baratta, *Le rose e i quaderni. Saggio sul pensiero di Antonio Gramsci*, Roma, Gamberetti, 2000, p. 247. « Le interazioni tra l'identità individuale e il contesto globale sono diventate terribilmente immediate ». Voir aussi Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 328-329.

[1048] Giorgio Baratta, *Le rose e i quaderni, op. cit.*, p. 248. « Che è presente in ogni autentico e radicale tentativo di ricominciare daccapo ».

[1049] *Ibid.* « Ricominciare daccapo significa ricominciare dal mondo e dal rapporto tra mondo e individuo, con la coscienza di un più ampio e più maturo orizzonte, nel tempo come nello spazio, nella storia come nella geografia, che allarghi lo sguardo del pensiero e dell'azione ». Dès lors, il nous semble que les textes du corpus choisis pour cette étude « recommencent » – du moins partiellement (et chacun avec ses limites et ses cactéristiques propres) – à partir de la relation entre le monde et l'individu, conscients d'un horizon plus ample qui ne se limite pas à une idée indigéniste (et victimiste) de l'histoire sarde, et ce en identifiant l'importance de la parole littéraire comme instrument apte à apporter un élargissement du regard, donc de la pensée et de l'action. De ces textes semble donc surgir d'une prise de conscience commune aux auteurs, qui semblent s'accorder à la vision saïdienne exprimée dans le passage qui suit : « De toute manière, l'indigénisme *n'est pas* la seule alternative. Il existe une vision du

Ce qui caractérise ce *nouveau commencement* de Diego Henares, dans la partie centrale du roman, c'est que le regard du protagoniste évoluera considérablement, dans un long processus qui le mènera jusqu'à une identification profonde avec le peuple sarde et avec ses instances. Il convient ici de souligner que le commencement de Diego est à nos yeux un commencent *actif*, inscrit dans l'histoire humaine, à l'opposé de l'idée de l'origine, passive par nature et relevant du mythe[1050]. Pour clarifier cette distinction, nous revenons à la pensée d'Edward Saïd : « L'homme commence avec l'homme. L'origine est une fiction impénetrable, le commencement, une amorce d'avenir aux motifs et aux potentiels plus ou moins déchiffrables. Il est une décision humaine avec tout ce qu'elle suppose de volontaire, d'arbitraire, d'inconscient, de calculé »[1051]. Bref, Saïd établit une dichotomie mouvement / immobilisme (action / mythe) en plaidant nettement pour le premier, et nous avec lui. Or, l'évolution du personnage est placée sous le signe du mouvement, depuis ses débuts dans la société sardo-espagnole. Ainsi, un mois après son arrivée dans l'île, nous le retrouvons partagé entre deux contrats importants : son travail aux fortifications de la ville, dans un moment historique délicat pour Caller[1052] ; et son engagement auprès de Melchiorre Aymerich, qui souhaite être initié à l'escrime par Diego (en visant une affiliation de Henares à la cause des Aymerich, opposés aux Zatrillas, soutenus, entre autres, par l'ami de Diego Jayme de Montcada). Effectivement, Diego avait appris à Barcelone l'art de l'escrime grâce au maître Padoan, et cette renommée s'était répandue très rapidement à Caller. De fait, le jeune chef n'est guère le seul à vouloir apprendre l'escrime : de nombreux membres de la haute société de la ville s'adressent au nouveau venu pour être formés. Il décide finalement d'ouvrir une école d'escrime : « Un soir, en parcourant la liste de ceux qui voulaient être introduits à l'art de

monde plus généreuse et pluraliste, où l'impérialisme suit désormais son cours, si l'on peut dire, sous d'autres formes (la polarité Nord-Sud de notre époque en est une), où le rapport de domination continue, mais où les possibilités de libération sont ouvertes » (Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 326-327) ; par conséquent, en l'expliquant avec Frantz Fanon, la libération (de la culture) devient la nouvelle alternative – à la place d'une supposée indépendance nationaliste – « libération qui par nature suppose de passer rapidement de la conscience nationale à la conscience politique et sociale » (Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre,* Paris, F. Maspéro, 1961, p. 245).

[1050] Voir à ce sujet Dominique Eddé, *Edward Said. Le roman de sa pensée*, Paris, La fabrique, 2017, p. 9 : « Pour lui, le commencement est actif, l'origine passive. L'un s'inscrit dans l'histoire humaine, telle que l'entendent Ibn Khaldoun et Giambattista Vico, abondamment cités dans ses livres, l'autre relève du mythe ».

[1051] *Ibid.*, p. 10. Pour approfondir cet aspect de la pensée de Saïd, nous renvoyons à son premier texte *Beginnings. Intention and Method* [1975], New York, Granta Books, 2012.

[1052] En effet, après avoir pris ses fonctions, Diego Henares déclarait à son responsable Gorçi Xuarez ce qui suit : « Comme vous le savez, nous nous trouvons sérieusement en difficulté : les arquebuses sont usées et imprécises, nous aurions besoin de mousquets de forteresse et nous en avons peu, nous avons des arbalètes et de très bons arbalétriers, mais ce sont des armes désormais datées. Dans ces conditions, si les Turcs assiègent la ville, je ne sais pas comme on pourrait résister » (« Come voi saprete ci troviamo in serie difficoltà: gli archibugi sono usurati e imprecisi, avremmo bisogno di moschetti da fortezza e sono pochi, abbiamo balestre e ottimi balestrieri, ma sono armi oramai datate. In queste condizioni se i turchi cingono d'assedio la città non so come si potrebbe resistere ») ; voir Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 172.

l'escrime, il comprit qu'il était très proche du vrai pouvoir »[1053]. Il accepte tous les requêtes, car c'est la seule possibilité qui s'ouvredevant lui s'il veut percer dans les hautes sphères – et comme le remarque Jayme, Diego semble possédé « par le désir, par le démon du profit »[1054]. À ce stade du roman, l'auteur insère un passage intéressant pour nos propos : le protagoniste est à la recherche d'un endroit pour ouvrir son école d'escrime ; par tradition, ce type de formation avait souvent lieu dans les couvents, par conséquent Diego décide de se rendre dans le couvents des franciscains noirs, non loin de son logement. Là, à sa surprise, il rencontre le frère Bernardino, un religieux du *Tercio* qui était avec lui dans les Flandres et avait notamment poussé les soldats à perpétrer la tuerie de Heiligerlee. Dans ce fragment, la narration revient sur l'élément linguistique ainsi que sur la vision que les dominateurs – tel Bernardino – avaient des dominés (les Sardes) ; en effet, le frère, qui se trouve en Sardaigne en guise de sanction, suite justement aux événements d'Heiligerlee, se plaint auprès de Henares qu' « Ici on parle seulement sarde ou catalan... Ceux qui sont plus à la mode utilisent aussi l'italien. Au contraire, le castillan, qui est la seule langue digne, après le latin, pour communiquer avec Dieu, personne ne le parle »[1055]. Cette déclaration, qui déconcerte Diego, dément l'image de mosaïque de langues transmise par le narrateur tout le long du texte, ainsi que l'expérience concrète de Henares, qui ne pratique pas encore le sarde – du moins pas complètement –, et qui s'est retrouvé à plusieurs occasions à converser en castillan avec les *naturals*, donc les Sardes de souche. Par la suite, Bernardino, dont l'attitude déplait à Diego, s'en prend aux Sardes car il les considère comme des mécréants, tout en se félicitant que celui qu'il croit être leur chef, à savoir Sigismond Arquer, ait été exécuté à Tolède. Poursuivant son discours chargé de méfiance voire de haine, le religieux parle d'un peuple qui danse dans les églises, et qui adore le péché et le démon : « Leurs curés sont des magiciens. Et ils font des sortilèges. [...] Ils parlent seulement cette langue barbare qui est le sarde. [...] Ils ne veulent pas apprendre le castillan, ni se soumettre aux lois de l'Église de Rome. Ce sont des animaux »[1056]. La réaction de Diego rapportée par le narrateur est révélatrice : il se demande si le frère est devenu fou, car ses considérations sont « à la limite de l'absurde » et que cela « n'aurait pas représenté le premier cas de personne devenue folle à cause de la guerre »[1057]. Ce passage peut présenter des ambigüités, dès lors il suscite quelques questions : quel est le

[1053] *Ibid.*, p. 175. « Una sera, scorrendo l'elenco di coloro che volevano introdursi all'arte della scherma, capì di essere molto vicino al vero potere ».
[1054] *Ibid.* « Dal desiderio, dal demone del guadagno ».
[1055] *Ibid.*, p. 177. « Qui si parla solo sardo o catalano... quelli più alla moda usano anche l'italiano. Invece il castigliano, che è l'unica lingua degna dopo il latino per comunicare con Dio, non lo parla nessuno! ».
[1056] *Ibid.*, p. 179. « I loro preti sono dei maghi. E fanno sortilegi. [...] Parlano solo quella lingua barbara che è il sardo. [...] Non vogliono imparare il castigliano, né sottostare alle leggi di Santa Romana Chiesa. Sono animali ».
[1057] *Ibid.* « Al limite dell'assurdo » et « Non sarebbe stato il primo caso di persona impazzita a causa della guerra ».

sens de la pratique discursive de l'auteur à ce stade de la narration ? Quelles sont les significations sous-jacentes à ce dialogue ? À la première lecture, cela peut paraître simple : Migheli représente la figure archétypique du dominateur méprisant qui met l'accent sur une image exotique et animalisée des dominés, en caricaturant leur culture arriérée et leurs cultes païens et en affirmant la supériorité indiscutable de sa propre culture. Cependant, Diego aussi est Espagnol, donc du côté des dominants, et sa vision est opposée de celle de Bernardino : c'est pourquoi il considère que ce dernier a perdu la raison au milieu des atrocités de la guerre. L'auteur construit ici un double discours: tantôt il met en avant une certaine vision impérialiste fondée sur le rabaissement des peuples colonisés (et, de plus, il souligne qu'à l'époque une partie du clergé était aveuglée par la pratique inquisitoriale) ; tantôt il montre qu'au sein des peuples considérés dominateurs, les visions divergent aussi, en repoussant toute interprétation simpliste. Cela dit, une autre considération s'avère nécessaire : Diego Henares, nous l'avons déjà observé, est un sujet subalterne à l'intérieur de la société espagnole, et se caractérise par sa solidarité, voire son empathie, avec les Sardes, ce qui nous fait pencher vers une lecture gramscienne de ce passage, à savoir l'importance de la reconnaissance mutuelle entre subalternes, et de la nécessité de leur union afin de rendre possible (ou du moins « pensable ») une hégémonie alternative à l'impérialisme occidental. Dès lors, en renouant avec la fameuse *question méridionale* gramscienne (1926), il est possible d'affirmer que dans la représentation ci-construite par Migheli nous découvrons, avec Iain Chambers, que « ce n'est plus possible de parler de "question méridionale" à l'intérieur des frontières de l'État national italien »[1058], et que vraisemblablement, en dépit de toutes les particularités que nous reconnaissons au Mezzogiorno, cette question n'a jamais été proprement italienne. Comme le suggère toujours Chambers, il s'agit plutôt d'un problème politique, d'une controverse historico-culturelle[1059], d'une question de classe, de pouvoir et de distribution de pouvoir ; enfin : d'hégémonie. De ce fait, si l'on accepte cette interprétation, il est possible d'affirmer que dans *La storia vera di*

[1058] Iain Chambers, *La «Questione meridionale» di nuovo...*, in Mauro Pala, a cura di, *Narrazioni egemoniche, op. cit.*, p. 164. « Scopriremo che non è più possibile parlare di una "questione meridionale" entro i confini dello Stato nazionale italiano ».

[1059] À ce sujet il est intéressant de considérer ce qu'affirme avec précision Iain Chambers dans le passage qui suit : « Suggerirei che in questo caso la "questione meridionale", identificata come problema politico, e come controversia storico-culturale, non risulti estranea alla modernità [...]. Era, ed è, interna all'idea di Europa moderna e alla formazione dei suoi stati nazionali. In effetti, dare una risposta alla "questione meridionale" implica, in ultima analisi, affrontare le disuguaglianze e la distribuzione del potere che accompagna la formazione degli stati nazionali e della modernità occidentale » (« Je soutiendrais que, dans ce cas concret, la "question méridionale", conçue en tant que problème politique et controverse historico-culturelle, n'est pas étrangère à la modernité [...]. Elle était, et elle est encore, interne à l'idée d'une Europe moderne et à la formation de ses États nationaux. En effet, donner une réponse à la "question méridionale" implique, finalement, d'affronter les inégalités et la distribution de pouvoir qui accompagne la formation des États nationaux et de la modernité occidentale »). *Ibid.*, p. 164-165.

Diego Henares de Astorga la question méridionale – jadis italienne – se situe davantage dans un contexte tout à fait méditerranéen, donc plus ample, dans une question interne à l'Europe moderne.

Il convient de préciser que si le personnage de Diego dessiné par Migheli est un subalterne à l'intérieur de la société espagnole, il est vrai que vis-à-vis de la société sarde il devient un sujet lié aux colonisateurs : ce qui nous intéresse, c'est surtout cette reconnaissance mutuelle qui semble unir Henares aux Sardes ; un constat qui rapproche une fois de plus le roman de Nicolò Migheli de celui de Raffaele Puddu, puisqu'en effet dans *Pueblo* on assiste à une reconnaissance mutuelle entre Diego Flores et les Indiens des Amériques, bien que Flores – un Sarde subalterne – soit à part entière un colonisateur aux yeux des indigènes. Ce faisant, les deux écrivains instaurent des liens de subalternité géographiquement variables, dépassent ainsi l'immobilisme du mythe de l'origine et ouvrent la voie à une lecture historique matérialiste fondée sur les différences de classe (et de condition sociale) plutôt que sur un critère ethnique. Par conséquent, la représentation du passé de la Sardaigne s'inscrit à l'intérieur d'une image globale et globalisante de l'Histoire conçue comme lutte perpétuelle entre un Nord hégémonique et un Sud subalterne : une histoire qui se répète selon une dynamique oppositionnelle, tout en assumant des caractéristiques et un déroulement propres à chaque territoire.

En ce qui concerne le roman de Migheli, il convient de remarquer que malgré cette ouverture géo-historique que le texte propose, notamment grâce à une poétique du mouvement et de la diversité, à plusieurs reprises la narration devient ambivalente, intégrant dans la toile romanesque quelques réflexions liées à une vision sardo-centriste et indigéniste, tantôt portées par le narrateur, tantôt par la voix des certains personnages. L'auteur semble donc se déresponsabiliser de ces énoncés, même si un doute persiste sur le fait qu'il puisse transparaître par moments un penchant de Migheli vers cette idée statique de l'ethnos, laquelle semble presque déplacée dans une construction romanesque vouée à s'éloigner justement du marécage de l'indigénisme. Finalement, c'est comme si ce roman transmettait une double vision, tantôt post-colonialiste, tantôt anticolonialiste, de l'Histoire ; comme si son auteur avait mis un pied dans la *sarditude* (suite à la négritude d'Aimé Césaire) et l'autre dans la créolisation glissantienne.

Pour revenir à la narration et au *commencement* de Henares, qui entretemps s'affirme à Caller comme maître d'escrime – ce qui lui permet d'accéder aux hautes sphères du tissu social de la ville –, il est important d'observer que la tension narrative s'estompe souvent à ce stade du récit, puisqu'à nouveau l'auteur a tendance à introduire de longues digressions historiques, ou

encore des parenthèses sur les mœurs de la société sarde, chargeant ainsi le texte d'informations parfois non indispensables qui détournent l'attention du lecteur. Pour ce qui concerne Diego, après avoir résolu ses problèmes professionnels, il doit résoudre des questions personnelles, notamment affectives : en effet, il souffre de ne pas avoir de femme à ses côtés, et soudainement il tombe amoureux d'une jeune sarde, Julia, fille d'Antiogo de Querqui, un riche artisan de la ville, « un *natural* pur à cent pour cent, avec du sang exclusivement sarde dans les veines depuis des millénaires »[1060]. Henares rencontre Julia pour la première fois dans la boutique de l'artisan, puis lors d'un dîner de Noël – ou *noti de xena*, comme l'appelle le narrateur – chez les Montcada ; à ces deux entrevues suit une cour assez rapide qui se terminequelques mois plus tard avec le demande officielle de Diego à Antiogo de la main de sa fille. Il s'agit d'un un tournant dans la vie du protagoniste, mais aussi dans l'intrigue du roman, comme nous le verrons dans la suite de l'analyse. La scène est la suivante : Henares se présente après le carnaval à la maison de Querqui, accompagné par Jayme. Il se retrouve face à Antiogo, qui, en suivant un long cérémonial, tente d'imposer certaines conditions pour lui primordiales dans le contrat matrimonial. Il le fait en montrant au jeune espagnol le vieux dessin d'un arbre éradiqué[1061] et en expliquant, imbibé de rhétorique nationale, que ses ancêtres se sont battus contre les Catalans et que la fameuse défaite de Sanluri, dans laquelle un des ses aïeuls a perdu la vie, a marqué la fin de l'indépendance des Sardes et la fin de la tradition militaire de sa famille. C'est pourquoi de Querqui considère que s'il accorde la main de sa fille à Diego, la condition *sine qua non* est que ce dernier s'engage à assumer le glorieux nom de famille de Querqui et à le transmettre à sa descendance. Le futur époux, choqué par les propos d'Antiogo – en fin de compte, un Sarde est en train de demander à un Espagnol de renoncer à ses origines et à son passé, dans un évident retournement de situation –, hésite, puis proteste car même s'il s'agit d'une grande famille, ils ne sont pas nobles mais orfèvres. La réponse de Antiogo ne se fait pas attendre :

> À l'époque où les juges régnaient sur cette terre [...], les nobles n'existaient pas. C'est vous qui les avez ramenés. Chez nous il y avait les *mayores*, des gens appréciés par le peuple pour leur capacité et leur sagesse. Ceux-là étaient nos nobles et ma famille y appartient depuis les temps les plus anciens. Les nobles d'aujourd'hui, ce sont les Aragonais, Catalans, Valenciens, Castillans. Le peu de Sardes qui peuvent se vanter

[1060] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 188. « Un *natural* puro al cento per cento, con solo sangue sardo nelle vene da millenni ».
[1061] L'arbre éradiqué était le symbole de la maison d'Arborée ; aujourd'hui cette image a été reprise par certains mouvements indépendantistes sardes qui réclament que ce symbole remplace, en tant qu'étendard national, le drapeau des quatre Maures (les *Quattro mori*) ; drapeau qui à leur yeux représente un héritage de la colonisation, donc un emblème de l'asservissement de la Sardaigne aux étrangers.

> d'un tel titre, ils l'ont obtenu en servant les rois étrangers. Nous ne serons jamais décorés d'un tel honneur. Parce que même vaincus, nous ne sommes pas domptés.[1062]

C'est un passage très intéressant où, par la voix d'Antiogo de Querqui, réapparait l'image d'un passé mythique de l'île ainsi que l'idée d'une pureté des origines qui se perpétuerait depuis des millénaires : de ce fait, Antiogo et Diego devient deux figures antinomiques qui représentent deux visions du monde fortement opposées ; disons saïdiennement qu'Antiogo incarne une idée de filiation continuelle et d'immobilisme ethnique (il est donc lié à la fiction de l'origine, au mythe), tandis que Diego représente le mouvement, l'action, et l'incertitude (donc le commencement). Malgré tout, et surtout en dépit du fait qu'Antiogo veut imposer les règles sardes du contrat matrimonial, alors que Jayme et son ami considèrent qu'il faut faire comme en Espagne, Henares finit par accepter les conditions imposées par de Querqui. Dès lors, en fêtant les noces proches avec Jayme, plein d'amertume pour la « perte » de son nom de famille, il écoute son ami dire ce qui suit :

> Antiogo vit dans un rêve et dans le souvenir des grands qui l'ont précédé ; il n'a jamais accepté la défaite des Sardes. Sa famille n'est pas la seule immergée dans le regret. Toutefois, désormais les temps ont changé, nous sommes tous Espagnols, le roi Philippe représente notre unité, sa bienveillance rend possible le fait qu'Aragonais, Catalans, Castillans et Sardes soient tous ses fils. Aujourd'hui tous seuls nous ne pourrions pas survivre : demande-toi seulement comment on pourrait se défendre des Turcs s'il n'y avait pas le roi. Antiogo représente désormais le passé. Mais il est difficile de le lui faire comprendre.[1063]

Grâce aux paroles de Jayme, il devient manifeste qu'en Sardaigne à l'époque existaient deux positions dichotomiques au sujet de la situation politique de l'île : l'une nationaliste, marquée par un fort regret pour un passé idéalisé ; l'autre royaliste, qui considérait que la Sardaigne ne pouvait survivre et aller de l'avant que sous la protection de la Couronne espagnole. Ce qui

[1062] *Ibid.*, p. 216. « Al tempo in cui i giudici regnavano su queste terre [...] non esistevano nobili. Questi li avete portati voi. Da noi c'erano i *mayores*, persone stimate dal popolo per le loro capacità e la loro saggezza. Quelli erano i nostri nobili e la mia famiglia vi appartiene dai tempi più antichi. I nobili di oggi sono aragonesi, catalani, valenzani, castigliani. I pochi sardi che possono fregiarsi di un titolo lo hanno ottenuto servendo re stranieri. Noi non saremo mai insigniti di tale onore. Perché pur vinti non siamo domi ».

[1063] *Ibid.*, p. 219. « Antiogo vive in un sogno e nel ricordo dei grandi che lo hanno preceduto, non ha mai accettato la sconfitta dei sardi. La sua famiglia non è la sola immersa nel rimpianto. Oramai però i tempi sono cambiati, siamo tutti spagnoli, il re Filippo rappresenta la nostra unità, la sua benevolenza fa in modo che aragonesi, catalani, castigliani e sardi siano tutti suoi figli. Oggi da soli non potremmo sopravvivere, pensa solo come faremmo a difenderci dai turchi se non ci fosse il re. Antiogo oramai rappresenta il passato. Ma è duro farglielo capire ».

manquait, et c'est probablement ce que l'auteur veut subtilement communiquer, c'était une position intermédiaire, plus nuancée et critique vis-à-vis de ces deux visions figées. Nous sommes tentés de dire que Migheli révèle l'absence d'une classe intellectuelle digne de ce nom, capable de faire croître la conscience populaire et de développer une vision alternative des choses (car les positions ici représentées par Antiogo de Querqui et Jayme de Montcada reflètent celles des familles les plus riches de l'île, non celles des hommes et femmes du peuple, dont personne ne semble se soucier de défendre les intérêts). Probablement, et c'est ce qui est dit de façon oblique dans le texte, le seul représentant de la classe intellectuelle qui avait oeuvré pour une nouvelle conscience des Sardes était justement ce Sigismond Arquer raconté par Giulio Angioni dans *Le fiamme di Toledo*, et qui revient dans des bribes de *La storia vera di Diego Henares de Astorga* ; et le fait que le pouvoir, par le biais de l'Inquisition, avait réduit au silence cette voix incommode peut être considéré comme la preuve de cette hypothèse.

Dans la suite du roman, Diego épouse enfin Julia de Querqui, devenant à part entière membre de sa famille. Il est intéressant de remarquer ce que raconte le narrateur relativement à la fête des noces :

> Le déjeuner dura jusque tard dans la nuit avec des bals, des danses, ibériques et sardes, comme à vouloir souligner que le mariage entre Julia et Diego était l'union de deux peuples qui s'étaient fermement battus. Le vainqueur prenait le vaincu. Mais peut-être le contraire était-il vrai. En effet, et les époux et les parents les plus proches le savaient, c'était l'Espagnol qui décidait de se soumettre aux soi-disant vaincus.[1064]

Ce passage offre une image contradictoire qui exprime la complexité qui caractérisait l'époque et restitue une représentation de l'identité qui doit se dérober, comme le suggérait Fernand Braudel, à toute conception simple et réductrice[1065]. L'identité en effet est ambigüe, elle est constituée d'une pluralité d'éléments qui changent dans le temps : par conséquent, un des éléments historiques qui a contribué à forger l'identité sarde au long des siècles est la rencontre, la cohabitation et les conflits avec les hispaniques ; si on le nie, on désavoue l'Histoire. Le mariage de Julia et de Diego et son récit symbolisent ce fait et confirment justement ce qui avait déjà été pertinemment remarqué par Berlinguer et Mattone : « L'identité sarde est donc constituée par différents héritages. Celle que l'on connait aujourd'hui est un grand conteneur

[1064] *Ibid.*, p. 226. « Il pranzo durò fino a tarda notte con balli, danze, iberiche e sarde, quasi a voler sottolineare che il matrimonio tra Julia e Diego era l'unione di due popoli che si erano strenuamente combattuti. Il vincitore che si prendeva il vinto. Così dissero in molti. Ma forse era vero il contrario. E infatti, come sapevano gli sposi e i parenti stretti, era lo spagnolo che sceglieva di sottomettersi ai cosiddetti sconfitti ».
[1065] Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Arthaud, 1986, notamment à p. 15-16.

dans lequel se sont sédimentées et stratifiées des expériences collectives placées sous le signe de la discordance »[1066]. Enfin, il nous semble aussi que derrière l'image du vainqueur qui se « soumet » aux vaincus, il y a la reconnaissance d'une histoire mutuelle et une référence évidente à l'un des piliers de la pensée postcoloniale : l'acceptation de la part des peuples colonisés du fait que l'autre (le dominant, le colonisateur) fait aussi partie de notre histoire. Il s'agit de montrer, toujours avec Saïd et à travers la fiction littéraire, la superposition des expériences et l'interdépendance des terrains culturels où les dominateurs et les dominés ont coexisté et se sont affrontés[1067].

À ce stade de la narration, l'évolution du protagoniste devient de plus en plus évidente : le jeune soldat naïf qu'il avait été, intrépide et impétueux, se transforme peu à peu en homme de pouvoir expérimenté. Dès lors, Diego se retrouve au milieu d'une dangereuse querelle entre l'administration vice-royale et les Aymerich, car la première, en la personne du *virrey* (vice-roi) Juan Coloma y Cardona, souhaite abattre des maisons construites sans autorisation, situées dans la partie occidentale de la ville, qui appartiennent à la riche famille ; et ce, officiellement, pour procéder à des travaux de renouvellement des remparts. Le roi en personne a signé l'ordre de démolition, rageusement contesté par Perique Crabiles, qui, parlant avec Diego – chargé de faire exécuter l'ordre de Philippe II – affirme : « Voilà où nous sommes tombés. Nous ne sommes pas patrons chez nous. Je comprend les motivations de Madrid, mais tous les droits des villes et des nobles désormais ne comptent plus pour rien ? Sommes-nous ou pas un royaume ? Nos affaires, c'est nous qui les connaissons ; ceux de Madrid, qu'est-ce qu'ils savent ? »[1068]. Selon le narrateur, Crabiles, tenancier des Aymerich, résume dans cette déclaration des années de conflits et de diatribes entre la noblesse locale et la monarchie, accusée d'être centralisatrice (notamment depuis l'arrivée au trône de Philippe II) : les familles nobles sardo-espagnoles, et Diego l'apprendra rapidement, considèrent que depuis Madrid on tente de s'accaparer les richesses de l'île, et ils pensent aussi que c'est aux *naturals* (terme dont la définition reste vague) de prendre certaines décisions qu'au contraire la cour a tendance à monopoliser. La situation embarrasse Henares, parce qu'il est à la fois fonctionnaire vice-royal et proche des nobles (de plus, il est maître d'escrime de Melchiorre Aymerich), et que dans sa

[1066] Luigi Berlinguer, Antonello Mattone, *L'identità storica della Sardegna*, in Id., a cura di, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, Torino, Einaudi, 1998, p. XXVI. « L'identità sarda è quindi costituita da eredità diverse. Quella che conosciamo oggi è un grande contenitore nel quale ci sono sedimentate e stratificate esperienze collettive di segno discordante ».
[1067] Voir Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 23.
[1068] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 233. « Ecco a che punto siamo ridotti. Non siamo padroni in casa nostra. Comprendo le ragioni di Madrid, ma tutti i diritti delle città e dei nobili oramai non contano più nulla? Siamo o non siamo un regno? Le cose nostre le conosciamo noi, quelli di Madrid cosa sanno? ».

soif d'ascension sociale il ne souhaite surtout pas se mettre à dos les puissantes familles de Caller. Outre cette situation qui conditionnera l'avenir de Diego, le protagoniste est tout aussi troublé par une autre découverte : sa femme Julia est une *coga* reconnue dans son cercle de connaissances, elle pratique des rituels pour chasser le mauvais sort. Comme le rapporte le narrateur, la jeune femme a appris cela en lisant Galien, Hippocrate et Oribase, mais aussi en apprenant la médecine populaire, « celle qui se transmet entre nos gens »[1069]. Diego reste profondement choqué par cette découverte, il pense tout de suite au bûcher et au Tribunal de l'Inquisition, tandis que Julia, dont la vision du monde et des choses diverge de celle de son mari, lui répond avec fermeté :

> Ne dis pas de sottises. Ici la magie n'a rien à voir. Ce sont des remèdes naturels, des choses qu'on a toujours faites. Chez nous les femmes qui pratiquent cet art bénéfique s'appellent *coga*, elles n'ont rien à voir avec ce que tu penses. Je guéris du sort, de la mastite, des douleurs de pierre et de cœur. Ceci signifie-t-il que je suis une sorcière ? Certes, je connais aussi les maléfices, mais seulement parce que je dois les combattre.[1070]

Ce sont deux visions lointaines qui se confrontent à cet instant : d'un côté celle de Diego, profondement marquée par une éducation religieuse fondée sur un catholicisme absolutiste qui ne conçoit pas d'autres voies possibles que la sienne ; de l'autre celle de Julia, en partie encore liée aux traditions anciennes de l'île, où la culture païenne se mêle à la foi chrétienne. Cette culture dont Julia est porteuse, mélange d'ancien et de moderne, semble donc suivre une double logique : elle subit un « exclusivisme culturel pratiqué par la classe dominante à l'égard de la classe subalterne »[1071] et elle pratique une résistance par ce que Cirese appelait la « circulation culturelle à partir du bas »[1072], voyant dans le folklore un phénomène de protestation populaire et fragmentaire contre l'universalité. De ce fait, la vision du monde de Julia est emblématique d'une « culture du pauvre »[1073], pour utiliser une image de Richard Hoggart, qui fonctionne gramsciennement comme réceptacle de la culture dominante représentée ici par Diego, mais

[1069] *Ibid.*, p. 236. « Quella che si tramanda da sempre tra le nostre genti ».
[1070] *Ibid*. « Non dire sciocchezze. Qui la magia non c'entra nulla. Sono rimedi naturali, cose che si sono sempre fatte. Qui da noi le donne che praticano quest'arte benefica si chiamano *cogas*, non hanno niente a che fare con quello che pensi. Io guarisco dal malocchio, dalla mastite, dai dolori di pietra e di cuore. Questo vuol dire che sono una strega? Certo, conosco anche i malefici, ma solo perché li devo combattere ».
[1071] Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché, op. cit.*, p. 227.
[1072] C'est encore Amselle qui cite Cirese et ses études *démologiques* (les études sur les traditions populaires) réalisés sous l'influence de Gramsci. *Ibid.*, p. 229.
[1073] Voir Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Études sur les styles de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970.

qui en même temps résiste secrètement à cette acculturation en gardant certaines de ses caractéristiques propres (et inconcevables pour le dominant). Dans ce paragraphe, la tradition est représentée comme un lieu de la familiarité et de la distance qui « circonscrit une présence et une histoire, un espace et un temps, dont l'intrigue est unique »[1074]. Cette persistance de l'ancien, voire du folklore, est aussi symptomatique du fait que nonobstant l'affirmation de la modernité, porteuse d'une transformation historico-anthropologique de la culture, la tradition ne s'est pas pour autant épuisée en évitant ce que Guglielmi, à la suite de Benjamin, a appelé la « décadence de l'aura »[1075] : à savoir, un aspect général de la modernité qui consiste, justement, dans l'épuisement des traditions. Enfin, nous pouvons lire dans ce passage une forme d'adhésion à l'exigence exprimée par Antonio Gramsci « d'établir une continuité entre une culture populaire et la culture moderne »[1076], car se remettre en contact avec les racines les plus lointaines d'une culture pourrait être considéré comme un acte révolutionnaire, « dans la mesure où le plus ancien se soude avec le plus moderne et où les classes subalternes peuvent être porteuses d'un modèle culturel propre, capable de renverser les modèles conformistes et dominants »[1077].

Finalement, dans la trame du roman, Diego accepte ce côté *lointain* de Julia, en accueillant donc la différence voire l'écart culturel qui subsiste entre eux deux : c'est encore une fois le vainqueur qui semble plier face aux vaincus, comme cela avait été le cas pour ses noces. Néanmoins, il s'agit d'une acceptation qui n'est pas indolore pour le protagoniste qui peu de temps après, lors de la fête de la Saint Jean – pour l'arrivée du solstice d'été – décide de suivre en cachette sa femme qui, accompagnée par sa mère Tecla, se rend, suivie par d'autres femmes de Caller, dans le quartier de Villanueva pour cueillir des herbes utiles à préparer les

[1074] Guido Guglielmi, *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica, op. cit.*, p. 7. « Circoscrive una presenza e una storia, uno spazio e un tempo, il cui intreccio è unico ».
[1075] *Ibid.* « La decadenza dell'aura ». Pour Walter Benjamin le terme d'aura, qui est un terme théologique emprunté probablement au vocabulaire de la théosophie, représente « Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », dans Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], in *Œuvres,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, t. III, p. 75. Pour aller encore plus loin en ce qui concerne l'image de l'aura benjaminienne, il est intéressant de lire le passage qui suit : « L'expérience de l'aura repose sur la traduction de la manière, jadis habituelle dans la société humaine, de réagir au rapport de la nature à l'homme. Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ; là où un homme, un animal ou un être inanimé, sous notre regard, ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard rêve, nous attire dans son rêve. L'aura, c'est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il », dans Walter Benjamin, *Archives. Images, textes et signes,* Paris, Klincksieck, 2011, p. 46. Nous sommes tenté d'affirmer, à la suite de Benjamin, que dans le roman de Migheli Julia représente justement l'apparition d'un lointain (une distance due à son ancrage à la tradition et à la magie) qui attire Diego dans son rêve. C'est symboliquement la culture subalterne qui lève son regard et qui répond – par un regard, car elle se sent observée – au regard du dominant.
[1076] Guido Guglielmi, *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica, op. cit.*, p. 127. « Di stabilire una continuità tra una cultura popolare e la cultura moderna ».
[1077] *Ibid.*, 127-128. « Nella misura in cui il più antico si saldi col più moderno e le classi subalterne sappiano essere portatrici di un proprio modello culturale, capace di sovvertire i modelli conformistici e dominanti ».

médicaments typiques de leur art. Pour Henares, c'est à nouveau un choc : « Il vit des femmes du peuple, des aristocrates, des servantes, jeunes et anciennes. Même quelques petites filles. Plusieurs tenaient des ballots et des paquets. Il porta les mains à la tête et inspira l'air frais. "Étais-je aveugle, peut-être ?", se demande-t-il à voix haute. Il ne s'était jamais aperçu de rien »[1078]. À cet instant Diego, qui considère que le véritable objectif de la sortie nocturne de sa femme pourrait être un sabbat, manifeste une forte incapacité à comprendre tout ce qui sort des schémas habituels et des conventions imposées, et commence à découvrir une sous-culture qu'il avait jusque-là ignorée. Avec le temps et malgré le fait que « dans l'âme il était resté le paysan berger de la Rioja qui regardait les choses en les percevant sans fioritures »[1079], il s'habitue au monde de Julia, finit par le trouver séduisant et surtout inoffensif. Mais avant tout, c'est son regard qui change, puisque le protagoniste commence à comprendre que même si cette terre où il se trouve est espagnole, elle garde des traditions et des caractéristiques qui lui sont propres et sont liées aux expériences qui se sont succédé au long des différentes époques historique vécues par l'île. Ce sont ces traits de la culture sarde que les dominants ne peuvent ou ne veulent pas voir, puisqu'ils les considèrent tout au plus comme de l'idolâtrie et du paganisme, donc les catalogue dans la catégorie du folklore. Il convient encore une fois de revenir à Cirese et de rappeler « qu'il est nécessaire de regarder les traditions sardes pour ce qu'elles sont réellement : des aspects et des expressions d'une condition historique »[1080]. Dès lors, le regard du protagoniste, lorsqu'il rentre en contact avec la tradition, s'ouvre en découvrant un monde moins univoque et organique que celui qu'il avait connu jusque-là, un univers qui demeure complexe, stratifié, secret et fragmentaire ; enfin, son regard se pose sur Julia et sur sa réalité auparavant obscure, et Julia lui rend ce regard[1081], et ce faisant elle – la subalterne – se positionne face à la culture dominante en tant que sujet, ce qui peut être lu comme un acte d'amour, mais aussi comme un acte de résistance, voire de révolte de l'objet.

Outre cette laborieuse communion avec l'univers de sa femme, Diego est aussi devenu un homme de pouvoir respecté dans la ville et dans les hautes sphères. Toutefois, sa situation se complique à partir du 10 juillet 1572, le jour où don Xuarez, son supérieur, est victime d'une grave chute du cheval ; étant donné son incapacité à assurer ses fonctions, il est temporairement

[1078] Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 242. « Vide donne di popolo, aristocratiche, serve, giovani e anziane. Perfino qualche bambina. Molte reggevano dei fagotti e degli involti. Si portò le mani nei capelli e inspirò l'aria fresca. "Ero cieco forse?", si domandò a voce alta. Non si era mai accorto di nulla ».
[1079] *Ibid.*, p. 246. « Nell'animo era rimasto il contadino pastore della Rioja che guardava le cose percependole senza fronzoli ».
[1080] Alberto Mario Cirese, *All'isola dei sardi*, Nuoro, Il Maestrale, 2006, p. 16. « Che bisogna guardare alle tradizioni sarde per ciò che realmente sono: aspetti ed espressioni di una condizione storica ».
[1081] Nous nous référons encore une fois à Benjamin et à l'idée d'aura.

remplacé par Diego, *ayudante mayor*, convoqué deux jours plus tard au palais vice-royal, où il rencontre l'avocat fiscal du royaume : ce dernier, « un Castillan maigre comme un clou dont on disait qu'il ne voyait pas les Sardes d'un bon œil et qui était fidèle au plus haut point à la volonté de Philippe II »[1082], demande à Henares pourquoi l'ordre du roi d'abattre les maisons de Stampache n'a pas été exécuté et exhorte l'*ayudante* à le faire dans le délai le plus court possible : selon ses dires, le roi lui-même est furieux et cette décision ne relève pas de la compétence du Conseil sarde. Plus concrètement, c'est le début de l'affrontement définitif entre l'administration hispanique et les nobles sardes, un conflit au centre duquel se trouve Diego Henares : « Soudain il s'était rendu compte qu'il était pris au milieu d'un conflit sans quartier entre pouvoirs opposés »[1083]. En effet, les événements se précipitent et le protagoniste se retrouve impliqué dans un crise sans issue apparente, pendant laquelle il devra assister, inerte, à l'arrestation de sa femme Julia par le Tribunal de l'Inquisition. Résumons brièvement les faits : Henares, suite à la rencontre avec l'avocat fiscal, et après avoir communiqué avec Crabiles sur la situation, décide d'envoyer un groupe de soldats afin d'évacuer les maisons de Stampache. Cela provoque aussitôt l'indignation des habitants de toute la ville, donc le blâme collectif pour Diego. Néanmoins, il se doit de procéder aux travaux, et pour accélérer le processus il décide d'embarquer des experts dans un bateau et de faire un tour de repérage le long du littoral. Malheureusement pour eux, le bateau est victime d'une tempête importante et a du mal à regagner le port de Caller. À cet instant, le narrateur rapporte que Julia, très inquiète pour le sort de son mari, se met à prier Sainte-Barbare et Saint-Jacques de toutes ses forces :

> Elle tomba par terre, épuisée et en proie à une forte migraine. Elle se sentait desséchée, toute sa force dispersée dans le ciel. En quelques instants, le vent diminua d'intensité, les nuages se rompirent et le soleil timidement se montra à nouveau. Au même moment, *donna* Pepica Ximenes, une jeune chétive qui luttait contre plusieurs malformations depuis sa naissance, en profita pour se congédier de son existence de souffrance. Un autre jour, les parents auraient vécu cette mort comme une libération. Un autre jour, mais pas celui-là. [...] Avaient-ils vu, eux aussi, par hasard, *donna* Julia de Querqui qui invoquait le ciel pendant la tempête ?[1084]

[1082] *Ibid.*, p. 250. « Un castigliano rinsecchito che si diceva non vedesse di buon occhio i sardi e che era ligio al massimo grado al volere di Filippo II ».
[1083] *Ibid.*, p. 252. « Si era improvvisamente reso conto di essere finito nel bel mezzo di uno scontro senza quartiere tra poteri opposti ».
[1084] *Ibid.*, p. 255. « Cadde a terra stremata e in preda a una forte emicrania. Si sentiva prosciugata, tutta la sua forza dispersa in cielo. Pochi istanti e il vento si smorzò d'intensità, le nubi si ruppero e il sole si timidamente si riaffacciò. Nello stesso momento donna Pepica Ximenes, una giovane malaticcia che lottava con varie malformazioni da quando era nata, ne approfittò per cogedarsi dalla sua esistenza sofferente. In un altro giorno i

Or, il se trouve que Pepica Ximenes est la filleule de Melchiorre Aymerich, née d'une relation secrète entre l'oncle de Melchiorre, Cristoforo, et Ana Ximenes. Des proches de la famille jurent avoir vu Julia de Querqui crier depuis sa tour : il n'en faut pas plus à Ana pour souhaiter à voix haute que Julia soit brûlée, soutenue par son informateur qui confirme qu'il s'agit de l'œuvre du diable et que la femme de Diego a utilisé toute l'énergie vitale de Pepica afin de faire cesser la tempête et sauver son mari. C'est ainsi que la fantaisie populaire se déchaîne en très peu de temps et que le danger devient réel pour Julia, en pleine époque inquisitoriale. Nous constatons que dans ce segment narratif Migheli, en insérant l'élément magique, semble reproduire un schéma similaire à celui utilisé par Giulio Angioni dans les récits sur Rosa Lépante et sur Domíniga Figus : une femme est accusée d'être une sorcière – *coga* ou *bruxa* pour les deux auteurs – sur la base d'accusations arbitraires et de témoignages pour le moins peu crédibles. De plus, la masse populaire, d'où sont issues les accusées, devient féroce et aveuglée par la rage et par l'ignorance, presque guidée par une sorte de soif de vengeance qu'elle parvient à apaiser en se retournant contre ses propres enfants : ainsi le peuple, guidé par ses instincts, semble devenir le premier instrument du Tribunal de l'Inquisition dans la chasse aux sorcières – littérale dans ce cas –, donc aux femmes, des proies plus faciles à cibler et à abattre sans pitié, compte tenu de leur position de faiblesse dans la société de l'époque. Cette image des masses évoquée par Angioni et Migheli, caractérisée par un évident pessimisme radical[1085], nous fait inévitablement penser à une allégorie de nos jours, où la masse est toujours aussi prête à clouer au pilori les sujets les plus faibles, comme les migrants, dont on fait souvent des boucs émissaires : la voie la plus simple pour trouver une solution facile aux problèmes que nous ne sommes guère capables de lire, dans un monde dont la complexité ne fait pas doute. Mais la

parenti avrebbero vissuto quella morte come una liberazione. Un altro giorno, ma non quello. [...] Avevano visto anche loro, per caso, donna Julia de Querqui che invocava il cielo durante la tempesta? ».

[1085] La représentation des masses tracée par Angioni et par Migheli dans leurs fictions semble strictement liée au pessimisme fondamental de Freud et d'Elias Canetti, « issus des mêmes tourmentes historiques », comme l'a justement observé Georges Didi-Huberman dans *Désirer Désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Minuit, 2019, p. 67. En effet, Freud, qui avait assisté à la monté du nationalisme guerrier lors de la Première guerre mondiale, puis à celle des grandes masses national-socialistes, « s'est senti incapable de déceler une authentique "puissance" du désir à l'œuvre dans la société de son temps : il n'y voir que le "malaise" et la démesure d'une "toute-puissance" » (dans *Ibid.*, p. 66). De ce fait, en 1929 il énonce déjà son pessimisme à l'égard des « faux-critères » (*falschen Maßstäben*) qui selon lui « accaparent presque fatalement les masses, les sociétés, les collectivités en général » (*Ibid.*, p. 67. Voir aussi à ce propos Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* [1929], Paris, Puf, 2004). Canetti partageait ce pessimisme freudien, même s'il avait essayé de comprendre plus en profondeur les gestes des masses à travers cette grande phénoménologie qu'est *Masse et puissance* (1960). Il est intéressant d'observer que Canetti, entre autres, parlait de la « rage destructrice » (*Zerstörungssucht*) comme de l'émotion principielle de toute masse en mouvement : une rage et une volonté de destruction que nous retrouvons dans la masse représentée par Angioni et Migheli dans leurs textes. Pour clore cette brève digression, nous revenons à Didi-Huberman et à la chute provocatrice de son écrit : « La masse est donc un monstre » ; Georges Didi-Huberman, *Désirer Désobéir, op. cit.*, p. 70.

psychologie des masses est un sujet vaste et qui sort des objectifs que nous nous sommes fixés dans cette étude ; si nous considérions important de le mentionner – entre autres pour montrer l'actualité de ces fictions – il convient de revenir à la trame du roman de Migheli, où Julia est effectivement conduite par un religieux et des soldats au couvent de Is Istelladas, le siège de la prison du Saint-Office. À partir de ce moment, Julia ne sera plus la même personne, tandis que Diego fait face à une institution devant laquelle il se découvre plus qu'impuissant : « Il s'était mis à se battre contre un monstre invincible ou presque »[1086].

Le narrateur se concentre ensuite sur les conditions d'emprisonnement de Julia, où elle ne subit pas de torture physique, et à ce propos il fait un commentaire important : « Elle ignorait que beaucoup de ce que l'on disait sur l'Inquisition était pure propagande. Certes, eux aussi se servaient de méthodes peu orthodoxes, mais ni plus ni moins que les luthériens ou les gouvernements séculaires. Et puis la torture était une *extrema ratio* : mieux valait obtenir une confession pure, elle aurait plus de valeur »[1087]. L'auteur ne cède pas aux images préconçues et poursuit dans sa poétique de la complexité, même lorsqu'il a affaire à l'Inquisition, référence négative par excellence ; mais surtout il dénote la ferme intention de mettre en avant la dangerosité de la diffusion capillaire de la *vox populi* privée de tout fondement empirique, et de ce fait il nous alerte sur la manière dont l'émotionprend souvent le dessus sur la capacité de réflexion. Cela ne signifie pas que l'Inquisition n'était guère un terrain favorable pour la violence et l'arbitraire, au contraire : il l'était, mais pas moins que d'autres *terrains* dont on a souvent ignoré l'inhumanité. Ainsi Migheli nuance son regard sur l'Histoire et montre un tableau à facettes où la vraie violence – donc la torture – est souvent psychologique plutôt que physique. En effet Julia, qui se retrouve dans une cellule où les murs *parlent* plusieurs langues[1088], reste isolée pendant sept jours, sans jamais être interrogée, une méthode pour l'affaiblir et l'épuiser mentalement. Et ce jusqu'au jour où deux frères se présentent auprès d'elle pour prier et pour lui poser des questions afin de l'induire à avouer ses fautes, en l'accusant notamment, outre la sorcellerie, d'avoir étudié la théologie et la philosophie : dans le *Malleus Maleficarum*, le livre le plus important contre la sorcellerie, « est écrit que les femmes possèdent une âme réduite de

[1086] *Ibid.*, p. 259. « Si era messo a combattere contro un mostro invincibile o quasi ».
[1087] *Ibid.* p. 260. « Ignorava che molto di quello che si diceva sull'Inquisizione era pura propaganda. Certo, anche loro usavano metodi poco ortodossi, ma né più né meno dei luterani o dei governi secolari. La tortura poi era una *extrema ratio*, meglio ottenere una confessione pura, avrebbe avuto più valore ».
[1088] « Quand la lumière était plus forte, elle pouvait lire les graffittis sur les murs. En sarde, italien, castillan, catalan, latin, allemand, même dans une étrange écriture qui lui rappelait le kufi arabe, la langue de son Avicenne » (« Quando la luce era maggiore poteva leggere i graffitti sui muri. In sardo, italiano, castigliano, catalano, latino, tedesco, persino in una strana grafia che le ricordava il cufico arabo, la lingua del suo Avicenna »), *Ibid.* Il est évident que l'auteur ici veut souligner encore une fois le métissage linguistique qui subsistait dans le royaume sarde, jusque dans ses prisons.

moitié. Toutes ces connaissances en théologie et philosophie sont donc inutiles. Vous êtes des êtres passionnels et ce ne sera pas la parole des théologiens et des philosophes qui vous empêchera de tomber dans les mains du diable »[1089]. La scène décrite par le narrateur se termine avec le frère José qui propose à Julia une relation sexuelle, en échange de laquelle il lui évitera la torture ; la femme refuse obstinément en crachant sur le religieux, qui reste bouche bée devant le courage de Julia. En réalité, s'il avait pu le faire, il l'aurait torturée, « mais quelqu'un lui avait dit qu'il ne devait pas torturer Julia de Querqui. Et ce quelqu'un avait été très persuasif »[1090]. Il y a donc une trame secrète derrière l'arrestation de la femme de Henares, probablement un dessein des Aymerich et de Crabiles pour se venger du zélé *ayudamte mayor*. Diego se trouve isolé et au bord de la folie : personne à Caller ne lui adresse plus la parole. Il décide tout de même d'agir et rencontre le chanoine Juan Sanna, l'oncle de Jayme ; le religieux, après avoir expliqué au jeune espagnol la force politique de l'Inquisition et de ses membres, lui conseille d'aller voir les Aymerich, les seuls capables de faire quelque chose pour Julia : le couvent de Is Istelladas est sous leur patronage.

On s'achemine ainsi vers le dénouement de l'intrigue et la fin du roman : Diego tente sa chance auprès des Aymerich, qui repoussent sa demande d'aide pour libérer Julia, officiellement pour ne pas s'opposer à l'Inquisition, même si le jeune Melchiorre ne serait pas contre l'idée de faire un geste pour son ancien maître d'escrime. Toutefois, quelques jours plus tard, Perique Crabiles se présente chez Henares et lui offre une nouvelle possibilité : payer, beaucoup d'argent, aux dominicains. Diego ne possède pas tout cet argent et doit s'adresser à Antiogo de Querqui, qui s'occupe de rassembler la somme nécessaire. Malheureusement, cette somme ne suffira pas et Diego est obligé de payer une nouvelle fois, en donnant l'argent à Crabiles, qui joue le rôle d'intermédiaire ; désormais il a tout perdu, et même devenu pauvre, pendant dix longs jours il n'aura aucune nouvelle de Julia ni de Crabiles. Lorsqu'il retrouve ce dernier, en le menaçant avec un couteau, il découvre que sa femme sera transférée à Sassari, dans le nord de l'île, pour la suite du procès : il décide que le moment est venu d'élaborer un plan afin de sauver Julia. Tout de suite, grâce à l'aide de Jayme et d'Antiogo, il se rend dans le village d'Uràssala, un fief des Zatrillas connu pour la violence de ses habitants. Accompagné de Jayme, il rencontre don Domingo, un vieux chevalier qui explique à Diego qu'il est disponible pour l'aider en lui fournissant des hommes prêts à libérer la prisonnière ; néanmoins, Henares aussi

[1089] *Ibid.*, p. 262. « Sta scritto che le donne possiedono un'anima dimezzata. Quindi tutte queste conoscenze di teologia e filosofia sono inutili. Siete esseri passionali e non sarà la parola dei teologi e dei filosofi a impedirvi di cadere preda del diavolo ».
[1090] *Ibid.*, p. 265. « Ma qualcuno gli aveva detto che doveva torturare Julia de Querqui. E quel qualcuno era stato molto persuasivo ».

devra participer à l'expédition, et ce faisant il deviendra un bandit : « Vous serez à l'instar d'un quelconque délinquant et vous serez obligé de vous cacher, qui sait pour combien de temps »[1091]. Pour l'Espagnol, c'est la seule solution envisageable. En échange – puisqu'il y a toujours un intérêt derrière – il devra faire partie de la *quadrilla*[1092] (troupe en français) de don Domingo et la guider en apportant son expérience de soldat. Il accepte sans broncher, et rencontre immédiatement la troupe formée d'une trentaine d'éléments sous les ordres de Valore Pintadu ; l'accueil n'est pas des meilleurs, parce que Diego est un étranger et qui plus est un Espagnol :

> « Autant que cela puisse valoir » dit Diego dans le silence des présents, « je ne me sens plus si étranger... Vous le voyez, je parle aussi le sarde ». Les mots étaient sortis avec peine, d'une manière laborieuse. Mais ils étaient sortis. Les enseignement de Julia et son envie d'apprendre avaient servi à quelque chose. La prononciation n'était sûrement pas des meilleures, mais un an auparavant, à ses yeux il n'y aurait pas eu de différence à entendre parler un Turc ou un Sarde. Ilavait fait des progrès.[1093]

C'est le début d'un nouveau parcours d'intégration pour Diego, dans la Sardaigne intérieure, au milieu d'une réalité très différente de celle qu'il a pu connaître à Caller depuis son arrivée sur l'île. Une rencontre difficile avec ces gens qui ressemblent à des sauvages et qui semble renvoyer à ce fameux passage de *Pueblo* de Raffaele Puddu où Diego Flores rencontre la communauté indigène : à ce moment Flores est accompagné par Carlos, membre de cette communauté, ce qui, après la méfiance initiale, l'aidera à s'intégrer plus facilement dans le village ; dans le roman de Migheli, Henares est toujours accompagné par un membre interne, Jayme de Montcada, qui se porte garant pour son ami. Toutefois, Diego doit affronter la suspicion des bandits, car à leurs yeux il représente l'autre, le dominant, enfin : l'Espagnol. Mais l'amalgame entre lui et le groupe sera rapide, et ce grâce aux efforts de Henares qui, entre autres,

---

[1091] *Ibid.* p. 284. « Sarete alla stregua di un qualsiasi delinquente e sarete costretto a nascondervi, chissà per quanto tempo ».

[1092] La *quadrilla,* ou *cuadrilla,* était un groupe d'hommes utilisé par les puissants de l'île pour leurs luttes et leurs guerres intestines. C'est un terme qui vient de la tauromachie et qui désigne plus précisement le groupe de toreros placés sous les ordres du matador qui doit affronter le taureau. Habituellement, cette équipe est composée de trois peones et de deux picadors.

[1093] *Ibid.* p. 288. « "Per quanto può valere" disse Diego nel silenzio dei presenti, "non mi sento più così straniero... vedete parlo anche il sardo". Le parole gli erano uscite stentoree, in modo faticoso. Ma erano uscite. Gli insegnamenti di Julia, e la sua voglia di imparare, erano serviti a qualcosa. La pronuncia non era delle più eccelse ma un anno prima per lui non avrebbe fatto differenza sentir disorrere un turco o un sarda. Ne aveva fatta parecchia di strada ».

avait appris la langue du lieu ; mais aussi grâce à cette reconnaissance mutuelle entre des êtres qui baignent ou ont baigné dans un état de subalternité.

Entretemps, le convoi qui transportait Julia et trois autres prisonniers, accompagnés par *Fra* José, se met en route pour Sassari, où les attend l'inquisiteur Lorca. Une fois passé Uràssala, territoire des Zatrillas, José considère que le danger est derrière eux ; il ne soupçonne pas que les hommes de la *quadrilla* observent le convoi, cachés dans le bois de la vallée de Costa Enas : « Lorsque le convoi apparut au loin, ce fut comme si un silence étrange descendait sur ce morceau de Sardaigne »[1094]. Un silence interrompu seulement par le son du *timpanu*, un instrument en cuir dont le son sombre rend fous les chevaux qui s'emballent en jetant par terre les chevaliers de l'escorte du convoi. À cet instant démarre l'attaque de la *quadrilla*, une action fulgurante : les dix soldats sont tués sur place ; José, qui tente la fuite, est attrapé et capturé, alors que les quatre prisonniers sont libérés. Parmi eux Julia, qui retrouve ainsi son Diego. Après avoir nettoyé l'endroit de la tuerie et enterré les corps dans une fosse commune creusée quelques heures auparavant, la troupe se déplace dans un lieu plus sécurisé, où a lieu l'interrogatoire de José dirigé par Henares. C'est ainsi que ce dernier découvre que le religieux n'a encaissé qu'une petite partie de l'argent donné à Crabiles, et que ce dernier l'a arnaqué. Ensuite, contre l'avis de Diego et de Julia, Valore décapite José ; après cette scène macabre, « Valore leva les yeux et regarda vers Diego, tandis qu'avec un chiffon il nettoyait l'épée. “C'était bien comme ça”, dit-il simplement. Personne n’ajouta un mot de plus »[1095]. Suite à cet épisode, Diego et Julia s'installent durablement à Uràssala, protégés par don Domingo, et quelques mois plus tard, pendant l'hiver 1573, Henares décide de retourner à Caller pour mener à terme sa mission, et cependant Julia est tombée enceinte. Dans les ruelles de la ville, toujours accompagné par Jayme et par son frère Alfonso, il cherche et retrouve Crabiles qui sous la menace du couteau de Diego confesse qu’il l'a trompé et que l'arrestation de Julia était liée à la démolition des maisons de Stampache. Henares comprend alors que leurs vies ont étés mises en danger pour une simple question d'argent (« le pire scénario que l'on pouvait imaginer »[1096]) et décide donc de défier Crabiles en duel, dans la plaine de Villanueva. Perique en est incapable et tente la fuite, mais les frères de Montcada le rattrapent. Diego le blesse au bras avec son épée et lui intime de rentrer chez lui pour communiquer à ses patrons qu'un jour ils paieront pour ce qu'ils ont fait aux Henares de Querqui : « Ce soir-là quelqu'un amena le registre de Crabiles aux

[1094] *Ibid.*, p. 291. « Quando il convoglio apparve in lontananza uno strano silenzio sembrò calare in quel pezzo di Sardegna ».
[1095] *Ibid.*, p. 297. « Valore alzò gli occhi e guardò verso Diego, mentre con un panno puliva la spada. “Era giusto così”, disse semplicemente. Nessuno aggiunse altro ».
[1096] *Ibid.*, p. 303. « Lo scenario peggiore che si potesse immaginare ».

Aymerich. [...] C'était la preuve des vols et spoliations continus de Perique. Ils furent beaucoup moins généreux que Diego et quelques jours plus tard, il fut retrouvé à Calabraghe avec la gorge tranchée »[1097].

Dans l'épilogue du roman, le narrateur rapporte que Henares souhaite se venger des Aymerich mais que don Domingo le lui interdit, car il ne veut pas déchainer une nouvelle guerre entre familles. Cependant, les Aymerich essaient d'assassiner Diego par le truchement d'un tueur à gage, Juan de Barranco ; ce dernier paye Valore Pintadu pour qu'il lui vende Henares, mais il se trompe, et devient la victime, car « Valore n'aurait jamais trahi l'Espagnol »[1098]. De ce fait, Diego peut maintenant vivre tranquille, en continuant à faire le bandit, du moins pour quelques années : car « l'an 1578 amènerait la peste sur les côtes et dans les montagnes de la Sardaigne. Mais ceci est une autre histoire »[1099].

La storia vera di Diego Henares de Astorga termine donc avec un final ouvert qui nuance cet impression de *happy end* que transmettent les dernières page du roman : le sens de cette conclusion nous semble parfaitement cohérent avec la structure de la narration conçue par Migheli, imprégnée par l'idée du mouvement perpétuel et par l'image d'une histoire toujours en évolution. En effet, Henares vient de gagner une bataille mais il y en aura nombre d'autres à affronter, parce que le processus historique aux yeux de l'auteur est une succession de conflits dont l'enjeu fondamental est, comme l'a remarqué Edward Saïd à la suite de Gramsci, le territoire et sa possession, la géographie et le pouvoir, car, entre autres, « toute l'histoire humaine est enracinée dans la terre »[1100]. À l'intérieur de cette carte géographique (et historique) marquée par les conflits, Migheli insère le parcours de Diego Henares, personnage issu des classes populaires qui navigue dans le grand monde au mouvement perçu – par Diego et par le narrateur – comme « un vaste affrontement entre Nord et Sud »[1101], entre catholiques et hérétiques, donc entre hégémoniques et subalternes. Ce qui est intéressant à nos yeux, c'est que l'auteur sarde, à travers la figure du protagoniste, semble remettre en cause l'autorité souveraine de l'observateur occidental (à l'instar de Raffaele Puddu dans *Pueblo*) : en effet Diego, qui est d'origine espagnole, remet en question non seulement son propre point de vue, donc son regard sur le monde, mais bien son histoire, ses langages, donc son identité : nous l'avons vu

[1097] *Ibid.*, p. 304. « Quella sera qualcuno portò il registro di Crabiles agli Aymerich. [...] Era la prova dei continui furti e latrocini di Perique. Furono molto meno generosi di Diego e qualche giorno dopo lo trovarono a Calabraghe con la gola squarciata ».
[1098] *Ibid.*, p. 308. « Valore non avrebbe mai tradito lo spagnolo ».
[1099] *Ibid.*. « Il 1578 avrebbe portato sulle coste e nelle montagne della Sardegna la peste. Questa però è un'altra storia ».
[1100] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 41.
[1101] *Ibid.*, p. 96.

précédemment, Diego Henares de Astorga, en épousant la sarde Julia de Querqui, se transforme en Diego Henares de Querqui, et ce changement ne se limite pas à la forme. Par conséquent, son histoire et sa propre culture deviennent vulnérables et s'ouvrent à des nouvelles syntaxes ; nous pourrions dire, avec les paroles de Iain Chambers : « Mon histoire est interrompue, sa possession du monde est déracinée ; elle n'est plus unique, elle doit répondre à une rencontre qu'elle ne peut plus contrôler, qu'elle ne peut plus [...] exclure »[1102]. Dans *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, le parcours de Diego à travers les terres et les guerres de l'Empire est caractérisé par la rencontre avec l'autre ; ainsi son langage s'ouvre à l'inattendu et à l'inquiétude qui en découle, et il s'enrichit d'autres histoires et d'autres vérités ; il est alors évident que l'identité de Diego devient « ouverture », construction qui se renouvelle continuellement, réseau de diversités. Ainsi, ce qui se profile pour ce personnage tout le long de la narration, c'est « le défi à concevoir [son] être sans la garantie d'être enraciné par le sang et le sol, sans l'idée que "notre" langage, "notre" culture, "notre" histoire, appartiennent seulement à nous-même »[1103]. L'espace de Henares est un espace partagé avec l'autre, où il est nécessaire d'apprendre à écouter ; un terrain d'échange continu où les langages racontent d'autres histoires et ouvrent de nouvelles possibilités auparavant invraisemblables : pour en donner un exemple tangible, il suffit de revenir au moment où Diego découvre les savoirs « magiques » de Julia – qu'il est incapable d'interpréter au début ; prendre conscience des savoirs de Julia lui permettra de saisir qu'il habite dans « le perturbant, où le refoulé complète l'architecture de nos histoires, cultures et identités »[1104] –, ou encore à sa rencontre avec les bandits à l'intérieur de l'île, ainsi qu'à sa relation avec la langue sarde : Diego Henares évolue tout le long de l'intrigue romanesque construite par Migheli, et avec lui évoluent sa grammaire, par laquelle il interprète le monde, et sa vision des choses, d'abord dichotomique puis, progressivement marquée par l'acceptation de la complexité. Ce n'est pas surprenant si nous pensons que ce personnage, pour citer Aragon, semble être constamment en « étrange pays dans [son] pays lui-même »[1105] : en Espagne, dans les Flandres, puis au sud de l'Italie, à Malte, à Barcelone et finalement en Sardaigne, Diego traverse une grande partie de (son) empire, dans un contexte où la diversité – souvent niée voire redoutée – représente la règle. Ainsi, ce qui à

[1102] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit.*, p. 141. « La mia storia è interrotta, il suo possesso del mondo è sradicato; non più unica, deve rispondere a un incontro che non può controllare, che non può più [...] escludere ».
[1103] *Ibid.*, p. 146. « La sfida a concepire il nostro essere senza la garanzia di essere radicati in sangue e suolo, senza l'idea che il "nostro" linguaggio, la "nostra" cultura, la "nostra" storia, appartengano solamente a noi ».
[1104] *Ibid.*, p. 145. « Perturbante, dove il rimosso completa l'architettura delle nostre storie, le nostre culture, le nostre identità ».
[1105] Nous faisons référence au titre d'un recueil de poèmes d'Aragon paru pour la première fois en 1945. Voir Louis Aragon, *Étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, La voile latine, 1945.

notre avis est un des points forts de ce texte, c'est qu'en suivant son parcours, nous prenons conscience du fait que « l'étranger nous habite », comme l'affirme Julia Kristeva, et que « De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience d'une différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés »[1106]. Diego découvre la différence, perçoit l'altérité à travers ses expériences multiples, et l'étrangeté lui est ainsi révélée : peut-être s'achève-t-elle lorsqu'il devient bandit, figure rebelle par excellence ; alors lui, l'Espagnol en Sardaigne, anciennement dominateur, maintenant poursuivi par les dominateurs et protégé par de supposés indigènes dont l'origine demeure pour le moins incertaine, à cet instant-là n'est plus étranger : les murs de la prison de Is Istelladas parlent toutes les langues, Julia a dû lui raconter cela, tout comme les rues des Barcelone et, à un moindre degré, celles de Caller ; chacun est vulnérable et sa pensée est toujours traversée par l'autre : tout homme est étranger, dans son pays lui-même.

Pour clore ce paragraphe que nous avons dédié à l'analyse de *Pueblo* et de *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, il s'avère nécessaire d'esquisser quelques réflexions finales, en commençant par la fin, à savoir le roman de Nicolò Migheli, un texte beaucoup plus volumineux que *Pueblo*, dont le final ouvert laisse entrevoir une suite possible et fait allusion à la peste, comme le roman de Puddu, car Diego Flores y croise le fléau lorsqu'il traverse la Sardaigne pour s'engager dans le *Tercio*. C'est une présence discrète, presque imperceptible dans les deux textes, mais qu'il faut valoriser puisque la peste représente un *topos* que l'on retrouve dans la plupart des romans du corpus, justement car les narrations se situent souvent autour de la même époque. Ce rappel met en évidence un des niveaux de cohérence du corpus choisi, qui, même dans sa diversité, présente des constantes narratives auxquelles *La storia vera di Diego Henares de Astorga* ne fait guère exception. Cela dit, il demeure surtout important de souligner à ce stade l'élément linguistique : le texte de Migheli se caractérise par un style plus sobre et sûrement moins marqué par l'oralité que les autres textes analysés jusqu'ici, cela est peut-être dû au choix de l'écrivain ou bien à son incapacité de reproduire les marques de l'oralité. La langue est certainement métissée donc impure, caractérisée par les intégration du sarde et de l'espagnol dans la langue dominante qui est l'italien ; néanmoins, ce métissage est moins présent que dans les textes d'Angioni, par exemple, et de plus il est marqué typographiquement par l'utilisation de l'italique. En outre, nous remarquons que Migheli se sert

[1106] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

de certains mots pris du sarde et de l'espagnol (voire du catalan), mais qu'il ne développe presque jamais de locutions entière dans une langue autre que l'italien : c'est peut-être pour cette raison qu'il construit de nombreuses séquences dialogiques, afin de rendre son récit polyphonique d'une autre manière, par la quantité de voix différentes qui le peuplent et auxquelles le narrateur laisse la parole. Cependant, et c'est à nos yeux un défaut de ce texte, les dialogues se caractérisent souvent par un italien *trop* parfait, voire hyper-correct, qui rend ces passages peu prégnants et moins vraisemblables, et leur donne tendance à atténuer la tension narrative, alors que justement leur fonction devrait être de l'intensifier. Cet aspect, qui affecte l'esthétique de la construction romanesque dans son ensemble, éloigne quelque part le roman de Migheli de celui de Puddu, dont un des éléments les mieux réussis est incontestablement le mélange linguistique. Il est curieux de remarquer cela alors que l'auteur de *La storia vera* insiste sans cesse dans le texte, à travers son narrateur-témoin, sur le multilinguisme existant dans les territoires de l'empire ainsi que sur la capacité des Sardes de s'approprier plusieurs idiomes sans difficulté apparente, comme si le fait d'être polyglotte était naturel pour cette population périphérique à cette époque historique et dans ce contexte si mouvementé. Malheureusement, il manque une correspondance entre cette poétique du métissage exprimée dans le roman et la langue qui s'y exprime, ce qui crée un clivage entre forme et contenu.

Outre ces critiques relatives au roman de Migheli, il convient de mettre en avant les éléments communs à *La storia vera di Diego Henares de Astorga* et à *Pueblo* : deux fictions historiques issues de l'imagination[1107], accompagnée par un vrai travail d'archive et de recherche documentaire, comme en témoignent les nombreuses parenthèses de vulgarisation historique semées dans *La storia vera* – élément textuel à propos duquel nous avons déjà exprimé nos réserves – et la profonde connaissance de l'auteur en tant qu'historien de la période racontée dans *Pueblo*. Au delà de cette *invention* de l'Histoire qui caractérise les deux textes (et tous les textes de notre corpus), ce qui est intéressant dans ces deux romans, ce sont les deux figures qui s'installent au centre des narrations : Diego Flores et Diego Henares. Ces deux personnages présentent de nombreux points communs, outre le prénom bien évidemment. Il s'agit de deux jeunes hommes qui entreprennent un chemin qui ne prévoit pas de retour en arrière possible ; issus d'une réalité paysanne – plus pauvre pour Flores, plus aisée pour Henares –, les deux cherchent une délivrance de leur condition sociale en s'engageant dans

[1107] Migheli trouve même nécessaire d'insister sur ce point, à la fin de son roman : « Même si on respecte l'histoire européenne du XVIe siècle, de nombreux faits racontés sont le fruit de mon imagination » (« Benché si rispetti la storia europea cinquecentesca, molti dei fatti raccontati sono il frutto della mia immaginazione »). Nicolò Migheli, *La storia vera di Diego Henares de Astorga, op. cit.*, p. 309.

l'armée hispanique, plus précisément dans le *Tercio* de Sardaigne. Grâce à ce choix, ils découvrent dès le plus jeune âge le monde *grand et terrible* en s'adaptant aux situations les plus difficiles ; à travers ces parcours tantôt parallèles tantôt antinomiques, les deux Diego se forgent une identité bien définie : une construction identitaire métisse, fortement façonnée par les contaminations continues, par les confrontations avec d'autres cultures et classes sociales, par le conflit omniprésent dans un monde varié et complexe qui se configure comme un contexte global dont la syntaxe et la grammaire ne sont jamais figées car elles évoluentperpétuellement selon les mouvements des hommes. Flores et Henares, plongés dans cet espace démesuré qu'est l'Empire espagnol au XVIe siècle, incarnent tous deux l'image du héros positif moralement et éthiquement intègre, dont l'innocence et la naïveté sont mises à l'épreuve dès le début de leur parcours par la dureté de la réalité et par la corruption et le cynisme des hommes. Ils sont violents et sanguinaires pendant les guerres, mais se montrent capables de se distancier de l'abysse dans lequel se précipite souvent l'être humain, et cela leur permettra de lever les yeux autour d'eux afin de pouvoir *reconnaître* l'autre. Dès lors, Flores s'intègre dans la communauté indigène en Amérique en modifiant sa vision et sa perception des choses, tandis que Henares s'imprègne de la réalité sarde en la faisant sienne – ou plus précisément, c'est la réalité sarde qui absorbe Diego, comme si la périphérie envahissait le centre.

Ces deux romans appellent d'autres considérations plus générales permettant d'identifier le discours de fond qui les rapproche. Les structures romanesques présentent de nombreuses similitudes : le type du narrateur, la construction de l'intrigue et le type du personnage principal, l'option linguistique et la linéarité temporelle de la narration. Au niveau du style au contraire, les différences se font plus évidentes : si tout les deux optent pour une langue métissée, il est vrai que l'opération menée par Puddu demeure sans doute plus réussie que celle de Migheli. *Pueblo* est un roman au rythme serré, souvent caractérisé par un phrasé court et où les dialectes ou langue autres que l'italien se glissent dans les mailles du texte avec un mimétisme assez surprenant. Au contraire, dans *La storia vera*, l'auteur comme dans *Pueblo* utilise une écriture fortement parataxique et un style coupé, mais le mélange linguistique peine à restituer un effet mimétique et affaiblit le texte, tout comme les digressions historiques et les dialogues. Ainsi, le roman de Migheli présente par moments un style plat, avec pour conséquence une chute de la tension narrative – aussi due à la longueur de certains passages redondants. Nous remarquons aussi que Migheli et Puddu adoptent une approche micro-historique, comme Atzeni et Angioni avant eux ; toutefois, à différence de ces derniers, leurs textes se caractérisent par un réalisme plus poussé, qui exclut presque totalement les éléments magiques ou merveilleux.

Enfin, une dernière réflexion s'impose, précédée d'une question : quelle importance ces deux auteurs accordent-ils à l'écriture littéraire, à la fiction, à l'affabulation ? Ce n'est pas une question anodine, d'autant plus que nous savons que Puddu est un historien et Migheli un sociologue qui s'est aussi occupé de l'histoire locale sarde. Nous sommes convaincu que la littérature joue un rôle fondamental, entre autres, dans l'imaginaire collectif, et que c'est l'une des raisons pour lesquelles ces auteurs ont choisi de mettre de côté l'historien et le sociologue en s'exprimant par la parole littéraire : une parole erratique et libre, qui reconstruit des mondes et ouvre des possibilités, qui sème le doute, qui remet en question une construction culturelle et identitaire qui se voulait statique et se retrouve remuée par une longue secousse brechtienne ; enfin, une parole qui déstabilise. Jacques Rancière, en parlant de Tolstoï, affirmait que « sa vérité, de la littérature, est tissée de ce que les témoins savent et ce qu'ils ignorent, "de l'action consciente des individus, et de la loi inconsciente qui les relie" »[1108]. Sans remonter jusqu'au grand romancier russe, nous constatons avec Rancière que Puddu et Migheli cherchent une vérité autre que celle de l'Histoire (une science qui pour Tolstoï était le porte-parole du pouvoir), donc une contre-vérité. Il la trouvent dans l'écriture littéraire, laquelle, marquée par les apories et par l'imagination de l'écrivain, se pose en discours de vérité et oppose son histoire, tissée de la multitude des gestes des anonymes, aux fictions du pouvoir.

4.2 Politique, mythes et passions : la Sardaigne espagnole de Pietro Maurandi

La quête historique de Pietro Maurandi, lui aussi historien (de la pensée économique) et ancien universitaire, suit le même chemin que celle entreprise par ses confrères Puddu et Migheli. Son roman peut aussi se lire comme une contre-narration cohérente, située, cette fois, dans la dernière période de l'époque espagnole de la Sardaigne. Maurandi revient sur le fameux épisode du meurtre du vice-roi Camarassa, événement déjà au centre d'autres fictions historiques contemporaines comme celles d'Antonello Angioni et d'Atzeni et Murgia[1109], mais avec une approche différente, voire antithétique, de celle de ses prédécesseurs. Revenons d'abord, quand bien même brièvement, sur la genèse du roman de Maurandi *Hombres y dinero*

[1108] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 88.
[1109] Il s'agit des deux œuvres – un roman et une bande dessinée – que nous avons analysées dans le premier chapitre de cette étude : Antonello Angioni, *La congiura di Camarassa, op. cit.*, et Sergio Atzeni, Pierluigi Murgia, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda, op. cit.*

[2010][1110] sur lequel se focalisera notre analyse : deux ans avant sa parution, l'auteur publie un pamphlet qui contient les prémices de l'idée directrice et des thématiques principales du texte de fiction. Justement, dans l'introduction de cet écrit, dont le titre est *La ribellione e la rivoluzione*, Maurandi affirme :

> Au printemps 2006 [...], je commençai à écrire, sous forme de récit, l'histoire de l'assassinat, en 1668, du marquis de Laconi et du vice-roi espagnol le marquis de Camarassa, attiré par l'atmosphère de roman policier qui se respirait dans ces événements du XVIIe siècle [...]. Pourtant, pendant que j'écrivais et que j'allais à la recherche de documents et de faits concernant les événements et les personnages de l'époque, [...] progressivement prenaient corps les contours d'une société en fermentation, de la politique qui en exprimait les inquiétudes, des luttes et des factions qui se battaient entre elles ; il émergeait ainsi le profil d'un bataille sociale, avec ses protagonistes et ses spectateurs, les vertus et les abominations, les passions et les erreurs, les héroïsmes et les trahisons.[1111]

Dans cette déclaration liminaire, l'auteur précise d'emblée ses intentions, que nous retrouverons dans la narration fictionnelle de 2010 : attirer l'attention du public sur la période hispanique de l'île afin de montrer la complexité de la Sardaigne espagnole et de mettre en avant son intégration à l'intérieur de ce vaste système qui reposait sur un équilibre fragile entre la grande politique de la couronne d'Espagne et les inquiétudes des petits royaumes. Cet équilibre représente aux yeux de Maurandi « un moyen original de garantir la cohabitation entre différentes nationalités, à l'intérieur d'un empire multiethnique et multiculturel »[1112]. Ces idée se sont effectivement des éléments-clés dans la construction de *Hombres y dinero*, qui naît comme un récit et devient, avec le temps, un long roman historique : l'auteur y restitue l'image d'une Sardaigne profondément marquée par sa participation active à ce système si complexe et

[1110] Dont le titre complet est *Hombres y dinero. Storie di passioni, congiure e delitti nella Sardegna spagnola* (en français : *Hommes et argent. Des histoires de passions, conjures et délits dans la Sardaigne espagnole*).
[1111] Pietro Maurandi, *La ribellione e la rivoluzione. Sardegna spagnola e piemontese, op. cit.*, p. 7. « Nella primavera del 2006, [...] incominciai a scrivere, sotto forma di racconto, la storia dell'assassinio del marchese di Laconi e del viceré spagnolo marchese di Camarassa nel 1668, attirato dall'atmosfera di giallo che si respira in quei fatti del Seicento [...]. Ma mentre scrivevo, e andavo alla ricerca di documenti e fatti riguardanti gli eventi e i personaggi dell'epoca [...] gradualmente prendevano corpoi contorni di una società in fermento, della politica che ne esprimeva le inquietudini, delle lotte e delle fazioni che si combattevano; emergeva il profilo di una battaglia civile, con i suoi protagonisti e i suoi spettatori, le virtù e le nefandezze, le passioni e gli errori, gli eroismi e i tradimenti ».
[1112] *Ibid.*, p. 10. « Il modo originale per garantire la convivenza fra diverse nazionalità, all'interno di un impero multietnico e multiculturale ».

vif, secouant par conséquent la représentation figée qui voyait la Sardaigne espagnole « comme une sorte de trou noir, une simple parenthèse entre les judicats et le gouvernement savoyard, une sorte de suspension de l'histoire »[1113]. De plus, Maurandi, fervent défenseur de la vivacité politique de cette période, met en avant dans la narration l'idée que c'est justement à cette époque que les premières formes d'autonomisme s'affirment en Sardaigne, notamment grâce à l'activité de ce parlement médiéval nommé « les Cours de Sardaigne », un organe qui selon l'auteur exprimait les besoins et les aspirations de l'île. Ce n'est donc pas anodin que le roman soit situé au XVIIe siècle, et plus précisément entre 1666 et 1671, car pendant ces années « se déchaînèrent probablement les tensions accumulées pendant longtemps, qui avaient donné vie à deux partis, le sarde autour du marquis de Laconi et l'espagnol autour du vice-roi »[1114]. La thèse portée par Maurandi, d'abord dans son pamphlet puis dans *Hombres y dinero*, est celle d'un conflit politique entre la classe nobiliaire sarde, guidée par don Agustin de Castelvì (le marquis de Laconi), et l'administration espagnole ; un conflit né de la demande d'autogouvernement de la part du camp sarde, « bien que dans le cadre de la couronne d'Espagne, qui restait le point de référence pour les dirigeants sardes de l'époque »[1115], et qui se termine tragiquement par deux meurtres, celui de Castelvì et celui du vice-roi Camarassa. Ainsi Maurandi s'insère-t-il dans une longue querelle historiographique encore actuelle, car autour de l'assassinat de don Agustín de Castelvì persistent aujourd'hui de fortes divergences entre ceux qui soutiennent l'hypothèse du délit passionnel et ceux qui optent pour celle du meurtre de nature politique. En se ralliant à cette dernière option, l'auteur de *Hombres y dinero* a notamment attiré les critiques de l'historienne Nicoletta Bazzano, qui lui reproche de s'être éloigné de l'historiographie la plus créditée qui « s'est attardée à plusieurs reprises sur les crimes consommés à Cagliari à la fin du XVIIe siècle et qui reconnaît l'origine passionnelle de l'assassinat du marquis de Laconi, un aristocrate arrogant [...]. Au contraire, l'écrivain [Maurandi] bâtit – sur la base de faits réels – un récit d'imagination non dépourvu d'imprécisions par rapport au contexte »[1116]. Le jugement de Bazzano est particulièrement sévère, surtout si

[1113] *Ibid.* « Una specie di buco nero, una semplice parentesi fra i giudicati e il governo sabaudo, una sorta di sospensione della storia ».
[1114] *Ibid.*, p. 14. « Si scatenarono probabilmente le tensioni a lungo accumulate e che avevano dato corpo ai due partiti, quello sardo intorano al marchese di Laconi e quello spagnolo intorno al viceré ».
[1115] *Ibid.* « Pur nell'ambito della corona di Spagna, che restava il punto di riferimento per la classe dirigente sarda dell'epoca ».
[1116] Nicoletta Bazzano, « La *leyenda negra* continua...: la Sardegna viceregia nella narrativa sarda fra secondo Novecento e nuovo millennio », *op. cit.*, p. 367. « Si è soffermata a più riprese sui delitti consumatisi nel tardo Seicento cagliaritano e che riconosce la matrice passionale nell'assassinio del marchese di Laconi, un tracotante aristocratico [...] Lo scrittore, invece, imbastisce – sulla base di fatti realmente accaduti – un racconto totalmente di fantasia e non privo di imprecisioni nell'ambientazione »

l'on tient compte du fait que la chercheuse considère que Maurandi ne semble pas intéressé par une reconstruction véridique « non seulement des événements, mais aussi de la vie quotidienne qu'il représente, sciemment parsemée d'anachronismes et d'exagérations »[1117]. Si Bazzano a peut-être raison par rapport à certains aspects critiquables de ce roman – il est vrai par exemple que Maurandi manifeste une tendance évidente à exaspérer les conflits entre « Sardes » et Espagnols et à valoriser les premiers –, néanmoins notre opinion par rapport à ce qui reste une fiction – ce que Bazzano semble oublier par moments – est plus nuancée : *Hombres y dinero* reste une narration capable d'ouvrir de nouvelles perspectives de lecture par rapport à une époque complexe, souvent victime d'interprétations simplistes ; un texte qui explore cette période en donnant la voix, entre autres, à des personnages issus du peuple, avec pour objectif de représenter, dans la limite des possibilités de la parole littéraire et de la capacité de l'auteur, la vie en Sardaigne au XVIIe siècle. À travers cette mini-fresque historique, Maurandi parvient à construire sa propre vérité, qui est, il ne faut pas le négliger, une vérité littéraire, marquée par les apories et par l'imagination de l'auteur, c'est-à-dire une vérité différente de la vérité historique (comme l'ont justement souligné Tolstoï et par la suite Rancière), parce que l'objectif de la littérature diffère de celui de l'Histoire, même si les deux pratiques, liées à l'écriture, renvoient à l'image évoquée par Michelet d'un travail sans trêve, marqué « par la force du désir, sous l'aiguillon d'une ardente curiosité que rien ne [peut] arrêter »[1118]. Toutefois, là où l'historien construit un récit[1119] du passé qui se veut de nature objective, la pratique littéraire bâtit un discours qui vise à agrandir l'imaginaire et, entre autres, à sonder l'expérience humaine[1120].

De l'ardente curiosité de Maurandi nul ne doute, ni de sa volonté – à distinguer de la « capacité » – de remettre au centre de l'imaginaire collectif des événements qu'il juge mal interprétés, voire refoulés ; néanmoins, un autre élément est au centre de son discours : la volonté de construire une généalogie de l'autonomisme politique sarde, dont l'origine se situerait justement au XVIIe siècle, lorsque le parlement insulaire commença à revendiquer l'autonomie administrative vis-à-vis de Madrid. Pour ce faire, Maurandi se concentre sur la

[1117] *Ibid.*, p. 365. « Non solo degli avvenimenti ma anche della vita quotidiana che rappresenta, non a caso costellata di anacronismi e forzature ».
[1118] Cité dans Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire, op. cit.,* p. 13.
[1119] Certes, cette définition mériterait d'être approfondie, mais ce n'est pas l'objectif de ce travail. Pour une définition du discours de l'Histoire, nous renvoyons à Michel de Certeau (*L'écriture de l'histoire*, 1975), dont nous nous limitons à reporter ici un passage emblématique : « L'histoire n'est pas une critique épistémologique. Elle reste un récit. Elle raconte son propre travail *et*, simultanément, le travail lisible dans un passé. Elle ne comprend celui-ci qu'en élucidant sa propre activité productrice et, réciproquement, elle se comprend elle-même dans l'ensemble et la succession de productions dont elle est elle-même un effet », *Ibid.*, p. 68.
[1120] Sur les convergences et les conflits entre historiographie et écriture littéraire voir, entre autres, Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, en particulier le premier chapitre « Scritture della storia: storiografia e letteratura » (p. 7-25).

figure ambivalente de don Agustín de Castelvì et de son assassinat, comme on pouvait déjà l'entrevoir dans son écrit de 2008 :

> Je pense qu'aucune personne raisonnable ayant examiné, même superficiellement, ces événements, ne peut croire à la petite fable, racontée par le vice-roi le duc de San German [...], que le marquis de Laconi avait été assassiné pour des raisons passionnelles par sa femme et par son amant à elle. Une fable tragique, puisqu'elle a été utilisée pour amener beaucoup de personnes au pilori. Toutefois, les Sardes se sont comportés comme s'ils y avait cru : dans les livres, ceux d'histoire aussi, on dit peu ou rien par rapport à l'œuvre menée par le marquis de Laconi en tant que chef du Parlement.[1121]

L'écriture ici est ouvertement polémique, révélatrice d'une position critique minoritaire de l'auteur, mais aussi du fait que pour la société de l'île l'époque espagnole demeure encore de nos jours une histoire contestée, fille d'une mémoire non pacifiée. Dès lors, tandis que Maurandi crée une image presque caricaturale et épique de Castelvì, en le transformant en héros de la *rébellion* sarde de la fin du XVIIe siècle, un autre historien, Luciano Marrocu, s'éloigne lui aussi – comme Bazzano – des interprétations de l'auteur de *Hombres y dinero*, en affirmant qu'à l'époque des faits, les partisans du marquis, en indiquant le vice-roi comme mandataire dumeurtre, avaient déjà fait de Castelvì « un martyr de l'idée. Difficile tout de même d'appeler cela une "idée". Capable de hauts faits de rébellion, Castelvì ne porte que les intérêts de ce cercle de nobles[1122], qu'il représente. L'enjeu, c'est le pouvoir et cette modeste part de gloire qui peut revenir à une noblesse provinciale »[1123]. En effet, cette image de Laconi comme martyr de la patrie sarde avait été reprise par la suite par les romanciers sarde du XIXe siècle, que Marrocu appelle sarcastiquement les « revisiteurs de bonne volonté » ; dans le même article, l'historien explique à juste titre l'importance de mieux connaître la réalité de la noblesse sarde

[1121] Pietro Maurandi, *La ribellione e la rivoluzione, op. cit.*, p. 32-33. « Penso che nessuna persona ragionevole che abbia esaminato, anche superficialmente, quegli eventi, possa credere alla favoletta, raccontata dal viceré duca di San German [...] che il marchese di Laconi sia stato assassinato per motivi passionali da sua moglie e dall'amante di lei. Una favola tragica, perché è stata usata per portare molte persone al patibolo. E tuttavia i sardi si sono comportati come se ci avessero creduto: nei libri, anche di storia, poco o nulla si dice dell'opera svolta dal marchese di Laconi come capo degli Stamenti ».

[1122] À ce sujet, il faut rappeler justement une des revendications principales du marquis de Laconi : à son avis, le monopole des fonctions publiques devait revenir de droit aux nobles sardes.

[1123] Luciano Marrocu, « L'omicidio Castelvì, un giallo secentesco », in *sardiniapostmagazine.it*, 31 août 2017 (http://sardiniapostmagazine.it/lomicidio-castelvi-un-giallo-secentesco/). « Un martire dell'idea. Difficile, però, definirla una "idea". Capace di altezzosi atti di ribellione, Castelvì non rappresenta interessi che non siano quelli della cerchia di nobili che a lui fanno riferimento. La posta in gioco è il potere e quella modesta quota di gloria che può spettare a una nobiltà provinciale ».

de l'époque, car beaucoup de ces nobles qui avaient participé au complot contre Camarassa revendiquaient avec fierté « le rôle que leurs pas si lointains ancêtres ont eu dans la conquête ibérique de l'île »[1124]. Si la constatation de Marrocu ne vise pas directement Maurandi, elle instaure néanmoins entre le roman historique sarde du XIXe siècle et *Hombres y dinero* une homologie de fond spécifique à l'image déformée de Castelvì, car l'objectif de Maurandi, tout comme ses pratiques discursives et ses stratégies textuelles, diffèrent quant à eux de ceux des auteurs du XIXe siècle.

Pour mieux comprendre les stratégies et les pratiques déployées par l'écrivain sarde, avant de nous pencher sur le texte de fiction, revenons rapidement sur un passage de *La ribellione e la rivoluzione* qui peut faire office d'introduction au roman, car il résume en peu de lignes la vision qu'a l'auteur de l'époque racontée – une vision de fond qui, malgré la déformation du personnage de Castelvi, correspond, à bien voir, à celle des autres textes du corpus choisi :

> La domination espagnole en Sardaigne a duré presque quatre siècles : de 1323 (époque du débarquement des Aragonais) à 1720 (époque du passage aux Savoie), 397 ans exactement. Par conséquent, la Sardaigne espagnole a duré plus que la Sardaigne piémontaise, celle du royaume d'Italie et celle de la république réunies : de 1720 à aujourd'hui 2008, cela fait moins de trois siècles, exactement 288 ans ; la Sardaigne espagnole a donc duré cent ans de plus. Cela veut dire que l'Espagne, dans les deux versions aragonaise et castillane, a dû laisser un sillon profond, une influence importante et durable dans toutes les manifestations de la vie économique, sociale, culturelle et politique de l'île. Même si la Sardaigne se trouvait comme toujours à la périphérie de l'empire dont elle faisait partie, il ne faut pas oublier que l'Espagne à cette époque était la plus grande puissance d'Europe et du monde. Cela devait aussi toucher de quelque façon la Sardaigne.[1125]

[1124] *Ibid.* « La parte che i loro non lontanissimi antenati hanno avuto nella conquista iberica dell'Isola ».
[1125] Pietro Maurandi, *La ribellione e la rivoluzione, op. cit.*, p. 8. « La dominazione spagnola in Sardegna è durata quasi quattro secoli, dal 1323 (epoca dello sbarco degli aragonesi) al 1720 (epoca del passaggio ai Savoia) sono esattamente 397 anni. Quindi la Sardegna spagnola è durata più della Sardegna piemontese, di quella del regno d'Italia e di quella della repubblica messe insieme: dal 1720 a oggi 2008 sono passati infatti meno di tre secoli, esattamente 288 anni, la Sardegna spagnola è durata quindi cento anni di più. Questo vuol dire che la Spagna, nelle due versioni aragonese e castigliana, deve aver lasciato un solco profondo, un'influenza importante e duratura in tutte le manifestazioni della vita economica, sociale, culturale e politica dell'isola. Benché la Sardegna si trovasse come sempre alla periferia dell'impero di cui faceva parte, non bisogna dimenticare che la Spagna era in quell'epoca la più grande potenza dell'Europa e del mondo. Anche la Sardegna doveva quindi in qualche modo esserne toccata ».

C'est en partant de cette idée fondatrice que Maurandi entreprend la narration de *Hombres y dinero*, avec une vision qui est celle des historiens sardes de la dernière partie du XXe siècle[1126] et qui vise à briser ce mythe négatif de la période espagnole ainsi que le silence que l'historiographie précédente avait imposé sur cette époque, caractérisée selon la vision du Risorgimento par une sorte de suspension de l'Histoire. L'écrivain s'approprie cette nouvelle lecture historique et l'adapte selon sa propre sensibilité et via la parole littéraire, qui dans ce texte s'installe dans une dialectique constante avec la matière documentaire dont l'auteur s'est servi pour tisser sa narration. La narration se réapproprie des événements qui se produisirent en Sardaigne en 1668 – le double assassinat du marquis de Laconi et du vice-roi Camarassa – et commence précisément avec le récit de l'homicide de Laconi, suivi, suite à une ellipse temporelle, par l'arrivée dans l'île du juge napolitain Juan de Herrera : un personnage qui a réellement existé et qui est censé aider le vice-roi Francisco Tuttavilla, duc de San German, dans l'enquête sur les deux meurtres. Le juge, une fois installé à Caller, reprend en main toute la documentation relative à l'assassinat de Castelvì, et grâce à certains habitants de la ville, provenant des couches les plus populaires du tissu urbain, parvient à retracer les tensions politiques qui ont traversé la Sardaigne pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle ; des tensions liées en particulier aux différents entre les nobles sardes guidés par le marquis de Laconi et l'administration espagnole. Ces divergences, comme le découvrira Herrera, se sont exacerbées lorsque Madrid a refusé la demande des Sardes d'une plus grande autonomie au niveau politique – refus dont la conséquence directe a été le blocage de la contribution rituelle destinée au roi décidé par les membres du Parlement insulaire. C'est dans ce cadre qu'a eu lieu le meurtre du marquis, dont Maurandi, dans cette fiction, attribue la responsabilité morale à la vice-reine et à la marquise de Villasor, membre d'une famille ennemie des Castelvì. La mort de don Agustin déchaine la réaction rageuse de ses affiliés et partisans, qui aboutira à l'assassinat du vice-roi Manuel de los Cobos y Luna, marquis de Camarassa : aux yeux du narrateur ce serait une vengeance du « parti sarde » contre l'arrogance vice-royale. Cet acte est suivi du procès des assassins de Camarassa, c'est-à-dire des nobles sardes héritiers politiques de don Agustin, ce qui conduit à la révision du procès pour le meurtre de ce dernier : en effet, le nouveau vice-roi souhaitait effacer les insinuations qui visaient la vice-reine, accusée d'être la mandataire de l'homicide. De ce fait, le juge Herrera est contraint d'ouvrir une nouvelle enquête et de rassembler de nouveaux témoignages, qui porteront à déterminer que les deux coupables

[1126] Nous pensons en particulier aux études de Francesco Manconi [1992, 1994 et 2006], de Bruno Anatra [1975, 1997, 1999, 2004 et 2006], de Francesco Cesare Casula [1984] et de Giancarlo Sorgia [1982].

de l'assassinat, pour des raisons « passionnelles », sont en réalité Francesca Zatrillas (l'ancienne femme de Castelvì) et son amant Silvestre Aymerich, qui entretemps s'étaient mariés.

Ce court résumé – qui permet de comprendre la justesse du sous-titre (*Storie di passioni, congiure e delitti nella Sardegna spagnola*) –, tout comme les polémiques qui entourent les événements racontés dans ce roman, restituent l'image d'une histoire magmatique où les relations entre l'élite locale et Madrid demeurent changeantes : ainsi, comme l'a souligné l'historien Francesco Manconi, « Les actes de fidélité et les propositions de services alternent avec des épisodes de sédition, auxquels suivent souvent des recompositions, soudaines et instrumentalisées »[1127]. Maurandi, à travers une narration elle aussi magmatique, donne une lecture qu'on estime « partisane » de ces relations, et ce par le truchement d'un narrateur externe qui nous laisse entendre les voix des hommes et des femmes qui vivaient cette époque. Le roman donc se caractérise par une polyphonie de fond où l'auteur dialogue avec les morts, et où il restructure, suivant l'analyse de Benvenuti, cette « mémoire des morts qui [...] a été effacée. Nécromancien, l'écrivain s'occupe, par une descente dans les enfers de l'histoire, d'effacer cette rature [...]. Cela ne peut se produire que si l'écrivain est capable de dépersonnaliser sa propre voix, en la faisant coïncider avec la voix collective d'une histoire qui récrit l'Histoire »[1128]. Effectivement, nous notons que l'auteur « dépersonnalise » sa voix en interrogeant des gens du bas, comme Antonio le *bastaxiu* (le débardeur), Raimundo l'étudiant fils de paysans, Antiogo le paysan ou encore Ines la servante. En particulier, le roman s'ouvre précisément sur le récit du meurtre de Castelvì, suivi par un passage où le narrateur raconte le délit tel qu'il a été perçu par Antonio, le débardeur, qui se trouvait à cet instant dans les rues de Caller :

> Quelques minutes plus tard, alors qu'il se dirigeait déjà vers sa maison à Estampache, Antonio entendit les tirs et les hurlements arriver du Castell, et changea aussitôt de direction ; en frôlant les murs et en écoutant ses mains, il franchit les remparts et rejoignit le carrer Mayor. La rue était déjà envahie de gens qui, dans l'obscurité, agitaient les lanternes et racontaient aux voisins un événement incroyable : une embuscade tendue au marquis de Laconi. Antonio, depuis quelque temps, s'était

[1127] Cité dans Luciano Marrocu, « L'omicidio Castelvì, un giallo secentesco », *op. cit.* «Gli atti di fedeltà e le profferte di servizio si alternano a episodi di sedizione, a cui seguono sovente ricomposizioni, improvvise e strumentali ».

[1128] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, p. 23. « Memoria dei morti che [...] è stata cancellata. Negromante, lo scrittore, si occupa, per mezzo di una discesa negli inferi della storia, di cancellare questa cancellazione [...]. Ciò può accadere solamente se lo scrittore è in grado di spersonalizzare la propria voce, facendola coincidere con quella collettiva di una storia che riscrive la Storia ».

> aperçu que le climat avait changé au Castell, depuis que le Parlement avait commencé à se réunir, plus de deux ans auparavant.[1129]

Antonio est un personnage *sui generis*, qui malgré sa condition subalterne et son ignorance, a su développer une conscience du monde, grâce à une curiosité dévorante pour les choses qui l'entourent, comme le montrent ses observations souvent pertinentes. Si ses connaissances le différencient de ses pairs, il le doit notamment à son ami Raimundo, étudiant cultivé qui suit avec intérêt l'évolution de la vie politique de Caller et les conflits et tensions grandissants qui la caractérisent : Raimundo, qui aime transmettre ses connaissances à ses concitoyens, se profile par conséquent comme la figure de l'intellectuel qui agit pour accroître la conscience du peuple. Il est intéressant d'observer que ces personnages, ainsi que la narration en général, sont situés dans le bouillonnement constant des différents quartiers de Caller et des contrées environnantes, ces mêmes lieux – Estampache, Castell, Lapola, Villanueva, etc. – que nous avons déjà rencontrés dans les autres textes du corpus ; ainsi persiste comme un sentiment de déjà-vu à la lecture de ce texte, tout comme une cohérence géographique de fond justement liée à la présence assidue de la capitale sarde dans toutes les trames romanesques jusqu'ici considérées. Dès lors, Caller, qui s'affirme presque comme la protagoniste de *Hombres y dinero* (comme Sassari l'était dans certains romans historiques du XIXe siècle), est aussi le symbole d'une hiérarchisation sociale fortement marquée, tout comme d'une culture hybride où cohabitent des gens venant d'autres régions de l'empire. De fait, si les familles nobles, jadis espagnoles puis, une fois transférées sur l'île sous l'impulsion du roi, « devenues sardes à part entière », habitaient dans le Castell – la partie haute de la ville –, les autres Sardes étaient exclus de ce quartier du pouvoir ; ils habitaient, comme le précise le narrateur,

> dans des maisons misérables dans les deux quartiers immédiatement à l'abri de Castell, Estampache à l'ouest et Villanueva à l'est, ou alors à la Marina, la zone à côté du port de Lapola, où, dans des maisons encore plus misérables, préféraient vivre des pêcheurs et des marins, mais aussi des commerçants catalans, majorquins,

[1129] Pietro Maurandi, *Hombres y dinero, op. cit.*, p. 10-11. « Qualche minuto dopo, quando già era diretto verso la sua casa di Estampache, Antonio sentì gli spari e le urla venire giù dal Castell, cambiò subito direzione; rasentando i muri e ascoltandosi le mani varcò le mura e raggiunse il carrer Mayor. La strada era già invasa di gente che al buio agitava le lanterne e raccontava ai vicini il fatto incredibile: un agguato al marchese di Laconi. Antonio si era accorto che il clima era cambiato nel Castell da qualche tempo, da quando aveva cominciato a riunirsi il Parlamento, più di due anni prima ».

> siciliens et napolitains, dévoués aux trafics entre la Sardaigne et les autres territoire de la couronne d'Espagne.[1130]

Nous remarquons que Maurandi introduit d'entrée à la fois l'image d'une Sardaigne périphérie de l'empire, mais pleinement intégrée au système, et l'idée d'une réalité multiethnique et multilingue, donc placée sous le signe de la diversité, à l'instar justement du contexte duquel elle faisait partie. Ainsi, l'auteur souligne l'histoire commune – s'il en était encore besoin – entre Sardes, Espagnols, et populations des autres sous-royaume de la Couronne, ce qui, pour revenir à Saïd, signifie mettre en avant l'interdépendance des passés et l'enchevêtrement des expériences entre dominants et dominés ; de plus, ce discours permet à l'écrivain sarde de s'éloigner de ce que Chambers définit comme « l'immobilisme stéréotypé d'une "authenticité" essentielle »[1131] et d'instituer un espace partagé bien qu'occupé de manière inégale ; un espace où la prétendue authenticité cède la place à la perception de l'existence d'histoires diverses dans un passé « complexe et syncrétique, composé de transfigurations culturelles »[1132].

C'est dans ce contexte impur que se retrouve Juan de Herrera, le juge napolitain envoyé sur l'île pour aider le nouveau vice-roi Tuttavilla dans l'enquête pour le meurtre de Camarassa. Or, aux yeux d'Herrera, l'atmosphère de la ville n'est guère à la rébellion ; néanmoins, il s'aperçoit d'emblée que les sentiments des habitants – qu'il lit dans leurs regards – ne sont pas amicaux vis-à-vis des Espagnols ; une impression confirmée par le vice-roi lors de leur première rencontre : « Cette ville nous est hostile, elle est remplie de types armés qui sont prêts, au moindre signe, à se mettre au service des rebelles ! [...] Les Sardes sont tous déloyaux, ils semblent pacifiques et inoffensifs mais ils sont prêts à la rébellion, ils l'ont dans le sang ! »[1133]. Nous constatons que le narrateur donne également audience aux dominateurs, et qu'il se sert du point de vue de Tuttavilla pour transmettre l'image d'une Sardaigne rebelle, instituant de cette façon un discours fortement ambigu, puisque les déclarations préalables à la narration des événements racontés, sur la fidélitéde l'île à la Couronne et son intégration au système impérial, se heurtent à une certaine rhétorique nationaliste (ou « national-autonomiste ») très présente dans la construction discursive de Maurandi. Relever cette ambivalence qui traverse le texte

[1130] *Ibid.*, p. 15-16. « Diventate sarde a tutti gli effetti », et « In misere case nei due quartieri subito a ridosso del Castell, Estampache a occidente e Villanueva a oriente, oppure alla Marina, la zona a ridosso del porto di Lapola dove, in case ancora più misere, vivevano di preferenza pescatori e marinai, ma anche commercianti catalani, maiorchini, siciliani e napoletani, dediti ai traffici fra la Sardegna e gli altri territori della corona di Spagna ».
[1131] Iain Chambers, *Paesaggi migratori, op. cit.*, p. 53. « L'immobilismo stereotipo di un'"autenticità" essenziale ».
[1132] *Ibid.*, p. 88. « Complesso e sincretico, composto di trasfigurazioni culturali ».
[1133] Pietro Maurandi, *Hombres y dinero, op. cit.*, p. 19. « Questa città ci è ostile, è piena di ceffi armati, che sono pronti, al minimo cenno, a mettersi al servizio dei ribelli! [...] I sardi sono tutti infidi, sembrano pacifici e innocui ma sono pronti alla ribellione, ce l'hanno nel sangue! ».

permet de reconnaitre que l'auteur, en dépit d'une volonté affichée de rompre avec le schéma dyadique « espagnol négatif / sarde positif » – donc avec le mythe de la légende noire –, établit néanmoins une relation contrastive entre Espagne et Sardaigne, en faveur, évidemment, de la seconde. Cela met donc en avant le caractère fortement politique de la narration et la volonté performative du texte, qui vise à inoculer l'idée d'un autonomisme historique de l'île – dont le début est situé pendant l'époque espagnole – qui se profile, dans la vision de Maurandi, comme une détermination des Sardes à l'autogouvernement : un dessein qui a toutefois dû se heurter régulièrement à l'attitude centralisatrice des différentes présences externes, à savoir celles des Espagnols d'abord, puis celle des Piémontais, donc des Italiens. La reconstruction historique opérée dans *Hombres y dinero* peut se lire aussi comme une allégorie critique de nos jours, où l'autonomie de la Sardaigne à l'intérieur de l'État italien[1134] se révèle, pour presque tous les analystes, toujours inachevée.

Revenons au texte : le début du roman présente une situation pour le moins particulière. Juan de Herrera se retrouve face à un vice-roi qui, malgré ses pouvoirs très étendus, peine à s'imposer dans un contexte où le « parti des rebelles » a pris de l'ampleur, accompagné par l'enthousiasme grandissant de la population. Une faction, après la mort de don Agustin, est passée sous les ordres du marquis de Cea, lequel, pour fuir le procès pour le meurtre de Camarassa, s'est réfugié dans un couvent de Capucins au nord de l'île : selon un inquiet Tuttavilla, Cea « parcourt des villages et des contrées entourés de bandits pour fomenter la rébellion. Il n'y a plus aucun respect pour l'autorité et la justice »[1135]. Mais l'obstacle majeur pour le vice-roi est représenté par le juge de l'Audience Royale, qui avait enquêté sur l'assassinat de Laconi en condamnant deux Espagnols et en était donc arrivé à des conclusions opposées à celles de la cour vice-royale : ainsi, pour Tuttavilla, cette Audience « était composée de partisans des conjurés. Il fallait la réduire au silence. Pour cela il avait besoin de don Herrera »[1136]. Se dessine donc, à ce stade de la narration, une réalité au bord de l'implosion où la *rébellion* prend de l'ampleur et ouvre de nouvelles perspectives pour l'île, tandis que le pouvoir ibérique est à la peine. Dans cette situation, réduire au silence les voix dissonantes

[1134] En effet, la Sardaigne est depuis le 26 février 1948 une « région à statut spécial », comme quatre autres régions italiennes (Sicile, Frioul-Vénetie Julienne, Trentin-Haut-Adige et Valléé d'Aoste). Cela veut dire qu'elle est visée par des conditions particulières d'autonomie attribuées par l'article 116 de la Constitution italienne. À ce sujet se révèle intéressante, entre autres, l'étude de Girolamo Sotgiu, *La Sardegna negli anni della Repubblica: storia critica dell'autonomia*, Roma-Bari, Laterza, 1996. Voir aussi le plus récent Salvatore Mura, a cura di, *Per una storia della Regione Autonoma della Sardegna*, Milano, Franco Angeli, 2019.

[1135] Pietro Maurandi, *Hombres y dinero, op. cit.*, p. 21. « Percorre ville e contrade circondato da banditi a fomentare la ribellione. Non c'è più alcun rispetto per l'autorità ».

[1136] *Ibid.*, p. 25. « Era composta da partigiani dei congiurati. Bisognava dunque metterla a tacere. Per questo gli serviva l'esperienza di don Herrera ».

comme celles des « rebelles » devient la seule solution envisageable et visée par l'administration espagnole, et ce sera justement la tâche principale de Juan de Herrera. Dès lors, ce dernier, après avoir conseillé à Tuttavilla d'annuler le procès de Castelvì, décide de se pencher sur la lecture des dossiers du même procès afin de pouvoir le démonter de façon limpide, « sans abus évidents et sans pagailles, parce qu'il était habitué à faire les choses dans les règles de l'art, comme il fallait les faire »[1137], aidé dans cette tâche par le jeune archiviste Pasqual, qui jouera un rôle-clé pour Herrera. En effet, le juge, en s'appuyant sur son collaborateur, retrace toutes les différentes phases de l'enquête judiciaire menée par Diego Cano Biancarelli, et arrive à des conclusions rapportées par le narrateur :

> Les investigations de l'Audience Royale s'étaient achevées à la fin d'août 1668, avec la pleine confirmation de l'explication dont les juges étaient absolument convaincus : que le crime du marquis de Laconi était un délit politique, avec l'objectif d'éliminer le chef de la résistance des Sardes et de ce qui était désormais considéré comme une vraie rébellion ; que le mandataires du délit se trouvait dans les milieux de la cour vice-royale et que les exécuteurs matériels étaient les trois hommes arrêtés et les deux fugitifs. Les conclusions de l'Audience Royale étaient donc alignées avec les pensées et lesémotions du parti sarde, et dans une certaine mesure, elles étaient aussi le fruit de ces pensées et de ces émotions.[1138]

Cependant, tout cela ne suffit pas à Herrera, car même s'il est en Sardaigne pour trouver la vérité souhaitée par le vice-roi, il désire néanmoins mieux connaître le milieu dans lequel ce double drame s'est produit, grâce à Pasqual, qui connait beaucoup de choses. Ainsi Maurandi construit un personnage qui veut écouter les voix qui l'entourent, un dominateur *sui generis* conscient des limites de son action et intéressé à comprendre Caller et conséquemment l'île, et à entendre les raisons des Sardes, comme le révèle parfaitement l'échange entre Herrera et Antonio, lorsque ce dernier se trouve chez le juge pour ranger les meubles qui lui ont été envoyés. Il s'agit d'un court dialogue où Antonio illustre pour Herrera les motivations qui ont poussé les Sardes à mépriser les Espagnols, et qui se termine avec les constats du conseiller du vice-roi : « Don

[1137] *Ibid.*, p. 26. « Senza arbitrii evidenti e senza pasticci, perché lui era abituato a fare le cose a regola d'arte ».
[1138] *Ibid*., p. 34. « Le indagini della Reale Udienza si erano chiuse alla fine di agosto del 1668, con la piena conferma della spiegazione di cui i giudici erano assolutamente convinti: che quello del marchese di Laconi era un delitto politico, con l'obiettivo di eliminare il capo della resistenza dei sardi e di quella che ormai era considerata una vera e propria ribellione, che i mandanti del delitto stavano negli ambienti della corte viceregia e che gli esecutori materiali erano i tre arrestati e i due fuggitivi. Le conclusioni della Reale Udienza erano dunque in linea con i pensieri e con le emozioni del partito sardo, e in qualche misura erano anche il frutto di quei pensieri e di quelle emozioni ».

Juan lui donna un peu d'argent et s'attarda à réfléchir sur les mots de ce jeune, qui exprimait probablement ce que les Sardes pensaient et que les Espagnols ne comprenaient pas »[1139]. Suite à ce passage, qui met en avant une incompréhension de fond entre les dominateurs et les habitants de la Sardaigne, et à travers lequel l'auteur tente de restituer le climat tendu à l'époque entre les deux factions, c'est Pasqual qui se charge de raconter à Herrera l'histoire de cette diatribe qui de longue date empoisonne, encore au moment où se déroule l'intrigue, la vie de Caller. Dans ce récit, le jeune sarde dresse un portrait d'Agustin de Castelvì, un homme peu commode et enclin à la rébellion, et trace aussi une brève reconstruction du parcours des familles nobles naguère espagnoles et désormais *sardisées*, ce qui lui permet d'en arriver au cœur de la question : « Le fait est que les nobles espagnols, ceux qui s'étaient battus contre les Sardes, suite à leur installation en Sardaigne, se sont peu à peu sardisés eux aussi. Et ils ont commencé à exprimer des revendications auprès du roi d'Espagne »[1140]. Ce qui découle du discours de Pasqual, c'est l'image d'une sorte de guerre civile : d'un côté les nobles de Sardaigne, qui descendent des familles catalanes, aragonaises ou de Valence et servent loyalement le souverain ibérique, malgré leur enracinement dans l'île – lequel se reflète, entre autres, dans les mœurs et les styles de vie beaucoup plus sobres que le style baroque typique des riches hispaniques – : de l'autre côté, l'administration vice-royale, soutenue par quelques familles sardes, comme la famille très puissante des Alagón, aussi connue sous le nom de Villasor – le territoire de leur marquisat. Par cette reconstruction, nous comprenons que la position de Pasqual est proche de celle de Castelvì, une position qu'il partage aussi avec le narrateur, et qui se résume finalement ainsi : « Je pense à l'Espagne et à la Sardaigne [...] parce que je crois que nos requêtes sont destinées à renforcer et non pas à affaiblir la couronne et notre lien avec l'Espagne. Nous voulons gouverner notre terre, fidèles comme on est, et comme on a toujours été, à l'Espagne »[1141]. C'est don Agustin qui parle ici, en s'adressant à l'ancien vice-roi Camarassa – le dialogue est reconstitué par Pasqual –, juste avant de partir pour Madrid afin de présenter directement les revendications du Parlement sarde, sans autre intercession. Or, une des problématiques du discours projeté par l'auteur de *Hombres y dinero* est à notre avis la victimisation des Sardes mise en avant, entre autres, par le jeune archiviste lors de son dialogue

[1139] *Ibid.*, p. 37. « Don Juan gli diede qualche moneta e restò a pensare alle parole di quel giovane, che forse esprimeva quello che i sardi pensavano e gli spagnoli non capivano ».
[1140] *Ibid.*, p. 47. « Il fatto è che i nobili spagnoli, quelli che avevano combattuto contro i sardi, dopo che si sono insediati in Sardegna a poco a poco si sono sardizzati anche loro. E hanno cominciato a avanzare pretese à re di Spagna ».
[1141] *Ibid.*, p. 55. « Io penso alla Spagna e alla Sardegna [...] perché credo che le nostre richieste siano destinate a rafforzare e non a indebolire la corona e il nostro legame con la Spagna. Noi vogliamo governare la nostra terra, fedeli come siamo, come siamo sempre stati, alla Spagna ».

avec Herrera : « “Et les Sardes ? Qu'est-ce qu'ils ont fait, les Sardes ?” demande don Juan, prêt à la polémique. “Les Sardes sont les victimes de cette situation. [...] Je pense que ceux qui avaient les cartes en main, qui avaient le pouvoir, c’est-à-dire les Espagnols, devaient empêcher que le jeu ne dégénère.” “Et les Sardes n'ont pas de responsabilités ?”, “Infinimment moins.” »[1142]. Cette victimisation dénote une volonté d'absoudre les Sardes par rapport à leur histoire ; or, nous sommes d'accord avec Joseph Buttigieg qui, lors d'un dialogue avec Mauro Pala, affirme que « se présenter comme victime de la part du minoritaire ou de la minorité en tant que groupe, ne sert à rien »[1143]. Au contraire, le chercheur d'origine maltaise considère, à la suite de Gramsci, que ce qui s'avère utile pour l’*inférieur* – c'est-à-dire le subalterne –, c'est de modifier la relation avec le dominateur, ou,

> quoi qu'il en soit, de s'affranchir des dominateurs avec une méthode critique à long ou court terme [...]. Il me semble que c'est ce qu’Umberto Cardia a fait en Sardaigne, avec un itinéraire personnel qui a quelque chose de symbolique aussi par ses étapes géographiques : partir de l'extrême périphérie, pour ensuite connaître l'Italie et l'Europe, donc revenir sur son lieu d'origine avec des instruments perfectionnés par ce trajet culturel. De cette façon, renégocier les termes d'une relation peut aller de pair avec une véritable autonomie ; autrement, de nombreuses formes d'indépendance se révèlent des conteneurs vides[1144].

Il s'agit à bien voir d'une opération culturelle qui doit permettre au subalterne de sortir du silence, donc de parler en tant que sujet : non pas pour se présenter en tant que victime, mais bien pour construire un message porteur d'un changement qui doit renverser les termes de sa

[1142] *Ibid.*, p. 65. « “E i sardi? Cosa hanno fatto i sardi?” chideva polemico don Juan. “I sardi sono le vittime di questa sitauzione. [...] Io penso che chi aveva le carte in mano, chi ha il potere, cioé gli spagnoli, doveva impedire che il gioco degenerasse”. “E i sardi non hanno responsabilità?”, “Infinitamente meno”».

[1143] Joseph Buttigieg, Mauro Pala, « Minori e canone: dalla perdiferia al centro, trovando la propria voce. Colloquio tra Mauro Pala e Joseph Buttigieg », in Giuseppe Marci, Simona Pilia, a cura di, *Minori e minoranze tra Otto e Novecento, op. cit.*, p. 348. « Il presentarsi come vittima da parte del minore o della minoranza come gruppo non serve a niente ».

[1144] *Ibid.* « Comunque, affrancarsi con metodo critico dai dominatori a lungo o breve termine, intendendo con questi coloro che fanno oggi la loro comparsa sulla scena politica. Mi pare sia quello che in Sardegna ha fatto Umberto Cardia con un itinerario personale che ha qualcosa di simbolico anche nelle sue tappe geografi che: partire dall’estrema periferia, per poi conoscere l’Italia e l’Europa e quindi tornare al luogo di origine con strumenti affinati da questo tragitto culturale. Così rinegoziare i termini di un rapporto signifi ca vera autonomia: altrimenti tante forme di indipendenza si rivelano contenitori vuoti ». Il est nécessaire à nos yeux de signaler deux choses le fait que Buttigieg met en évidence l'importance du parcours d’Umberto Cardia, qui, comme nous l'avons observé auparavant, représentait une des figures les plus importantes pour l'itinéraire culturel et politique de Sergio Atzeni ; donc le fait que le même Buttigieg avait été le premier traducteur des *Cahiers de prison* de Gramsci en langue anglaise, et en effet une des références principales dans le passage que nous avons cité ci-dessus est le Cahier 25 du penseur sarde, intitulé *Aux marges de l'histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes*) : voir à ce propos Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 25, p. 301-317.

propre subordination. Or, l'opération menée par Maurandi, au lieu de renverser une subordination propres aux Sardes, la confirme : à la fois par cette forme de victimisation qui traverse le texte et par l'identification de l'auteur avec la cause de ce qu'il nomme le « parti sarde », mais qui n'était en fin de compte, selon les historiens qui se sont penchés sur cette époque de l'histoire de l'île, qu'un ensemble de nobles d'origine espagnole, donc des dominateurs, qui souhaitaient défendre les intérêts de leur caste, guidés par un personnage pour le moins ambivalent, don Agustin de Castelvì. En centrant son discours sur cette supposée rébellion du Parlement sarde à la fin du XVIIe siècle, Maurandi ne renégocie pas les bases de la relation entre colonisateurs et colonisé ; au contraire, il les confirme en quelque sorte, et montre malgré lui comment ces perceptions et ces représentations du passé réflètent les perceptions qu'une communauté, un peuple, un groupe, a de soi-même dans le présent. Nous pouvons supposer que cela est aussi lié à la différence de parcours qui sépare l'itinéraire d'un homme politique de la carrure d'Umberto Cardia – un itinéraire placé sous le signe de l'ouverture géographique et culturelle, comme l'a justement signalé Buttigieg –, et celui de l'auteur de *Hombres y dinero*, qui semble déboucher sur une opération culturelle incomplète. Pourquoi incomplète ? Parce qu'elle n'étudie pas, par exemple, par rapport aux groupes sociaux subalternes, « leur adhésion active ou passive aux formations politiques dominantes, leurs tentatives d'influer sur les programmes de ces formations pour imposer leurs propres revendications et les conséquences qu'ont eues ces tentatives »[1145]. Dans la représentation de Maurandi, l'adhésion des subalternes au « parti sarde » semble plutôt passive, donc dépourvue de toute possibilité de s'imposer ou de revendiquer. De plus, cette représentation ne semble guère considérer l'importance de « la naissance de nouveaux partis des groupes dominants pour maintenir le consensus et le contrôle des groupes subalternes »[1146]. En définitive, il nous semble que l'auteur cherche notamment à peindre le marquis de Laconi comme une figure de la subalternité, donc périphérique, qui peine à faire entendre sa propre voix au centre, donc à Madrid : ce faisant, il éloigne toute possibilité de « révolte de l'objet », puisque l'histoire des Sardes est celle des dominateurs, même lorsqu'il s'agit d'une présumée rébellion qui viserait à obtenir une plus grande autonomie pour le royaume insulaire.

Justement, dans une phase ultérieure de la narration, qui procède par retours en arrière, avec un aller-retour continu entre le présent – de Pasqual, don Herrera et Antonio, entre autres – et le passé – c'est-à-dire la période qui a mené aux meurtres –, don Agustin de Castelvì se retrouve en Espagne pour porter directement auprès de la cour les revendications du

[1145] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 25, § 5, p. 313.
[1146] *Ibid.*

Parlement sarde. Ici, accompagné par le marquis de Villacidro don Felix Brundo, Laconi fait face à l'hostilité du pouvoir central, qui ignore la délégation sarde : et ce, comme l'explique don Jorge, cousin de don Agustin et figure importante dans la Madrid de l'époque, parce que « Ce sont les temps qui ne sont pas justes. Toute l'Europe est secouée par un vent qui pousse les monarques à chercher les pouvoirs absolus contre la volonté des Parlements »[1147]. Ainsi, le seul à donner audience au marquis de Laconi est le vice-chancelier d'Aragon don Cristobal Crespi, marquis de Valdaura, surintendant aux royaumes de la couronne d'Espagne ; toutefois, cela s'avérera peu utile à Castelvì, compte tenu de la nette divergence de vues entre les deux hommes. En effet, Valdaura considère les requêtes du noble insulaire comme un chantage à la couronne et accuse don Agustin d'être devenu « trop similaires aux autres Sardes »[1148]. Castelvì restera plus d'un an dans la capitale de l'empire, afin de négocier les revendications des Sardes, pour finir par se voir opposer un refus total de la part de la reine en personne Marie-Anne d'Autriche, conseillée par le père Nithard, entretemps devenu Inquisiteur général d'Espagne et véritable homme fort de la couronne. Tout cela se produit, comme l'explique le narrateur, dans un contexte fortement conflictuel, à cause des luttes de succession entre Juan José d'Autriche, fils de Philippe IV et de l'actrice Maria Calderon, et Marie-Anne d'Autriche, qui souhaite préserver l'héritage légitime de son fils Charles, encore très jeune. Dans ce climat peu favorable, la reine communique sa décision au vice-roi de Sardaigne Camarassa, et ce dernier doit l'appliquer dans le délai le plus court, notamment en ce qui concerne le déblocage de la contribution périodique que le royaume sarde aurait dû verser à Madrid.

Il s'agit d'un passage du roman où l'auteur insère de nombreuses digressions historiques qui situent la question sarde dans un contexte plus vaste où la tendance générale semble pencher plutôt vers une concentration du pouvoir, contre toute revendication d'autonomie de la part de sous-royaumes. Outre l'écho potentiel avec notre époque, cela permet aussi à l'auteur de mettre en avant le fait que Castelvì n'est guère responsable de l'insuccès de sa mission, comme le prouve l'accueil qui lui est réservé lors de son retour dans l'île, le 20 mai 1668 :

> Le marquis de Laconi revenait en Sardaigne vaincu, mais il était accueilli en héros. Cela arrive parfois que les peuples apprécient davantage les moyens déployés et les comportements adoptés que les résultats des batailles. Cet homme avait lutté avec une vigueur extraordinaire ; il aurait pu chercher de petits ou grands compromis, ou

[1147] Pietro Maurandi, *Hombres y dinero, op. cit.*, p. 74. « Sono i tempi che non sono giusti. Tutta l'Europa è scossa da un vento che spinge i monarchi a cercare poteri assoluti contro la volontà dei Parlamenti ».
[1148] *Ibid.*, p. 82. « Troppo simili agli altri sardi ».

> demander des avantages pour lui-même. Au lieu de ça, il s'était battu à visage découvert, comme un soldat sur le champ de bataille. À la cour de Madrid, il avait porté la voix des Sardes, et les Sardes l'avaient reconnu et s'étaient reconnus en lui.[1149]

Nous notons dans ce fragment du texte une volonté hagiographique de Maurandi par rapport à la figure du marquis, qui devient le héros du peuple sarde ainsi que le fondateur de l'idée de l'autonomisme insulaire : de cette façon l'auteur semble vouloir défier par la fiction les interprétations historiques, dont celles de Bazzano et de Marrocu, ainsi que celle de Francesco Manconi, qui divergent nettement notamment en ce qui concerne la figure de Castelvì et les motivations sous-jacentes à ses prises de positions politiques. Outre cet aspect pour ainsi dire « héroïque », don Agustin, dans *Hombres y dinero*, déchaine aussi la haine de la vice-reine et des partisans, qui selon le narrateur considérent le marquis de Laconi comme un monstre et un bandit qui veut nuire à la couronne d'Espagne. De fait, la vice-reine pousse son mari don Manuel de los Cobos à priver Laconi de son rôle de voix principale de la branche militaire du Parlement – il nommera à sa place don Artal Alagon, à peine adolescent et issu de la famille rivale des Castelvì –, et à tramer contre cette figure de rebelle qu'elle estime dangereuse pour le pouvoir en place.

Dans ce contexte complexe, les frontières entre la voix du narrateur et celle de Pasqual se font floues, tout comme les frontières temporelles, et d'autres éléments viennent s'insérer dans le tissu romanesque : la relation de Francesca Zatrillas, femme de don Agustin, avec don Silvestre Aymerich (famille proche des Castelvì), l'amour d'Antonio pour la servante des Laconi Maria, laquelle est suivie de près par un chevalier espagnol, don Miguel Dospassos ; donc l'inimitié et les violences entre les deux familles des Alagon et des Castelvì qui marquent le quotidien de l'île. Juan de Herrera assiste à tout cela, et le poids de sa solitude n'est atténué que par le travail et les longues discussions avec Pasqual. Il est intéressant d'observer que le même Herrera, conscient d'être un instrument du pouvoir qui exige de lui une certaine vérité sur les événements, désire néanmoins comprendre la réalité dans laquelle il se retrouve : il décide ainsi de se rendre dans le quartier populaire d'Estampache, accompagné – ou plutôt escorté – par Pasqual, Raimundo et Antonio. Les quatre se retrouvent donc à la taverne de

[1149] *Ibid.*, p. 93. « Il marchese di Laconi tornava in Sardegna sconfitto, ma veniva accolto da eroe. Accade a volte che i popoli apprezzino più i mezzi usati e i comportamenti adottati che i risultati delle battaglie. Quell'uomo aveva lottato con straordinario vigore, avrebbe potuto cercare piccoli o grandi compromessi, o chiedere e ottenere vantaggi per sé. Invece si era battuto a viso aperto, come un soldato sul campo di battaglia. Alla corte di Madrid aveva portato la voce dei sardi e i sardi lo avevano riconosciuto e si erano identificati con lui ».

Rafael, où « Les clients bruyants parlaient une langue obscure et extraordinaire – pensa don Juan –, ils parlaient sarde, catalan et castillan, mais aussi un mélange des trois langues qui rendait selon lui le sarde encore plus incompréhensible ; cependant il semblait que tous se comprenaient parfaitement »[1150]. Ici Herrera écoute les hommes louanger les gestes de don Agustin et se rend compte de ce que le narrateur définit comme une aversion généralisée vis-à-vis des Espagnols, « criée sans hésitations et sans modération »[1151]. L'auteur réaffirme dans ce passage la centralité du multilinguisme typique de l'île et notamment de Caller, ainsi que la volonté répandue parmi le peuple de se débarrasser de l'ogre ibérique ; un sentiment qui, même s'il apparaît plus nuancé chez eux, est partagé par les trois convives de don Juan, qui les invite justement à parler librement pour cerner leurs idées à propos des différends entre Sardaigne et Espagne :

> "Mon sentiment est proche de celui du peuple" dit Raimundo. "Nous avons plus de sympathie pour les Sardes que pour les Espagnols" rajouta Antonio. "Nous ne savons pas s'ils parviendront à revenir ou s'il n'y a plus d'espoir – dit finalement Pasqual – toutefois, une reprise du programme du Parlement, à l'intérieur de la grande Espagne mais avec des pouvoirs autonomes, serait pour moi la meilleure des choses".[1152]

Après avoir terni les espoirs des trois jeunes, en leur soufflant que l'Espagne éviterait de toutes ses forces de perdre la Sardaigne, Herrera, en réfléchissant sur cet amalgame de sentiments et de langues qu'est l'île, décide d'écouter la voix du peuple, notamment pour comprendre pourquoi et comment ce dernier suit les nobles « sardisés »: cette voix est celle d'Antonio, qui prend ainsi la place de Pasqual et devient à son tour un narrateur, « en rassemblant ses souvenirs et tout ce qu'on lui avait raconté »[1153]. Dans son récit, interrompu seulement par les réflexions de Herrera et par les interventions du narrateur de premier degré – qui connait des détails qu'Antonio ignore –, le jeune Sarde révèle au juge napolitain différents aspects de cette sombre histoire : la crise entre Francisca et don Agustin après son retour de Madrid, la rencontre entre la femme du marquis et Silvestre Aymerich, les coulisses de l'assassinat de Castelvì organisé

[1150] *Ibid.*, p. 123. « Gli avventori vocianti parlavano una lingua oscura e straordinaria – pensò don Juan – parlavano sardo e catalano e castigliano, ma anche un misto delle tre lingue che risultava per lui più incomprensibile del sardo, ma sembrava che tutti si capissero perfettamente ».
[1151] *Ibid.*, p. 125. « Gridata senza remore e senza moderazione ».
[1152] *Ibid.* « "Il mio sentimento è vicino a quello del popolo" disse Raimundo. "Abbiamo più simpatie per i sardi che per gli spagnoli" aggiunse Antonio. "Non sappiamo se riusciranno a tornare o se non ci sia più speranza – disse infine Pasqual – ma una ripresa del programma degli stamenti, dentro la grande Spagna ma con poteri in proprio, sarebbe per me la cosa migliore" ».
[1153] *Ibid.*, p. 128. « Mettendo insieme i suoi ricordi e tutto quello che gli avevano raccontato ».

selon la *vox populi* par la vice-reine, et ses funérailles publiques (« la foule pleurait le défunt marquis et elle l'invoquait comme le père de la patrie et le défenseur du royaume sarde »[1154]) ; mais aussi la réaction du vice-roi, inquiet des conséquences de ce meurtre, et celle du « parti sarde », guidé après la mort de don Agustin par son cousin Jayme, marquis de Cea : un parti qui organisait sa réponse, c'est-à-dire une vengeance contre les Espagnols, sans abandonner les revendications politiques portées auparavant par le marquis de Laconi. Ce tableau dressé par Antonio aide Herrera à clarifier ses idées par rapport aux événements, et lui ouvre des pistes alternatives pour le nouveau procès : en effet, outre les batailles politiques qui hantent les rues de Caller, ce lien amoureux entre la veuve de Laconi et Silvestre Aymerich peut lui être utile pour préserver la position de la vice-reine et de l'administration vice-royale vis-à-vis de l'assassinat du marquis.

Comme on peut le constater, Maurandi construit une trame complexe où les passions amoureuses se mêlent aux conflits entre familles, qui à leur tour rentrent dans une lutte plus vaste pour le contrôle politique du territoire sarde ; le tout marqué par la présence de certains personnages ambivalents qui complotent subrepticement. Pour ce faire, il s'en remet à plusieurs narrateurs de deuxième degré, qui à leur tour, grâce à la forte présence des dialogues directs, prêtent leur voix à différents personnages de l'intrigue : ainsi, nous nous trouvons face à une mosaïque multifocale et souvent chaotique, ce qui représente un stratagème utilisé par l'auteur pour rendre compte de la complexité du contexte sarde de la fin du XVIIe siècle, dans lequel deux positions entrent en collision : la position ibérique, qui veut garder une sorte de *statu quo* – c'est-à-dire laisser le pouvoir décisionnel dans les mains de Madrid –, et la position sarde, qui souhaite, tout en restant fidèle à la couronne, renforcer son autonomie politique (dans un moment historique où la tendance centralisatrice du pouvoir en place se heurte aux revendications de plusieurs sous-royaumes, comme c'était le cas pour la Catalogne en 1640). Cependant, les positions des deux partis, du moins dans la reconstruction offerte par Maurandi dans son roman, s'exacerbent et aboutissent à une sorte de guerre qui a pour effet de susciter, auprès des Sardes, la naissance d'un sentiment qui frôle l'indépendantisme, donc le désir d'une libération définitive de l'Espagne, et ce notamment parmi les couches populaires. Or, il n'est pas improbable que ce type de sentiment subsistât à cette époque, du moins parmi une partie de la population ; et même s'il n'existait pas, cela relève du droit de l'écrivain de l'inventer, afin d'atteindre les objectifs qu'il s'est fixés lorsqu'il a conçu son œuvre (des objectifs qui, il faut le préciser, vont au-delà de la recherche d'une présumée vérité historique et visent plutôt une vérité

[1154] *Ibid.*, p. 137. « La folla piangeva il defunto marchese e lo invocava come padre della patria e difensore del regno sardo ».

littéraire, qui touchera l'imaginaire collectif de nos jours). De ce fait, le problème que pose cette stratégie discursive est ailleurs : à l'intérieur de ce *climax* construit par l'auteur, les personnages d'origine sarde (ou présumés tels) ont toujours une valeur positive voire héroïque, tandis que ceux d'origine espagnole, à l'exception peut-être de Juan de Herrera, sont tous connotés négativement. Cela est d'autant plus surprenant si nous considérons que la volonté affichée de Maurandi est de restituer la complexité de cette période : une complexité qu'il ne parvient à restituer que partiellement, puisque nous constatons qu'il tombe dans le piège de la simplification (et de la victimisation, comme nous l'avons observé précédemment). Dès lors, sa construction romanesque, pourtant bien structurée, en ressort affaiblie, car, si d'un côté l'écriture de *Hombres y dinero* peut s'inscrire à l'intérieur de ce groupe d'écritures que Giuliana Benvenuti a définies comme « le lieu d'une négociation entre langues et cultures en relation de domination ; ainsi elles remettent en jeu et en mouvement les constructions identitaires des États nationaux, détériorent la relation étroite établie entre langue, littérature et nation »[1155], de l'autre côté le texte, en révélant son ambiguïté de fond, semble parcouru par une sorte d'essentialisation qui frôle l'indigénisme, qui semble devenir, comme l'a écrit Saïd, « la seule option pour un nationalisme de résistance et de décolonisation »[1156]. Or le penseur palestinien avait à juste titre souligné les ravages de ce type d'option, que Maurandi à notre avis n'écarte pas, notamment dans certains passages de son roman où il accepte, à nos yeux, une sorte de vision indigéniste, ce qui revient à accepter les conséquences de l'impérialisme,

> les divisions raciales, religieuses et politiques imposées par l'impérialisme lui-même. Laisser le monde historique à des essences métaphysiques comme la négritude, [la sarditude], l'irlandité, l'islam ou le catholicisme, c'est abandonner l'histoire pour des essentialisations qui ont le pouvoir de tourner les êtres humains les uns contre les autres. Cet adieu au monde laïque a souvent conduit à une sorte de millénarisme, si le mouvement avait une base de masse, ou dégénéré en petites folies privées, ou encore en acceptation irréfléchie de clichés, mythes, animosités et traditions encouragés par l'impérialisme. On est très loin des objectifs que s'étaient donnés les grands mouvements de résistance.[1157]

[1155] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, p. 94 : « Il luogo di una negoziazione tra lingue e culture in rapporto di dominanza, e così rimettono in gioco e in movimento le costruzioni identitarie degli Stati nazionali, incrinano la relazione stretta stabilitasi tra lingua, letteratura e nazione ».
[1156] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 325.
[1157] *Ibid.*

Ce sont proprement celles-là, les limites de cette fiction historique marquée par une perpétuelle montée des tensions, où les Espagnols considèrent les Sardes comme des brutes misérables, et les Sardes les Ibériques comme des tyrans arrogants et lâches. Toutefois, à côté de cette essentialisation des visions réciproques s'insère le point de vue de Pasqual, qui a la capacité de nuancer ce cadre lors d'un énième dialogue avec Herrera : « Pasqual contestait la thèse de don Herrera selon laquelle les Sardes étaient indomptables par nature. [...] "Vous ne devez pas oublier que les nobles sardes sont Espagnols, lui disait Pasqual ; ce sont leurs ancêtres qui ont conquis la Sardaigne pour le roi d'Aragon" »[1158]. À ce stade de la narration, le jeune archiviste devient le porteur de la poétique des « petites patries », c'est-à-dire de l'idée d'un ensemble de sous-royaumes qui reconnaissent le roi d'Espagne – c'est le cas de la Sardaigne – en se sentant partie d'un grand empire, mais qui en même temps se gouvernent de façon autonome. Cette vision éminemment autonomiste entre en collision avec la conception centraliste de Juan de Herrera, qui, néanmoins, est déstabilisé par les réflexions de son assistant et par le fait qu'il semble bien, à mieux y regarder, que les Hispaniques n'arrivent plus à saisir les enjeux de cette situation.

Dans la suite de la narration, c'est à nouveau Pasqual qui prend la parole et qui se charge de raconter à don Herrera l'assassinat du vice-roi Camarassa, parvenu tout juste un mois après le meurtre de don Agustin :

> C'était le 21 juillet 1668, un mois exactement était passé depuis l'assassinat du marquis de Laconi. Sur le corps du vice-roi, les juges comptèrent dix-neuf blessures, toutes d'arme à feu, une de moins que celles reçues par don Agustin. Le lieu de l'embuscade et les modalités de l'attaque parlaient avec clarté le langage de la vengeance, une espèce de fantôme qui rôdait inquiet dans les rues du Castell.[1159]

Après cet événement, la vice-reine, pour des raisons de sécurité, avait été renvoyée en Espagne avec ses enfants, et à Caller la situation avait fortement changé : les *partisans* de Castelvì semblaient avoir en main la situation, tandis que les Espagnols, effrayés par la rage des Sardes, avaient tendance à se cacher. Cependant, ce récit ne suffit guère à don Juan de

[1158] Pietro Maurandi, *Hombres y dinero, op. cit.*, p. 172. « Pasqual contrastava la tesi di don Herrera che i sardi fossero per natura indomiti [...]. "Non dovete dimenticare che i nobili sardi sono spagnoli – gli diceva Pasqual – sono i loro antenati che hanno conquistato la Sardegna per il re d'Aragona" ».

[1159] *Ibid.*, p. 179. « Era il ventuno di luglio del 1668, era passato un mese esatto dall'uccisione del marchese di Laconi. Sul corpo del viceré i giudici contarono diciannove ferite, tutte di arma da fuoco, una in meno di quelle ricevute da don Agustin. Il luogo dell'agguato e le modalità dell'assalto parlavano con chiarezza il linguaggio della vendetta, una specie di fantasma che si aggirava inquieto nelle strade di Castell ».

Herrera, qui décide, pour mieux comprendre le climat socio-politique de cet été de 1668, de rappeler Antonio en l'invitant, avec Pasqual, dans sa propre maison. Grâce aux récits du jeune *bastaxiu*, le juge arrive à comprendre dans les détails les mouvements de ces jours et l'organisation des rebelles, qui entretemps s'étaient réunis dans le couvent de San Francisco, dans le quartier d'Estampache, territoire transformé par conséquent en centre des activités du « parti sarde », comme l'affirme Pasqual : une sorte de nid des sentiments anti-espagnols. Selon les deux jeunes, à ce moment le marquis de Cea avait pris le contrôle de la faction rebelle, et ses positions jugées trop hésitantes demeureaient au centre des critiques de ses confrères, qui, guidés par don Cao, souhaitaient nommer un nouveau vice-roi sarde : « le peuple est avec nous, Caller est révoltée ! Mais il n'y aura pas de révolte si vous hésitez... »[1160]. Dans cette atmosphère de rébellion, le rôle de régent du royaume était assumé par don Bernardino Cervellon, un homme qui n'avait guère de sympathie pour les Ibériques, apprécié par les Sardes : cela signifie, et Herrera le comprend bien, qu'à ce moment les locaux occupaient les postes qu'ils n'avaient pas obtenus auparavant par Madrid. Conséquemment, la marquise de Villasor, plus qu'inquiète de la situation, s'était convaincue que la seule solution était d'accuser les deux amants, Francisca Zatrillas et Silvestre Aymerich, du meurtre de don Agustin. Dans ce but, elle s'était fait aider par le père Jorge, un religieux à la fois proche de la marquise (Teresa Alagon de son vrai nom) et confesseur de Francisca : de ce fait, ce fut à père Jorge de convaincre la jeune veuve d'éouser Silvestre Aymerich, suscitant l'irritation de don Jayme et des ses partisans. Après avoir appris la nouvelle, *donna* Teresa écrivit une lettre à la vice-reine Isabel, désormais éloignée de cette terre mais toujours animée par le désir de venger lemeurtre de son mari. Dans un des passages les plus importants de la missive, Teresa affirmait ce qui suit :

> Le premier bout de la route raffinée de notre vengeance s'est accompli. Le mariage de *donna* Francisca et de don Silvestre, quatre mois à peine après l'assassinat du marquis de Laconi, sera la confirmation la plus claire de leur perfidie. Qui pourra mettre en doute que les deux tramaient avec don Agustin vivant ? Et qui pourra ne pas suspecter que leur intrigue ne soit parvenue jusqu'à organiser l'assassinat ? Il suffira d'insinuer et de divulguer le doute.[1161]

[1160] *Ibid.*, p. 197. « Il popolo è con noi, Caller è in rivolta! Ma non ci sarà rivolta se voi esitate... ».
[1161] *Ibid.*, p. 216. « Il primo tratto della strada raffinata per la nostra vendetta si è compiuto. Il matrimonio di donna Francisca e di don Silvestre, a quattro mesi appena dall'uccisione del marchese di Laconi, sarà la conferma più chiara della loro perfidia. Chi potrà mettere in dubbio che i due trescavano con don Agustin in vita? E chi potrà non sospettare che la loro tresca sia giunta fino a organizzare l'assassinio? Basterà insinuare e divulgare il dubbio ».

Nous pouvons constater dans ce fragment narratif la confirmation de l'hypothèse que nous avons mise en avant précédemment : à savoir, que Maurandi affiche une tendance évidente à connoter négativement les Espagnols ainsi que les partisans de ceux-ci, comme la marquise de Villasor ; par exemple, il peint Teresa Alagon comme une femme perfide vouée à la conspiration, dont l'objectif est d'affaiblir voire de détruire le « parti sarde » (un « parti » dont les partisans, dans le roman, jouent évidemment le rôle des justes). Ces images nous ramènent aux clichés de la légende noire, une légende qui semble parfois traverser l'esprit et l'imaginaire de l'écrivain qui, malgré son ouverture vis-à-vis de cette histoire et malgré ses propos, explicités notamment dans le pamphlet qui a précédé le roman, semble encore attaché à certaines images stéréotypées et à leur immobilisme. Il convient d'ailleurs de se pencher brièvement sur la figure de Valdaura, vice-chancelier d'Aragon et surintendant aux royaumes de la couronne : le narrateur le décrit comme un homme très influent dans les plus hautes sphères du pouvoir central et qui, pour des raisons assez confuses, déteste fermement les Sardes et a développé une aversion prononcée à l'égard de don Agustin ; de plus, dans sa sourde arrogance, il refuse catégoriquement d'entendre les raisons des nobles insulaires, et c'est justement lui qui insista auprès de la reine pour traiter avec une main de fer les rebelles et pour donner au nouveau vice-roi, Tuttavilla, des pouvoirs exceptionnels qui doivent lui permettre, aux yeux de l'impitoyable Valdaura, d'écraser la rébellion en cours dans l'île sarde.

Effectivement, don Francisco de Tuttavilla, autre personnage qui ne suscite guère l'empathie du narrateur, lorsqu'il débarque à Caller, s'engage d'emblée à atteindre les objectifs fixés par Madrid, comme en témoigne le discours qu'il tient à Juan de Herrera : « Mon objectif est très simple, je ne dois pas sonder des situations et éclairer des contextes ; je dois persécuter les rebelles, je les dois vaincre. Votre tâche est la même, don Juan : vous ne devez pas chercher la vérité mais m'aider à organiser un nouveau procès pour condamner les chefs des rebelles »[1162]. Tuttavilla clarifie dans ce passage la stratégie des dominateurs, qui ne souhaitent pas donner audience aux revendications des dominés, bien au contraire ; à cette surdité du côté hégémonique fait contrepoids la position de Herrera, qui à travers ses recherches sur le terrain et sa capacité d'écoute a su capter la complexité de la situation sarde et entendre les raisons des Sardes, qui à ses yeux n'étaient pas « simplement des rebelles et des ennemis des Espagnols, leurs aspirations initiales et les sentiments répandus n'étaient pas contre la couronne mais contre

[1162] *Ibid.*, p. 225. « Il mio obiettivo è molto semplice, non devo sondare situazioni e illuminare contesti, io devo perseguire i ribelli, li devo sconfiggere. Il vostro compito è lo stesso don Juan: voi non dovete cercare la verità ma aiutarmi ad allestire un nuovo processo per condannare i capi dei ribelli ».

les brimades des vice-rois et de leurs ministres, dont il se plaignaient »[1163]. Il est intéressant d'observer ici la distance qui caractérise ces deux visions : celle de Tuttavilla est strictement impérialiste, presque conradienne, tandis que celle de Herrera vacille et reconsidère les actes des dominateurs – dont il fait partie – sous un nouvel angle. Nous remarquons que Maurandi offre une vision manichéenne, à la Fanon, du monde colonial espagnol – vision qui n'est pas dépourvue de vérité, il faut le souligner –, où « le colon fait du colonisé la quintessence du mal, qui fait partie d'une société sans valeurs, imperméable à l'éthique »[1164]. De plus, dans ce contexte l'Église joue un rôle essentiel, car elle appelle le colonisé non pas dans la voie de Dieu, mais bien « dans la voie du maître, de l'oppresseur »[1165]. Ainsi, dans la Sardaigne de *Hombres y dinero*, malgré les tentatives de revendication et de rébellion des locaux à Madrid, l'histoire de ce territoire « n'est que prolongement de l'histoire de la métropole. L'histoire d'une nation qui en vide et en affame une autre »[1166]. Il s'agit donc d'un monde marqué par l'agressivité du pouvoir hégémonique : ici, pour citer encore Fanon, « la première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi le rêves de l'indigène sont [ou deviennent] des rêves musculaires, d'action, agressifs »[1167]. De cette vision découle l'image fanonienne du colonialisme qui « n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une plus grande violence »[1168]. Effectivement, la position de Herrera, fondée sur l'écoute de l'autre et sur la raison, reste fortement minoritaire, pour ne pas dire isolée, surclassée par l'attitude violente et aveugle prônée par Valdaura et exécutée par le duc de San German don Francisco Tuttavilla ; dès lors, la seule réponse possible pour les rebelles, comme l'indique Fanon, est une réponse violente (l'assassinat de Camarassa en est une preuve évidente).

Dans le tableau dressé par l'auteur, où les Sardes – ou présumés tels –, sujets minoritaires et périphériques, tentent de faire entendre leur voix au centre – c'est-à-dire à Madrid –, leur marginalisation, pour revenir à Buttigieg, est aussi entretenue par « des moyens différents de l'utilisation de la force en tant que coercition »[1169] : en effet, comme le rapporte le narrateur, le nouveau vice-roi espagnol émet un édit par lequel il promet l'amnistie à tous ceux qui, accusés

[1163] *Ibid.*, p. 224. « Semplicemente ribelli e nemici degli spagnoli, le loro aspirazioni iniziali e i sentimenti diffusi non erano contro la corona ma contro le angherie che lamentavano dei viceré e dei loro ministri ».
[1164] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre, op. cit.*, p. 43.
[1165] *Ibid.*
[1166] *Ibid.*, p. 52.
[1167] *Ibid.*, p. 53.
[1168] *Ibid.*, p. 61.
[1169] Joseph Buttigieg, Mauro Pala, « Minori e canone: dalla perdiferia al centro, trovando la propria voce. Colloquio tra Mauro Pala e Joseph Buttigieg », *op. cit.*, p. 339. « Attraverso mezzi diversi dall'uso della forza come coercizione ».

ou condamnés pour un quelconque crime, témoigneraient dans les deux mois suivants sur les deux crimes. Le même édit menace de mort ceux qui continueraient à défendre les rebelles. Par conséquent, de nombreux témoins se présentent auprès des juges de l'Audience Royale, attirés par les promesses d'amnistie : cela changera complétement le sort du procès, car tous les témoignages semblaient d'accord pour identifier Francisca et Silvestre comme les coupables du meurtre de Castelvì. De même, la conclusion du deuxième procès souhaitée par le pouvoir central est publiée en mai 1669 :

> Le vingt-trois mai 1669, un avis du vice-roi enjoindrait à don Jayme Artal marquis de Cea, don Antonio Brondo, marquis de Villacidro, don Francisco Cao, don Francisco Portogues, don Silvestre Aymerich, don Gavino Grixoni et aux frères Ghiani de se présenter dans huit jours pour répondre de l'accusation du crime de lèse-majesté. Le sept juin, un même avis fut émit pour la marquise de Sietefuentes [Francisca Zatrillas]. À l'expiration du terme établi, le dix-huitjuin, le duc de San German prononça la sentence contre les accusés de l'assassinat du marquis de Camarassa, condamnés à mort et à la confiscation des biens parce que coupables de haute trahison et de lèse-majesté. En tant qu'ennemis publics, chacun pouvait les capturer et les tuer.[1170]

Nous assistons ainsi à un renversement de situation : les dominateurs reprennent les rênes d'un pouvoir qui avait semblé vaciller pour un moment, et récupèrent par la suite toutes les charges publiques auparavant occupées – de façon éphémère – par les Sardes. Ainsi, dans le récit du narrateur maurandien, les choses se précipitent rapidement pour la faction rebelle, écrasée par la puissance de Madrid et de ses émissaires en terre sarde : une série de condamnations au pilori a lieu à Caller, ainsi qu'une subtile stratégie, de la part du vice-roi, de *divide et impera,* par laquelle il tente de diviser définitivement la classe nobiliaire de l'île en demandant aux nobles du « parti sarde » qui n'avaient pas participé activement à la conjuration de prendre une position claire contre ceux qui fomentent la sédition de la population à l'encontre de l'administration espagnole : « le temps des têtes brûlées est vraiment terminé »[1171], affirme à ce propos Tuttavilla

[1170] Pietro Maurandi, *Hombres y dinero, op. cit.*, p. 253. « Il ventitré maggio del 1669 un bando del viceré ingiungeva a don Jayme Artal marchese di Cea, don Antonio Brondo marchese di Villacidro, don Francisco Cao, don Francisco Portogues, don Silvestre Aymerich, don Gavino Grixoni e ai fratelli Ghiani di presentarsi, entro otto giorni, per rispondere dell'accusa del delitto del viceré. Il sette di giugno un uguale bando fu emesso contro la marchesa di Sietefuentes. Scaduto il termine stabilito, il diciotto giugno il duca di San German pronunciò la sentenza contro gli accusati dell'assassinio del marchese di Camarassa, condannati a morte e alla confisca dei beni perché rei di alto traimento e di lesa maestà. Come nemici pubblici chiunque poteva catturarli e ucciderli ».
[1171] *Ibid.*, p. 265. « Il tempo delle teste calde è davvero finito ».

en s'adressant au marquis de Monteleone. Devant les hésitations et les réponses négatives d'une partie de ces nobles, le vice-roi choisit la voie de la répression, qui touchera un grand nombre de personnes contraintes, pour la plupart, à la prison et à l'exil en Espagne : « Les mesures du vice-roi, menées avec détermination et accompagnées par la cruauté, changèrent les rapports de force entre le parti espagnol et le parti sarde. [...] Dans le Castell, les Espagnols avaient ramené l'ordre et le silence ; maintenant toutes les portes, à l'exception de la porte de Caller, étaient fermées, contrôlées par des garnisons soupçonneuses »[1172]. Conséquemment, la ville devient sombre et déserte. Il s'avère nécessaire d'observer que dans les pages suivant le récit de la répression vice-royale, le narrateur se concentre, lors d'une digression, sur la figure du marquis de Cea, qui selon l'avis général des proches du « parti sarde » était le responsable de la victoire mutilée de sa propre faction, notamment à cause de son caractère modéré et de son manque d'audace, qui l'avaient porté à hésiter lors des moments-clés de la bataille contre l'administration espagnole. De fait, nous explique le narrateur, si d'un côté don Jayme était déterminé à lutter pour les raisons des Sardes, de l'autre son sentiment de fidélité vis-à-vis de la couronne était fort : « lucha y fidelidad [lutte et fidélité] étaient ses certitudes »[1173].

Nous arrivons ainsi à la partie finale de la toile romanesque construite par Maurandi, au moment où les rebelles, en fuite vers Nice et les territoires des Savoie, malgré la lourde défaite subie sur l'île, tentent de renouer avec la lutte et d'organiser une tentative ultime de combat : « il fallait encore lutter, se soulever pour retirer toute trace des terribles accusations et pour enlever la Sardaigne des mains des nouveaux Espagnols, plus arrogants et tyranniques que les anciens »[1174]. À cela s'ajoute l'état d'âme de don Herrera, le juge qui s'est plié aux volontés de Madrid mais qui sait que la vérité réside ailleurs, et qui, tout comme Marlowe dans *Cœur de ténèbres*, en *naviguant* dans la ville de Caller et en côtoyant ses habitants, découvre la dégradation et les ravages du pouvoir colonial. Mais don Juan, en fin observateur, a aussi saisi l'ambiguïté des rebelles, à son avis très déterminés dans la revendication de leur position mais peu déterminés à combattre contre l'Espagne ; voici ce qu'il affirme lors d'une discussion avec Pasqual, peu avant son retour à Naples :

[1172] *Ibid.*, p. 270. « Le misure del viceré, fatte con determinazione e condite di ferocia, cambiarono i rapporti di forza fra il partito spagnolo e il partito sardo. [...] Nel Castell gli spagnoli avevano riportato l'ordine e il silenzio; ora tutte le porte, eccettuata la porta di Caller, erano chiuse, vigilate da guarnigioni sospettose ».
[1173] *Ibid.*, p. 275. « Lucha y fidelidad erano le sue certezze ».
[1174] *Ibid.*, p. 284. « Bisognava ancora lottare, insorgere per scrollarsi di dosso quelle accuse terribili e per togliere la Sardegna dalle mani dei nuovi spagnoli, che erano più arroganti e più prepotenti degli antichi ».

> “Ils pensaient [les rebelles] que c'était naturel de demander et d'obtenir de gouverner eux-mêmes leur propre terre. Découvrir que ce n'était pas le cas est une chose douloureuse pour eux”.
>
> “Et pour vous, l'Espagne avait raison ?”.
>
> “Je ne veux pas donner de jugements. Mais je sais qu'un empire a ses lois, une logique propre qui n'admet pas d'exceptions. Ou on l'accepte, ou on la repousse jusqu'à la fin, sans hésitation”.[1175]

Aux réflexions et aux regrets de Herrera, qui retrouve Naples, accompagné par Pasqual, suit, dans la partie conclusive du roman, l'organisation du débarquement des rebelles sur les côtes septentrionales de l'île, plus précisément à Castel Aragonais : l'idée, soutenue par lesmembres de la noblesse sarde en exil à Nice, vient de don Giacomo Alivesi, un homme qui suscite la méfiance de don Jayme, marquis de Cea. Il a bien raison de se méfier d'Alivesi, car toute l'opération se révélera un complot ourdi contre les rebelles par les partisans du vice-roi. En effet, à son arrivée sur les côtes sardes, attendue par Alivesi, la délégation du « parti sarde » est décimée : Cao, Portogues et Aymerich sont tué, leurs têtes coupées, tandis que Cea est épargné, du moins pour le moment : il sera contraint de défiler tout le long de l'île, enchainé et épuisé, tandis qu'Alivesi marche sur son cheval avec un trident sur lequel sont empalées les têtes des trois rebelles. Arrivé à Caller, le marquis de Cea est enfermé dans la prison de Saint Pancrace. Là, juste avant d'être exécuté, il s'entretient avec le vice-roi ; lors de ce court dialogue, Cea exprime sa sentence finale vis-à-vis des événements qui l'ont vu jouer un rôle central : « Désormais, je suis convaincu que vous ne comprendrez jamais les Sardes [...], notre tragédie vient de là, du fait que vous vous refusez de comprendre que l'on peut être, avec la même intensité, avec une égale honnêteté, sardes et espagnols »[1176]. C'est une déclaration qui met en avant, encore une fois, la distance entre les deux camps, et qui, en quelque sorte, absout de nouveau les Sardes.

L'histoire racontée dans *Hombres y dinero*, vaste fresque romanesque de la Sardaigne de la fin du XVIIe siècle, se termine avec un chapitre intitulé « Cinquante ans plus tard » : on est au début du XVIIIe siècle, en pleine guerre de succession espagnole. D'un côté, les Bourbons d'Espagne ; de l'autre, les Habsbourg d'Autriche. Ces derniers ont conquis la Sardaigne aux

[1175] *Ibid.*, p. 290. « “Pensavano che fosse naturale chiedere e ottenere di governare essi stessi la loro terra. La scoperta che non è così è una cosa dolorosa per loro". "E per voi aveva ragione la Spagna?”. “Non voglio dare giudizi. Ma so che un impero ha le sue leggi, una sua logica che non ammette eccezioni. O la si accetta o la si respinge fino in fondo, senza tentennamenti” ».

[1176] *Ibid.*, p. 323. « Ormai mi sono convinto che voi non capirete mai i sardi [...], la nostra tragedia deriva da questo, dal fatto che voi vi rifiutate di capire che si può essere, con eguale intensità, con eguale onestà, sardi e spagnoli ».

dépens des Espagnols, en 1708 ; puis les Ibériques ont repris l'île, tandis que l'empire s'écroule autour d'eux. En 1719, deux vieux hommes, Raimundo et Antonio, parlent, assis dans le port de Caller. Ils se remémorent le passé et les luttes politiques qui ont bouleversé l'île entière. Entretemps la Sardaigne a été attribuée, par le pacte de Londres de 1718, aux Savoie. Raimundo confie à l'ami qu'à son avis « Les Espagnols n'étaient pas méchants, [...] ils n'étaient pas pires que ceux qui viendront. C'étaient des dominateurs, donc tyranniques. Ils pensaient être les plus puissants du monde »[1177]. Et avec les nouveaux ce sera pareil, selon lui, « tout recommencera comme avant »[1178]. Antonio, peu convaincu, demande ce qu'il en sera des aspirations des Sardes : « Elles resteront des aspirations oubliées »[1179], répond Raimundo, dans un réalisme dénué de toute possibilité de rêve. « Ceux-ci sont les derniers soldats espagnols que nous verrons. La Sardaigne espagnole, cher ami, est vraiment finie »[1180]. Tout comme le roman.

Le roman semble donc se conclure sur une note fataliste, car finalement, aux yeux de ces deux personnages issus des couches populaires de la société sarde du XVIIe siècle, l'image d'une Sardaigne libérée du joug de tout dominateur externe apparaît comme une chimère, un mirage qu'ils avaient à peine pu savourer – à leur avis – grâce à la détermination et l'intransigeance de don Agustin de Castelvì, marquis de Laconi, une figure qui, on a pu le constater, plane sur la toile romanesque tissée par Maurandi, qui fait de ce personnage douteux un hypothétique père de la patrie sarde, héritier direct des fameux juges d'Arborée, ainsi que le fondateur de l'autonomie politique de l'île. Ainsi, l'écrivain tente d'ouvrir une brèche dans l'imaginaire collectif de ses concitoyens en instituant, à travers la parole littéraire, à la fois une généalogie de l'autonomisme sarde, qu'il fait donc remonter au XVIIe siècle, et l'image d'un peuple qui vit dans une perpétuelle relation d'ambiguïté avec les peuples hégémoniques qui à différentes époques se sont installés sur sa propre terre. Nous avons déjà observé certains défauts du discours mené par l'auteur, notamment en ce qui concerne une évidente victimisation des Sardes, ainsi que, par conséquent, une sorte de stigmatisation du caractère et de l'attitude des Espagnols, ce qui s'inscrit dans l'idée si bien illustrée par Susanna Paulis de la nature contrastive de l'identité : pour la chercheuse sarde, cela signifie « opposer le "nous" aux "autres", dans une dichotomie qui calque en grande partie l'opposition entre les concepts d'"identité positive" et d'"identité négative" formulés par Arnold Epstein »[1181]. Toutefois, au-

[1177] *Ibid.*, p. 351. « Non erano cattivi gli spagnoli, [...] non erano peggiori di quelli che verranno. Erano dominatori, e perciò prepotenti. Pensavano di essere i più potenti del mondo ».
[1178] *Ibid.* « Tutto ricomincerà come prima ».
[1179] *Ibid.* « Resteranno delle aspirazioni dimenticate ».
[1180] *Ibid.*, p. 352. « Questi soldati spagnoli sono proprio gli ultimi che vediamo. La Sardegna spagnola, caro amico, è davvero finita ».
[1181] Susanna Paulis, « Come ci raccontiamo? Retoriche di un'identità narrata », *Rhesis. International Journal of*

delà de ce schèma d'oppositions qui affecte le discours de l'écrivain, il faut observer que Maurandi construit une fresque complexe et détaillée de la société sarde de l'époque racontée, en focalisant son attention sur la profonde hispanisation de cette même société, donc de la culture et de l'identité insulaires. Il le fait en optant pour une structure fondée sur une multi-focalisation narrative, dont les parties le plus intéressantes – et peut-être les plus réussies – semblent être celles où ce sont les subalternes qui expriment leur point de vue sur la situation dans l'île et sur les relations entre le(s) pouvoir(s) et la population, en particulier dans la ville de Caller, véritable épicentre de l'histoire. On pense surtout à Pasqual, dont la vision demeure toujours lucide et désenchantée et les analyses toujours aigües et pertinentes, mais aussi à Antonio, figure symbolique d'un homme du bas dont les impressions permettent au lecteur d'entrer en contact avec l'épiderme du peuple, et qui évolue tout le long de la narration, car nonobstant son analphabétisme et son ignorance de fond, il a soif d'apprendre et de comprendre, il veut avoir conscience des choses qui l'entourent ; pour cela il s'appuie sur Raimundo, intellectuel issu des couches populaires et figure gramscienne qui se charge d'élever les consciences des subalternes comme Antonio.

Pour clore cette partie dédiée à *Hombres y dinero*, penchons-nous sur les choix formels et stylistiques de Maurandi, qui bâtit un texte marqué par des sauts temporels incessants entre les présents de la narration, qui se situe entre 1669 et 1671, et un passé récent (1666-1668) raconté à la fois par le narrateur principal, extradiégétique, et par les voix de Pasqual et d'Antonio, qui exposent les événements des années précédentes à don Juan de Herrera. Cette structure double n'est interrompue que dans le dernier chapitre, où la narration se situe en 1719, instituant ainsi un regard éloigné et plus distancé pour critiquer les faits racontés et vécus par les personnages-narrateurs (les protagonistes de ce dernier passage sont Raimundo et Antonio). Outre l'élément temporel, bien structuré par Maurandi, un autre aspect important – et nous l'avons souligné à plusieurs reprises – est la polyphonie qui caractérise le texte et qui permet à l'écrivain de restituer un regard multiple et nuancé sur la réalité de l'époque – même si cela, on l'a vu, ne le met pas toujours à l'abri des dangers des essentialisations et des dichotomies. En cela, *Hombres y dinero* se rapproche des narrations polyphoniques de Sergio Atzeni ; toutefois,

Linguistic, Philology and Literature, Literature 8.2, 2017, p. 156. « Contrappore il "noi" agli "altri", in una dicotomia che ricalca in gran parte la contrapposizione fra i concetti di "identità positiva" e di "identità negativa" formulati da Arnold Epstein ». Comme l'écrit toujours Paulis, « À l'identité négative imposée par l'extérieur, notamment en conditions de marginalité et d'infériorité, s'opposerait une "identité positive" basée "sur une stime de soi, un sens de fierté pour les valeurs et mœurs de son propre groupe" », *Ibid.* (« All'identità negativa, imposta dall'esterno, specie in condizioni di marginalità e inferiorità, si contrapporrebbe un'"identità positiva" basata su "una stima di sé, un senso di orgoglio per i valori e i costumi del proprio gruppo" »). Voir aussi à ce propos Arnold Epstein, *Ethnos and Identity:Tthree Studies in Ethnicity*, London, Travistock, 1978.

il s'en éloigne aussitôt si nous considérons l'aspect linguistique. En effet, à défaut de ne pas avoir la verve créative de l'auteur de *La fable du juge bandit*, Maurandi opte pour une langue moyenne et un style plutôt plat, avec de longues descriptions historiques qui donnent parfois l'impression de lire un texte de vulgarisation plutôt qu'une fiction. Cela est probablement lié au fait que l'auteur est un chercheur et un ancien universitaire qui se prête à la littérature, et qui, à la différence de Giulio Angioni, par exemple, ne réussit pas – et on le remarque notamment dans les nombreux dialogues présents dans le texte – à reproduire, malgré ses tentatives, les tournures de la langue parlée. Enfin, Maurandi se tourne dans son roman vers une langue italienne standard dont la continuité est interrompue par moments par l'intégration de termes venant presque exclusivement de l'espagnol et, dans une moindre mesure, du sarde ; cependant il s'agit d'un métissage minimal, d'une créolisation linguistique à peine esquissée, tandis que, dans le roman de Nicolò Migheli par exemple, le thème de la compénétration des idiomes était très présent. Il faut tout de même remarquer que le castillan, outre le titre, est utilisé de façon systématique dans *Hombres y dinero*, pour ce qui concerne la toponymie : presque tous les noms des lieux, de Caller jusqu'au simple quartier (Estampache ou Villanueva, par exemple) sont hispaniques ; ce qui sert encore une fois à transmettre l'image d'une hispanisation structurelle de la Sardaigne, qui a duré plusieurs siècles.

4.3 L'histoire minuscule de Anna Castellino

Profondément hispanisée aussi est l'île racontée par l'écrivaine Anna Castellino dans son roman de 2006 *Mischinéddus. Storia minuscola dei chicos della ruota 1583-1652*. Dans ce texte, dont l'action se situe entre la fin du XVIe et la première partie du XVIIe siècle, Antonio, personnage principal et voix narrative, raconte sa *dernière* vie, la plus chanceuse, celle qui n'a en commun avec les vies précédentes que le début : elle commence à Caller, plus précisément à l'hôpital Saint-Antoine, dans la roue où on abandonnait les enfants avec l'espoir qu'une nourrice les sauve. Castellino, qui n'est pas une historienne mais qui, tout de même, était fonctionnaire au Ministère de la culture et directrice de la section didactique de l'Archive historique de la commune de Quartu, dans la banlieue de Cagliari, puise justement dans les archives de l'époque espagnole de la Sardaigne pour rendre une voix aux *mischinéddus*, c'est-à-dire aux enfants abandonnés, « les *borts*, les *burdus*, les bâtards engloutis dans la roue de

l'hôpital »[1182]. Il faut ainsi remarquer que l'auteure, dont le roman reconstruit la vie imaginaire d'Antonio, à la fin du texte, dans un chapitre intitulé « I mischinéddus e le loro dide » (« Les *mischinéddus* et leurs nourrices », p. 233-293), reporte le tableau des données, issues de l'Archive municipal de Cagliari, relatives aux enfants trouvés à Caller entre 1583 et 1652 ; cette longue liste est précédée par un avis, ou mieux par un souhait, de l'auteure, qui s'adresse directement aux lecteurs : « ne vous limitez pas à les compter, que chacun d'entre vous prenne un orphelin ou une orpheline pour rêver et imaginer autour de son nom et lui créer une vie imaginaire, et ce sera comme s'il en avait réellement eu une »[1183]. Ce procédé de Castellino est fortement micro-historique, car en définissant l'objet de son roman, elle opte pour ce que Carlo Ginzburg définit un « regard rapproché », à savoir un regard qui « nous permet de saisir quelque chose qui échappe à la vision d'ensemble »[1184]. Réduire l'échelle d'observation permet à l'auteure de construire un récit qui transforme les lacunes de la documentation « en une surface lisse »[1185] qui laisse la place au travail d'imagination : le résultat est un texte qui dépasse les silences de ces enfants dont les noms ont été avalés par les sépulcres de papier entassés dans les archives de Cagliari ; un roman qui se penche sur une histoire *minuscule* – tout comme Angioni opte pour une histoire *minimale* – pour restituer non seulement ces voix perturbatrices auparavant ignorées, des voix qui maintenant font assez de bruit[1186], mais aussi pour reconstituer, en partant du minuscule, l'atmosphère de toute une époque.

Le texte de Castellino, qui opte pour un vrai métissage linguistique, commence avec la naissance d'Antonio racontée par le même personnage à la première personne ; plus précisément, le narrateur relate sa propre venue au monde, lorsqu'il se retrouve entouré par trois figures d'adultes qui « étaient à l'écoute. Ils espéraient que je me dissolve dans le silence. Au contraire, j'ai crié »[1187]. Il y a déjà dans ce passage l'idée d'un être qui ne veut pas se soumettre au silence imposé par les autres, qui ne veut pas demeurer dans l'anonymat de l'Histoire, et ce malgré sa condition : il engage ainsi d'emblée une lutte entre lui et la vie, entre sa voix et le silence. L'enfant est aussitôt confié au père, qui doit s'en débarrasser :

[1182] Anna Castellino, *Mischinéddus, op. cit.*, quatrième de couverture. « I *borts*, i *burdus*, i bastardi inghiottiti dalla ruota dell'ospedale ».
[1183] *Ibid.*, p. 234. « Non limitatevi a contarli, ciascuno di voi prenda un bord o una bordeta e sul suo nome sogni e fantastichi, gli crei una vita immaginaria, che sarà come se realmente l'avesse avuta ».
[1184] Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces, op. cit.*, p. 389.
[1185] *Ibid.*, p. 385.
[1186] Avec les mots de Saïd, nous dirions que ces vois sont « remarquées, et invitées à entrer, si je puis dire [...]. Convertir ces figures en sujets de discussion et domaines de recherche, c'est nécessairement leur conférer un statut fondamentalement et constitutivement différent ». Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais, op. cit.*, p. 391.
[1187] Anna Castellino, *Mischinéddus, op. cit.*, p. 9. « Stavano all'ascolto. Speravano mi dissolvessi nel silenzio. E invece ho gridato ».

> Il presse fort mon visage sur son cou, dans un adieu, je crois. Et je réagis. [...] Alors les ongles s'accrochent à ces cheveux bouclés onctueux avec la force inconsciente de l'agonie. Il lui semble qu'elles s'accrochent à la vie qu'il ne peut pas me donner [...] et il pleure [...] le pleur de qui n'a jamais pleuré. Et il m'arrache de lui : – Lassamì e bai cun Deus. Laisse-moi et va avec Dieu, me salue le père, l'homme sans oreille. Et à travers la grille il me pose sur la roue.[1188]

Le roman s'ouvre donc sur un déchirement, auquel suit la découverte par un religieux de l'énième enfant laissé dans la roue de l'hôpital ; ce dernier confiera le nouveau-né à la nourrice Joanna, qui s'exclame n'avoir jamais vu rien d'aussi beau ; à partir de ce moment Antonio pourra commencer à vivre, en oubliant ce traumatisme initial. À ce chapitre introductif suit un court fragment nommé « Pausa » (« Pause »), où le narrateur, qui semble parler depuis une époque contemporaine à celle du lecteur, réfléchit à son rôle de témoin et à ses responsabilités ; à ce propos s'avère intéressant le passage qui suit :

> Je ne dois pas laisser les souvenirs me submerger. [...] Quel sens cela aurait-il aujourd'hui, alors que depuis mon apparition sur la terre, dans la peau d'Antonio, se sont écoulés des siècles et maintes autres existences ? Esprit errant à la recherche éternelle d'un corps, j'ai subi, observé et attendu maintes fois. Maintenant je dois raconter. [...] Je dois rapporter, afin que l'on sache. [...] Je n'ai pas seulement quelques instants à décrire, mais une vie entière, longue, intense, emblème d'une époque lointaine et des destins d'autres êtres, beaucoup trop nombreux.[1189]

Antonio devient ainsi le témoin des enfant abandonnés dont il doit sauver la mémoire, sans que son « impéritie de narrateur ne les enterre encore dans les ténèbres d'un livre fermé »[1190]. Nous apercevons dans ces passages une évidente pulsion nécromantique de la part de Castellino, et une pulsion double : à la fois celle de l'auteure qui souhaite évoquer la voix du narrateur

[1188] *Ibid.*, p. 13. « Preme forte il mio viso sul collo, in un addio, credo. E io reagisco. [...] Allora le unghie afferrano quei ricci untuosi con la forza inconsapevole dell'agonia. A lui sembra si aggrappino alla vita che non può darmi [...] e piange [...] il pianto di chi non ha pianto mai. E mi strappa da sé: – Lassami e bai cun Deus. Lasciami e vai con Dio, mi saluta il padre, l'uomo senza orecchio. E attraverso la grata mi poggia sulla ruota ».
[1189] *Ibid.*, p. 21. « Non devo lasciare che i ricordi mi sopraffacciano. [...] Che senso avrebbe, oggi, quando quella mia comparsa sulla terra nella pelle di Antonio sono trascorsi secoli e tante altre esistenze? Spirito ramingo all'eterna ricerca di un corpo, ho subito, osservato e aspettato un'infinità di volte. Ora devo raccontare. [...] Devo soltanto riferire perché si sappia. [...] Non solo pochi istanti ho da descrivere, ma una vita intera, lunga, intensa, emblema di un'epoca lontana e dei destini di altri esseri, tanti, troppi ».
[1190] *Ibid.* « La mia imperizia di narratore li seppellisca ancora nella tenebra di un libro chiuso ».

Antonio, et à sa suite immédiate celle d'Antonio qui à son tour souhaite évoquer les voix de tous les *chicos* de la roue. De ce fait, dans *Mischinéddus*, en suivant le schéma du roman néo-historique théorisé par Benvenuti et Dominichelli, l'écrivaine, dont l'écriture se fonde sur une recherche documentaire, se tourne vers ces voix et ces discours que l'Histoire officielle a condamnés au silence, ce qui constitue un geste fondamental qui conduit l'écrivaine « vers la production discursive de la contre-histoire »[1191]. Et, comme l'affirme encore Giuliana Benvenuti, le discours contre-historique, et la pulsion nécromantique qui est à son origine, donnent naissance à « une nouvelle instance narrative, historique et politique, qui est d'abord une instance d'émancipation par rapport aux événements et aux identités que l'histoire a passé sous silence et ainsi progressivement niés »[1192]. En effet, Castellino, dans son roman, tente de dissiper un oubli et de redonner la parole à ceux qui l'ont perdue, ou plus exactement à ceux qui ne l'onnt jamais eue. Elle cherche donc ces fameux « vides cachés »[1193] qui sont au centre de son projet narratif, donc de son instance énonciative, et suit pour cela les traces des traumatismes répressifs dont le pouvoir a rempli le discours historique officiel. Ce faisant, l'écrivaine démasque et interroge une absence et laisse parler – pour combler justement cette absence ou ce manque – les sujets submergés ou vaincus. Cela va de soi que ce projet littéraire, fondé sur un dialogue avec les morts, trouve aussi sa nature dialogique dans la méthode qui préside à sa constitution, car il est construit sur le fond d'une dialectique entre la recherche documentaire et l'imagination de l'écrivaine ; une recherche documentaire que Castellino conduit dans les archives, qui deviennent ainsi, toujours à la suite de Benvenuti – qui cite de Certeau –, « lieu de la production d'une certaine idée de document, de transformation et de montage des preuves documentaires »[1194]. Ainsi, dans *Mischinéddus*, l'archive est le lieu de la mémoire et de l'oubli, qui s'ouvre au retour de l'autre, du refoulé, dans le discours qui l'avait interdit. Enfin, comme l'affirme Cristina Demaria, « L'archive est un lieu de conjonction, de traduction et aussi de transformation de la mémoire individuelle et collective, potentiellement capable de libérer [...] “un effet de réel imprévisible” »[1195], tout comme l'histoire d'Antonio,

[1191] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, p. 7. « Verso la produzione discorsiva della contro-storia ».
[1192] *Ibid.* « Una nuova istanza narrativa, storica e politica; che è, prima di tutto, istanza di emancipazione nei confronti delle vicende e delle identità che la storia ha sottaciuto e, così, progressivamente negato ».
[1193] *Ibid.*, p. 8. « Vuoti nascosti ».
[1194] *Ibid.*, p. 22. « Luogo per la produzione di una certa idea di documento, o anche di trasformazione e montaggio delle prove documentali ».
[1195] Cristina Demaria, « “Documentary turn”? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del “reale” », *Studi culturali*, anno VIII, n. 2, 2011, p. 169. « L'archivio è luogo di congiunzione, di traduzione e anche di trasformazione della memoria individuale e di quella collettiva, potenzialmente in grado di liberare [...] “un effetto di reale imprevedibile” » (cité dans Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano, op. cit.*, p. 22-23).

d'autant plus que nous savons qu'il *parle* depuis un temps contemporain du nôtre, tandis que sa naissance, à vrai dire une des ses naissances – celle racontée au commencement du roman – a lieu en 1583. L'effet recherché par Castellino grâce à ce stratagème temporel troublant est probablement celui de montrer les résultats à long terme, à la fois des silences imposés par les représentations historiques dominantes et d'une condition de subalternité et de dépendance du peuple sarde, qui, bien qu'émancipé à un certain niveau, reste encore, pour faire nôtre une expression de Saïd, victime de son propre passé à un autre niveau[1196]. Un passé qu'il est justement nécessaire de se rapproprier.

Comme nous l'avons affirmé auparavant, l'auteure de *Mischinéddus* replace l'existence d'Antonio dans le flux de l'Histoire, et Antonio à son tour remet la mémoire des *chicos* de la roue dans la carte historique ; une reconstruction qui constitue finalement un témoignage important de l'époque racontée :

> Je peux parler à qui souhaite comprendre de quelle façon se déroulaient les choses en ce temps-là, à Caller, en la isla de Cerdeña. Une façon que, du moins pour ce qui concerne les petits malchanceux comme moi, personne ne peut prétendre connaître, même pas les chercheurs les plus avisés, ceux qui ont remoué jusqu'a dans les viscères des temps passés, dans les détails des choses lointaines, et jamais ont pensé, même pas pendant un instant, de se concentrer sur nous, race de pouilleux, fils de la malchance. Fils de la roue.[1197]

Implicitement, dans ce fragment Castellino exprime deux sentences importantes : la première est que l'histoire événementielle a délibérément ignoré les traces de ces enfants malchanceux, probablement car elle ne les considérait pas dignes d'entrer dans les narrations historiques relatives à l'époque ; la deuxième, plus subtile, est que seule la parole littéraire, qui s'exprime ici par la voix d'Antonio, peut pénétrer l'expérience des hommes pour la représenter donc la raconter, et ce parce que pour la littérature, « peu importe si les pages des bâtards sont près de celles de rois »[1198].

[1196] Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais, op. cit.*, p. 386.

[1197] Anna Castellino, *Mischinéddus, op. cit.*, p. 23. « Posso parlarne a chi voglia comprendere in che modo andassero le cose allora, a Caller, en la isla de Cerdeña. Un modo che, almeno per la parte che riguarda i piccoli iellati come me, nessuno può dire di conoscere, neppure gli studiosi sopraffini, quelli che hanno rimestato sin nelle viscere dei tempi andati, nelle minuzie delle remote cose, e mai hanno pensato, nemmeno per un attimo, di soffermarsi su di noi, genìa di pezzenti, figli della malasorte. Figli della ruota ».

[1198] *Ibid.*, p. 25. « Poco importa se le pagine dei bastardi stanno vicine a quelle dei re ».

Une fois ces aspects éclaircis, le narrateur avance dans son récit par une courte digression historique sur l'hôpital Saint-Antoine et sur les changements de la ville de Caller entre l'arrivée des Pisans autour du XIIIe siècle et celle des Catalans, donc des autres Ibériques, plus tard. Par la suite, il se focalise sur son destin de *chico* de la roue – *borts* en catalan, *burdu* en sarde – qui est tout de même différent de celui des autres enfants abandonnés : en effet, Antonio sera adopté par sa *dida* (nourrice) Joanna, qui avait été selon lui subjuguée par sa beauté, tandis que d'habitude les *chicos* étaient nourris et gardés à l'hôpital pendant un temps plus ou moins long ; ainsi, au contraire de la plupart des enfants abandonnés, le protagoniste aura une vie heureuse.

Nous pouvons remarquer que le texte se structure dès le début comme un long monologue du narrateur, interrompu par moments seulement par les voix d'autres personnages, évoquées par le narrateur lui-même : l'auteure opte donc pour un *je* lyrique qui imprègne la narration de sa présence assidue, faisant de ce roman un vrai mémoire caractérisé par des souvenirs très détaillés du passé représenté. Les expériences diverses et variées d'Antonio s'enchaînent, tandis qu'à l'arrière-plan demeurent deux constantes principales : son attachement aux *chicos* comme lui et, par conséquent, à l'hôpital Saint-Antoine, et son lien avec l'île natale et avec Caller. Initialement, le protagoniste, conseillé par le Père des orphelins, un religieux d'origine ibérique, choisit de suivre un apprentissage auprès de Mossén Ramon pour devenir *barber y silurgian* (barbier et chirurgien) et réaliser ainsi son rêve de « briller un jour parmi les nobles, barbier et chirurgien renommé dans la société espagnole du quartier de Castello »[1199]. Cette formation dure trois ans ; toutefois, par la suite, l'arrivée de certaines pandémies dans l'île pousse Antonio, à seulement dix-sept ans, à entreprendre une nouvelle voie : celle de la mer. En effet, le jeune Sarde devient marin pendant près de quatorze ans, une période qui lui permettra de découvrir la diversité du monde au-delà de l'univers insulaire. Il est intéressant d'observer qu'Antonio, pourtant conscient de l'importance de cette expérience de vie dans son parcours vers l'âge adulte, ne souhaite pas s'attarder sur la période pendant laquelle il a été marin, et ce parce que cela « n'a rien à voir avec ce que je dois dire, cela m'éloignerait trop de la fabrique des orphelins »[1200]. Néanmoins, de cette époque il se rappelle le moment où il arriva dans le port de Barcelone, un lieu qui touche son imaginaire, comme le souligne le passage qui suit :

[1199] *Ibid.*, p. 42. « Brillare un giorno tra i nobili, barbiere e chirurgo rinomato nella società spagnola del quartiere di Castello ».
[1200] *Ibid.*, p. 48. « Non ha niente a che vedere con ciò che devo dire, mi allontanerebbe troppo dalla fabbrica dei bordets ».

> Notre cargo se reposait, le ventre vide, sous les réverbérations du soleil, sur les eaux du port de Barcelone. [...] J'aimais penser que probablement il était amarré exactement là où avait stationné cent ans plus tôt, prête à partir pour Palos, l'embarcation de Cristóbal Colón, le grand navigateur espagnol. Oui, bien sûr, Espagnols, qu'à mon époque, et à vrai dire encore aujourd'hui, pour les gens d'Espagne, votre Christophe c'était Cristóbal, le héros ibérique, et donc aussi pour le soussigné, qui, en tant que Sarde, était membre de droit du vaste et varié monde uni sous l'égide de l'Espagne, comme les Napolitains, les Milanais, les Siciliens, et je ne sais plus combien d'autres.[1201]

C'est un passage important puisque le narrateur y exprime l'identification des Sardes avec le monde espagnol, dont un des symboles est Christophe Colomb : un sentiment d'appartenance, celui de l'île à l'Espagne, qui dans *Mischinéddus* n'est jamais mis en discussion, contrairement à ce qui advient dans d'autres textes du corpus. Dans ce fragment du roman, Antonio fait une autre découverte importante sur sa propre personne : de fait, s'il savait déjà que le capitaine du cargo était tombé amoureux de lui, dans un contexte où, selon ses propres dires, la sodomie était la règle, il n'avait guère compris qu'à cause de sa beauté et de son caractère si empathique – ainsi que grâce à ses qualités de guérisseur –, il suscitait l'admiration sincère de tous ses camarades. Or, il convient de remarquer que Castellino construit un héros presque dépourvu de défauts : cela fait de Antonio une caricature, une personne invraisemblable qui réunit en elle toutes les qualités possibles, à la fois esthétiques, morales et intellectuelles. C'est l'une des limites de ce roman, symptomatique d'une certaine naïveté qui ne laisse pas vraiment de place à l'imagination du lecteur ou à la nuance quant à la psychologie de ses personnages. Pour en venir au dernier aspect intéressant de cette partie du texte, il faut observer que le narrateur se relie ici à cette poétique de la diversité et du métissage que nous avons déjà rencontrée dans d'autres fictions du corpus : débarqués à Barcelone, qui selon le narrateur ressemble à Caller, Antonio et ses compagnons de route découvrent, dans les rues de cette ville « qui était le centre de notre univers »[1202], que les hommes communiquent dans un idiome fait « de milles langues

[1201] *Ibid.*, p. 48-49. « Il nostro mercantile si crogiolava con la pancia vuota al riverbero del sole sulla acque del porto di Barcellona. [...] Mi piaceva pensare che forse stava attraccato proprio nel punto in cui cent'anni prima, pronta a far vela per Palos, aveva sostato anche l'imbarcazione di Cristóbal Colón, il grande navigatore spagnolo. Sì, certo, spagnolo, ché ai miei tempi, e se è per questo ancora oggi per la gente di Spagna, il vostro Cristoforo era Cristóbal, l'eroe iberico, e quindi, anche del sottoscritto che, da sardo, era membro di diritto del vasto e variegato mondo unito sotto l'egida di Spagna, come i napoletani, i milanesi, i siciliani e non so più quanti altri ».
[1202] *Ibid.*, p. 59. « Che era il centro del nostro universo ».

différentes »[1203]. C'est dans la capitale catalane qu'enfin le protagoniste, après réflexion, fait un choix essentiel, en voyant la terre ferme comme l'unique salut possible : ainsi, en parcourant mentalement les lieux découverts au cours de ses périples en tant que marin – Madrid, Strasbourg, le nord de l'Europe, le Württemberg, Augsbourg, Venise, le Nouveau monde –, il décide de rentrer en Sardaigne, dont la nostalgie ne l'a jamais quitté. « Je veux retourner à la maison »[1204], s'exclame Antonio, et son *nostos* a effectivement lieu, au contraire de ce qui était arrivé, entre autres, à Diego Flores dans *Pueblo* ou à Sigismond Arquer dans *Le fiamme di Toledo*. Il revient sur l'île, travailler auprès de ses *chicos* de l'hôpital Saint-Antoine, accompagné par Mantrinìca, une singe femelle trouvée à Barcelone.

Antonio réintègre à Caller, après une période d'adaptation, l'hôpital, où, outre l'activité de barbier et de chirurgien, il se prête aux tâches les plus diverses ; pendant ses journées il écoute les discussions qui peuplent la structure, où l'espagnol et le catalan se mélangent au sarde du sud de l'île, une île qu'il juge malheureuse, puisqu'elle est un berceau de douleurs et de souffrances continues qui laisse mourir ses enfants, comme Olaria, *chica* de la roue trouvée par le même Antonio, et décédée en 1614 : « Combien d'adieux comme celui à Olaria devrais-je vivre encore ? »[1205] se demande avec amertume le narrateur, qui poursuit en citant les noms de certains enfants morts à Saint-Antoine durant cette période, notamment Juan Françisch, Johan Antoni, Madallena la *xicha sega* (la fille aveugle), ou encore Joan Baptista, Catherina, et Antonia, « dont on dit *que personne ne voulait d'eux, parce qu'ils étaient très malades...* »[1206]. Comme l'explique la voix narrative, nombre de ces enfants ne parlaient pas le sarde, fils des étrangers de passage qui à Caller étaient nombreux selon Antonio, qui insiste ainsi sur l'image d'une île ouverte au monde, où l'on pouvait croiser des gens venus d'autres royaumes de l'empire ibérique, tout comme des esclaves venant des territoires ennemis. Cette vision, portée par Castellino tout au long du roman, vise à transmettre l'image d'une culture sarde en contact perpétuel avec l'Autre, donc impure : cela se reflète justement sur la langue que l'écrivaine façonne dans cette fiction, une langue métissée où l'italien dominant accueille des intégrations de l'espagnol, du catalan et du sarde, tantôt pointées par l'utilisation de l'italique, tantôt pleinement incorporées dans le texte. De ce fait, avec Glissant, nous considérons que l'auteure de *Mischinéddus* restitue, par la parole littéraire, l'idée d'une société sarde composite et, partant, d'une culture où « la notion d'identité se réalise autour des trames de la Relation qui comprend

[1203] *Ibid.* « Di mille lingue diverse ».
[1204] *Ibid.*, p. 66. « Voglio tornare a casa ».
[1205] *Ibid.*, p. 79. « Quanti adii come quello a Olaria mi sarebbe toccato di vivere ancora? ».
[1206] *Ibid.*, p. 83. « Di cui si dice *por no trobar qui le volgue, por esser molt malalt...* » (en catalan et en italique dans le texte).

l'autre comme inférant »[1207]. Dès lors, dans ce roman il n'y a guère de renvoi à un supposé mythe fondateur : au contraire, le roman remet en cause à la fois l'inflexibilité d'une filiation millénaire et, à travers une pulsion chaotique fondée sur la conjonction des différentes histoires, « l'ombre portée des légitimités fondatrices »[1208]. Castellino – toujours en partant du lieu qui est le sien, c'est-à-dire la Sardaigne et sa capitale – établit des relations dans un contexte caractérisé par le chaos, produisant ainsi une épopée différente (voire antinomique) de celle des romans historiques sardes du XIXe siècle. On peut alors constater que l'auteure insulaire se sert de l'outil littéraire pour se confronter à la construction identitaire sarde ; et si l'identité, pour reprendre une expression chère à Romano Luperini, « est un fait culturel et non pas ethnique »[1209], le geste de l'écrivaine ici est justement celui de contempler la mémoire collective et commune qui fonde cette identité pour la « re-définir et la re-motiver »[1210], donc pour la mettre à jour. Ce geste amènera l'œuvre littéraire, non seulement à refléter un sentiment d'identité déjà existant, mais aussi, ou peut-être surtout, à en susciter et à en produire un nouveau. Or, il convient de souligner que *Mischinéddus* a été publié par une petite maison d'édition sarde (la AM&D edizioni), par conséquent ses capacités à pénétrer le tissu culturel insulaire et péninsulaire sont plutôt limitées ; toutefois, ce texte contribue vraiment à secouer des idées préconçues, et il suscite de nouvelles pensées liées à l'image d'une identité rhizomique, impure, chaotique, et à la vision d'une construction identitaire en mouvement perpétuel, en opposition à l'immobilisme de certaines conceptions ethnocentriques et isolationnistes.

Pour revenir à la narration, il faut signaler que le narrateur ne se limite pas à raviver la mémoire des *borts* décédés, mais aussi de celles et ceux qui ont trouvé une deuxième vie, qu'elle soit triste ou heureuse, auprès des familles de Caller ou d'autres villages des alentours. Cependant, un certain pessimisme de fond caractérise les réflexions d'Antonio, qui à son retour en Sardaigne en 1614 estime que les adoptions ont fortement diminué par rapport au passé : de ce fait, il se consacre personnellement à relancer le mécanisme pour sauver le futur des enfants abandonnés, et réussit en peu de temps à placer Johaneta, trois ans, Gracia, un an, et Françisch, deux ans. Nous notons à ce stade du roman que la narration devient fragmentaire, caractérisée par des infiltrations narratives telles que les dialogues entre la *dida* Maria Dessì et la *comedora* Perduxa, les digressions du narrateur à propos des destins des enfants, ou encore les souvenir

[1207] Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers, op. cit.*, p. 63.
[1208] *Ibid.*
[1209] Romano Luperini, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca, op. cit.*, p. 9. « È un fatto culturale, non etnico ».
[1210] Voir *Ibid.* Nous reprenons librement une expression de Luperini où il affirme que la mémoire commune « exige d'être continuellement re-définie et re-motivée » (« Esige di essere continuamente ri-selezionata e ri-motivata »).

du passé qui par moments le submergent. Emblématique de ce propos est le passage qui suit celui sur les destinées des *chicos* de la roue : le protagoniste revient soudainement sur la fin de son expérience dans le cargo et sur son choix de regagner Caller ; ce fragment s'avère intéressant, car d'un côté Antonio parle d'un besoin féroce et absolu de retourner à la maison, donc sur l'île, après le tourbillon de voyages accomplis dans les lieux les plus éloignés de la terre, et de l'autre il semble en souffrance lorsqu'il affirme que « Je suis revenu dans l'île de merde, dans la pauvre et malheureuse île duvent »[1211]. Ainsi, dans son récit, après avoir été salué par ses anciens camarades par un chœur d'adieux « avec tous les accents, dans toutes les langues du monde. – Hasta luego, amigos. Adiòsu, Deus s'accumpàgnit, – »[1212], il redécouvre Llapola et la Marina, puis le quartier de Castello où sa vie a commencé, et en voyant un nuage noir il pense que c'est l'âme des morts qui est venue le saluer ; mais aussitôt après, avec un regard fataliste et presque résigné, il comprend qu'au contraire

> c'était l'âme de cette terre bâtarde [...], plus bâtarde que moi [...]. C'est une terre qui ne cesse pas d'attirer vers elles ses enfants, même si elle n'a rien pour eux. [...] Île pute, qui s'est concédée à tous et n'a été à personne, île qui ne donne rien, mais tu nous lies pour la vie. [...] Île bâtarde, je ne sais pas pourquoi mais ce fils digne t'atoujours aimé, et dans chaque vie est revenu vers toi, comme en ce jour.[1213]

C'est un message fort qui est transmis à cet instant, un message qui confirme encore une fois que se tisse dans ce texte une poétique de la relation, ainsi que l'image d'une terre bâtarde, impure, carrefour d'un tissu d'histoires variées qui s'entrecroisent, dont le parcours d'Antonio est symptomatique. En cela *Mischinéddus* devient un texte emblématique du *Chaos-monde* théorisé par Édouard Glissant, c'est-à-dire ce choc « de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante »[1214]. En se focalisant sur l'image de l'identité-relation, Castellino perpétue un processus de créolisation de la culture sarde, toujours sous l'égide de Glissant : créolisation dont le fait, comme le rappelle le penseur martiniquais, « est d'entretenir relation entre deux ou

[1211] Anna Castellino, *Mischinéddus, op. cit.*, p. 93. « Sono tornato nell'isola de mierda, nella povera e disgraziata isola del vento ».
[1212] *Ibid.*, p. 92. « Con tutti gli accenti, in tutte le lingue del mondo. – Hasta luego, amigos. Adiòsu, Deux s'accumpàgnit, – ».
[1213] *Ibid.*, p. 94. « Era l'anima di questa terra bastarda, [...] più bastarda di me [...]. È una terra che non smette di chiamare a sé i suoi figli, anche se non ha nulla per loro. [...] Isola puttana, che ti sei concessa a tutti e non sei stata di nessuno, isola che non dai niente, ma ci leghi per la vita. [...] Isola bastarda, non so perché, ma questo tuo degno figlio ti ha amato sempre, e in ogni vita è tornato a te, come quel giorno ».
[1214] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 22.

plusieurs "zones" culturelles, convoquées en un lieu de rencontre »[1215]. Cela donne lieu à une condition commune de multilinguisme, qui est propre, entre autres, à la Sardaigne représentée dans *Mischinéddus*. Ce multilinguisme devient ainsi « un des modes de l'imaginaire »[1216] et donne à voir la diversité, et « Un peuple qui parle ainsi est un pays qui partage »[1217]. L'écrivaine sarde, à nos yeux, suit la trace d'autres dits, donc d'autres histoires, et en suivant cette trace elle s'oppose à la pensée de système, tout comme l'errance s'oppose à l'immobilisme : de ce fait, elle impose un modèle d'identité qui refuse tout essentialisme et qui ne rassure guère, puisqu'au contraire il se doit de déstabiliser et de fragiliser toute image préétablie fondée sur l'exclusion et sur l'idée d'identité comme racine unique. Puisque, enfin, pour revenir à Glissant, « On ne suit pas la trace pour déboucher dans des confortables chemins, elle voue à sa vérité qui est d'exploser, de déliter en tout la norme séductrice »[1218].

Dans ce discours, ce qui ne se « délite » pas, c'est certainement l'allure séductrice de l'île sarde vis-à-vis des ses habitants : nous avons pu constater dans le passage cité ci-dessus qu'Antonio, bien qu'il ne lésine pas sur les reproches à l'égard de sa terre natale, subit le charme de cet univers *minuscule* et chaotique, marqué par la lassitude et la misère : « Là, je me disais, dans ce faubourg de trafics, d'églises, de bordels et de gargotes – beaucoup de gargotes animées par des gens de toute espèce et couleur [...] – là-bas, je me disais, avec ce besoin de famille que j'avais, que je ne tarderais pas à m'y plaire »[1219]. Le narrateur poursuit son monologue en racontant ses errances initiales à son retour en Sardaigne, où même s'il se sait chez lui, il éprouve un fort sentiment de dépaysement, car tout lui apparaît comme avant, mais aussi différent : « Je n'était pas stupide et je comprenais que chaque chose m'apparaissait misérable et petite seulement parce que j'avais changé, et que ce qui avait changé aussi, c'était la perspective depuis laquelle j'observais le monde »[1220]. C'est une pensée importante, qui explicite l'importance d'ouvrir ses propres perspectives en portant son regard ailleurs, au-delà de son propre jardin :

[1215] *Ibid.*, p. 25. Voir aussi à ce sujet le passage qui suit, p. 37 : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultat une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments ».

[1216] *Ibid*., p. 26. Il convient de citer ici le passage complet, un des plus célèbres de Glissant : « J'écris désormais en présence de toutes les langues du monde, dans la nostalgie poignante de leur devenir menacé. Je conçois qu'il est vain d'essayer d'en connaître le plus grand nombre possible ; le multilinguisme n'est pas quantitatif. C'est un de modes de l'imaginaire. Dans la langue qui me sert à exprimer, et quand même je ne me réclamerais que d'elle seule, je n'écris plus de manière monolingue ».

[1217] *Ibid.*, p. 30.

[1218] Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers, op. cit.*, p. 71-72.

[1219] Anna Castellino, *Mischinéddus, op. cit.*, p. 96. « Lì, mi dicevo, in quel sobborgo di traffici, chiese, postriboli e bettole – tante bettole, animate da gente di ogni risma e colore [....] – lì, mi dicevo, col bisogno di famglia che avevo, non avrei tardato a trovarmi bene ».

[1220] *Ibid.*, p. 107. « Non ero stupido e capivo che ogni cosa mi appariva misera e piccina solo perché ero cambiato io ed era cambiata la prospettiva da cui osservavo il mondo ».

en ce sens, le parcours d'Antonio ressemble à celui de Sigismond Arquer, personnage errant et fin observateur qui restait tout de même lié à son île natale, où il apportait ses visions nourries par l'expériences de la vie et caractérisées par un inlassable esprit d'ouverture (du moins dans la représentation qu'a donné de lui Giulio Angioni). Dès lors, cette évolution du narrateur, après quatorze ans à parcourir le monde, lui ouvre les portes d'une nouvelle réalité : la Sardaigne n'est plus cette terre mythique dont les images revenaient souvent lors de ses longs moments de nostalgie en plein mer ; maintenant, comme le rapporte Antonio, « en regardant autour de moi je constatais facilement comme ici c'était tout autre chose, comme l'Île maléfique arrivait à éteindre même le lustre éblouissant qui ailleurs se dégageait du sang et de l'argent »[1221]. C'est l'heure du désenchantement pour le protagoniste, qui découvre les difficultés liées au retour et qui, pendant un moment, se percevra comme un étranger dans sa propre patrie. Lorsqu'il continue le récit de sa quête personnelle, ainsi que la recherche d'un travail et d'une place au sein de cette société qu'il avait quittée depuis des années, le narrateur, dont le regard se fait de plus en plus lucide et aigu, affirme ce qui suit :

> les choses dans l'Île n'étaient pas si dramatiques, du moment que l'Inquisition, quoique vigilante et présente, frappait moins durement qu'ailleurs, et, d'autre part, les gens d'ici n'avaient même pas eu vent des idées subversives qui avaient causé de si tragiques conséquences dans les pays de la protestation. [...] Je vivais encore dans les cauchemars de ce qui s'était passé au nord de l'Europe. [...] Celles-là c'étaient des choses trop grandes, c'était l'Histoire avec la majuscule, à laquelle ne pourrait rien rajouter un esprit lié aux histoires minuscules de ceux qui n'ont jamais d'histoire.[1222]

Ce fragment condense certains aspects importants quant à la position que l'auteure assume vis-à-vis de l'histoire de l'époque espagnole de la Sardaigne : en effet, son regard historique semble se préciser, et le passage confirme certaines hypothèses que nous avions esquissées précédemment. Deux éléments nous intéressent en particulier : le premier est que le narrateur transmet l'image d'un territoire sarde épargné par la violence inouïe de l'Inquisition, qui en Sardaigne se serait révélée moins brutale qu'ailleurs ; cela serait dû en partie au fait que les

[1221] *Ibid.*, p. 111. « Guardandomi intorno constatavo facilmente come qui fosse tutta un'altra cosa, come l'Isola malefica riuscisse a spegnere persino il lustro abbagliante che altrove emanava dal sangue e dal denaro ».
[1222] *Ibid.*, p. 121. « Le cose nell'Isola non erano poi tanto drammatiche, giacché, per quanto fosse vigile e attenta, l'Inquisizione batteva meno duramente che altrove, e, d'altra parte, alla gente di qui non era giunto neppure il sentore delle idee sovvertitrici, che tante tragiche conseguenze avevano portato nei paesi della protesta. [...] Io vivevo ancora negli incubi di quanto era avvenuto nel nord d'Europa. [...] Quelle erano cose grandi, erano Storia con la Maiuscola, cui nulla potrebbe aggiungere uno spirito legato alle storie minuscole di chi storia non ha avuto mai ».

idées subversives ne sont jamais arrivées jusqu'à l'île, et ce probablement à cause du fameux retard culturel sarde, contexte périphérique et subalterne où les grandes idées répandues dans le Continent arrivaient toujours avec retard. De plus, cette version pour ainsi dire plus douce de la machine inquisitoriale – une vision avec laquelle ne seraient probablement pas d'accord, entre autres, Giulio Angioni et Sergio Atzeni – est sûrement liée aussi à la loyauté des Sardes envers la Couronne et l'Église. Le deuxième élément important de ce fragment, c'est encore une fois la réduction de perspective : en effet, le narrateur explicite à nouveau le fait que ce ne sont pas les grands événements de l'Histoire qui attirent son attention, mais bien l'histoire « minuscule », celle de ceux qui n'ont jamais eu d'histoire car leurs voix ont été réduites au silence ; de ce fait, Antonio réitère sa volonté de donner une place dans la mémoire collective à ces êtres vaincus restés anonymes, oubliés dans les tréfonds des archives, comme lui-même et les autres *chicos* de l'hôpital Saint-Antoine de Caller. Justement, à ce sujet, un des personnages qui seront sortis de l'anonymat par Antonio est Dillu, un mendiant et poète venant lui aussi du fameux hôpital de Saint-Antoine. Ce personnage parle en vers et symbolise à la fois l'errance et le mouvement ; et un hommage aux poètes sardes et à leur poésie improvisée. Toutefois, la description de ce personnage se termine assez rapidement pour laisser place à un récit *factuel* où le narrateur se concentre sur les données des archives et sur l'histoire de l'hôpital : de ce fait, la tension narrative s'estompe nettement, et la construction romanesque est soudainement interrompue par des dissertations historiques qui détonnent avec le récit de fiction et qui mettent en danger cette fameuse dialectique entre imagination et documentation qui à nos yeux représentait un des fondements du texte de Castellino.

Disons que la narration romanesque recommence autour de la page 156 (le livre en a 229 au total), lorsque, ayant terminé ses excursions dans les archives et nes longues jérémiades sur l'amour et la pitié pour les enfants abandonnés – des parties non incontournables de ce roman –, le narrateur raconte le jour où Fra' Spiritu, un religieux de l'hôpital, se présente avec un *chico* dans les bras et le confie à Antonio, compte tenu de l'absence du chirurgien principal Michel Caviano. Malheureusement, l'enfant se révèle atteint de syphilis et destiné à mourir, symbole d'une terre flagellée, selon la voix narrative : « On était habitué, vous le savez. Entre inondations, éboulements et famine, sécheresse, sauterelles, Sainte Inquisition, guerres et pillages, [...] la maladie et même la mort n'étaient sûrement pas considérées comme les pires maux »[1223]. En dépit de mauvais présages, l'enfant survit. Néanmoins, cette affaire a des

[1223] *Ibid.*, p. 158. « C'eravamo abituati, lo sapete. Tra alluvioni, smottamenti e carestie, siccità, cavallette, Santa Inquisizione, guerre e saccheggi, [...] la malattia e la stessa morte non erano considerate certo le peggiori ».

conséquences importantes pour l'avenir de Fra' Spiritu, d'Antonio et de Caviano. En effet, quand ce dernier se présente à l'infirmerie avec son adjoint Bonifacio Capai, il se rend compte qu'Antonio a administré des médicaments au petit malgré le fait qu'il ne soit pas autorisé à le faire : de ce fait, Caviano accuse Antonio de n'avoir pas respecté le règlement, tandis que Spiritu demande au chirurgien de se taire en le traitant de *dimòniu* (démon). Par la suite, c'est Antonio qui essaie de ramener le calme en admettant ses erreurs ; toutefois, dans sa tête il insulte Caviano, qui à ses yeux n'est qu'un baron protégé par sa fonction, comme le révèle le passage qui suit :

> Originaire de je ne me souviens plus quelle ville de la péninsule italienne, diplômé avec les félicitations du jury à l'athénée de Bologne, il affirmait être un docteur parmi d'autres ; j'ajoute qu'il faisait partie de ceux que le maigre succès obtenu dans leur patrie avait contraints à accepter les offres qui parvenaient aux diplômés depuis les périphéries du monde dépourvues d'universités. L'Île – consciente d'être les chiottes de la périphérie, malgré sa belle position au centre du *Mare Nostrum* –, pour attirer vers elle des médecins d'Italie ou d'Espagne, était disposée à leur donner un salaire dont jamais ils n'auraient osé rêver ailleurs [...]. Mais ceux-ci, qui s'y installaient à contrecœur, la remerciaient avec suffisance et arrogance [...] et se comportaient comme des citadins relégués dans une campagne rustre. Et Caviano ne faisait pas exception.[1224]

Le médecin italien n'aime guère les Sardes, et le narrateur le décrit comme un personnage banal et de mauvaise foi qui ne mériterait même pas d'être évoqué dans ce roman. Toutefois, Antonio est obligé de le faire entrer dans ce récit pour ce qui se passera par la suite, encore à cause de l'enfant malade de syphilis. Pour résumer brièvement les faits, il arrive que le chirurgien se propose d'adopter le petit, provoquant la colère incontrôlée de Fra' Spiritu, qui en arrive à cracher sur Caviano, lequel ne manque pas de lui rappeler que le Saint-Office est toujours actif à Caller. Antonio, naïvement, ne comprend pas la réaction du religieux, qui est tenu par le secret confessionnel à ne pas révéler les raisons de sa rage. Quelques jours plus tard, alarmé par la disparition de Spiritu, le protagoniste décide de se rendre chez Caviano, où il trouve

[1224] *Ibid.*, p. 173. « Originario di non ricordo quale città della penisola italiana, licenziato magna cum laude dall'ateneo di Bologna, raccontava lui, era uno dei tanti dottori, racconto io, costretti dallo scarso successo riscosso in patria ad accettare le offerte che provenivano ai laureati delle periferie del mondo, prive di università. L'Isola – consapevole di essere il cesso della periferia, nonostante la sua bella posizione al centro del Mare Nostrum – pur di attrarre a sé dei medici dall'Italia o dalla Spagna era disposta a dar loro un salario che mai si sarebbero sognati altrove [...]. Ma quelli che a malincuore vi si trasferivano la ricambiavano con spocchia e supponenza [...] e si comportavano come cittadini relegati in una zotica campagna. E Caviano non faceva eccezione ».

effectivement le frère qui discute avec le chirurgien : en écoutant en cachette la discussion, il découvre que Caviano veut se servir du corps de l'enfant comme cobaye pour ses expérimentations scientifiques. Antonio, aveuglé par la colère à son tour, défonce la porte pour se jeter sur le médecin ; bizarrement il est arrêté dans son élan par un coup de poing de Spiritu : « Pardonne-moi Antonio, je dois le faire. Je ne peux pas permettre que ce soit toi qui damnes ton âme ! Moi, moi je damnerai mon âme »[1225], crie le religieux, qui en appelant son Dieu muet décide de tuer Caviano, lequel passe ainsi de l'état de bourreau à celui de victime. Cet épisode marqué par un fort *climax* se termine avec une intéressante considération du narrateur, qui se demande : « qu'est-ce qu'on aurait pu contre un chirurgien italien, un médecin illustre, qui il y a deux jours à peine, avec une ventouse bien placée, a guéri le vice-roi du mal au ventre ? »[1226] Cela montre bien que pour les subalternes, la seule voie possible contre la violence des oppresseurs est une violence plus grande, comme l'avait déjà souligné, entre autres, Gramsci ; ainsi ce meurtre est symptomatique des conséquences extrêmes de cette opposition. Ici, deux éléments attirent notre attention: d'abord le fait que le tueur de Caviano soit un religieux connu pour son engagement auprès des enfants abandonnés, un acte qui dans le roman n'est pas dépourvu de générosité chrétienne, d'autant que le frère se charge du meurtre pour sauver l'âme d'Antonio ; ensuite, et c'est peut-être plus important, le fait que le représentant du pouvoir, le symbole de l'arbitraire et de la domination, mais aussi du mépris vis-à-vis du peuple, soit non pas un Ibérique, mais bien un Italien. Cela est d'autant plus symbolique si nous considérons qu'il est tué par des Sardes – ce qui peut se prêter à des lectures allégoriques – et qu'il représente le véritable personnage négatif du roman, roman où la représentation du pouvoir espagnol et de l'administration vice-royale est presque impalpable, voire inexistante. Or si nous poussons l'interprétation de ce choix, tout en tenant compte des considérations développées au début de cette étude sur une certaine vision imposée par l'historiographie et la littérature du Risorgimento, vouée à italianiser l'histoire et la culture sarde, nous pouvons lire dans ce passage de *Mischinéddus* une réponse à cette opération, puisque l'Italien devient un dominateur au même titre que les Espagnols, même s'il ne faut pas oublier qu'un évident manichéisme caractérise la construction du personnage de Caviano, dont la méchanceté et l'antipathie s'opposent à la bonté des Sardes. Celui que nous venons de raconter est probablement un des épisodes le plus importants du livre.

[1225] *Ibid.*, p. 195. « Perdonami, Antonio, devo farlo. Non posso consentirti che sia tu a dannarti l'anima! Io, io dannerò l'anima mia ».
[1226] *Ibid.*, p. 196. « Cosa avremmo potuto contro un silurgian italiano, un medico illustre, che proprio l'altrieri con una ventosa ben messa ha guarito il viceré dal mal di ventre ».

Pour ce qui est de l'histoire rapportée par Antonio, qui touche à sa fin, la dernière partie est dédiée à l'apparition d'Antonedda, celle qui deviendra à la fin son épouse. C'est une femme qui arrive par la mer, comme un miracle – ou un mirage –, dans un moment difficile pour le protagoniste, enfermé dans une étrange solitude suite à la mort de son singe Mantrinìca et à la retraite de Spiritu dans l'ermitage de Tuvixeddu après l'assassinat, resté impuni, de Caviano. « La vie avec Antonedda a été un rêve, et si drôle. Je l'ai dit tout de suite, qu'Antonio est mort en homme heureux »[1227], affirme le narrateur. Le texte se termine avec la naissance de son enfant, suivie par la mort de Dillu, le poète et mendiant ami d'Antonio : « Que tes chansons légères courent encore pour longtemps, lui dis-je, jusqu'à la fin du temps, sur les lèvres de ces gens, pour vaincre par la moquerie les farces de l'Île bâtarde »[1228]. C'est un final aigre-doux pour le narrateur, dont les difficultés de la vie matérielle et celles liées au projet, pour le moins ambitieux, de reconstruire des histoires minuscules dans une époque désormais lointaine, semblent peser sur l'élaboration de son long récit. Donc sur l'œuvre de Castellino.

Comme l'affirme Giulio Ferroni dans une étude de 1996, ces problématiques reliées « à l'insuffisance et à la précarité de l'inspiration et du talent de l'auteur [...] risquent d'en interrompre le parcours [de l'œuvre], de la rendre insuffisante et défaillante »[1229]. Incontestablement, sur ce roman pèse une série de difficultés qui affectent le résultat final et se répercutent notamment sur la structure, incertaine et fragile, et sur la tension narrative, qui a tendance à s'estomper à plusieurs reprises – en particulier à cause d'une présence par moments envahissante des données historiques –, donc sur la psychologie des personnages, *in primis* celle du protagoniste-narrateur Antonio. À propos des individus qui figurent dans ce texte, il convient aussi d'observer que leur représentation est souvent marquée par un évident manichéisme : à titre d'exemple, il suffit de citer encore Antonio – héros positif et personnage presque parfait –, mais aussi son antithèse Michel Caviano, incarnation de la médiocrité, de l'ignorance, de l'arrogance, de l'inhumanité, etc. Cela dit, *Mischinéddus* est aussi un roman qui présente des qualités et des mérites, notamment la langue façonnée par l'auteure, qui réussit à mélanger habilement l'italien avec le sarde, l'espagnol et le catalan sans que cela puisse constituer un obstacle à la jouissance du texte ; surtout, Castellino se montre capable, par ce métissage linguistique, de reconstruire une façon de parler adaptée à l'époque dans laquelle se

[1227] *Ibid.*, p. 216. « La vita con Antonedda è stata un sogno e uno spasso. L'ho detto subito che Antonio è morto da uomo felice ».
[1228] *Ibid.*, p. 229. « Che le tue lievi canzoni corrano ancora a lungo, gli dico, fino alla fine del tempo, sulle labbra di questa gente, a vincere con lo scherno le beffe dell'Isola bastarda ».
[1229] Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 17. « All'insufficienza e alla precarietà dell'estro e dell'ingegno dell'autore [...] rischiano di spezzarne il cammino, di renderla insufficiente e lacunosa ».

situe la fiction, et de récréer à l'écrit les formes et le rythme de l'oralité. Dans le roman les différents idiomes ont tendance non seulement à se juxtaposer mais à se compénétrer de façon continue, et ce choix contribue à restituer l'image – plutôt réussie – d'une identité en mouvement, en perpétuelle évolution, symptomatique d'une construction culturelle et non pas d'un « fait ethnique », pour revenir à l'intuition de Luperini. L'identité sarde, selon la vision de Castellino, est un édifice ouvert qui contient, superposées, toutes les expériences que le peuple insulaire a vécues au fil des siècles : il s'agit donc de reconnaître l'Autre comme partie intégrante de notre histoire (et vice-versa). Pour illustrer les conséquences de cette stratégie, nous revenons de nouveau à Edward Saïd :

> Ainsi, le fait de regarder l'existence des Autres comme un produit historique plutôt que comme une donnée ontologique permettrait l'érosion des préjugés exclusivistes dont nous affublons souvent les cultures, et en particulier la nôtre. Les cultures peuvent alors être représentées comme des zones de contrôle ou d'abandon, de souvenir ou d'oubli, de force ou de dépendance, d'exclusivité ou de partage, évoluant toutes dans l'histoire globale qui est notre élément.[1230]

En effet, dans *Mischinéddus* les préjugés exclusivistes ne trouvent pas leur place, et l'image qui reste gravée à la fin de la lecture du texte est celle, justement, d'une culture – et d'une société – sarde qui évolue et a toujours évolué dans l'histoire globale, quand bien même on la considère non seulement comme une périphérie, mais bien comme « les chiottes de la périphérie »[1231], ainsi que l'affirme le narrateur. Enfin, à travers ce roman l'écrivaine, même avec les limites évoquées auparavant, tente – et parfois réussit – de bâtir une représentation apte à restituer la complexité des événements qu'on case sous l'étiquette « Histoire », là où la complexité devrait faire parler, à la suite d'Edgar Morin, d'« un tissu (*complexus* : tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés », et, au second abord, du « tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal »[1232].

Il nous reste quelques considérations finales. Nous l'avons déjà souligné, l'œuvre de Castellino est vouée au microscopique, aux histoires minuscules qui ont étés refoulées par le discours historique officiel. Toutefois, la particularité de ce texte ne réside pas dans cette réduction de perspective, caractéristique qu'il partage avec les autres fictions du corpus, mais

[1230] Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais, op. cit.*, p. 410-411.
[1231] Anna Castellino, *Mischineddus, op. cit.*, p. 173. « Il cesso della periferia ».
[1232] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005, p. 20.

bien dans le sujet choisi par l'auteure, c'est-à-dire les *chicos*, les enfants abandonnés de l'hôpital Saint-Antoine de Cagliari (ou Caller). Il s'agit d'une thématique qui permet à l'écrivain de mettre en place un point de vue différent sur l'Histoire et sur l'époque racontée : celui d'un orphelin, d'un enfant abandonné, celui qui est né déjà vaincu. L'histoire d'Antonio et des *chicos* reste au centre de la narration tout le long du texte : de ce fait, Castellino focalise son attention sur les sujets subalternes, dont la présence est prégnante, tandis que la représentation du pouvoir se réduit à une présence sans corps qui plane sur les faits racontés. Parfois, on a presque l'impression que le peuple se bat au quotidien contre les adversités naturelles plutôt que contre des dominateurs, des phénomènes qu'il peut affronter, à la manière de Dillu, personnage atzenien du roman, avec la moquerie et la dérision. Enfin, il faut tout de même conclure en observant que dans *Mischinéddus* la Sardaigne du XVIe et du XVIIe siècle semble profondement hispanisée, et que cette hispanisation ne semble jamais faire doute.

4.4 Des secrets impénétrables : les passés énigmatiques de Paola Alcioni et de Abate et Melis Costa

Les deux romans qui clôturent ce travail, *La stirpe dei re perduti* d'Alcioni [2003] et *Il corregidor* d'Abate et Melis Costa [2017], sont en revanche parsemés de doutes. À vrai dire, ce ne sont pas des doutes relatifs à l'hispanisation de la société sarde, du moins pas de façon directe ; ce sont plutôt des hésitations liées aux difficultés à lire un passé que sa complexité rend presque inintelligibles pour les personnages qui doivent lui faire face. Un passé qui, de plus, est source de violence et porteur de folie, laquelle entraîne parfois l'irruption du surnaturel et du fantastique. Les textes en question, dont les narrations se situent dans des époques différentes (le XVIIe siècle pour *Il corregidor,* le XVe siècle, le XIXe siècle et le XXe siècle pour *La stirpe dei re perduti*), présentent une structure similaire, fondée sur une temporalité et une spatialisation multiples – au début de chaque chapitre sont précisés le lieu et l'année où le récit se situe –, et focalisent leur attention sur un mystère qu'il est nécessaire de dévoiler afin de mettre fin à la violence et à l'instabilité. Ils sont concrètement deux romans policiers historiques, tant les drames se fondent sur une recherche méthodique des preuves, sans pour autant renoncer à des excursions dans le surnaturel et le fantastique, comme nous l'avons signalé auparavant ; ces éléments font, entre autres, l'originalité de ces romans à l'intérieur du corpus choisi. Leur intention est explicitée dans l'avertissement placé au début d'*Il corregidor* :

« On ne veut soutenir aucune thèse qui conforte la supériorité d'un peuple sur l'autre ou sa naïveté atavique. L'intention est seulement celle d'amener le lecteur dans des mondes passés vraisemblables, possibles ou même impossibles, avec un seul objectif : le courtiser et le captiver »[1233] ; mais aussi, ajoutons-nous, le déplacer, le secouer, voire le déstabiliser.

Si l'étendue du texte est une autre caractéristique commune aux romans en question, ainsi qu'un décor souvent sombre et chargé de silence, ils se différencient par le style : en effet, celui d'Alcioni – qui est aussi poète, et on le perçoit dans son écriture qui tend parfois au sublime – est raffiné et souvent haut, marqué par un remarquable travail sur la langue et par une construction hypotaxique, tandis qu'Abate et Melis Costa s'orientent plutôt vers un style moyen et une construction parataxique qui donne au texte un rythme très rapide et une certaine impression de fragmentation du récit.

Après avoir défini ces quelques éléments introductifs, nécessaires pour conforter le choix de dédier un chapitre commun à ces deux romans, concentrons notre attention sur les textes, en commençant par celui de Paola Alcioni.

La stirpe dei re perduti, publié en 2003 par la maison d'édition sarde Il Maestrale et première œuvre romanesque de l'auteur, est une fiction historique qui s'efforce à la reconstruction généalogique des familles d'origine catalane Bayre et Ballister, liées depuis le XVe siècle, ce qui nécessite une propédeutique au dévoilement du mystère qui entoure l'histoire de ces deux familles, marquées par un destin tragique, notamment à cause de leur supposé sang infect. Ce roman, qui présente une structure temporelle complexe composée de huit positions différentes, se caractérise par un vaste et continu mouvement de va-et-vient autour de l'année 1867 : c'est à cette époque pour ainsi dire intermédiaire que se situe le récit-cadre, et c'est donc à cette position qu'il faut – pour reprendre une expression de Gérard Genette – « sans cesse revenir »[1234]. Ainsi, Alcioni installe dès le début ce que on peut définir comme une ouverture à structure complexe, marquée par les ellipses : l'exorde de *La stirpe dei re perduti* se caractérise, et nous empruntons à nouveau les théories de Genette, par la « multiplication des instances mémorielles, et par suite la *multiplication des débuts*, dont chacun [...] peut apparaître comme un prologue introductif »[1235]. Cette stratégie, qui selon le théoricien français, est liée à une

[1233] Francesco Abate, Carlo A. Melis Costa, *Il corregidor, op. cit.*, p. 9. « Non si vuole sostenere nessuna tesi a conforto della superiorità di un popolo sull'altro o della sua atavica dabbenaggine. L'intento è solo quello di portare il lettore in mondi passati verosimili, possibili o addirittura impossibili, con un unico scopo: Corteggiarlo e affascinarlo ».
[1234] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 117.
[1235] *Ibid.*, p. 118.

volonté de l'auteur de dépasser, voire d'exorciser « l'inévitable *difficulté du commencement* »[1236], relie l'écrivaine originaire de Cagliari à la tradition narrative la plus ancienne et la plus constante[1237]. Pour revenir aux positions temporelles présentes dans le texte, nous en avons compté huit, chacune appartenant à une année précise spécifiée par l'auteure au début du paragraphe : 1867, 1494, 1944, 1418, 1946, 1950, 1968 et enfin 1995. Ces articulations chronologiques se suivent en désordre dans le texte, et dans chaque fragment temporel, l'énonciation est toujours au présent de l'indicatif : la narration semble donc *simultanée,* puisque le récit apparaît contemporain de l'action, alors qu'il serait en réalité plutôt *ultérieur*[1238], comme nous le verrons par la suite. Pour tenir les fils de cet édifice complexe, l'auteur a fait le choix d'un narrateur hétérodiégetique qui donne audience aux différents personnages qui peuplent le roman ; toutefois, il se révéle à la fin intradiégétique, lorsque, soudainement, il prend la parole à la première personne, déstabilisant le lecteur et révélant « une isotopie temporelle jusque-là masquée entre l'histoire et son narrateur »[1239].

Il n'y a pas qu'une structure temporelle complexe ; l'histoire racontée dans *La stirpe dei re perduti* est également distribuée dans plusieurs lieux, notamment : Gurtei, un village imaginaire de la Sardaigne, Cagliari, *topos* inévitable pour les romanciers du corpus, et Xátiva, prison située dans la ville de Valence, en Espagne. Parmi ces trois endroits, Gurtei est sûrement l'épicentre géographique du roman, un coin décrit comme à la fois singulier et terrible par l'oncle magistrat de l'un des protagonistes, le médecin Marco Raschini : « Il y a quelque chose dans ce lieu [...] de mauvais et, en même temps, de désespéré »[1240]. C'est dans cet endroit sinistre qu'habite Aleni (1867), qui avait été mariée avec le baron Ballester, depuis décedé, et qui réside avec le serviteur Larentu dans la maison hantée de la famille de son ancien époux. Cette maison symbolise la malediction qui depuis les siècles s'abat sur les Bayre-Ballester, et qui représente pour le narrateur le point de départ de l'enquête historique qui doit le conduire à dévoiler le mystère de ces familles ; en réalité, et on le découvre d'entrée, il ne s'agit pas d'un symple arcane, mais bien d'un triple secret : « Trois secrets, trois, trois secrets maudits... »[1241], peut-on lire en ouverture du roman. Outre Gurtei, Cagliari reste un lieu-clé de cette fiction, même si la capitale sarde perd ici ce rôle central qu'elle joue dans les autres textes du corpus, où souvent

[1236] *Ibid.*
[1237] À ce propos Genette cite, à titre d'exemple, le « départ en crabe » de l'*Iliade*. Voir *Ibid.*
[1238] Pour des définitions plus approfondies des concepts de narration *simultanée* et narration *ultérieure*, nous renvoyons encore à l'étude de Genette, en particulier au chapitre *Temps et narration* : voir *Ibid.*, p. 313-326.
[1239] *Ibid.*, p. 319.
[1240] Paola Alcioni, *La stirpe dei re perduti, op. cit.*, p. 27. « C'è qualcosa in quel luogo [...] di malvagio e, insieme, di disperato ».
[1241] *Ibid.*, p. 13. « Tres secrets, tres, tres secrets maleïts » (en catalan dans le texte).

elle devient presque la protagoniste de la narration ; dans *I re perduti*, la ville est le contexte des fragments situés au XXe siecle (1944, 1946, 1950, 1968 et, en partie, 1995), c'est-à-dire cette partie où les personnages principaux sont Laura Balistreri et sa fille Margherita, Nicola Desantis, Angelo Licheri et Michele Spano (c'est ce dernier qui se révélera lors du dernier chapitre être le narrateur du roman). Quant à la Forteresse de Xátiva à Valence (1494), c'est là que se trouvent le religieux Inocencio et le prisonnier Leonardo de Alagon, personnage ayant réellement existé et figure centrale de plusieurs romans historiques sarde du XIXe siècle, comme on a pu le voir dans le premier chapitre de cette étude.

Pour ce qui concerne l'intrigue construite par Alcioni, il faut observer qu'elle met du temps à se dévoiler : l'auteure multiplie les débuts en érigeant un long prologue qui ne permet pas au lecteur de saisir tout de suite l'objet du texte, au contraire de la structure, qui apparaît clairement d'entrée. Au départ, nous nous trouvons (dans l'année 1494) face à un arbre déraciné et chaviré, dans un rêve du frère Inocencio, qui entend le Roi Juan, père de Ferdinand le Catholique, citer une phrase d'Apulée tandis qu'il regarde l'île des Sardes avec mépris : « Tu sera vivant, mais tes yeux mourront, et tu ne verras plus jamais, sauf pendant le sommeil »[1242]. Ensuite, en se réveillant, il pense à Alagon, enfermé dans cette même forteresse, en train de mourir ; parallèlement, en 1867 Aleni entend un chant lointain et touche dela main le parchemin d'Inocencio tout en fixant le dessin de ce fameux arbre. Par la suite, le narrateur dévoile certains aspects qui permettent de jeter la lumière sur les événements : Inocencio était le fils d'une servante qui avait travaillé, au XVe siècle, auprès des Bayre-Ballister, et c'est à cause de Vicente Ballister qu'il trouvera la mort à Caller, sous la griffe de l'Inquisition ; Aleni est possédée par des visions relatives à la famille Ballister, et elle vit isolée car à Gurtei on se méfie de ces gens maudits. De plus, elle vient tout juste de perdre un fils, Raimundo, dont l'homicide demeure impuni. Marco Raschini, le médecin, qui arrive au village peu après le meurtre de Raimundo, poussé par son oncle magistrat, souhaite en savoir plus sur ce fait divers mais aussi sur les légendes qui tournent autour de cette famille. Entretemps, en 1944, Laura Balistreri – nous remarquons que le nom a été italianisé – est aidée par Nicola Desantis à passer un contôle des SS nazis à Cagliari, et cache sous son tricot de peau un parchemin de deux pages avec le dessin d'un arbre déraciné et chaviré : son mari, Giacomo Ballisteri, lui avait ordonné de le détruire, juste avant de disparaître.

[1242] *Ibid.*, p. 15. « Tu sarai vivo, ma i tuoi occhi non moriranno, e non vedrai mai più, tranne che durante il sonno ». Dans le texte on cite aussi la version originale en latin : « Vibo tibi morientur oculi, nec quidquam videbis, nisi dormiens ».

Ces quelques éléments constituent déjà un ensemble d'indices. Comme pour démêler les mailles complexes de cette trame, sont insérés dans le texte des hiatus à la narration, des notes prises par Laura Balistreri afin de pouvoir reconstruire l'histoire de sa famille[1243]. Dans ces notes, on retrouve des abrégés de l'histoire sarde depuis l'arrivée des Ibériques, donc de l'histoire mythique de Gurtei – un endroit inaccessible par voie de terre comme par voie de mer, une île dans l'île –, puis, justement, de l'épopée tragique de la famille Bayre-Ballester. Grâce aux écrits de Laura, on apprend, entre autres, que Gurtei apparaît pour la première fois dans le registre royal d'Aragon, hypothétiquement, au début du XVe siècle, en devenant le fief d'un membre de la noblesse hispanique, lequel, ne souhaitant pas quitter l'Espagne, décide de nommer un administrateur : il choisit donc de confier la tâche à la famille des Ballester, qui avaient de parents en Sardaigne. C'est ainsi que Bartolomeo fut nommé responsable de ce village égaré : « Lorsque Bartolomeo Ballester, suivi par les soldats et la famille, arriva dans la vallée de Gurtei, il vit seulement un tas de ruines sur lesquelles avait poussé un manteau d'herbe et une intrication de ronces et de cyclamens pourpres grands comme des mains »[1244]. Suite à cette césure, le narrateur reprend les rênes de la narration en la situant en 1418, pour raconter l'arrivée à Gurtei des frères Bayre, Joan et Beatrìu, ce qui coïncide avec le début des problèmes pour les Ballester. Les faits sont les suivants : un vieil aveugle rencontre Bartolomeo, et lui dit qu'il est une belle personne, cependant il est désolé pour lui. Devant la stupeur et l'incompréhension de l'administrateur, le vieux, sorte de Tirésias sarde, lui prédit l'arrivée imminente du mal. Peu après, Bartolomeo reçoit une lettre de sa famille de Caller où on le prévient que les Bayre, envoyés par le seigneur propriétaire du fief de Gurtei, vont bientôt arriver de Catalogne : « sachez que ce sont des gens dangereux... »[1245], ainsi se termine la missive. Lorsqu'ils arrivent, le seul regard des frères Bayre fait trembler Bartolomeo ; les présages funestes se confirmeront aussitôt, lorsque leur serviteur tue un garçon du village qui avait osé s'approcher d'un coffre fermé qui leur appartenait.

Joan et Beatrìu ont quitté la Catalogne car leur père Lluis était tombé en disgrâce auprès du roi Alphonse, s'attirant ainsi l'ostracisme de la cour. De ce fait, leur protecteur les a aidés à rejoindre la Sardaigne et à changer leur nom de famille, Baher, en Bayre. Quand ils s'installent à Gurtei, les deux jeunes, qui ont hérité dumauvais caractère du père, savent que Bartolomeo

[1243] Le titre donné à ces chapitres reste toujours le même : « Appunti di Laura Ballisteri. *Per una storia della famiglia Ballester-Bayre* ».
[1244] *Ibid.*, p. 36. « Quando Bartolomeo Ballester seguito da soldati e famigli guinse nella valle di Gurtei, vide solo un cumulo di rovine sulle quali era cresciuta una coltre d'erba ed un intrico di rovi e ciclamini purpurei, grandi come mani ».
[1245] *Ibid.*, p. 43. « Sappiate che sono gente pericolosa... ».

est l'oncle du roi. Beatrìu, sans scrupules et pleine de charme, fait rapidement tomber les résistances de l'ancien chevalier : « Les Ballester gagnèrent ainsi, par le mariage entre Beatrìu et lui, des parents indésirables, lesquels se révélèrent rapidement pour ce qui réellement étaient : la personnification de la méchanceté, de l'entêtement et de la fierté méprisante. De la cruauté même, comme le pauvre Bartolomeo put le constater pendant les dernières, très malheureuses, années de sa vie »[1246]. Avant la mort de l'homme, les deux époux ont un enfant – dont la paternité restera douteuse – qui portera le nom de Ballester, ce qui permet aux Bayre de devenir administrateurs de la part de Gurtei qui jusque-là n'était pas de leur compétence ; et surtout, à partir de ce moment commence la dynastie des Ballester-Bayre, le début d'une destinée tragique sans fin. À ce stade du texte, il importe de constater que Paola Alcioni affronte le passé et l'héritage espagnol de la Sardaigne d'une façon originale et oblique. Il apparait que dans *La stirpe dei re perduti* , la représentation de la vie sur l'île à l'époque de la présence ibérique ne trouve pas sa place, et cela constitue une des différences principales entre ce roman composite et les autres textes du corpus choisi. Néanmoins, l'écrivaine nous offre une fiction où l'attention se focalise sur la manière dont le passé et ses événements influencent directement notre perception du présent : en effet, pour les personnages de *La stirpe dei re perduti*, le passé ne passe jamais, il se traîne le long des siècles, probablement car personne n'a vraiment eu le courage de l'affronter, c'est-à-dire de le connaître et de le comprendre ; ou encore parce que c'est un passé si complexe que le connaître et le comprendre n'est pas un exploit facile. Ainsi, la recherche d'une vérité historique obsède littéralement les protagonistes de cette fresque-mosaïque par laquelle l'écrivaine de Cagliari met en valeur l'image et la perception d'une histoire non pacifiée qui a été marquée par, et qui engendre encore de nos jours, des conflits entre les êtres humains. Une scène emblématique est celle où Laura Balistreri cache sous ses vêtements le parchemin du XVe siècle lors d'un contrôle de la police allemande en 1944. C'est proprement dans ces secrets non dévidés et dans ces silences et ses conflits latents que s'insère la parole littéraire, capable, par les caractéristiques qui lui sont propres et par son autonomie, de rendre visible l'invisible, mais aussi de rendre visible le visible que nous refusons de voir. C'est à cette tâche que semble répondre le discours construit par Alcioni dans *La stirpe dei re perduti*, une vaste représentation historique marquée par l'imagination de l'écrivaine, qui restitue aussi – toujours obliquement – l'image de la profonde hispanisation de l'île, et ce, par exemple, en montrant l'image d'un lieu où a existé (et existe) un véritable multilinguisme qui a

[1246] *Ibid.*, p. 53. « Il matrimonio tra lui e Beatrìu guadagnò così, ai Ballester, quegli indesiderati parenti, i quali presto si rivelarono per ciò che realmente erano: cattiveria, caparbietà ed orgoglio sprezzante fatti persona. Crudeltà, perfino, come il povero Bartolomeo poté constatare negli ultimi, infelicissimi anni, della sua vita ».

évolué au fil des siècles au gré du contexte social, culturel et politique. Enfin, on peut remarquer que l'auteure ne cède pas facilement aux simplifications et au manichéisme, et que, au contraire, elle met en avant, d'une façon très insistante, la complexité de la toile histoirique et des passés qui s'entrecroisent, et ce en creusant dans la nature énigmatique de l'être humain, un des aspects qui semblent l'intéresser le plus. À ce propos, le texte s'attarde souvent à décrire le contexte *minuscule* de Gurtei, où vit une micro-société culturellement enfermée, notamment à cause des conditions géographiques : l'auteure dresse ainsi un portrait détaillé des habitants du village, méfiants vis-à-vis de l'*istrangiu* (l'étranger) – par « étranger », on entend un habitant d'un village autre que Gurtei – et surtout très voués aux superstitions et aux croyances populaires et traditionnelles, c'est-à-dire au folklore, ce qui est justement, et c'est Cirese qui nous l'apprend, l'expression et l'aspect d'une condition historique d'un peuple. À cette image s'oppose celle de Marco Raschini, qui est né en Sardaigne, comme les gens de Gurtei, mais qui a grandi dans la ville, à Cagliari, et dont la vision du monde diffère nettement de celle des villageois, comme le révèle le passage où l'oncle de Marco s'adresse à son neveau qui se prépare à partir pour Gurtei : « Tu as un avantage : tu es né dans cette île, tu parles la langue de ces gens. [...] Mais, souviens-toi : il faut être souple. [...] C'est de comprendre qu'on a besoin, dans ce cas ; de pénétrer dans des mécanismes de pensée qui ne nous sont pas habituels »[1247]. Ce fragment est symptomatique d'une séparation, voire d'une fracture entre campagne et ville – deux façon de penser opposées –, entre la classe moyenne et la classe populaire : comme si, finalement, Alcioni nous suggérait subtilement que la société et la culture sarde ne sont pas ce monolithe indivisible que nous voyons dans notre imaginaire, mais au contraire une entité multiple et nuancée, qui contient des éléments fortement différenciés. Remarquons enfin qu'au premier abord l'impression du lecteur peut être celle, tout à fait justifiée, de voir dans le microcosme de Gurtei une allégorie de la Sardaigne entière, dont elle synthétiserait les différents aspects (comme, par exemple, la Nuoro de Salvatore Satta dans *Le jour du jugement*) ; néanmoins, une lecture plus attentive montre que l'opération d'Alcioni est plus subtile. En effet, Gurtei, lieu imaginaire inventé par l'écrivaine, apparaît comme un ensemble de symboles (le lieu du silence, du mépris, du vent, de la superstition, du culte de la mort, etc.) et, de plus, nous le découvrons au début du roman, est une terre qui auparavant était séparée de l'île sarde, et qui selon ses habitants redeviendra un jour une île ; il s'agit donc d'un territoire qui s'est laissé porter par le mouvement mais qui reste tout de même immuable, sans rois et sans patrons, sempiternellement résistant.

[1247] *Ibid.*, p. 25. « Tu hai un vantaggio: sei nato in quest'isola, parli la lingua di questa gente. [...] Ma, ricorda: ci vuole elasticità. [...] È di capire che c'è bisogno, in questo caso. Di penetrare in meccanismi di pensiero che non ci sono consueti ».

C'est en somme un lieu mythique, qui n'existe que dans l'imaginaire, comme l'affirme le narrateur Michele Spano à la fin du livre : « Je pense au contraire qu'un lieu pareil n'a jamais existé ailleurs que dans chacun d'entre nous : lieu de l'âme où le sommeil peut se transformer en rêve, et le silence en rage »[1248]. Alors, pour revenir au début de cette réflexion, oui : Paola Alcioni dessine avec Gurtei une allégorie de la Sardaigne, mais d'une Sardaigne qui n'existe guère, sauf dans les rêves, ou dans la fiction.

À propos de rêves, nous distinguons un autre passage emblématique : celui où Inocencio, à Xátiva, rencontre pour la dernière fois le prisonnier Leonardo Alagon. Le marquis, depuis seize ans dans la prison valencienne, « en se rendant compte de la vie qui lui échappe, a demandé à être entendu en confession »[1249]. Le religieux se rend à son chevet escorté par un gardien avec lequel il s'entretient dans un dialogue centré sur l'histoire d'Alagon : il est alors intéressant d'observer que le gardien est étonné lorsque Inocencio parle d'exil à propos du marquis, parce qu'à son avis Alagon a ses racines en Aragon, et parce qu'il a toujours été un vassal du roi. Inocencio, fervent défenseur de la cause d'Alagon, raconte les événements qui menèrent le marquis à affronter le vice-roi Nicolò Carroz et à s'attirer les sympathies des Sardes, qui voyaient en lui l'incarnation des juges d'Arborée et de leurs prodiges : « Mais ça ne pouvait être autre chose qu'une erreur ! Fou... »[1250] répond le gardien. C'est ainsi qu'Inocencio, en repensant aux faits, convient que finalement Alagon était « en exil d'un rêve », d'une illusion qui s'est transformée en cauchemar. Lorsqu'il arrive à la cellule du prisonnier, ce dernier lui raconte un rêve, et lui parle de l'arbre déraciné, le même que celui dont Inocencio venait de rêver. Un arbre que le frère avait vu, il en est certain, probablement chez lui, et qui, on le découvre dans la suite du roman, n'avait aucun lien avec Arborée ni la période « libre » de l'île : en réalité, c'était un symbole lié à la *Menorah* juive, devenue l'étendard de la famille Baher (mutée en Bayre). Là encore, nous trouvons des éléments voués à démythifier un passé idéalisé et une conception figée de l'histoire, et avec elle ses symboles, ainsi qu'une secousse causée par la parole littéraire, parole qui, justement, déstabilise et remet en question, en ouvrant des possibilités : car, à partir de cette secousse, de nouvelles perspectives de (re)lecture de l'Histoire peuvent se manifester aux yeux du lecteur avisé. À la fin de la rencontre avec son confesseur, peu avant de mourir, Alagon crie ainsi, en s'adressant au religieux : « Ay, Nuestra Doña dels Abandonados ! [...] Prie pour moi, Inocencio, parce que ma folie a été aliment pour leur illusion

[1248] *Ibid.*, p. 347. « Io penso ivece che un posto del genere non sia esistito altro che dentro ognuno di noi: luogo dell'anima dove il sonno può mutarsi in sogno, ed il silenzio in ira ».
[1249] Paola Alcioni, *La stirpe dei re perduti, op. cit.*, p. 57. « Rendendosi conto che la vita gli sfugge, ha domandato di essere ascoltato in confessione ».
[1250] *Ibid.*, p. 59. « Ma non poteva essere altro che un abbaglio! Pazzo... ».

et cause de leur fin. Et cela est péché », et termine sur ces mots : « Ah, Inocencio... Fais transmettre au Roi Ferdinand que Leonardo de Arborée y Alagon, roi de Sardaigne, et son fils Artal, le saluent »[1251]. C'est un passage ambigu, notamment avec cette phrase finale – et il est probable que ce soit l'effet recherché par l'auteure : le sens se joue dans les interstices du discours, entre l'Histoire, la légende et le mythe, mais aussi dans l'imagination énigmatique de l'écrivain. Toutefois, cette insistance de la part d'Alagon à se faire passer par le roi de Sardaigne, même dans la folie sombre de la prison à vie à laquelle il a été condamné, permet de voir en lui un homme qui, submergé par son ambition démesurée, souhaite – ou souhaitait – devenir roi à tout prix ; et dans cette *folie* épique – qui est aussi, d'un autre point de vue, soif de pouvoir – il traîne une population entière, qui voit dans cette ambition un espoir de liberté, une possibilité de libération : une illusion ? Laissons suspendue cette question qui risque de nous faire glisser dans le terrain des jugements historiques, ce qui dépasse notre compétence et nos connaissances et nous éloigne de nos objectifs.

Revenons donc à Inocencio, qui à la suite de la mort du marquis d'Alagon et de cette vision commune de l'arbre déraciné et chaviré, décide de s'embarquer, depuis Barcelone, pour la Sardaigne, afin de lever ce mystère : que signifie cette apparition soudaine ? Où a-t-il déjà vu cette image ? Cependant, avant de suivre la quête du religieux, il est nécessaire de faire un pas en arrière : selon le récit de Laura Balistreri, en 1418, après la mort de Bartolomeo et la naissance de celui qui est considéré comme son fils, Beatrìu et Joan – lequel entretemps s'est marié avec Isabella Esquirro – ne s'adressent plus la parole, sans qu'on sache encore pourquoi : cette situation pousse Joan à entreprendre la construction d'une nouvelle maison mitoyenne. Les deux familles commencent ainsi à se détester férocement, tandis qu'à Caller, pour confiner ces gens dangereux à Gurtei, un magistrat appartenant à la famille Ballester élabore un document qui interdit aux Bayre-Ballester d'acquérir des biens immobiliers dans la capitale du vice-royaume. Le document, envoyé directement à Gurtei, se termine sur cette phrase : « Pour vous, il n'y a que la vallée de Gurtei. Restez -y ! »[1252]. C'est la condamnation définitive pour ces familles : les meurtres commencent à s'enchaîner et le cimetière, comme l'écrit Laura Balistreri, se remplit de Bayre et deBallester. C'est le début d'une longue histoire tragique, d'une longue trace de sang qui coule entre les siècles et qui implique les hommes et les femmes de ces familles où le viol, l'arbitraire et la violence physique et psychologique devient la normalité,

[1251] *Ibid.*, p. 61. « Ay, Nuestra Doña dels Abandonados ! [...] Prega per me, Inocencio, perché la mia follia è stata alimento per la loro illusione e causa della loro fine. E questo è peccato ». Et : « Ah, Inocencio... Manda a dire a re Ferdinando che Leonardo de Arborea y Alagon, Rey de Cerdeña, e suo figlio Artal, lo salutano ».
[1252] *Ibid.*, p. 55. « "Para vosotros no hay más que el valle de Gurtei. Quedaos allí!" » (en espagnol dans le texte).

et ce jusqu'à Aleni, en 1867, mais aussi après elle, puisque, malgré ses tentatives, elle ne parviendra pas à extirper définitivement ce gène contaminé de violence qui ravage tout ; un gène dont on apprend, grâce aux documents retrouvés relatifs au procès d'Inocencio, qu'il est issu, entre autres mystères, d'un inceste. Comme l'avoue le religieux avant d'être tué, le fils de Beatrìu n'était pas un Ballester, mais bien un Bayre-Bayre, fruit d'une relation entre elle et son frère Joan. Inocencio l'affirme devant ses bourreaux, pour nuire à Vicente Ballester, le responsable de son arrestation. Mais le narrateur nous suggère qu'il ne faut pas rechercher là la cause de l'acharnement de Vicente contre Inocencio ; de fait, cet inceste était une sorte de secret de polichinelle à Gurtei, selon le document retrouvé par Aleni et Marco Raschini dans la partie abandonnée de la maison des Ballester où habite encore la femme. Dans ces papiers – un écrit d'Inocencio Ispisu de 1494 et un écrit de 1495 où sont résumés les actes du procès de Inocencio – se trouve la clé du mystère, comme l'affirme Aleni : « Je crois que la dissolution d'un mystère longuement préservé à l'intérieur de ces murs est la clé pour comprendre de nombreux événements qui demeurent toujours obscurs. [...] Mais c'est un mystère qui a des racines lointaines »[1253]. Alcioni, à travers la voix de cette femme hantée par le passé, transmet encore une fois l'idée qui est au centre de ce roman composite, à savoir l'importance que l'auteur accorde à la connaissance de l'Histoire, donc du passé, en relation avec la compréhension du présent, donc à l'idée que rendre visible ce que nous étions hier nous permet de savoir qui nous sommes aujourd'hui. Ainsi, ce que met en avant Alcioni dans *La stirpe dei re perduti* (La lignée des rois perdus), c'est que rechercher les racines de chacun, en allant à rebours dans les époques, montre l'impossibilité d'une filiation unique, car les expériences se superposent le long des siècles ; en découle l'image d'une racine rhizomique, donc d'une identité qui est justement une synthèse de cette pluralité. Et, pour revenir à l'affaire Inocencio, c'est proprement cela que Vicente veut nier et que le religieux a découvert à propos de sa famille : « Probablement le frère possédait quelques informations que Vicente ne voulait que l'on répande »[1254]. Ces informations, dont parlent Aleni et Marco en 1867, puis Margherita Balistreri et Michele Spano en 1995, et que l'on découvre seulement à la fin du texte, Inocencio les a obtenues grâce à ses longues conversations avec Alagon, qui connaissait l'épopée des Baher, puis dans un livre de Nigidius de Heussburg, les *Arcana Silenda*, qu'un ami d'Oristano lui avait prêté à son arrivée

[1253] *Ibid.*, p. 171. « Credo che lo scioglimento di un mistero a lungo conservato tra queste mura, sia la chiave per capire molti accadimenti restanti sempre oscuri. [...] Ma è un mistero che ha radici lontane ».
[1254] *Ibid.*, p. 179. « Probabilmente il frate era in possesso di qualche informazione che a Vicente non tornava comodo che si divulgasse ».

sur l'île : dans cette œuvre, il a lu notamment un écrit à propos de l'arbre chaviré, un arbre qui est, comme l'affirme Spano en s'adressant à Margherita,

> la représentation la plus typique du Judaïsme, la *Menorah*, le candélabre [...] à sept branches. Sept comme les racines de l'arbre des Baher. Joan a chaviré l'arbre pour utiliser la Menorah comme arme personnelle. [...] Les Baher étaient juifs, madame Balistreri. Voici le secret inhérent aux racines de la lignée que Vicente Ballester craignait autant. [...] La conscience de Vicente d'avoir du sang juif dans ses veines – vu qu'il s'appelait Ballester, mais qu'il était Baher des deux côtés – est devenue une obsession. [...] Il était d'origine juive, et il l'était dans un moment où il ne fallait pas l'être. De fait, précisément, pendant ces années les souverains très catholiques d'Espagne, Ferdinand et Isabelle, chassaient les Juifs et les Maures du royaume, et ils leur confisquaient leurs biens. Même si les Baher furent aussitôt de *nouveaux chrétiens, convertis*, ou [...] *marranes*, qui signifie porcs, Joan avait affiché dans son étendard son attachement au judaïsme et Vicente ne se sentait pas en sécurité, à cause aussi du passé trouble de la famille.[1255]

Mais cette information n'était pas la seule que possédait Inocencio, car, et c'est encore Spano qui l'affirme, dans l'histoire des Baher il y a une autre tache – d'ailleurs, nous nous rappelons qu'au début du roman, on parlait de trois secrets. Ainsi, Spano raconte avoir été dans les archives de la Couronne d'Aragon afin de reconstituer depuis l'origine l'histoire de la famille : il y a découvert que les Baher étaient juifs et wisigoths (en 1100, Arnaldo Baher était seigneur du château de Montpeuplier, au sud-ouest de Toulouse), mais pas seulement : « les légendes ont résisté plus que les pierres et racontent que les Baher étaient étroitement

[1255] *Ibid.*, p. 328-329. « L'albero di Joan era la rappresentazione più tipica dell'ebraismo, la *Menorah*, il candelabro [...] a sette braccia. Sette come le radici dell'albero dei Baher. Joan ha capovolto l'albero per assumere come arma personale la Menorah. [...] I Baher erano ebrei, signora Balistreri. Ecco il segreto inerente alle radici della stirpe che Vicente Ballester tanto temeva. [...] La consapevolezza di Vicente di avere sangue ebreo nelle vene – visto che si chiamava Ballester, ma era Baher per parte di entrambi i nonni – divenne un'ossessione. [...] Era ebreo, e lo era in un momento in cui non bisognava esserlo. Infatti proprio in quegli anni i sovrani cattolicissimi di Spagna, Ferdinando e Isabella, cacciavano dal regno ebrei e mori, confiscando i loro beni. Anche se i Baher furono da subito *cristianos nuevos, conversos* o [...] *marranos*, che significa porci, Joan aveva ostentato nello stemma il suo attaccamento all'ebraismo e Vicente non si sentiva sicuro, anche a causa dei torbidi trascorsi della famiglia ». Dès lors, lorsque Margherita Balistreri découvre l'origine hébraïque de sa famille, elle se rappelle l'obsession de son père Giacomo Balistreri, que lui avait racontée sa mère Laura, obsession similaire à celle de l'ancêtre Vicente : « Ma mère me racontait que papa avait toujours manifesté un fervent antisémitisme » (*Ibid.*, p. 328. « Mamma mi raccontava che babbo aveva sempre manifestato un acceso antisemitismo »). C'est encore le passé qui laisse ses traces dans les époques successives. À propos de Giacomo, il n'est pas superflu de rappeler qu'il avait disparu en 1944, sous l'occupation nazi-fasciste, notamment après avoir eu confirmation de son origine juive lors d'une visite à l'ancienne maison de Gurtei des Ballester-Bayre.

apparentés aussi avec la lignée mérovingienne. Cette lignée, appelée des *rois thaumaturges*, après avoir longuement régné dans les territoires [...], s'était affaiblie. [..] Elle fut supplantée par les Carolingiens »[1256], néanmoins ils continuèrent à vivre dans la clandestinité : ils étaient les *rois perdus* du titre de l'œuvre. Or, dans ce passé pour le moins complexe, il se trouve qu'autour de 1200, en Languedoc, s'était propagée la plus grande hérésie de la chrétienté médiévale, celle des Cathares ; à cette époque, lorsque l'Église de Rome décide d'organiser une croisée contre les hérétiques, les Baher vivaient dans un château de la région. En 1244, selon le récit de Spano, des enclaves hérétiques résistaient dans ces territoires, et ce furent proprement les Baher qui dénoncèrent cette dernière résistance : parmi les morts, suite à l'offensive de Rome, on retrouva donc les cadavres de nombreux proches de la famille Baher, tués par la trahison de leurs propres parents. Pour rendre encore plus claire l'importance de cet événement fondateur, Spano rapporte que les Baher avaient pour symbole, à l'époque, deux peupliers : « En héraldique, le peuplier est symbole de pureté, et le terme *Cathare* veut dire *Pur*. Ceux de la famille qui ourdirent la trahison étaient donc des Cathares apostats, tout comme ils furent des Juifs apostats lorsque cela les arrangeait »[1257]. Et nous arrivons ainsi au point focal de cette difficile reconstruction de la lignée des rois perdus, où on découvre de quelle façon ces événements si lointains ont eu des répercussions directes sur les époques successives : à travers un récit précis et détaillé – qui s'appuie sur des documents d'archive –, Spano confirme que dans les textes de l'Inquisition, il a trouvé la preuve qu'à l'époque de Vicente, il existait des groupes de Cathares en Sardaigne : justement, Vicente craignait la vengeance de ces Cathares, car « le nom des Baher ne pouvait pas être oublié ; en outre, Inocencio savait, il pouvait donc le dénoncer... Voici le troisième secret, le plus infamant : avoir trahi et fait massacrer sa propre famille. Les Ballester-Bayre tentèrent de l'occulter et en portèrent le poids, en le transmettant de génération en génération, pendant sept siècles »[1258]. Néanmoins, dans cette mosaïque où il demeure difficile de se repérer, si nous faisons à nouveau un pas en arrière, nous découvrons qu'Inocencio n'avait guère l'intention de dénoncer ou de trahir Vicente : au contraire, et ce sont Marco et Aleni qui le découvrent, Inocencio, en lisant les *Arcana Silenda* avait compris le symbole de l'arbre chaviré : l'arbre représente le rêve de liberté, d'indépendance ; il est aussi

[1256] *Ibid.*, p. 330. « Le leggende hanno resistito più delle pietre e raccontano che i Baher erano strettamente imparentati anche con la stirpe merovingia. Questa stirpe, chiamata dei *re traumaturghi*, dopo aver a lungo regnato nei territori [...] si indebolì. [...] Fu soppiantata da quella dei Carolingi ».

[1257] *Ibid.*, p. 332. « In araldica il pioppo è simbolo di purezza, ed il termine *Cataro*s significa *Puro*. Quelli della famiglia che ordirono il tradimento erano quindi dei catari apostati, così come furono degli ebrei apostati, quando fece loro comodo ».

[1258] *Ibid.*. « Il nome dei Baher non poteva essere dimenticato e, inoltre, Inocencio sapeva, poteva denunciarlo... Ecco il terzo segreto, quello più infamante: aver tradito e fatto trucidare i propri congiunti. I Ballester-Bayre tentarono di occultarlo e ne sentirono il peso, tramandandoselo di generazione in generazione, per sette secoli ».

l'étendard de la famille Ballester-Bayre, ainsi que de la lignée d'Arborée, à laquelle appartenait l'épouse de Vicente, et qui était elle-même considérée comme le dernier rempart d'une supposée liberté sarde face à l'occupant ibérique. Dans ce court-circuit historique bâti par Alcioni, Aleni parvient à une conclusion : « Inocencio se demandait qui pouvait à présent réaliser ce rêve. Qui, sinon celui qui portait dans ses emblèmes le symbole du rêve et de la liberté et, de plus, qui avait uni son sang avec celui d'Arborée ? »[1259]. Selon le religieux, Vicente, grâce à son mariage, aurait donc pu réaliser le projet de libération de Leonardo Alagon, mais les objectifs du Ballester étaient autres, et dans cette affaire s'insère un autre élément, le dernier : en effet, les deux personnages, et c'est toujours Aleni qui le dévoile, savaient qu'en Sardaigne vivait le fils de Martin le Jeune, lui-même fils de Martin le Vieux, roi d'Aragon, dernier représentant de la lignée catalano-aragonaise. Martin le Jeune s'était battu dans l'île lors de la bataille de Sanluri de 1409. Suite à la bataille, il s'était retiré à Cagliari avec une prisonnière, la *belle de Sanluri* : Martin mourut peu après de paludisme, et la femme eut un enfant. Personne ne sut jamais si cet enfant était en vie ou non. La lignée était donc interrompue, et la couronne passa dans les mains de la dynastie castillane des Trastamare, dont était issu le roi Ferdinand, au pouvoir à l'époque d'Inocencio et de Vicente : « Beaucoup affirment que le fils de Martin naquit. Ce fut cela, alors, que Leonardo confia à Inocencio. [...] Si un descendant de Martin était sorti à ce moment, cela eût été un beau problème pour le roi Ferdinand »[1260]. Vicente dénonce donc cette présence potentielle à Ferdinand, qui en échange lui attribue de droit le fief de Gurtei. Au même moment, Ballester dénonce Inocencio, car à son avis il connaît trop de détails sur sa famille, ce qui pourrait être dangereux pour son futur et pour celui de son clan : ainsi, finalement, les rêves de certains correspondent aux cauchemars des autres.

Ici, Alcioni insère la petite histoire dans la grande Histoire, en nouant des liens inextricables entre les événements et en construisant un mouvement qui va du bas vers le haut et vice-versa, dans une conflictualité latente que seule une âme naïve comme Inocencio ne parvient pas à saisir. Il est intéressant de remarquer deux choses : tout d'abord, que les Bayre arrivent à pénétrer la lignée d'Arborée élargit l'image des *rois perdus* pour en faire une métaphore qui s'étend à la Maison des juges ; de ce fait, Leonardo Alagon se considérera lui aussi comme un roi perdu, jusqu'à sa mort. Ensuite, ses découvertes amènent Aleni à réfléchir au sujet des connaissances historiques de l'être humain et des apories qui les caractérisent, et à

[1259] *Ibid.*, p. 196. « Inocencio si sarà chiesto chi poteva realizzare quel sogno. Chi se non uno che portava nelle insegne il simbolo del sogno e della libertà e, insieme, aveva unito il sangue con una discendente di Arborea ? ».
[1260] *Ibid.* « Molti affermano che il figio di Martino nacque. Fu questo, allora, che Leonardo confidò a Inocencio. [...] Se un discendente di Martino fosse spuntato in quel momento, sarebbe stato un bel problema per re Ferdinando ».

ce sujet elle en arrive à affirmer ce qui suit : « Notre ignorance de l'histoire est encore si grande »[1261]. C'est probablement cette ignorance que perçoivent certains personnages de ce roman, comme Aleni, mais aussi Marco, Laura et Margherita, par exemple, et qui les pousse à fouiller continuellement dans le passé avec une sorte d'obsession mémorielle qui ne semble jamais s'atténuer et qui, malheureusement, ne leur apporte pas cette rédemption tant désirée. À ce propos sont révélatrices les paroles de Margherita Balistreri, qui après la découverte des tunnels souterrains où Joan et Beatrìu étaient enterrés ensemble, s'isole sur les ruines de la maison des ses ancêtres à Gurtei et, rejointe par le narrateur, explique pourquoi elle se trouve là : « J'attendrai que Gurtei revienne [...]. Pour vivre dans l'attente qu'il puisse s'éloigner à nouveau »[1262]. En effet, le passé est un rêve qui revient périodiquement, et les ruines sont là pour nous rappeler son existence qui se faufile jusque dans le présent ; mais il est aussi un arbre qu'il faut retourner pour en montrer les racines : des racines multiples et composites, comme le sang des Bayre, qui s'est répandu entre le Sud-Ouest de la France, l'Espagne et la Sardaigne, en pénétrant la haute société comme le petit peuple, car ils ne craignaient pas de salir leur sang royal. De fait, à Gurtei, des membres de cette famille s'étaient liés, au fil des siècles, avec des locaux, et ce malgré le mépris que la population du village avait développé vis-à-vis de cette lignée maudite : Gurtei, nous raconte Alcioni, redoutait les Bayre et leur sang abject, Gurtei se pensait pure et non contaminée. Néanmoins, ce sang s'était diffusé parmi les habitants du village, qui, en craignant les Bayre, se craignait donc lui-même : de fait, la contamination n'était guère évitable. Qu'est-ce que cette considération implique à plus grande échelle ? On peut y voir une allégorie de la relation entre la Sardaigne et l'Espagne : après quatre siècles de présence sur l'île, il est invraisemblable d'imaginer une société et une culture – donc une identité – qui seraient restés indemnes et imperméables à l'influence ibérique. Ainsi, l'idée qui traverse le texte est celle que même si les Sardes ont cru, à des époques différentes et encore à nos jours, à une supposée pureté de leur *ethnie*, le contraire est plutôt évident : la Sardaigne est une île « bâtarde », comme l'affirmait Antonio, le narrateur de *Mischinéddus* ; le sang des Sardes s'est mêlé à celui des dominateurs et à celui des gens de passage, Espagnols, Italiens, Maures, etc. Leurs racines, au pluriel, se dévident dans des territoires improbables, car tout comme les Bayre, ils sont, entre autres, Juifs, marauds, Musulmans, Mérovingiens, Catalans, donc Sardes, ce qui, finalement, remet en cause à la fois la *costante resistenziale* de Giovanni Lilliu et l'image du Risorgimento, vouée à affirmer l'italianité de l'île. En revenant à la formulation de Chambers,

[1261] *Ibid.*, p. 197. « La nostra ignoranza della storia è ancora tanto grande ».
[1262] *Ibid.*, p. 346-347. « Aspetterò che Gurtei ritorni [...]. Per vivere nel sogno che possa tornare ad allontanarsi ».

nous pouvons affirmer qu'il s'agit de « Prendre acte de la dissipation de la notion d'authenticité et d'accueillir l'idée de l'existence d'histoires différentes, dans un présent complexe et syncrétique, composé de transfigurations culturelles »[1263]. Le parcours est donc celui de l'hybridation et de la créolisation culturelle, ce qui devrait mener à reconnaître l'existence d'une identité complexe engendrée dans le temps par des histoires discontinues et hétérogènes. C'est cet univers qui se dégage du roman de Paola Alcioni, parce que dans son texte les racines et les traditions deviennent flexibles et multiples, ce qui signifie qu'elle a construit « un sentiment d'authenticité qui nait et se développe dans les parcours conjoints de mémoires et d'histoires »[1264]. Ainsi, pour reprendre encore une image chère à Chambers, la Sardaigne largue les amarres et « commence à aller à la dérive, elle rentre dans d'autres récits »[1265].

Pour clore cette partie dédiée à *La stirpe dei re perduti* – un roman vaste et riche en points de réflexions – nous faisons un pas en arrière pour revenir à l'année 1867 : les soldats piémontais[1266] sont arrivés à Gurtei, ils sont à peu près trois mille. Des désordres ont éclaté à Alghero, et les militaires ont choisi Gurtei pour établir un quartier général d'où gérer les opérations pour intervenir dans la ville du nord-ouest. Néanmoins, l'atmosphère dans ce village est étrange : les maisons semblent abandonnées et les rues sont désertes. Ils ne savent pas, les Piémontais, que Gurtei est en train – du moins selon les habitants – de se détacher de la terre ferme pour redevenir une île. À cet instant, Marco, Aleni, sa fille Béatriz – revenue du couvent où elle a passé la majeure partie de sa vie –, Marta et Larentu se préparent à quitter définitivement la maison Ballester. Aleni ordonne à ses proches de partir sans elle : « Pour moi, il y a encore quelque chose à faire, ici »[1267] affirme-t-elle. Elle se rend, par suite, dans la chambre située dans la partie haute de la maison, au moment-même où un groupe de soldats armés rentre dans la cour : ils poursuivent, d'après leurs dires, deux hommes qui ont attaqué le camp militaire. Lorsqu'ils arrivent aux escaliers, ils trouvent Aleni, une bougie dans la main, qui leur barre la route et les empêche de rentrer dans la chambre. L'officier qui guide le groupe commence à négocier avec elle, mais elle lui répond en sarde ; le dialogue se révèle impossible :

> – E insandus ? De innoi non passat nisciunus...

[1263] Iain Chambers, *Paessaggi migratori, op. cit.*, p. 88. « Prendere atto dello svanire della nozione di autenticità e accogliere l'idea dell'esistenza si storie diverse, in un presente composito e sincretico, composto di trasfigurazioni culturali ».
[1264] *Ibid.*, p. 119. « Un senso di autenticità che nasce e si sviluppa nei percorsi contingenti di memorie e storie ».
[1265] *Ibid.*, p. 123. « Comincia ad andare alla deriva, entra in altri racconti ».
[1266] Dans le texte on parle de « soldats piémontais », même si le passage est situé en 1867, donc après l'unification de l'Italie.
[1267] Paola Alcioni, *La stirpe dei re perduti, op. cit.*, p. 315. « Per me, c'è ancora qualcosa da fare, qui ».

– Parlez de façon que je puisse comprendre !

– Je parle ma langue parce que je suis dans ma terre, et si tu ne me comprends pas, c'est toi qui as tort.

– Je prendrai cet homme même en passant sur le corps d'une baronne espagnole, si besoin. Écartez-vous de cette porte.

– Je suis baronne, oui, mais je suis sarde.[1268]

Il faut observer que l'officier dit à Aleni, avec insistance, qu'il ne comprend pas son espagnol, tandis qu'elle continue de répondre en sarde. S'ensuit une lutte physique entre l'homme, qui tente de passer, et la femme qui s'accroche à lui pour l'empêcher de rejoindre cette chambre. Puis, de loin, on entend tirer, deux fois. Le notaire, ami d'Aleni, arrive à la tenue Ballester, et trouve le corps d'Aleni étendu par terre, sans vie. Dans la chambre, il n'y avait personne. Le notaire se dresse contre les soldats : « Ah, maudits, qu'est-ce que vous avez fait ? L'homme que cette femme protégeait a déjà été pris et pendu ! »[1269]. Les soldats restent interdits, puis ils quittent le lieu tandis que l'officier affirme qu'on ne tire rien de ces Espagnols. Il est évident dans ce passage qu'Alcioni remet – de nouveau – en question le lien entre Italie et Sardaigne, en donnant une image négative des soldats piémontais, sourds et méprisants devant cette femme qui protège seulement son passé. Aux yeux des militaires, Aleni est espagnole, tout comme sa langue : ils ne font pas de distinction entre espagnol et sarde, et cela ne les intéresse guère. C'est une image puissante, vouée à mettre en avant, entre autres, l'idée d'une « fusion » qui n'a jamais été « parfaite » entre la Sardaigne et le Piémont, et à souligner ainsi la continuité de la position de subalternité de l'île, qui se réitère dans le nouvel édifice unitaire italien. Le passage se conclut ainsi : « La fragilité d'Aleni se voit toute maintenant, dans le corps ensanglanté abandonné par la force vitale. Il paraît même étrange que cette vie se soit attardée autant, accrochée à qui sait quelles racines, à quelle terre »[1270]. *La stirpe dei re perduti* est en fin de compte un roman de racines – découvertes, chavirées, rhizomiques ; un texte profondemment marqué par une recherche obsessionnelle dans les mailles du passé, dont la reconstruction s'avère particulièrement difficile, et donc par une attitude nécromantique collective, inévitable dans un lieu qui porte les stigmates d'une mémoire non pacifiée. Aleni, personnage qui porte en lui les

[1268] *Ibid.*, p. 317. « – E insandus? De innoi no passat nisciunus... (« Et alors ? Ne personne ne passera par ici...») – Parli in modo che io possa capirla! – Io parlo la mia lingua perché sono nella mia terra e, se non mi capisci, sei in torto tu. – Prenderò quell'uomo anche passando sopra il corpo di una baronessa spagnola, se sarà necessario. Si tolga da quella porta. – Io sono baronessa, sì, ma sono sarda ».

[1269] *Ibid.*, p. 319. « Ah, maledetti, che avete fatto? L'uomo che quella donna difendeva, è stato già preso ed impiccato! ».

[1270] *Ibid.*, p. 322. « La fragilità di Aleni ora si vede tutta nel corpo insanguinato, abbandonato dalla forza vitale. Pare strano, anzi, che la vita vi si sia attardata tanto, aggrappata con chissà quali radici, a quale terra ».

cicatrices de l'histoire familiale et celles de Gurtei, en est le symbole, et nous pourrions aussi la considérer comme une incarnation et une métaphore de l'île sarde et de son passé accidenté, marqué notamment par la rencontre avec l'Autre, le dominateur.

Il corregidor [2017], le dernier roman du corpus, est aussi construit autour de l'idée de la rencontre – et du conflit – avec l'Autre, ainsi qu'autour de l'image de passés non apaisés où se croisent les destins futurs des personnages de cette fresque historique situé à la fin du XVIIe siècle, au moment où le soleil se couche sur l'Empire où le soleil ne se couche jamais. Le personnage principal du texte d'Abate et Melis Costa est Jorge Baxu, *corregidor de hidalgos* (une sorte d'avocat des nobles) qui décide, en 1675, à Goa, en Inde, de raconter son histoire personnelle au père Francisco Costa ; une histoire caractérisée par la constante de la violence, qui débute en 1650 dans le Sahara occidental, mais dont la partie centrale se déroule à Caller en 1665, lorsque Jorge est envoyé par la Couronne dans la capitale sarde, avec son auxiliaire Kalb – un musulman hispanisé –, afin de résoudre l'affaire du massacre de certains nobles d'origine espagnole. Il faut préciser que ce roman présente une structure similaire à celui de Paola Alcioni, c'est-à-dire une narration marquée par des positions temporelles diverses et rythmé par un mouvement continu de va-et-vient, dont la position intermédiaire qui commande la totalité du roman, et à laquelle il faut sans cesse revenir, est sans doute l'année 1665 à Caller. De plus, tout comme Alcioni dans *La stirpe*, les deux auteurs du *Corregidor* construisent une ouverture à structure complexe, caractérisée par une écriture fortement elliptique. Outre ces aspects, une autre similitude avec le texte précédent est la tendance des auteurs à franchir la frontière du réel pour s'aventurer dans le surnaturel. Les différences restent néanmoins nombreuses, notamment au niveau du style : dans *Il corregidor*, le registre est courant et l'écriture fortement paratactique, conférant au texte un rythme très soutenu. Quant au narrateur, il est hétérodiégetique et emploie continuellement le discours indirect libre, voire le discours direct pour donner la parole aux personnages d'une histoire marquée par la présence de plusieurs voix. Avant de nous pencher sur le texte, précisons un dernier élément important du roman, à savoir sa dimension géographique dilatée, qui plonge le lecteur dans un univers vaste et ouvert dont il est difficile de saisir les éventuelles frontières. De ce fait, Abate et Melis Costa créent l'image d'un empire carrefour de langues et de cultures qui se mélangent chaotiquement, et la Sardaigne, en tant que territoire de cet édifice étendu, en présente toutes les caractéristiques.

Au centre de la narration, se trouve Jorge Baxu, un galicien porteur d'un secret encombrant dont il souhaite se débarrasser auprès du religieux Francisco Costa : « Père, [...] je veux vous dire qu'il y a trois jours j'ai été libéré du sceau du secret qui me fut imposé dix ans

auparavant. Je vous raconterai une chose à laquelle vous ne pourrez pas croire. Voulez-vous m'écouter ? »[1271]. Baxu a été militaire, puis *corregidor* ; cependant, lorsqu'il rencontre le père Francisco, il est devenu chirurgien-barbier, comme son père Haime – et comme Antonio dans *Mischinéddus* – ; mais c'est justement de son passé de *corregidor* (ou magistrat des nobles) qu'il veut parler, de cette histoire qui commence à Caller en 1665 ; une histoire pleine de digressions. Ce qui frappe dans le récit de Baxu relatif à son arrivée en Sardaigne, c'est l'impression de déjà-vu qu'il ressent, notamment en ce qui concerne ces enfants au teint olivâtre et aux yeux obliques qui jouent sur une plage, et ses bateaux en jonc, minuscules pour un seul homme :

> La pensée l'avait ramené quelques années plus tôt : Nouvelle Espagne. [...] Là justement il avait vu des enfants de la même couleur ; les mêmes yeux félins, les cheveux brillants et noirs comme la poix ; identiques à ceux qu'il avait observés s'affairer autour des petits bateaux qui bougeaient, placides, dans les étangs dédiés à la Sainte Juste Martyre de Sardaigne. Joncs flottants identiques, ceux qu'il avait repérés dans le Nouveau Monde. Impossible, il s'était dit. Impossible que depuis les montagnes du Pérou la technique de fabrication de ces embarcations soit arrivée jusque-là. C'était à cet instant que la Sardaigne lui était apparue comme un atlas.[1272]

Au contraire de l'île théorique et métaphorique décrite par Margaret Cohen, où le temps « remet à zéro l'horloge de l'histoire »[1273], l'île qui se présente à Baxu est un « monde confus » pleinement dans son temps, et qui présente des ressemblances mystérieuses avec des endroits situés de l'autre côté de la planète ; un espace à nouveau ambigu, pour revenir à la définition de Chambers, un lieu où l'on rencontre d'autres lieux, un conteneur d'histoires diverses qui se rejoignent dans ce micro-univers entouré par la mer : en témoigne encore la présence de plusieurs accents captée par Baxu, qui toutefois, sous la pluie battante de Caller, décide de ne

[1271] Francesco Abate, Carlo A. Melis Costa, *Il corregidor, op. cit.*, p. 33. « Padre, [...] voglio dirvi che, tre giorni or sono, sono stato liberato dal vincolo del segreto che mi fu imposto dieci anni fa. Vi racconterò qualcosa cui potrete non credere. Volete ascoltarci? ».

[1272] *Ibid.*, p. 43. « Il pensiero lo aveva portato a qualche anno prima: Nuova Spagna. [...] Proprio lì aveva visto bambini dello stesso colorito, gli stessi occhi felini, i capelli lucidi e neri come la pece. Identici a quelli che aveva osservato affaccendarsi vicino ai barchini che si muovevano placidi negli stagni dedicati alla Santa Giusta Martire di Sardegna. Giunchi galleggianti uguali a quelli aveva avvistato nel Nuovo Mondo. Impossibile, si era detto. Impossibile che dalle montagne del Perù la tecnica di fabbrica di quelle imbarcazioni fosse giunta fino a lì. Era stato in quell'istante che la Sardegna gli era apparsaa come un atlante ».

[1273] Margaret Cohen, « L'isola », in Franco Moretti, a cura di, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi.*, *op. cit.*, vol. IV, p. 441. « Azzera l'orologio della storia ».

pas trop se focaliser sur cette « bataille d'arrière-garde dans un empire où le manque d'harmonie entre les langues était le dernier des problèmes »[1274].

Une fois arrivé dans la ville, Baxu, accompagné de son secrétaire Kalb, doit rencontrer un haut fonctionnaire vice-royal, don Pedro Cortiz, quis'avère être un ivrogne en proie à la peur et lui décrit la violence qui s'est instaurée sur l'île, où il se passe quelque chose de grave, qui touche des personnes importantes. Toujours selon un procédé elliptique, ce passage dévoile l'existence d'une intrigue complexe qui a rongé non seulement la vie de Baxu et des nobles sardo-espagnols, mais aussi celle de la Couronne, tout comme celle d'une petite communauté guarani, originaire de l'actuel Paraguay, qui se retrouvera malgré elle au centre du processus historique. Un aspect intéressant de cette rencontre entre Cortiz et le *corregidor*, qui se déroule dans une atmosphère shakespearienne de folie et de décadence, c'est que la figure de don Pedro, aux yeux de Baxu, est symptomatique d'un problème qui a ravagé l'empire ibérique : l'incapacité des ses fonctionnaires. Il tient notamment les propos suivants : « Un empire construit avec la force des *Tercios* redoutés, destiné, comme à chaque époque passée et future, à s'effriter à cause des ses fonctionnaires »[1275]. La narration, dès le début, est fréquemment interrompue par des césures : parfois, il s'agit de scènes d'une violence inouïe aux abords de Caller ; parfois le narrateur rentre dans les pensées du protagoniste pour montrer la douleur qui le tenaille depuis longtemps. En effet, le lecteur découvrira par la suite que la femme de Baxu, Leni, est morte en accouchant de leur premier fils, et que le *corregidor*, en voyant son fils né estropié, aveuglé par la souffrance, lui a enlevé la vie en l'étouffant.

Outre le récit situé à Caller, un autre récit parallèle se trouve au cœur de la narration : celui où l'on raconte l'histoire de la communauté de Conception de Santa Maria, au Paraguay, et qui a pour protagonistes le père Arturo et la jeune Maria Pilar Hovypyayè, une indigène hispanisée qui grandit avec une double éducation, espagnole et guarani. Dans ce lieu lointain commencent à arriver les échos des destructions perpétrées par un groupe de traîtres d'origine espagnole et portugaise qui, accompagnés par des esclaves amérindiens, attaquent les villages, tuent les habitants et s'approprient leur argent. Cela se passe dans les années 1640, et ce récit,

[1274] Francesco Abate, Carlo A. Melis Costa, *Il corregidor, op. cit.*, p. 45. « Battaglia di retroguardia in un impero dove l'ultimo problema erano le lingue che non andavano in armonico accordo ». À propos de la diversité linguistique, voir aussi *Ibid.*, p. 65 : « Espagnol de variétés différentes, divers idiomes indigènes, certains presque identiques à l'espagnol, mais avec des inflexions catalanes et portugaises, d'autres avec structure et ton pisans ou liguriens. Et en plus, des cris napolitains, des ricanements palermitains et des murmures allemands. Telle était Caller » (« Spagnolo nelle diverse varietà, diversi idiomi indigeni, alcuni quasi identici allo spagnolo, ma con inflessioni catalane e portoghesi, altri con struttura e toni pisani o liguri. E in più urla napoletane, sogghigni palermitani e sussurri tedeschi. Questa era Caller »).

[1275] *Ibid.*, p. 55. « Un impero costruito con la forza dei temuti *Tercios* destinato, come in ogni epoca passata e futura, a sgretolarsi a causa dei suoi funzionari ».

nous le verrons plus loin, convergera avec celui qui se déroule à Caller en 1665. Le fait central dans ce fragment narratif, c'est que cette communauté guarani se retrouve un jour à devoir accueillir Fipo, le fils caché du roi Philippe IV, que le roi lui-même souhaite faire grandir loin de l'Europe ravagée par les conflits et les épidémies, mais aussi loin des luttes de succession. Or, il arrive qu'un jour le groupe des traîtres, guidé par un marquis hispanique qui cache son vrai visage sous un masque blanche, agresse le village guarani contrôlé par les jésuites et, sans le savoir, provoque la mort de l'héritier au trône, qui s'était entretemps lié d'amitié avec Maria Pilar. Cacher ce meurtre est le grand souci des ces chevaliers masqués ; aussi, lorsque les jésuites de Santa Maria décident, en accord avec la Couronne, de transférer la communauté dans le vieux monde, et plus précisément en Sardaigne, les coupables de la mort de Fipo se voient obligés de suivre les Guaranis dans l'île, car leur intérêt est justement celui de les faire taire pour protéger le secret. Cela est évidemment en lien avec les meurtres des nobles de Caller : ces assassinats, parfois macabres, représentent une sorte de règlement de comptes, ou une guerre intestine, entre ceux qui avaient participé à l'agression de Santa Maria. Mais cela, Baxu mettra du temps à le comprendre : de fait, il devra passer par une série d'événements pour le moins étranges, comme le déroulement d'une cérémonie païenne collective qui a lieu dans un amphithéâtre aux alentours de Caller ; la traversée de l'île, déserte et ravagée par la peste, accompagné par des soldats allemands fidèles au vice-roi ; ou encore la rencontre avec les vieux Pai, trois hommes de la communauté guarani qui lui feront découvrir la présence des Amérindiens en plein cœur de la Sardaigne espagnole.

Mais ce sont surtout quatre personnages qui marqueront le parcours de Baxu jusqu'à la vérité : le premier est le vice-roi Camarassa, qui revient dans ce roman sous une lumière différente de celui, entre autres, qui apparaît dans *Hombres y dinero*. Le deuxième est Lucifero, un vieux poisseux et analphabète qui, néanmoins, est un voyant et aide le *corregidor* dans son chemin accidenté. Puis vient le marquis Medina, celui qui guide les traîtres et se transforme en mouche avec son masque blanc ; et enfin Maria Pilar, femme guerrière qui devient la référente de sa communauté et qui aura une relation sentimentale avec le Galicien. Il ressort des éléments ci-tracés que la mosaïque narrative composée par Abate et Melis Costa est tortueuse et complexe, focalisée sur la figure d'un dominateur comme Jorge Baxu qui, en revenant sur son expérience, sans renier ses actes souvent violents, reconsidère néanmoins son rôle et l'injustice qui y est associée ; surtout, il comprend, comme le lui dit le père Costa à Goa, en 1675, que « Trop de fois, corregidor, vous avez remplacé Dieu. Indûment »[1276]. Ce reproche fait allusion

[1276] *Ibid.*, p. 194. « Troppe volte, corregidor, vi siete sostituito a Dio. Impropriamente ».

à l'attitude générale des dominateurs et colonisateurs, comme les Espagnols à l'époque de Baxu, qui décidaient du sort des peuples soumis ; car finalement, comme l'affirme Saïd, « l'Imperium, pour les colonisateurs, était vu comme un devoir prolongé, presque métaphysique, de gouverner des peuples subordonnés, inférieurs ou moins avancés »[1277]. Pour revenir aux personnages cités ci-dessus, il s'avère utile de se pencher, quand bien même brièvement, sur leurs profils et leur rôle dans la fiction. Commençons par Camarassa, dont l'image peinte par Abate et Melis Costa diffère de celles tracées dans d'autres fictions historiques produites en Sardaigne. Cela ne veut pas dire que le vice-roi est une figure positive du récit, loin de là ; toutefois, il n'apparaît pas comme ce personnage presque caricatural et pathétique du roman de Maurandi, ou encore de celui d'Antonello Angioni. Dans *Il corregidor*, Camarassa est un vice-roi glacial, presque imperturbable, qui ne fait guère confiance aux militaires espagnols et fait en conséquence assurer sa protection par un groupe de soldats germaniques guidé par Zinkar (qui se révélera à la fin être un cousin du vice-roi). Camarassa parle allemand, il a les idées claires ; cependant il est tourmenté par la prédiction que lui a faite Lucifero le voyant (un énième Tirésias) : il sera tué dans les rues de Caller en 1668 – une prédiction que les faits vérifieront. Ainsi, selon lui l'intervention de Baxu, dans ce contexte violent où les nobles s'entretuent, pourrait changer le cours des choses. Justement, Lucifero Porta est un autre personnage central de la narration, notamment dans la deuxième partie du roman : il s'agit d'un paysan sarde, qui vit dans les terres, non loinde la communauté guarani. Comme il l'explique en s'adressant à Baxu, « On me dit qu'on peut se souvenir de ce qui s'est passé. Mais moi je me souviens de ce qui n'est pas encore arrivé, avec plus ou moins de précision ; tout est ici avec moi, ce qu'on appelle passé et ce qu'on appelle futur »[1278]. Porta accompagne Jorge Baxu vers la découverte des faits, vers la présumée vérité, sans pourtant lui révéler tout de suite ce qu'il sait et ce qu'il voit, car rien n'est simple dans l'empire de la complexité. Ainsi Lucifero, qui change souvent de voix, comme s'il était parfois possédé par d'autres voix et d'autres langues, et qui connait le passé de tous ceux qui l'entourent, joue un rôle fondamental pour parvenir au dénouement de l'intrigue. Puis, nous avons cité le marquis de Medina : il est le chef de ce groupe d'anciens militaires qui ont trahi la Couronne etcausé la mort de Fipo, le fils du roi. Il se déguise avec un masque blanc, et lors d'un affrontement autour de Santa Maria, au Paraguay, le soldat du *Tercio* Serra, face à Medina masqué, reconnaîtra dans cette figure la figure mythologique sarde de la *Musca macedda* (la

[1277] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 46.
[1278] Francesco Abate, Carlo A. Melis Costa, *Il corregidor, op. cit.*, p. 182. « Mi dicono che si può ricordare quello che è successo. Ma io ricordo quello che non è ancora successo. Più o meno precisamente, tutto è qui con me, ciò che chiamiamo passato e ciò che chiamiamo futuro ».

mouche folle, ou mouche bouchère) : selon la légende, une mouche grande comme la tête d'un bœuf, dont la piqure provoquait la mort[1279]. C'est ainsi, en entendant ce nom, juste avant de tuer ce même Serra, que Medina décide de devenir une mouche *folle* tandis que ses soldats deviendront les *muscadderos* ; ils effraieront, avec leur bruit de ténèbres et leur violence aveugle, la Nouvelle Espagne puis la Sardaigne, cette terre qui pour les guaranis aurait dû représenter la Nouvelle Jérusalem et qui, à cause de Medina et des siens, deviendra un lieu où il faudra continuer à se défendre de la folie humaine. En première ligne contre les *mouches*, il y a Maria Pilar, femme d'une intelligence supérieure et d'un courage hors pair, qui devient la protectrice de sa communauté, laquelle s'est entretemps installée dans la Marmilla, une petite région située dans la zone centre-méridionale de l'île. Maria Pilar porte autour du cou un collier, que lui avait donné Fipo avant de mourir : c'est le symbole d'un monde qui a disparu, subjugué par la violence ; le souvenir d'un rêve, qui rappelle celui d'Inocencio dans *La stirpe dei re perduti*. En parlant avec Maria, qui lui avoue que le collier qui porte l'emblème de Philippe IV lui avait été offert par le fils du roi, Baxu commence à y voir plus clair sur cette intrigue qui liait une jeune femme, une petite communauté et une île à quelque chose de trop grand :

> Désormais tout coïncidait, se dit-il. Les dates, la guerre, la conjuration du silence qui était restée pour cacher la réalité. C'était absurde qu'une jeune femme fût liée à un conflit qui eût bientôt pu impliquer toute l'Europe, et balayer au loin une dynastie millénaire. [...] C'était encore plus absurde, pensa Jorge, que tout se réalisât dans cette île à cause d'une enquête, une parmi d'autres, qui eût pu sembler peu importante. Une tuerie entre nobles, ou de nobles...[1280]

Remarquons que dans ce passage le récit renoue avec l'image du rêve perdu, celui de Maria Pilar, tout comme avec une certaine conception de l'Histoire propre aux œuvres du corpus, selon laquelle les micro-événements et les macro-événements sont unis par des liens inextricables.

Outre ces aspects, cruciaux dans l'économie du roman, il est important de souligner qu'à l'intérieur de cette macro-intrigue qui menace la survivance de l'empire, et dans laquelle on ne saisit pas le rôle que joue Madrid – un rôle rendu d'autant plus obscur lorsqu'on sait que les

[1279] À ce sujet, voir Dolores Turchi, *Il castello di Navarra, La mosca macedda*, in *Leggende e racconti popolari della Sardegna* [1984], Roma, Newton Compton, 2016, notamment p. 129 et p. 243-244.

[1280] Francesco Abate, Carlo A. Melis Costa, *Il corregidor, op. cit.*, p. 346. « Ormai tutto combaciava, si disse. Le date, la guerra, la congiura del silenzio che era rimasta a celare la realtà. Era assurdo che una giovane donna fosse connessa a uno scontro che presto avrebbe potuto coinvolgere tutta l'Europa, spazzando via una dinastia millenaria. [...] Era ancora più assurdo, pensò Jorge, che tutto stava trovando compimento in quest'isola per via di un'inchiesta, una delle tante, che poteva apparire di non particolare conto. Ammazzamento tra nobili o di nobili... ».

supposés traîtres sont dotés des armes appartenant à l'armée espagnole –, deux peuples considérés comme périphériques voire colonisés, les Sardes et les Guaranis, fusionnent en une seule communauté, pour se battre contre les *mouches*, toutefois guidés par un Espagnol, donc un dominateur :

> Les Guaranis, éparpillés sur le territoire, se réunissaient et avec eux arrivaient les Sardes qui les avaient accueillis dans leurs villages ou qui, à l'inverse, avaient été accueillis dans les communautés arrivées du Nouveau Monde. Leurs destins étaient désormais unis depuis longtemps, et plus encoremaintenant que la *Musca Macedda* les chassait sans trop faire de distinction.[1281]

Il s'agit certainement là de l'une des images les plus puissantes de ce texte à géométrie variable, où la micro-histoire des gens du bas croise la macro-histoire, où la violence du passé se reflète sur le présent, et où, pour reprendre encore Edward Saïd, l'enjeu fondamental est le territoire et sa possession, car finalement l'histoire humaine est « enracinée dans la terre [...] mais aussi parce qu'on a voulu posséder plus de territoires, et qu'on a dû pour cela décider du sort des populations indigènes »[1282]. Cela nous conduit à deux considérations : la première est liée au fait qu'en s'unissant, les deux peuples subalternes deviennent conscients de leur force, et de proies se transforment en prédateurs, en décidant d'aller chercher l'ennemi – les *muscadderos* – avant d'être agressés par lui : c'est une sorte de conscience gramscienne qui se développe au sein des Sardes et des Guaranis, des groupes « qui subissent toujours l'initiative des groupes dominants, même quand il se rebellent et se soulèvent : seule la victoire "permanente" brise, et pas immédiatement, la subordination »[1283]. De fait, leur victoire sera pour ainsi dire provisoire, et ne brisera pas la subordination aux dominateurs, mais ce sera une victoire tout de même, et nous savons, toujours avec Gramsci, que « Toute trace d'initiative autonome de la part des groupes subalternes devrait donc être d'une valeur inestimable pour l'historien intégral »[1284]. Pour reprendre Edward Saïd, on peut affirmer qu'à ce moment « L'Europe et l'Occident, en bref, étaient priés de prendre l'Autre au sérieux. [...] Le subalterne et le constitutivement différent formèrent soudain une articulation pertubatrice exactement là où, dans la culture européenne,

[1281] *Ibid.*, p. 351. « I guaranì sparsi sul territorio si riunivano e con loro arrivarono i sardi che li avevano accolti nei loro villaggi o che, viceversa, erano stati accolti nelle comunità giunte dal nuovo mondo. I loro destini erano ormai uniti da tempo, ancor più adesso che la Musca Macedda li cacciava senza fare troppi distinguo ».
[1282] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op. cit.*, p. 41.
[1283] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. V, C. 25, § 2, p. 309.
[1284] *Ibid.*

on pouvait auparavant compter sur le silence et la servilité pour les faire taire »[1285]. Assurément, cette idée de l'élément pertubateur est appropriée au contexte, où on assiste donc à une révolte non pas de l'objet mais bien *des objets*, qui pour s'affirmer en tant que sujets ont toutefois besoin, et c'est Jorge Baxu qui le remarque, de recourir à cette violence qui est l'instrument symbolique de l'oppresseur : « Le pire héritage de toute oppression, ce n'est pas la douleur qu'elle a provoquée, mais le modèle qu'elle a exigé de reproduire afin de la vaincre »[1286]. Voici justement la deuxième réflexion que nous souhaitions mettre en valeur : dans cette même partie du roman, dans un segment dédié à la description des *muscadderos*, ce groupe dévastateur, qui laisse derrière lui une terrible géographie de la douleur, est en réalité un « troupeau obscène, sans individualité et voué à l'horreur »[1287], composé d'êtres humains qui ont renoncé à leur propre humanité « en faveur de quelque chose qui pouvait sembler plus fort et plus puissant »[1288]. C'est l'image de l'individu qui se fond dans la masse, et qui dans l'anonymat puise la capacité à commettre les actes les plus néfastes. En fin de compte, la lutte entre les hommes-mouches anonymes d'un côté, et les Sardes et Guaranis de l'autre, est un affrontement entre deux petits univers : « un qui ne voulait pas arrêter de croire dans sa folie », et l'autre qui voulait exister, et qui, même avec sa faiblesse, « ne voulait pas mourir sans avoir vécu »[1289]. Bref : la mort contre la vie.

À la fin du roman, une fois que les *muscadderos* ont été vaincus, non sans de graves pertes parmi les Sardo-Guarani, un des religieux de la communauté amérindienne prend le livre où est écrit le secret de Fipo qui a déchainé cette violence inouïe et le brûle devant toute la communauté ; juste avant de passer à l'acte, il dit ce qui suit :

> Parfois l'histoire est une chaîne qui te lie au passé. Parfois ton identité est une prison. Aujourd'hui, nous voulons célébrer l'effondrement de cette prison de souvenirs, notre libération du passé. Et la définitive appartenance à notre nouvelle maison ! [...] Notre maison ! Avec nos nouveaux frères, qui nous ont accueillis et que nous avons accueillis ![1290]

[1285] Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais, op. cit.*, p. 408.
[1286] Francesco Abate, Carlo A. Melis Costa, *Il corregidor, op. cit.*, p. 362. « La peggior eredità di ogni oppressione non è il dolore che ha provocato ma il modello che ha chiesto che venisse reiterato per essere sconfitta ».
[1287] *Ibid.*, p. 388. « Osceno stormo senza individualità e votato all'orrore ».
[1288] *Ibid.* « A favore di qualcosa che poteva sembrare più forte e potente ».
[1289] *Ibid.*, p. 392. « Uno che non voleva smettere di credere nella sua follia », et « Non voleva morire prima di aver vissuto ».
[1290] *Ibid.*, p. 418. « Talvolta la storia è catena che ti lega al passato. Talvolta la tua identità è una prigione. Noi oggi vogliamo celebrare il crollo di quella prigione di ricordi, la nostra liberazione dal passato. E la definitiva appartenenza alla nostra nuova casa! [...] La nostra casa! Insieme ai nuovi fratelli che ci hanno accolti e che noi abbiamo accolto! ».

Cette libération d'un passé trop encombrant signifie justement que l'on a su et pu régler les comptes avec lui ; que l'on a su sortir de la prison de l'identité dans laquelle on a souvent tendance à s'enfermer. Un message clair, qui célèbre l'image des peuples qui franchissent les frontières (comme en témoigne l'exergue du roman[1291]), et restitue l'idée d'une Histoire en mouvement perpétuel, un processus inlassable auquel la Sardaigne participe et a participé activement, en en sortant modifiée : dans sa culture, dans sa structure sociale, dans sa conscience. Dans son identité.

Toutefois, pour revenir à cette rédemption des subalternes, il faut préciser qu'Abate et Melis Costa, conscients de la réalité historique et des leçons qu'elle nous a données, et qu'elle continue de nous donner, placent dans le final doux-amèer du *Corregidor* l'image guépardesque d'un changement dont le pouvoir se sert pour ne rien changer : en effet, lorsque Baxu et Kalb se rendent auprès de Camarassa pour discuter de ce qui est arrivé, il retrouvent à la cour vice-royale don Rodrigo de Alvo, nouveau conseiller du marquis – et, au passage, ancienne *mouche* ou *muscaddero.* Entretemps le roi Philippe IV est mort, le soleil se couche sur l'empire et Camarassa, qui révèle que tout a été un « coup de *bluff* », une fiction créée *ad hoc* par le pouvoir – notamment l'existence d'un fils caché du roi – conclut ainsi : « Je crains que seul le temps soit capable de nous rendre la vérité. Et ce n'est pas dit que le temps qui nous est donné sur cette terre y suffise »[1292].

Dans le dernier paragraphe, Jorge Baxu termine son récit auprès du père Francisco Costa ; il pense qu'il a perdu la foi, en Dieu et dans les hommes, et que toute cette douleur, trop de douleur, n'a servi à rien. Finalement, le *corregidor* est désormais un dominateur repenti, autant qu'un vaincu, comme il le déclare à Costa : « Pour moi le ciel est vide, père. Et en-dessous de lui ne règne que le chaos sur le chaos, et la violence sur la violence »[1293]. Ainsi se clôt cette longue narration discontinue qui dessine une fresque composite de la deuxième moitié du XVIIe siècle, c'est-à-dire de cette période cruciale pour le plus grand empire de l'époque, l'empire espagnol, qui se dirigeait non sans laisser des traces derrière lui vers une inévitable fin. Abate et Melis Costa construisent une vaste fiction historique, où l'imagination des auteurs prime nettement sur la donnée documentaire, et à travers cette affabulation ils restituent à l'imaginaire collectif le tableau composite d'un édifice démesuré et dilaté comme l'empire ibérique. Et ce en situant la Sardaigne à l'intérieur de cette expérience d'une façon active et en

[1291] « A tutti i popoli che varcano le frontiere » (« À tous les peuples qui franchissent les frontières »). *Ibid.*, p. 5.
[1292] *Ibid.*, p. 427. « Temo che solo il tempo sarà in grado di restituirci la verità. E non è detto che sia il tempo che a noi è stato concesso su questa terra ».
[1293] *Ibid.*, p. 432. « Per me il cielo è vuoto, padre. E sotto di lui regna solo caos su caos e violenza su violenza ».

instituant, comme dans *Pueblo* de Raffaele Puddu (entre autres), un lien fort et direct entre les Sardes et les habitants du Nouveau Monde, notamment en raison de leur condition subalterne et de leur positionnement vis-à-vis du sujet dominant. De plus, les auteurs dressent un portrait bien défini et glissantien de la culture et de la langue sarde de l'époque : une culture qui vivait en contact continu avec des cultures autres ; une langue qui existait au milieu d'autres langues, qui se nourrissait d'autres idiomes et qui, à son tour, nourrissait les autres. Le métissage et la complexité culturelle et linguistique est sans doute l'un des thèmes-clés du *Corregidor*, et il se concrétise aussi dans la langue utilisée par les auteurs, qui accueille des termes et des expressions d'autres idiomes : non seulement le sarde et l'espagnol, mais aussi le latin et le guarani, ainsi que le galicien et l'allemand. Enfin, nous sommes face à un roman qui ne cède pas à l'essentialisation et à la simplification, même si la psychologie de certains personnages paraît parfois stéréotypée, comme c'est le cas pour le personnage de Maria Pilar ; un roman qui, en ouvrant la perspective géographique, amène l'île et ses histoires dans d'autres histoires et définit ainsi – avec les autres textes du corpus – une histoire qui comprend l'Autre, et par conséquent une construction identitaire qui n'est jamais figée, mais qui, au contraire, s'instaure dans un mouvement permanent et régénérateur. Finalement, grâce à tous ces textes – à leurs qualités comme à leurs limites – nous saisissons, à l'instar de Saïd, que « Représenter quelqu'un, ou même quelque chose, est aujourd'hui devenu une tentative aussi complexe et problématique qu'une asymptote, porteuse de conséquences pour la certitude et la décidabilité qui présentent les multiples difficultés que l'on imagine »[1294].

Il n'est pas inutile de terminer avec Antonio Gramsci, qui n'a jamais cessé de souligner l'importance de la relation entre passé et présent – une relation qui traverse à notre avis les fictions historiques sur lesquelles porte cette étude : comme l'affirmait le penseur sarde, « nous devons adhérer davantage au présent, que nous avons nous-mêmes contribué à créer, en ayant conscience du passé et de sa continuation (et du fait qu'il revit) »[1295].

[1294] Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais, op. cit.*, p. 386.
[1295] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison, op. cit.*, vol. I, C. 1, § 156, p. 125.

Conclusion

En 2019, la maison d'édition Il Maestrale publie *La paraninfa*, un roman de Mauro Pusceddu, écrivain originaire de Nuoro : l'auteur y raconte l'histoire de Brau, professeur et chercheur en histoire du droit qui retrouve, en 2013, à Cagliari, un paquet contenant une correspondance et un étrange mémoire écrits au début du XVIIIe siècle. Dans ces documents, Brau découvre une histoire occultée : lors du traité d'Utrecht de 1713, le Royaume de Sardaigne est cédé à Maximilien-Emmanuel de Bavière ; néanmoins, l'empereur Charles VI refuse de signer le pacte. Quelque mois plus tôt, Maximilien-Emmanuel a reçu le manuscrit de *La Sardaigne paranynphe de la paix*[1296], un pamphlet de Vicente Bacallar Sanna, diplomate et homme de lettres sarde en exil ; justement, le texte de Bacallar Sanna – paru anonyme en 1714 – s'adressait aux souverains européens afin de les convaincre de l'intérêt d'obtenir le Royaume sarde. Suite à la lecture de ce tableau idyllique de la Sardaigne, Maximilien-Emmanuel décide d'envoyer un émissaire dans l'île pour vérifier si ce qui était écrit dans ce livre correspondait à la réalité : « Max-Emmanuel pouvait-il s'embarquer dans une guerre de conquête de l'île sans vérifier si ces choses extraordinaires écrites par Bacallar Sanna étaient vraies ? »[1297]. Commence ainsi l'expédition secrète en terre sarde de Louis Ufer, accompagné par un émissaire de Bacallar, don Gavino Manca Serra, et par un étrange marin irlandais, Jonathan A.T. Wilkinson : une expédition préalable au plan de conquête militaire de l'île, qui aurait fait de la Sardaigne un territoire germanique. Ce roman, qui place l'île sarde au centre de l'histoire européenne du XVIIIe siècle, dans ce moment charnière de la guerre de succession espagnole et de la subséquente fin de l'empire ibérique, clôt de façon logique notre étude : en retraçant l'un des derniers événements de la Sardaigne espagnole et en évoquant son passage manqué sous le contrôle du souverain bavarois, Pusceddu semble inscrire le mot « fin » sur l'importante opération de réécriture de l'époque espagnole de l'île opérée par les écrivains sardes étudiés dans cette thèse, et, dans le même temps, ouvrir la voie à une réécriture potentielle de l'époque suivante : celle qui commence en 1720, avec l'attribution définitive de la Sardaigne aux Savoie,

[1296] Voir *La Sardaigne paranynphe de la paix, aux souverains de l'Europe*, *op. cit.* L'œuvre, parue anonyme, par la suite avait été attribuée à Jean Rousset de Missy, comme nous avons observé dans le premier chapitre de ce travail. Pour la version italienne, voir Vicenzo Bacallar Sanna, *La Sardegna paraninfa della pace e un piano segreto per la sovranità 1712-1714*, *op. cit*.

[1297] Mauro Pusceddu, *La paraninfa*, Nuoro, Il Maestrale, 2019, p. 49. « Poteva Max Emanuel imbarcarsi in una guerra di conquista dell'isola senza verificare se quelle cose straordinarie scritte da Bacallar Sanna fossero vere? ».

et qui représente concrètement la fin de l'influence hispanique et le début de l'influence italienne sur l'île.

De ce fait, à nos yeux, *La paraninfa*, qui peut donc se lire comme une œuvre à la croisée des chemins qui ont mené la littérature sarde la plus récente à renouer avec l'histoire et avec l'héritage hispaniques de l'île, représente aussi une confirmation de la cohérence et de l'actualité de notre étude, ainsi qu'une énième démonstration de la centralité de cette thématique historique – l'époque espagnole de la Sardaigne – dans la production narrative sarde contemporaine (1986-2019). Cet intérêt pour le passé, qui prend parfois l'aspect d'une obsession mémorielle des écrivains insulaires, est en réalité symptomatique d'une nécessité endémique, pour ces mêmes écrivains, d'affronter et de connaître ce passé et, en passant par la dialectique documentation-imagination, de mieux comprendre le présent et certains des phénomènes culturels et sociaux, mais aussi politiques, actuels. En particulier, creuser dans le passé de sa propre terre est un geste qui permet à l'écrivain de mettre en lumière ses racines et de resserrer l'attention autour de l'identité. À ce propos, nous avons pu constater dans notre étude que les textes du corpus, tous marqués par une forte inquiétude identitaire, génèrent une image démystifiée de l'identité sarde, si par identité l'on entend ce « modèle idéal fondateur »[1298] sur lequel s'appuient les discours sur soi et sur l'altérité. Dans les romans et les nouvelles ici examinés, nous avons observé que l'édifice identitaire insulaire est conçu selon une structure à géométrie variable, analogue à celle des poupées russes ou à celle du rhizome. Dès lors, nous pouvons affirmer avec Susanna Paulis que dans ces textes, « l'identité s'étale en adoptant des appartenances multiples, à partir de l'extension minimale (l'extension individuelle), jusqu'à rejoindre la plus étendue (l'appartenance au genre humain) »[1299]. Dans ces narrations, la culture sarde – toujours en position périphérique – accueille l'Autre comme partie intégrante de son histoire ; une histoire continûment marquée par la rencontre, souvent forcée, avec la diversité. Par conséquent, l'identité façonnée au long des siècles – et nous le voyons en l'occurrence dans la représentation de l'époque espagnole de l'île – devient une construction en perpétuelle mutation. Cette image, véhiculée par les fictions que nous avons analysées, fragilise l'idée d'une culture résistante et imperméable aux influences externes depuis l'époque nuragique jusqu'à nos jours ; en outre, ces textes littéraires, en particulier les narrations de Raffaele Puddu et de Paola Alcioni, remettent

[1298] Antonio Buttita, *Dei segni e dei miti. Una introduzione all'antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 130. « Modello ideale fondante ».
[1299] Susanna Paulis, « Come ci raccontiamo? Retoriche di un'identità narrata », *op. cit.*, p. 156. « L'identità si espande, abbracciando molteplici appartenenze, a partire dall'estensione minima (quella individuale), sino a raggiungere quella più estesa (l'afferenza al genere umano) ».

en question l'italianité de la Sardaigne : une filiation qui au XIXe siècle et en partie au XXe siècle était interprétée comme naturelle et objective, donc indiscutable. Aujourd'hui, cette remise en question secoue une vérité qui semblait intangible, déstabilisant des jugements et des interprétations établis.

Nous voulons insister sur ce point : les textes de Atzeni, Angioni, Puddu, Migheli, Maurandi, Castellino, Alcioni, Abate et Melis Costa, dont la publication s'étale de 1986 à 2017, influencés par un contexte sarde dans lequel, à partir des années 1970, s'ouvrent de nouvelles perspectives de lecture et d'interprétation vis-à-vis des problématiques linguistiques et identitaires de l'île, sont porteurs d'un réel changement de paradigme. Les conséquences de ce processus, encore inachevé et étroitement lié aux tensions et aux mutations qui ont secoué et secouent encore la Sardaigne à l'époque de la mondialisation, sont multiples et font surgir, sur le plan proprement littéraire, des questions fondamentales : « quelle Sardaigne ? quelle sardité ? quelle (variété de) langue ? »[1300]. Ce sont des questions que s'approprient ces écrivains, qui cherchent (et trouvent) les réponses dans ce que nous avons nommé, avec Bruno Anatra, *l'invention* de l'histoire : ils le font tout en étant conscients que vouloir parler de la Sardaigne ne signifie pas qu'il faudrait se focaliser sur la Sardaigne intérieure, « ni que les valeurs sardes sont uniquement celles héritées d'une tradition qui se voudrait immobile dans le temps »[1301]. Nous voulons dire qu'à travers ces œuvres de fiction – et nous l'avons souligné à plusieurs reprises –, on découvre une image plus composite et moins monolithique de l'île, « plus ductile par rapport à la réalité d'aujourd'hui et surtout moins braquée sur l'opposition entre une "vraie" sardité, qui n'a peut-être jamais concrètement existé, et une sardité "altérée" ou, pire, aliénée »[1302]. Et ce grâce aussi à la nouvelle attention accordée par les auteurs à la réalité urbaine de la Sardaigne, spécialement à la ville de Cagliari, véritable point focal de la plupart des narrations : cela implique l'abandon de la réthorique de l'île désertée et le mythe de la sauvagerie des populations de l'intérieur, et la découverte, à partir de la Caglié de *La fable du juge bandit*, de l'importance pluriséculaire de l'élément urbain en Sardaigne et de l'existence d'une *condition* urbaine de la sardité. Nous sommes d'accord avec Maurizio Virdis lorsqu'il affirme que cette condition rend l'île plus proche d'un « monde plus vaste »[1303], une condition qui néanmoins

[1300] Maurizio Virdis, *Prospettive identitarie in Sardegna: fra lingua e letteratura*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale, op. cit.*, p. 35. « Quale Sardegna? quale sardità? quale (varietà di) lingua? ».
[1301] *Ibid.* « Né che gli unici valori sardi siano solo quelli ereditati dalla tradizione che si vorrebbe immota nel tempo ».
[1302] *Ibid.*, p. 36. « Più duttile rispetto alla realtà odierna e soprattutto meno imperniata sulla contrapposizione fra una sardità "vera", nei fatti forse mai posseduta e praticamente inesistente, e una sardità "alterata" o peggio alienata ».
[1303] *Ibid.* « Mondo più vasto ».

préserve ses spécificités et ses caractéristiques propres : spécificités que les écrivains recherchent, entre autres, dans les images du passé, en réinterprétant l'Histoire avec leur sensibilité et leurs choix propres.

Dans cette reconstruction du passé ibérique de la Sardaigne opérée par la production narrative insulaire, la langue joue un rôle primordial. Nous l'avons évoqué précédemment, l'une des interrogations centrales pour les écrivains insulaires d'aujourd'hui est celle relative à la variété linguistique à adopter. Le discours sur la langue ayant pris, au cours des dernières décennies, une dimension publique et politique, la valeur culturelle et symbolique de l'idiome augmente, et cela se reflète incontestablement sur l'écriture littéraire : de ce fait, dans les textes du corpus, l'importance de l'aspect linguistique est mise en avant par les auteurs, qui élaborent une langue fondée sur le mélange des codes, où l'italien est plus ou moins – selon le texte – imprégné de sardité, avec des incorporations fréquentes du sarde pur. Il est évident que dans toutes les narrations examinées, une sorte de patine de sardité se pose sur la structure italienne du texte[1304], et cela semble justement voué à représenter l'une des spécificités de cette culture, caractérisée aujourd'hui encore par une forte ambivalence. S'il ne s'agit pas d'un phénomène tout à fait nouveau pour la littérature italienne (que l'on pense, par exemple, à Gadda ou à Camilleri), ce phénomène présente des caractéristiques propres dans ces textes qui, outre le sarde et la couche de sardité conditionnant l'italien utilisé, convoquent d'autres éléments linguistiques prégnants : l'espagnol, le catalan et, dans une moindre mesure, le latin, auxquels s'ajoute l'apparition d'autres langues comme l'allemand ou le guarani. Ce mélange complexe, fait nouveau pour la littérature sarde, vise la représentation d'un monde resté jusque-là caché, invisible au regard des insulaires aussi bien qu'aux regards venus d'ailleurs. Dès lors, la langue elle-même devient souvent l'objet de la représentation, ainsi que le point de départ d'une nouvelle autoreprésentation de la part des Sardes. Certes, selon les œuvres, la tentative de métissage linguistique est plus ou moins prononcée, et plus ou moins aboutie, comme nous l'avons signalé dans la quatrième partie de ce travail, mais il convient d'observer avec Maurizio Virdis « que celle-ci est l'image qu'aujourd'hui la Sardaigne littéraire donne d'elle-même »[1305].

[1304] Souvent, la structure italienne est remodelée par les structures syntaxiques et lexicales sardes ; un des exemples les plus aboutis dans ce sens est sans doute l'écriture de Giulio Angioni. La conséquence est la naissance d'un nouveau code linguistique hybride.

[1305] *Ibid.*, p. 39. « Che questa è l'immagine che oggi la Sardegna letteraria dà di sé ». Et l'image, à notre avis, est proprement celle d'une « littérature mineure » qui, selon la définition de Deleuze et Guattari, « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation », Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 29. Dans cette littérature mineure, tout est politique et tout prend

Cette opération linguistique qui traverse les textes du corpus est symptomatique d'une forte hybridation culturelle de l'île, tout comme du fait que le passé résiste, même dans la modernité, comme un substrat indéracinable. De plus, elle met en évidence la nature dialectique de l'identité sarde, qui selon ces représentations a su se développer en s'adaptant chaque fois à des situations différentes (une adaptation à l'Autre qui peut s'avèrer réciproque). Cette identité se configure aussitôt comme un lieu marqué par l'irruption du monde extérieur, souvent très éloigné géographiquement, comme celui des Guaranis du Paraguay dans *Il corregidor*, transférés sur l'île pour fuir les violences du Nouveau Monde : ils s'intègrent, voire s'assimilent aux habitants de la Marmilla, une région centre-méridionale de la Sardaigne. Corollaire logique de ces observations : les écritures de Abate, Alcioni, Angioni, Atzeni, Castellino, Maurandi, Migheli et Puddu construisent une image multiple et fragmentée de la culture sarde (non sans tomber parfois dans le piège des clichés, comme nous avons pu le voir au fil des analyses), et brossent ainsi un tableau qui nous semble bien décrit par ces propos de Gianna Carla Marras :

> La mer, même en freinant la mobilité des Sardes, ne les a pas empêchés de nourrir des échanges avec les régions européennes les plus diverses, ni d'enrichir et de diversifier le patrimoine linguistique, historique, artistique et culturel de l'île. [...] L'image qui émerge est celle d'une réalité polycentrique dans laquelle l'apparente identité de traditions, de mœurs, de systèmes de communication linguistique, se fragmente en de multiples images reflétant des symboles issus des cultures les plus diverses.[1306]

Une idée précise surgit à la lecture de cette production littéraire marquée par l'histoire hispanique de la Sardaigne : ces textes fonctionnent comme un kaléidoscope, dans lequel se reflètent et se joignent des réalités et des phénomènes complexes, qui restituent une image de l'histoire de l'île sous l'égide du mouvement, voire du chaos. Au centre de cette histoire, les auteurs placent les subjectivités subalternes, qui prennent la parole pour se raconter en tant que sujets de la narration historique, laquelle invite à enquêter sur les contradictions profondes que

---

une valeur collective ; il est impossible d'écrire autrement « parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature », *Ibid.*

[1306] Gianna Carla Marras, « Premessa », in Id., a cura di, *Lingue, segni, identità nella Sardegna moderna*, Roma, Carocci, 2000, p. 9. « Il mare, pur frenando la mobilità dei sardi, non ha impedito loro di attivare scambi con le più diverse aree europee e di arricchire e diversificare il patrimonio linguistico, storico, artistico e culturale dell'isola. [...] l'immagine che va emergendo è quella di una realtà policentrica nella quale l'apparente identità di tradizioni, costumi, sistemi di comunicazione linguistica, si frammenta in immagini che riflettono simboli provenienti dai più diversi influssi culturali ».

la société sarde n'a pas su résoudre, depuis l'époque espagnole jusqu'à nos jours. Des narrations qui mettent en avant, avec Gramsci, le fait qu' « Un moment historico-social déterminé n'est jamais homogène ; au contraire, il est riche en contradictions »[1307]. Ainsi, ce qui semble décisif dans ces œuvres de fiction, c'est la conscience du fait que les problématiques du passé jouent un rôle fondamental dans le présent ; d'ailleurs, comme le remarque Ezio Raimondi, « comment ferions-nous pour comprendre notre présent sans l'opposer à quelque chose d'autre ? C'est précisément dans cette relation dynamique que se crée notre identité »[1308].

Nous avons mis en avant la cohérence et l'originalité de cet ensemble de textes grâce auquel l'histoire espagnole de la Sardaigne sort d'un long silence, *littéraire* ; toutefois, si ces fictions présentent de nombreux traits communs, et forment presque un seul grand tableau bigarré de l'époque racontée, il est aussi vrai qu'une diversité de fond les distingue, parce que les choix stylistiques et formels diffèrent, y compris chez un même auteur : c'est le cas par exemple de Giulio Angioni – comme nous l'avons montré dans la troisième partie de cette étude –, capable de passer de l'histoire minimaliste et du ton malicieux de *Des milliers d'années* au lyrisme poussé de *Le fiamme di Toledo*. Dans cette variété de compositions, qui s'ouvre avec la satire de Sergio Atzeni et, passant entre autres par l'épopée autonomiste de Maurandi, se termine avec la fresque gothique de Abate et Melis Costa, il est en outre possible de distinguer des modèles de référence multiples et divergents. Cela complique l'identification d'un canon unique, ce qui n'est pas vraiment l'objectif de notre recherche ; remarquons cependant que les points de repère littéraires sont nombreux et dépassent les frontières de la tradition italienne : le réalisme magique et le merveilleux sud-américain, Joseph Conrad, la littérature créole mais aussi, entre autres, le fantastique à la Lovecraft. Un modèle se distingue : ces écritures, que nous plaçons, avec Giuliana Benvenuti, au sein du courant dit du « néo-historique italien », sont redevables de la leçon d'Alessandro Manzoni : l'auteur milanais avait enseigné à travers ses œuvres que l'histoire des sujets est profondement liée à celle de la société, et qu'on ne peut pas parler des hommes sans observer l'influence que l'Histoire a exercée sur eux ; une leçon que les auteurs sardes ont pleinement saisie.

En ce sens, la reconstruction, voire la réinvention, de l'incidence de l'Histoire sur les Sardes est au cœur de ces fictions ; les écrivains sardes semblent reprendre en main un processus

[1307] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale, op. cit.*, p. 5. « Un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo, anzi è ricco di contraddizioni ».
[1308] Ezio Raimondi, *Letteratura e Identità nazionale, op. cit.*, p. XI. « Come faremmo a capire il nostro presente senza contrapporlo ad altro ? È proprio in questo rapporto dinamico che si crea la nostra identità ».

historique caractérisé par la soumission et l'exploitation, mais aussi par les contacts avec l'extérieur, et rétablir, loin des anachronismes italo-centriques voire sardo-centriques, les conséquences tangibles de l'influence hispanique sur la culture sarde. Il s'agit, enfin, de l'incontournable question de la représentation et de l'autoreprésentation, et d'une nouvelle réflexion sur les liens entre le passé et le présent des Sardes ; et c'est précisément sur ce point que les textes analysés se proposent comme novateurs, en brisant l'isolement et en secouant les stéréotypes, en concevant une image hétéroclite et moderne de la culture et de l'identité sardes. Ces narrations, en creusant dans l'Histoire, repensent les rapports entre dimension locale et dimension globale, elles situent la Sardaigne là où elle se doit d'être : en Europe, mais dans le Sud ; occidentale, mais subalterne.

Avant de clôre ce travail, nous tenons à esquisser quelques perspectives potentiellemment ouvertes par nos recherches. En particulier, les œuvres de fiction analysées se prêtent à deux lectures ultérieures : une de nature socio-anhtropologique, l'autre consacrée à la représentation et à la perception des espaces. Concernant la première, il s'avérerait intéressant de mener une réflexion approfondie à partir de la question suivante : l' « acte » de réécriture de l'Histoire, opéré par les écrivains au centre de cette étude, et par d'autres, modifie-t-il la perception collective de la mémoire au sein de la culture sarde ? Répondre à cette question nécessiterait une étude socio-anthropologique, laquelle nous permettrait de mettre au jour l'impact de cette production narrative et de vérifier d'une part, si elle pénètre effectivement l'imaginaire collectif des lecteurs, en changeant leur conception du passé, et d'autre part, si elle participe, par cette *subversion* historique, à la création d'une nouvelle forme de mémoire. Cette réflexion s'appuie sur l'idée de la « performativité » de la littérature, idée qui est aussi au cœur de la deuxième perspective de recherche annoncée – celle liée à la représentation de l'espace. En effet, nous avons esquissé tout au long de cette étude des réflexions sur l'effet que ces œuvres ont pu avoir sur la perception, par les lecteurs, de l'espace insulaire, et plus particulièrement sur la manière dont ils représentent la ville de Cagliari. Ces analyses mériteraient d'être approfondies dans une étude fondée sur une approche géocritique ; tel type d'étude pourrait se développer à partir du concept de « transgression » (ou « subversion ») que nous avons introduit au sujet de la réécriture de l'Histoire – dans notre cas, celle de l'époque espagnole de la Sardaigne – par l'écriture romanesque. Cette idée de « transgression », ici utilisée pour une lecture temporelle, pourrait alors être transposée sur le plan spatial. Cela nous permettrait d'introduire et d'étudier l'idée d'un nouvel espace, en développant une conception spatiale issue de la réécriture de l'Histoire par les auteurs sardes. En effet, nous voyons dans

cette nouvelle représentation de l'espace insulaire – caractérisée par l'ouverture des frontières, par une fuite au-delà de la mer – une variation continue, « un acte transgressif ponctuel qui [...] s'inscrit dans un état de transgressivité permanente, qui affecte le territoire »[1309]. Ainsi, dans ces représentations le territoire sarde devient mobile, marqué par une « territorialité évolutive »[1310] qui exprime la mobilité inhérente aux espaces humains.

Ces deux pistes de recherche – qui découlent immédiatement des résultats obtenus – nous offrent la possibilité de prolonger cette étude selon des nouvelles perspectives théoriques et critiques. D'autres élargissements (du corpus, de la période, des problématiques) et des perspectives plus comparatives sont également envisageables, dans un avenir plus éloigné.

Nous arrivons ainsi à la fin de ce parcours de recherche. En guise de conclusion, nous voulons affirmer qu'avec ces écritures, le passé espagnol de l'île récupère sa place dans l'imaginaire collectif et dans la construction identitaire sarde. L'Histoire, lorsqu'elle est *portée* par la parole littéraire, devient un miroir dans lequel et par lequel on peut observer les remous du passé, l'état du présent, et la préfiguration du futur. Parce que la littérature joue un rôle central dans la reconfiguration des mondes, et parce que « le monde prend du sens si on le raconte »[1311].

[1309] Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, p. 87 ; voir aussi Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 458.
[1310] Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit*., p. 89.
[1311] Giulio Angioni, *Sulla faccia della terra,* Milano-Nuoro, Feltrinelli-Il Maestrale, 2015, p. 58. « Il mondo prende senso se lo raccontiamo ».

Bibliographie

Corpus des œuvres analysées

ABATE Francesco, MELIS COSTA Carlo A., *Il corregidor*, Milano, Piemme, 2017.

ANGIONI Giulio, *Millant'anni*, Nuoro, Il Maestrale, 2002 (trad. fr. de Denitza Bantcheva : *Des milliers d'années*, Paris, Éd. du Revif, 2008).

ANGIONI Giulio, *Il mare intorno*, Palermo, Sellerio, 2003.

ANGIONI Giulio *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006.

ALCIONI, Paola, *La stirpe dei re perduti*, Nuoro, Il Maestrale, 2003.

ATZENI Sergio, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986 (trad. fr. de Marc Porcu : *La fable du juge bandit*, Lyon, La fosse aux ours, 2001).

ATZENI Sergio, *Gli anni della grande peste*, in Id.*, Gli anni della grande peste*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 36-47.

ATZENI Sergio, *Leggenda meridionale*, in Id., *I sogni della città bianca*, Nuoro, Il Maestrale, 2005, p. 183-190.

CASTELLINO Anna, *Mischineddus. Storia minuscola dei chicos della ruota (1583-1652)*, Cagliari, AM&D, 2006.

MAURANDI Pietro, *Hombres y dinero. Storie di passioni, congiure e delitti nella Sardegna spagnola*, Cagliari, CUEC, 2010.

MIGHELI Nicolò, *La storia vera di Diego Henares de Astorga*, Cagliari, Arkadia, 2015.

PUDDU Raffaele, *Pueblo*, Nuoro, Ilisso, 2000.

Autres œuvres littéraires

ANGIONI Antonello, *La congiura di Camarassa*, Cagliari, Giorgio Ariu, 2007.

ANGIONI Antonello, *All'ombra di Carlo V. Feudatari e viceré: lotte politiche e conflitti di potere nella Cagliari del Cinquecento*, Cagliari, Condaghes, 2012.

ANGIONI Giulio, *Il gioco del mondo*, Nuoro, Il Maestrale, 2000.

ANGIONI Giulio, *L'oro di Fraus* [1988], Nuoro, Il Maestrale, 2001 (trad. fr. : *L'Or sarde*, Paris, Métailié, 2003).

ANGIONI Giulio, *Assandira,* Palermo, Sellerio, 2004.

ANGIONI Giulio, *A fogu a intru / A fuoco dentro* [1978], Nuoro, Ilisso, 2008.

ANGIONI Giulio, *Sulla faccia della terra,* Milano-Nuoro, Feltrinelli-Il Maestrale, 2015.

ATZENI, Sergio, MURGIA Pierluigi, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda. Sigismondo Arquer, La congiura di Camarassa,* in Leopoldo Ortu, a cura di, *Storia della Sardegna a fumetti*, Cagliari, Altair, 1982.

ATZENI Sergio, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999.

ATZENI Sergio, *Passavamo sulla terra leggeri* (1996), Nuoro, Ilisso, 2000 (trad. fr. : *Nous passions sur la terre, legers*, Arles, Actes Sud, 2010)

BRUNDO, Carlo, *L'Alcaide di Longone. Racconto storico del XVII secolo,* Cagliari, Timon, 1870.

BRUNDO Carlo, *La rotta di Macomer*. *Racconto storico del secolo XV,* Cagliari, Timon, 1872.

BRUNDO Carlo, *Raccolta di tradizioni sarde*, Cagliari, Timon, 1869 et 1873.

CALVIA Pompeo, *Quiteria* [1902], Nuoro, Ilisso, 2000.

CARBONI Pietro, *Leonardo Alagon. Romanzo storico del secolo XV*, Cagliari, Avvenire di Sardegna, 1872.

COSTA Enrico, *Rosa Gambella. Racconto storico sassarese del secolo XV* [1897], Nuoro, Ilisso, 2004.

DESSÌ Giuseppe, *San Silvano* [1939], Milano, Feltrinelli, 1962 (trad. fr : *San Silvano*, Lagrasse, Verdier, 1988).

EVANGELISTI Valerio, *Il sol dell'avvenire*, Milano, Mondadori, vol. I, II et III, , 2013, 2014 et 2016.

MASALA Francesco, *Quelli dalle labbra bianche*, Milano, Feltrinelli, 1962 (trad. fr : *Ceux d'Arasolé*, Paris, Zulma, 1999).

PUSCEDDU Mauro, *La paraninfa*, Nuoro, Il Maestrale, 2019.

ROMBI Paride, *Perdu* [1953], Milano, Leader, 1969 (trad. fr. : *Perdu, enfant sarde*, Paris, Gallimard, 1959).

SATTA Salvatore, *Il giorno del giudizio* [1977], Milano, Adelphi, 1979 (trad. fr. : *Le jour du jugement*, Paris, Gallimard, 1981).

VARESE Carlo, *Il proscritto. Storia sarda* [1830], Nuoro, Ilisso, 2004.

VARESE Carlo, *La bella di Sanluri. Ossia i montanari sardi* [1832], Cagliari, EDES, 2002.

TOLSTOÏ Léon, *La Guerre et la paix* [1895-1869], Paris, Gallimard, 1987.

Corpus théorique : œuvres principales

BENVENUTI Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012.

CHAMBERS Iain, a cura di, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.

CHAMBERS Iain, *Una cartografia sradicata*, in Sergia Adamo, a cura di, *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale,* Roma, Meltemi, 2007, p. 59-70.

CHAMBERS Iain, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003.

CIRESE Alberto Mario, *Sardegna: folclore-mito e realtà storica*, vol. *Sardegna*, Enciclopedia « Tuttitalia », Firenze, SADEA-De Agostini, 1963.

CIRESE Alberto Mario, *Cultura egemonica e culture subalterne*. *Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1973.

DOMENICHELLI Mario, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

GINZBURG Carlo, *Il formaggio e i vermi. Cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976 (trad. fr. : *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1980).

GINZBURG Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006 (trad. fr. : *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2010).

GRAMSCI Antonio, *Alcuni temi della quistione meridionale* in *La costruzione del Partito comunista 1923-1926* [1971], Torino, Einaudi, 1978, p. 137-158. (trad. fr. : *Quelques thèmes de la question méridionale*, in *Écrits politiques III. 1923-1926*, Paris, Gallimard, 1980, p. 327-356).

GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere* [1948], Torino, Einaudi, 1975 (trad. fr. *Cahiers de prison*, Paris, Gallimard, 1996).

PIRA Michelangelo, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Milano, Giuffré, 1978.

SAÏD Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, 1980.

SAÏD Edward, *Culture et impérialisme* [1993], Paris, Fayard-Le Monde Diplomatique, 2000.

Études littéraires

ALZIATOR Francesco, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1954.

AMENDOLA Amalia Maria, *L'isola che soprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, CUEC, 2006.

ANATRA Bruno, *L'invenzione della storia,* in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Convegno di studi su Sergio Atzeni. Cagliari, 25-26 novembre 1996,* Cagliari, CUEC, 2001, p. 81-86.

ANGIONI Giulio, *Il velo della memoria*, in Irene Palladini, *Occhi da incantamondo*. *Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 51-54.

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, 1970.

BAZZANO Nicoletta, *La Leyenda Negra continua... : la Sardegna viceregia nella narrativa sarda fra secondo Novecento e nuovo millennio*, « Mediterranea », anno XIII, n. 37, agosto 2016, p. 353-374.

BAZZANO Nicoletta, « *Pueblo* di Raffaele Puddu: scrittura letteraria e storiografica a confronto », in Lluís J. Guia Marín, Maria Grazia Rosaria Mele, Giovanni Serreli, a cura di, *Centri di potere nel Mediterraneo occidentale. Dal Medioevo alla fine dell'Antico Regime,* Milano, Franco Angeli, 2017, p. 385-389.

BENVENUTI Giuliana, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

BOTTA Irene, a cura di, *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel*, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

BRIGAGLIA Manlio, *Intellettuali e produzione letteraria dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento*, in Id., a cura di, *La Sardegna*, Cagliari, Ed. della Torre, 1982, vol. I, p. 25-42.

BUTTIGIEG Joseph, PALA Mauro, « Minori e canone: dalla periferia al centro, trovando la propria voce. Colloquio tra Mauro Pala e Joseph Buttigieg », in Giuseppe Marci, Simona Pilia, a cura di, *Minori e minoranze tra Otto e Novecento. Convegno di Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)*, Cagliari, CUEC - Centro di studi filologici sardi, 2009, p. 337-349.

CALVINO Italo, *Una pietra sopra*, in, *Saggi. 1945-1985*, vol. I, Milano, Mondadori, 1995.

CAOCCI Duilio, « Dispositivi allegorici e esiti fiabeschi nei romanzi di Sergio Atzeni », in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis (a cura di), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, Bologna, Bononia University Press, 2017*,* p. 41-60.

CARDINET ANTONA Marie Dominique, « *Apologo del giudice bandito*: Sergio Atzeni tra Storia e Realtà o l'isola del disordine », in Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, 2014, p. 73-79.

CATTANEO Carlo, *Di varie opere scelte sulla Sardegna,* in «Il Politecnico», XXI (1841), p. 219-273.

COCCO Sylvie, , ARGIOLAS Pier Paolo, a cura di, *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, 2014.

COLETTI Vittorio, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano,* in Franco Moretti, a cura di, *Il romanzo. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 307-346.

CONTARINI Silvia, MARRAS Margherita, PIAS Giuliana, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrale, 2012.

CONTARINI Silvia, ONNIS Ramona, *Reinterpretazioni del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni*, in Patrizia Serra, a cura di, *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 215-225.

DE DONATO Gigliola, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano di Brindisi, Schena, 1995.

DE SANCTIS Francesco, *Storia della letteratura italiana* [1870], Torino, Einaudi, 1990.

DIONISOTTI Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967.

DI PILLA Francesco, a cura di, *Grazia Deledda : premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966

FARCI Carola, *Sergio Atzeni: un figlio di Bakunin*, Cagliari, CUEC, 2015.

FERRONI Giulio, *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione,* in Sylvie Cocco, Valeria Pala, Pier Paolo Argiolas, a cura di, *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole,* Cagliari, Aipsa, 2014, p. 17-33.

FORTINI Laura, PITTALIS Paola, *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*, Guidonia (Roma), Iacobelli, 2010.

GANERI Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce, 1999.

GATTO Marco, *L'impero in periferia. Note di teoria, letteratura e politica*, Giulanova, Galaad, 2015.

GUGLIELMI Guido, *Da De Sanctis a Gramsci : il linguaggio della critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.

LAPIA Roberto, « Lo *spazio ambiguo*: la narrativa sarda contemporanea e la dominazione spagnola nell'isola », in Giuliana Pias, Margherita Marras, a cura di, *Nuove frontiere del sud. Genesi e sviluppo di un pensiero plurale sul Sud nella letteratura e nella cultura dell'Italia contemporanea*, « Narrativa », n. 39, 2018, p. 115-128.

LAVINIO Cristina, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, CUEC, Cagliari, 1991.

LEDDA Giuseppe, SULIS Gigliola, a cura di, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna,* Bologna, Bononia University Press, 2017.

LUPERINI Romano, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in Daniele Brogi, Romano Luperini, a cura di, *Letteratura e identià nazionale nel Novecento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2004, p. 7-33.

MANAI Franco, *Cosa succede a Fraus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, CUEC, 2006.

MARCI Giuseppe, *Romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC, 1991.

MARCI Giuseppe, *Letteratura e storia fra mito e coscienza di sé*, in *Atti del convegno in onore di Michelangelo Pira,* Quartu Sant'Elena, Centro culturale Campidanu, 1993, p. 101-110.

MARCI Giuseppe, *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, CUEC, 1999.

MARCI Giuseppe, SULIS Gigliola, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Convegno di studi su Sergio Atzeni. Cagliari, 25-26 novembre 1996,* Cagliari, CUEC, 2001.

MARCI Giuseppe, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, CUEC, 2005.

MARCI Giuseppe, « Un isola/mondo fra stato sabaudo, integrazione italiana, destino europeo », in Giulia Pissarello, Fiamma Lussana, a cura di, *Isola/Mondo: la Sardegna fra arcaismi e modernità (1718-1918). Atti del convegno (Sassari, 22-24 novembre 2006)*, Roma, Aracne, 2007, p. 175-184.

MARCI Giuseppe, PILIA Simona, a cura di, *Minori e minoranze tra Otto e Novecento. Convegno di Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)*, Cagliari, CUEC - Centro di studi filologici sardi, 2009.

MARCI Giuseppe, *Scrittori dell'Ottocento tra "nazione" e Stato: Europa, Italia e Sardegna*, in Antonello Mattone, Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento,* Roma, Carocci, 2014, p. 949-957.

MARRAS Gianna Carla, a cura di, *Lingue, segni, identità nella Sardegna moderna*, Roma, Carocci, 2000.

MARRAS Margherita, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, 1998.

MARRAS Margherita, *Dall'Ottocento ai giorni nostri: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*, in Patrizia Serra, a cura di, *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 195-213.

MEZZINA Domenico, *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero*, in Vito Santoro, a cura di, *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 61-94.

MORACE Aldo Maria, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia*, in Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento*, Roma, Carocci, 2014, p. 959-1003.

NIEDDU Laura, « *Sardonica, A fogu aintru* et *Millant'anni.* Une approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice », s. dir. Elke D'hoker & Bart VandenBossche, février 2014, p. 135-141.

ONNIS Ramona, *La sardità postcoloniale di Sergio Atzeni: contro una concezione purista ed essenzialista delle nozioni di popolo e nazione*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo, op. cit.*, p. 59-75.

ONNIS Ramona, *Sergio Atzeni : écrivain postcolonial*, Paris, L'Harmattan, 2016.

ONNIS Ramona, *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau : frères bergers de la diversité*, dans *Alternative Francophone,* vol.1, 4 (2011), p. 62-73.

PALA Mauro, *«Un verso accordo di disaccordi»: Enrico Costa, romaziere rivisitato alla luce del ruolo della letteratura nel Risorgimento in Sardegna*, in Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento,* Roma, Carocci, 2014, p. 1059-1077.

PALA Mauro, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, in Gigliola Sulis, Giuseppe Marci, a cura di, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Convegno di studi su Sergio Atzeni. Cagliari, 25-26 novembre 1996,* Cagliari, CUEC, 2001, p. 111-132.

PALA Mauro, *Sergio Atzeni postcoloniale: una verifica,* in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis, a cura di, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna,* Bologna, Bononia University Press, 2017, p. 69-92.

PALA Mauro, a cura di, *Narrazioni egemoniche. Gramsci letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014.

PALA Mauro, *Mappe egemoniche: dinamiche geografiche in Gramsci*, in Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, a cura di, *Piani sul mondo: le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 89-106.

PALLADINI Irene, *Occhi da incantamondo. Un ritratto critico e tredici dialoghi su Sergio Atzeni*, Milano, Franco Angeli, 2015.

PAULIS Susanna, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900,* Sassari, Edes, 2006.

PAULIS Susanna, « Come ci raccontiamo? Retoriche di un'identità narrata », *Rhesis. International Journal of Linguistic, Philology and Literature*, Literature 8.2, 2017, p. 155-168.

PETRONIO Giuseppe, *Ritardi della cultura letteraria in Sardegna*, in Gianni Grana, a cura di, *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana,* Milano, Marzoratti, 1979, t. III, p. 2601-2607.

PIAS Giuliana « Du bandit armé à la “balentía” sans armes. L'évolution de la figure du rebelle dans le roman sarde contemporain (Deledda, Atzeni, Fois) », in *Crisol*, n. 20 (2016), p. 209-220.

PILIA Egidio, *Opere edite*, Cagliari, CUEC, 2013.

PILIA Egidio, *La letteratura narrativa in Sardegna. Vol. I - Il romanzo e la novella,* Cagliari, Il Nuraghe, 1926.

PIRODDA Giovanni, *La Sardegna.* in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea, vol. III,* Torino, Einaudi, 1989, p. 919-966.

PORCU Giancarlo, « Voci dalla sottostoria: *Millant'anni* di Giulio Angioni », in Francesco Bachis, Antonio Maria Pusceddu, a cura di, *Cose da prendere sul serio. Le antropologie di Giulio Angioni*, Nuoro, Il Maestrale, 2015, p. 243-248.

PROIETTI Paolo, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008.

PUGGIONI Roberto, *Sergio Atzeni, la Storia e l'invenzione "veridica"*, in Giuseppe Ledda, Gigliola Sulis, a cura di, *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, Bologna, Bononia University Press, 2017, p. 103-117.

RAIMONDI Ezio, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

RUDAS Nereide, *L'isola dei coralli: itinerari dell'identità*, Roma, Carocci, 2004.

SAGLIA Diego, *Romanzo storico, nazione e modernità: una lettura differenziale di Walter Scott*, in Mauro Pala, a cura di, *Narrazioni egemoniche, Gramsci letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 179-198.

SANNA Simonetta, *La ferita Sardegna. Riflessioni di ieri e di domani,* Cagliari, CUEC, 2007.

SULIS Gigliola, *Dalla resitenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrale, 2012, p. 77-96.

SULIS Gigliola, *«Anche noi possiamo raccontare le nostre storie». Narrativa in Sardegna, 1984-2015*, in Luciano Marrocu, Francesco Bachis, Valeria Deplano, a cura di, *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli, 2015, p. 531-555.

TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

VIRDIS Maurizio, *Prospettive identitarie in Sardegna: fra lingua e letteratura*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias, a cura di, *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale,* Nuoro, Il Maestrale, 2012, p. 31-41.

WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2008.

ZINATO Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Études historiques sur la Sardaigne

AA.VV., *Storie di Sardegna – Miti e memorie del popolo sardo*, Cagliari, L'Unione Sarda, 1987.

ALEO Jorge, *Storia cronologica del Regno di Sardegna dal 1637 al 1672* [1672-1673], a cura di Francesco Manconi, Nuoro, Ilisso, 1998.

ANATRA Bruno, *Istituzioni e società in Sardegna e nella Corona d'Aragona, secc. XIV-XVII. El arbitrio de su livertad*, Cagliari, AM&D, 1997.

ANATRA Bruno, MANCONI Francesco, a cura di, *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, Cagliari, AM&D, 1999.

ANATRA Bruno, MANCONI Francesco, a cura di, *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Carlo V*, Roma, Carocci, 2001.

ANGIOY Giovanni Maria, *Mémoires sur la Sardaigne*, in Carlino Sole, a cura di, *La Sardegna di Carlo Felice e il problema della terra*, Cagliari, Fossataro, 1967, p. 167-204.

ANGIUS Vittorio, *Notizie statistico-storiche dei quattro Giudicati della Sardegna,* Torino, Cassone e Marzorati, 1841.

ARQUER Sigismondo, *Sardiniæ brevis historia et descriptio*, a cura di Maria Teresa Laneri, Cagliari, CUEC / Centro studi filologici sardi, 2007.

ASPRONI Giorgio, *Compendio di storia della Sardegna dai primi abitatori al 1773* [1861], Milano, Giuffrè, 1981.

ASUNI Domenico Alberto, *Essai sur l'histoire géographique, politique et naturelle du Royaume de Sardaigne,* Paris, Leroux, 1798.

ATZENI Francesco, MATTONE Antonello, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento*, Roma, Carocci, 2014.

BACALLAR SANNA Vicenzo, *La Sardegna paraninfa della pace e un piano segreto per la sovranità 1712-1714*, a cura di Sabine Enders, Stuttgart, Giuanne Masala, 2011.

BERLINGUER Luigi, MATTONE Antonello, a cura di, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, Torino, Einaudi, 1998.

BERLINGUER Luigi, *Domenico Alberto Azuni giurista politico 1749-1827, un contributo bio-bibliografico*, Milano, Giuffrè, 1966.

BUA Mimmo, MAMELI Giovanni, a cura di, *Lo scrittore nascosto. Il meglio di Salvatore Cambosu*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1984.

CARDIA Umberto, *La quercia e il vento. Tradizione e modernità nel pensiero autonomistico sardo,* Cagliari, E.U.S., 1991.

CARDIA Umberto, *Autonomia sarda. Un'idea che attraversa i secoli*, Cagliari, CUEC, 1999.

CARTA Luciano, *La sarda rivoluzione: studi e ricerche sulla crisi politica in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, Cagliari, Condaghes, 2001.

CASALIS Goffredo, a cura di, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il re di Sardegna,* XVIII quater, Torino, Cassone e Marzorati, 1856.

CASULA Francesco Cesare, *Sardegna catalano-aragonese. Profilo storico*, Sassari, Editrice Mediterranea, 1984.

CASULA Francesco Cesare, *La Sardegna aragonese. La Corona d'Aragona. Vol. I*, Sassari, Chiarella, 1982.

FIORI Giuseppe, *La società del malessere*, Bari, Laterza, 1968.

LILLIU Giovanni, *La costante resistenziale sarda*, Nuoro, Ilisso, 2002.

LUSSU Emilio, *La Brigata Sassari e il Partito Sardo d'Azione*, in *Il Ponte*, settembre-ottobre 1951.

MANCONI Francesco, a cura di, *La società sarda in età spagnola*, Cagliari, Musumeci, 1992.

MANCONI Francesco, *«L'ispanizzazione» della Sardegna: un bilancio,* in *Storia della Sardegna 1. Dalle origini al Settecento*, M. Brigaglia, A. Mastino, G.G. Ortu, a cura di, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 221-237.

MANCONI Francesco, *La Sardegna al tempo degli Asburgo*, Nuoro, Il Maestrale, 2010.

MANCONI Francesco, *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*, Cagliari, CUEC, 2012.

MANNO Giuseppe, *Storia di Sardegna,* IV vol., Torino, Alliana e Paravia, 1825-1827.

MARONGIU Antonio, *I Parlamenti sardi: studio storico istituzionale e comparativo*, Milano, Giuffrè, 1979.

MARROCU Luciano, a cura di, *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo,* Cagliari, AM&D, 1997.

MARROCU Luciano, *Percorsi nell'identità nazionale sarda*, in Francesco Atzeni, Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna nel Risorgimento*, Roma, Carocci, 2014, p. 51-56.

MARTINI Pietro, *Biografia sarda,* Cagliari, Reale Stamperia, II vol., 1837.

MARTINI Pietro, *Storia ecclesiastica di Sardegna,* Cagliari, Reale Stamperia, 1841.

MARTINI Pietro, *Pergamena di Arborea illustrata,* Cagliari, Timon, 1846.

MARTINI Pietro, *Compendio di Storia di Sardegna,* Cagliari, Timon, 1855.

MATTONE Antonello, *Le istituzioni militari* in Bruno Anatra, Antonello Mattone, Raimondo Turtas, a cura di, *Storia dei Sardi e della Sardegna: dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano, Jaka Book, 1989, vol. 3, p. 93–99.

MATTONE Antonello, *Istituzioni e riforme nella Sardegna del Settecento* in *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria,* vol. I, Roma, Ministero dei Beni Culturali, 1991, p. 325-380.

MATTONE Antonello, SANNA Antonio Vincenzo Peppino, *Giovanni Maria Angioy e un progetto sulla storia del «diritto patrio» del Regno di Sardegna*, in *Studi e ricerche in onore di Girolamo Sotgiu*, Cagliari, CUEC, 1994, t. II, p. 231-208.

MATTONE Antonello, *Antispagnolismo e antipiemontesismo nella tradizione storiografica sarda (XVI-XIX secolo),* in Aurelio Musi, a cura di, *Alle origini di una nazione,* Milano, Guerini, 2003, p. 267-311.

MATTONE Antonello, SANNA Pietro, *Settecento sardo e cultura europea. Lumi, società, istituzioni nella crisi dell'Antico regime,* Milano, Franco Angeli, 2007.

MAURANDI Pietro, *La ribellione e la rivoluzione. Sardegna spagnola e piemontese*, Cagliari, CUEC, 2008.

NICEFORO Salvatore, *La delinquenza in Sardegna*, Palermo, Remo Sandron, 1897.

ORTU Gian Giacomo, *La Sardegna nella Corona di Spagna*, in Manlio Brigaglia, Attilio Mastino e Gian Giacomo Ortu, a cura di, *Storia della Sardegna 1. Dalle origini al Settecento,* Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 167-186.

PIGLIARU Antonio, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Nuoro (1959), Il Maestrale, 2000.

PINNA Michele, a cura di, *La Sardegna e la rivoluzione francese,* Sassari, Lavoro e Società, 1990.

PODDA Giuseppe, *La Nazione mancata. Sardegna tra autonomia e federalismo nel carteggio Lussu-Laconi*, Cagliari, Fabula, 2008.

QUATREFAGES René, *Los Tercios*, Madrid, Edición Ejército, 1983.

ROUSSET DE MISSY Jean, *La Sardaigne paranymphe de la paix. Aux souverains d'Europe,* Boulogne, s.n.t., 1714.

SCANO Maria Grazia, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1997.

SODDU Francesco, *Il Piano di rinascita della Sardegna: gli strumenti istituzionali e il dibattito politico*, in Luigi Berlinguer, Antonello Mattone, a cura di, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna,* Torino, Einaudi, 1998, p. 995-1035.

SOLE Carlino, *La Sardegna sabauda nel Settecento*, Sassari, Chiarella, 1984.

SORGIA Giancarlo, *La Sardegna spagnola*, Sassari, Chiarella, 1982.

SOTGIU Girolamo, *Vittorio Angius e i suoi tempi,* Nuoro, Ilisso, 2001.

SULIS Francesco, *Degli stamenti sardi,* Sassari, Azara, 1854.

TOLA Pasquale, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna,* Torino, Chirio e Mina, 1837.

TOLA Pasquale, *Dissertazione sopra i monumenti storici e diplomatici di Sardegna del secolo 15*, in *Codice diplomatico della Sardegna con altri documenti storici*, Torino, Fratelli Bocca, 1861.

VICO Y ARTEA Francisco Ángel, *Historia general de la isla y reyno de Sardeña,* Barcelona, Déu, 1639.

VICO Francesco, *Apologatio honorifica del doctor dom Francisco Vico a las obieciones que haze a su Historia general del Reyno de Sardeña el Padre Fray Salvador Vidal…,* Madrid, Garcia de Arroyo, 1643.

VIDAL Salvador, *Clypeus aureus excellentiae calaritanae,* Florentiae, Papinii et Sabatinii, 1641.

VIDAL Salvador, *Respuesta al historico Vico,* Venetiis, s.n.t., 1644.

WAGNER Birgit, « La questione sarda. La sfida dell'alterità », in Giovanni Leghissa, a cura di, *Il postcoloniale in Italia*, « Aut Aut », 349, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 10-29.

Études historiques sur la « légende noire », sur l'Italie en époque espagnole et autres

ARNOLDSSON Sverker, *La leyenda negra. Estudios sobre sus origenes*, Göteborg, Elander, 1960.

BANTI Alberto Mario, GINSBORG Paul, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in ID., a cura di, *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, p. XXIII-XLI.

BENIGNO Francesco, *Conflitto politico e conflitto sociale nell'Italia spagnola*, in Aurelio Musi, a cura di, *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 115-146.

BERTELLI Sergio, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori,* Napoli, s.n.t., 1960.

BRAUDEL Fernand, *Le modèle italien* [1989], Paris, Flammarion, 1994.

CESTARO Francesco Paolo, *Studi storici e letterari,* Torino, Roux, 1894.

CHABOD Federico, *Lo Stato di Milano nell'impero di Carlo V*, Roma, Tumminelli, 1934.

CHABOD Federico, , *Carlo V e il suo impero*, Torino, Einaudi, 1985.

CHAUNU Pierre, « La légende noire antihispanique », *Revue de psychologie des peuples,* XIX, 1964, pp. 88-263.

CROCE Benedetto, *La Spagna nella vita italiana della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917.

CROCE Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia* [1929], Milano, Adelphi, 1993.

CUOCO Vincenzo, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* [1806], Bari, Laterza, 2014.

DIEZ DEL CORRAL Luis, *La monarquía hispánica en el pensamiento político europeo: de Maquiavelo a Humboldt*, Madrid, Revista de Occidente, 1975.

FARINELLI Arturo, *Italia e Spagna*, I et II, Torino, Bocca, 1929.

GALASSO Giuseppe, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

GARCIA CARCEL Ricardo, *La leyenda negra. Historia y opinion* [1992], Madrid, Alianza, 1998.

JUDERIAS Julián, *La Leyenda negra y la verdad histórica, contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados,* Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1914.

MUÑIZ MUÑIZ María de las Nieves, *Italia-Spagna: l'immagine riflessa*, dans Mariasilvia Tatti, a cura di, *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 161-180.

MUSI Aurelio, a cura di, *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994.

MUSI Aurelio, a cura di, *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Milano, Guerini, 2003.

PEPE Gabriele, *Il mezzogiorno d'Italia sotto gli spagnoli. La tradizione storiografica*, Firenze, Sansoni, 1952.

PÉREZ Joseph, *La légende noire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2009.

QUEVEDO y VILLEGAS Francisco, *España defendida de los tiempos de ahora y de la calumnias de los noveleros y sediciosos* [1612], Pampelune, Eunsa, 2013.

QUONDAM Amedeo, *L'identità (rin)negata, l'identità vicaria. L'Italia e gli italiani nel paradigma culturale dell'età moderna*, in Gino Rizzo, a cura di, *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Lecce, Mario Congedo Editore, 1999, pp. 127-149.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ Antonio, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.

SAPEGNO Maria Serena, *« Italia », « Italiani »*, in Alberto Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana. Le Questioni*, vol. V, Torino, Einaudi, 1986, p. 169-221.

SISMONDI Jean Charles Léonard Simonde, *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Zurich, Henri Gressner, 1807-1818.

TORRACA Michele, *I meridionali alla Camera*, Napoli, 1879.

VISCEGLIA Maria Antonietta, , *Mito / antimito, spagnolismo / antispagnolismi: note per una conclusione provvisoria,* in Aurelio Musi, a cura di, *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, Milano, Guerini, 2003, p. 407-429.

VOLPE Gioacchino, *Storici e maestri* [1924], Firenze, Sansoni, 1967.

Autres études théoriques et critiques

ADAMO Sergia, a cura di, *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale,* Roma, Meltemi, 2007.

AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

AMSELLE Jean -Loup, *L'Occident décroché : enquête sur le postcolonialisme*, Paris, Stock, 2008.

ANGIONI Giulio, DA RE Maria Gabriella, a cura di, *Pratiche e saperi. Saggi di antropologia*, Cagliari, CUEC, 2003.

ANGIONI Giulio, *Il dito alzato*, Palermo, Sellerio, 2012.

ARAGON Louis, *Étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, La voile latine, 1945.

ATZENI Sergio, *Scritti giornalistici (1966-1995)*, a cura di Gigliola Sulis, Nuoro, Il Maestrale, 2005.

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jerusalemme. Rapport sur la banalité du mal* (1963), Paris, Gallimard, 1966.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1961.

BARATTA Giorgio, *Le rose e i quaderni. Saggio sul pensiero di Antonio Gramsci*, Roma, Gamberetti, 2000.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* [1993], Paris, Seuil, 2015.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], in *Œuvres,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, t. III, p. 67-112.

BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire* [1940], in *Écrits français,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003, p. 425-458.

BENJAMIN Walter, *Archives. Images, textes et signes,* Paris, Klincksieck, 2011.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

BHABHA Homi K., *Nation and narration*, Oxford, Routledge, 1990.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

BAHBHA Homi K. et Jonathan Rutherford, *Le tiers-espace*, « Multitudes », n. 26, 2006/3, p. 95-107.

BRAUDEL Fernand, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Arthaud, 1986.

BRECHT Bertolt, *Sur le rétablissement de la vérité*, in *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1971, p. 148-153.

BRUNETTI Bruno e DEROBERTIS Roberto, a cura di, *L'invenzione del Sud: migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari*, Bari, B.A. Graphis, 2009.

BUTTIGIEG Joseph Anthony, *Leggere Gramsci dopo Edward W. Said*, in Giancarlo Schirru, a cura di, *Gramsci le culture il mondo*, Roma, Viella, 2009, p. 105-121.

BUTTITA Antonio, *Dei segni e dei miti. Una introduzione all'antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio, 1996.

CHAMBERS Iain, *Segni di silenzio, linee di ascolto*, in Iain Chambers, Lidia Curti, a cura di, *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, 1997**,** p. 9-29.

CHAMBERS Iain, *La «Questione meridionale» di nuovo...*, in Mauro Pala, a cura di, *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 157-168.

CHAMOISEAU Patrick, *Pour Sergio / Per Sergio,* in « La grotta della vipera », a. XXI, n. 72-73, 1995, p. 22-23.

CIRESE Alberto Mario, *All'isola dei sardi*, Nuoro, Il Maestrale, 2006.

COHEN Margaret, « L'isola », in Franco Moretti, a cura di, *Il romanzo, IV. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, vol. IV, p. 429-448.

CONRAD Joseph, *Au cœur des ténèbres* [1899], Paris, Gallimard, 1925.

CORTAZAR Julio, *Axolotl*, dans Roger Callois (éd.), *Anthologie du fantastique*, t. II, Paris, Gallimard, 1966, p. 259-264.

CURTI Lidia, *Percorsi di subalternità: Gramsci , Said, Spivak*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006*,* p. 17-26.

CURTI Lidia, *Globalismo e subalternità*, in Sergia Adamo, a cura di, *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale,* Roma, Meltemi, 2007, p. 71-81.

DE CERTEAU Michel, *L'absent de l'histoire*, Tours, Mame, 1973.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, 1993.

DE CHIARA Marina, *Se la tribù si chiama Europa*, in Iain Chambers, Lidia Curti, a cura di, *La questione postcolonial. Cieli comuni, orizzonti divisi,* Napoli, Liguori, 1997, p. 275-281.

DE CHIARA Marina, *Il sud del mondo: pensieri scomodi, percorsi interdisciplinari*, in Iain Chambers, a cura di, *Esercizi di potere*. *Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 39-47.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976 (repris dans *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980).

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

DEMARIA Cristina, « "Documentary turn"? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del "reale" », *Studi culturali*, anno VIII, n. 2, 2011, p. 155-176.

DE MARTINO Ernesto, *L'etnologo e il poeta*, in Albino Pierro*, Il mio villaggio*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 147-152.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Désirer Désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Minuit, 2019.

EDDÉ Dominique, *Edward Said. Le roman de sa pensée*, Paris, La Fabrique, 2017.

EPSTEIN Arnold, *Ethnos and Identity:Tthree Studies in Ethnicity*, London, Travistock, 1978.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre,* Paris, F. Maspéro, 1961.

FERRONI Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

FOFI Goffredo, « Sardegna, che Nouvelle Vague! », in *Panorama*, 13 novembre 2003.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FORTINI Franco, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994.

FREUD Sigmund, *Le Malaise dans la culture* [1929], Paris, Puf, 2004.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode* [1960], Paris, Seuil, 1996.

GALLAGHER Catherine, GREEMBLAT Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago, 2000.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

GNOLI Antonio, SANGUINETI Edoardo, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali,* Milano, Feltrinelli, 2006.

GRAMSCI Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975.

GRAMSCI Antonio, *Letteratura e vita nazionale* [1926], Roma, Editori Riuniti, 1991.

GRAMSCI Antonio, *Lettere 1908-1926,* Torino, Einaudi, 1992.

GRAMSCI Antonio, *L'Ordine nuovo (1919-1920)*, Torino, Einaudi, 1954.

GREEN Marcus E., *Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, in Giancarlo Schirru, a cura di, *Gramsci le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009, p. 53-70.

GRONDIN Jean, « La fusion des horizons**.** La version gadamérienne de l'adæquatio rei et intellectus ? », *Archives de Philosophie*, 2005/3, t. 68, p. 401-418.

HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

HOGGART Richard, *La culture du pauvre. Études sur les styles de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970.

JABLONKA Ivan, *L'histoire est une litérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* [2014], Paris, Seuil, 2017.

JAMESON Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act*, London, Methuen, 1981.

KRACAUER Sigfried, *L'histoire. Des avant-dernières choses* [1969], Paris, Stock, 2006.

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

LEVI Primo, *I sommersi e i salvati,* Torino, Einaudi, 1986 (trad. fr. : *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], Paris, Gallimard, 1989).

MARCI Giuseppe, *Caro Umberto, Sergio carissimo. Gramsci, comunismo e religione nelle lettere tra Sergio Atzeni e Umberto Cardia,* Cagliari, Centro di studi filologici sardi / CUEC, 2015.

MARROCU Luciano, « L'omicidio Castelvì, un giallo secentesco », in *sardiniapostmagazine.it*, 31 août 2017.

MICHELET Jules, *La sorcière* [1862], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2016.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, 2005.

MORRISON Tony, *Playing the dark-Whiteness and the literary imagination*, Harvard, Harvard Press University, 1992.

PAGEAUX Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

PARRINDER Patrick, *Nation and Novel: The English Novel from its Origin to the Present day*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* [1882], Paris, Berg International, 2016.

RICŒUR Paul, *Le temps et le récit*, *1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.

SAÏD Edward, *The World, the Text, and the Critic,* London, Faber & Faber, 1984.

SAÏD Edward, *Foreword*, dans R. Guha, G. C. Spivak, *Selected Subaltern Studies*, New York, Oxford University Press, 1988.

SAÏD Edward, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.

SAÏD Edward, *Beginnings. Intention and Method* [1975], New York, Granta Books, 2012.

SANGUINETI Edoardo, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000.

SCHMITT Jean-Claude, *L'histoire des marginaux*, dans Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire* [1978], Bruxelles, Complexe, 2006.

SCIASCIA Leonardo, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 1991 (trad. fr. : *Noir sur noir* [1991], Paris, Fayard, 2000).

SHOLEM Gershom, *Briefe*, München, Beck, 1994.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Reading *The Satanic Verses* », *Third Text*, vol. 4, n. 11, 1990, p. 41-60.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *The Post-Colonial Critic*, London-New York, Routledge, 1990.

TRAVERSO Enzo, *La violence nazie, une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique, 2002.

TRAVERSO Enzo, *Le passé mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique,* Paris, La Fabrique, 2005.

TURCHI Dolores, *Il castello di Navarra, La mosca macedda*, in *Leggende e racconti popolari della Sardegna* [1984], Roma, Newton Compton, 2016.

VEENA Das, *Subaltern as Perspective*, in Ranajit Guha (dir.), *Subaltern Studies*, vol. 6, New Dheli, Oxford University Press, 1989, p. 310-324.

VICO Giambattista, *Principi di una scienza nuova* [1725], Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979 (trad. fr. : *La science nouvelle*, Paris, Gallimard, 1993).

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

Index des noms propres

A

Abate
Francesco, 14, 143, 324, 430, 431, 446, 447, 449, 450, 451, 453, 454, 459, 461, 462
Adamo
Sergia, 145, 151, 152, 153, 186
Agamben
Giorgio, 240, 241, 318, 319
Alcioni
Paola, 14, 143, 324, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 439, 442, 444, 445, 446, 458, 459, 461
Aleo
Jorge, 56, 57
Alziator
Francesco, 76
Amendola
Amalia Maria, 11, 12, 163
Amselle
Jean-Loup, 198, 370
Anatra
Bruno, 85, 131, 173, 325, 327, 329, 389, 459
Angioni
Antonello**,** 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 384, 450
Angioni
Giulio, 14, 25, 85, 120, 142, 143, 144, 161, 163, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 263, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 324, 325, 334, 345, 358, 360, 368, 374, 381, 383, 412, 414, 423, 424, 459, 460, 461, 462
Angioy
Giovanni Maria, 57, 58, 59, 62
Angius
Vittorio, 64, 65
Aragon
Louis, 380
Arendt
Hannah, 115
Argiolas
Pier Paolo, 162, 174, 177
Arnoldsson
Sverker, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 43
Arquer
Sigismond (auteur), 280
Asor Rosa
Alberto, 40, 83, 118
Asproni
Giorgio, 68
Asuni
Domenico Alberto, 58, 62, 63
Atzeni
Francesco, 64, 68, 69, 70
Atzeni
Sergio, 12, 14, 25, 98, 120, 121, 122, 123, 124, 131, 135, 139, 142, 143, 144, 145, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 241, 242, 245, 246, 249, 250, 252, 253, 265, 266, 269, 276, 278, 293, 300, 313, 316, 320, 324, 325, 327, 339, 345, 358, 360, 383, 384, 397, 412, 424, 459, 461, 462
Auerbach
Erich, 24

B

Bacallar Sanna
Vincenzo (Vicente), 59, 60, 457
Bachis
Francesco, 75, 162, 241
Bakhtine
Mikhaïl, 158
Baratta
Giorgio, 361
Barthes
Roland, 87, 117, 333
Bazzano
Nicoletta, 82, 218, 219, 327, 386, 388, 400
Benjamin
Walter, 242, 288, 333, 371, 372
Benvenuti
Giuliana, 18, 19, 136, 137, 138, 154, 173, 300, 301, 325, 387, 391, 403, 415, 416, 462
Berlinguer
Luigi, 11, 62, 283, 368, 369
Bernabé
Jean, 173
Bertelli
Sergio, 63

Bhabha
Homi K., 21, 153
Botta
Irene, 78
Braudel
Fernand, 50, 368
Brecht
Bertolt, 118, 288, 289
Brigaglia
Manlio, 11, 12, 30, 69, 72
Brundo
Carlo, 54, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 118, 120, 122, 398
Brunetti
Bruno, 315
Bua
Mimmo, 170
Buttigieg
Joseph, 148, 397, 398, 407
Buttita
Antonio, 458

C

Calvia
Pompeo, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 92, 94, 96, 97, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 200
Calvino
Italo, 9, 137, 300, 319
Cambosu
Salvatore, 170
Caocci
Duilio, 180, 181, 184, 185
Carboni
Pietro, 73, 74, 75, 77, 81, 83, 84, 87, 96, 97, 118, 120, 121, 122
Cardia
Umberto, 55, 164, 165, 167, 168, 172, 397, 398
Cardinet Antona
Marie Dominique, 177
Carducci
Giosué, 115
Carta
Luciano, 58
Casalis
Goffredo, 65
Castellino
Anna, 14, 324, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 422, 423, 425, 428, 429, 459, 461
Casula
Francesco Cesare, 14, 184, 293, 389
Cattaneo
Carlo, 67, 68
Cestaro
Francesco Paolo, 51
Chabod
Federico, 52
Chambers
Iain, 20, 21, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 185, 186, 189, 276, 277, 288, 297, 298, 306, 338, 339, 344, 345, 364, 380, 393, 443, 444, 447
Chamoiseau
Patrick, 165, 166, 167, 173, 202
Chaunu
Pierre, 34, 35
Cirese
Alberto Mario, 155, 156, 158, 263, 264, 370, 372, 436
Cocco
Sylvie, 162, 174, 177
Cohen
Margaret, 447
Coletti
Vittorio, 77, 78
Confiant
Raphaël, 173
Conrad
Joseph, 197, 206, 462
Contarini
Silvia, 162, 163, 170, 277, 459
Cortazar
Julio, 297
Costa
Enrico, 5, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 84, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 116, 118, 120, 121, 122, 126
Croce
Benedetto, 37, 43, 46, 51, 52, 53
Cuoco
Vincenzo, 50
Curti
Lidia, 149, 150, 151, 189, 297

D

Da Re
Gabriella, 268
D'Annunzio
Gabriele, 114
D'Azeglio
Massimo, 76
De Bosis
Adolfo, 114
De Certeau
Michel, 19, 340, 387, 416
De Chiara

Marina, 150, 151, 297
De Donato
Gigliola, 139, 140, 144
De Martino
Ernesto, 329
De Roberto
Federico, 74
De Sanctis
Francesco, 21, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 371
Deledda
Grazia, 98, 119, 169, 170, 208, 212, 220
Deleuze
Gilles, 15, 315, 319, 320, 355, 460, 464
Demaria
Cristina, 416
Deplano
Valeria, 75, 162
Derobertis
Roberto, 315, 321
Dessì
Giuseppe, 142, 421
Di Pilla
Francesco, 98
Didi-Huberman
Georges, 374
Diez del Corral
Luis, 41
Dionisotti
Carlo, 84
Domenichelli
Mario, 18, 19, 137, 154, 159, 160, 161, 301, 302, 358

E

Eddé
Dominique, 362
Epstein
Arnold, 411
Evangelisti
Valerio, 141

F

Fanon
Frantz, 165, 362, 406, 407
Farci
Carola, 162
Farinelli
Arturo, 37
Ferroni
Giulio, 174, 428
Fiori
Giuseppe, 11
Fofi
Goffredo, 14, 144
Fortini
Franco, 242
Fortini
Laura, 338
Foucault
Michel, 301, 302, 305, 306
Freud
Sigmund, 374

G

Gadamer
Hans-Georg, 302
Galasso
Giuseppe, 37, 51
Gallagher
Catherine, 159, 160
Ganeri
Margherita, 140
Garcia Carcel
Ricardo, 34, 36, 42, 43, 326
Gatto
Marco, 242
Genette
Gérard, 431, 432
Ginzburg
Carlo, 22, 23, 24, 156, 157, 158, 159, 161, 241, 255, 301, 325, 414
Glissant
Édouard, 15, 16, 165, 202, 354, 355, 420, 422, 423
Gnoli
Antonio, 311
Gramsci
Antonio, 20, 21, 22, 85, 86, 116, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 164, 172, 189, 220, 230, 231, 239, 251, 254, 268, 270, 279, 284, 285, 296, 304, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 317, 338, 358, 359, 361, 370, 371, 379, 397, 398, 427, 452, 455, 462
Greemblat
Stephen, 160
Green
Marcus E., 146, 147, 148
Grondin
Jean, 302
Guattari
Félix, 15, 319, 320, 355, 460, 464
Guerrazzi
Francesco Domenico, 76, 88
Guglielmi
Guido, 21, 358, 371
Guha
Ranajit, 138, 156

H

Hall
Stuart, 152
Hoggart
Richard, 370

J

Jablonka
Ivan, 310
Jameson
Fredric, 136
Juderías
Julián, 33

K

Kracauer
Sigfried, 157
Kristeva
Julia, 381

L

Lapia
Roberto, 186
Lavinio
Cristina, 319
Ledda
Giuseppe, 119, 162, 167, 174, 181, 185
Levi
Giovanni, 157
Levi
Primo, 292
Lilliu
Giovanni, 73, 118, 164, 184, 333, 357, 443
Lussu
Emilio, 55, 164, 331

M

Mameli
Giovanni, 170
Manconi
Francesco, 30, 32, 33, 56, 86, 131, 146, 329, 389, 391, 400
Manno
Giuseppe, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73
Manzoni
Alessandro, 76, 77, 78, 79, 88, 94, 225, 241, 255, 349, 462
Marci
Giuseppe, 12, 16, 69, 70, 74, 75, 76, 82, 85, 87, 98, 124, 129, 143, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 397
Marongiu
Antonio, 125
Marras
Gianna Carla, 461
Marras
Margherita, 16, 17, 142, 144, 145, 162, 163, 186, 277, 459
Marrocu
Luciano, 64, 65, 75, 83, 250, 388, 391, 400
Martini
Pietro, 64, 66, 67, 68
Masala
Francesco, 142, 145
Masala
Giuanne, 59
Mastino
Attilio, 12, 30
Mattone
Antonello, 11, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 283, 329, 368, 369, 472, 473, 476, 477
Maurandi
Pietro, 14, 126, 130, 131, 143, 324, 384, 385, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 399, 400, 402, 404, 405, 406, 408, 409, 411, 412, 450, 459, 461, 462
Melis Costa
Carlo A., 14, 324, 430, 431, 446, 447, 449, 450, 451, 453, 454, 459, 462
Mezzina
Domenico, 139
Michelet
Jules, 255, 387
Migheli
Nicolò, 14, 324, 325, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 368, 369, 371, 372, 374, 375, 377, 379, 381, 382, 383, 384, 413, 459, 461
Morace
Aldo Maria, 68, 73, 75, 81, 88, 92, 94, 96
Morin
Edgar, 429
Morrison
Tony, 26
Muñiz Muñiz
Maria de las Nieves, 42, 43
Muratori
Ludovico Antonio, 63
Murgia
Pierluigi, 120, 122, 124, 131, 246, 278, 384
Musi
Aurelio, 37, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 56

N

Niceforo
Salvatore, 231
Nieddu
Laura, 244, 246
Nievo
Ippolito, 77, 78

O

Onnis
Ramona, 162, 163, 165, 167, 170, 171, 173, 178, 179, 201
Ortu
Gian Giacomo, 12, 30, 31, 120, 121

P

Pageaux
Daniel-Henri, 116
Pala
Mauro, 69, 74, 75, 76, 77, 167, 218, 241, 358, 364, 397, 407
Pala
Valeria, 162, 174, 177
Palladini
Irene, 161, 162, 470
Parrinder
Patrick, 116
Paulis
Susanna, 70, 71, 72, 411, 458
Pepe
Gabriele, 52, 53
Perec
Georges, 310
Pérez
Joseph, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44
Petronio
Giuseppe, 85, 160
Pias
Giuliana, 162, 163, 169, 170, 186, 208, 212, 219, 220, 277, 459
Pigliaru
Antonio, 169
Pilia
Egidio, 71, 72, 75, 76
Pilia
Simona, 98, 397
Pinna
Michele, 58
Pintore
Gianfranco, 142, 145
Pira
Michelangelo, 17, 20, 82, 154, 155, 156, 158, 208, 218, 264, 288, 297, 324, 338
Pirodda
Giovanni, 83, 84, 108, 109, 112, 113, 114, 118, 119
Podda
Giuseppe, 55
Porcu
Giancarlo, 241, 242
Porcu
Marc, 12, 163, 218
Proietti
Paolo, 87, 115
Proust
Marcel, 24
Puddu
Raffaele, 14, 142, 143, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 339, 341, 342, 345, 347, 358, 359, 365, 377, 379, 381, 383, 384, 454, 458, 459, 461
Puggioni
Roberto, 174, 175
Pusceddu
Antonio Maria, 241
Pusceddu
Mauro, 457

Q

Quatrefages
René, 329
Quevedo
Francisco de, 44
Quondam
Amedeo, 48, 49

R

Raimondi
Ezio, 47, 48, 349, 462
Rancière
Jacques, 384, 387
Renan
Ernest, 85, 117, 118
Ricœur
Paul, 71
Ricuperati
Giuseppe, 129
Rombi
Paride, 142
Rousset de Missy
Jean, 59
Rudas
Nereide, 82, 83, 163

S

Saglia
Diego, 358
Saïd
Edward W., 20, 21, 22, 36, 128, 138, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 165, 189, 197, 220, 265, 294, 295, 298, 313, 344, 345, 359, 361, 362, 369, 379, 393, 403, 414, 417, 429, 449, 450, 452, 455
Sánchez Jiménez
Antonio, 34, 40, 43, 44, 45
Sanguineti
Edoardo, 309, 311
Sanna
Peppino, 58
Sanna
Pietro, 58
Sanna
Simonetta, 85, 162, 163
Sapegno
Maria Serena, 40
Satta
Salvatore, 119, 142, 436
Scano
Maria Grazia, 108
Schirru
Giancarlo, 146, 148
Schmitt
Jean-Claude, 121
Sciascia
Leonardo, 255, 325, 342
Scott
Walter, 72, 73, 76, 358
Sholem
Gershom, 241
Sismondi
Jean Charles Léonard Simonde de, 47
Soddu
Francesco, 11
Sole
Carlino, 58, 60
Sole
Leonardo, 173
Sorgia
Giancarlo, 131, 389
Sotgiu
Girolamo, 58, 65, 331, 394
Spivak
Gayatri Chakravorty, 138, 149, 150, 189, 276
Sulis
Francesco, 67
Sulis
Gigliola, 75, 85, 124, 160, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 181, 185

T

Tani
Stefano, 143
Tola
Pasquale, 56, 64, 65, 66, 67, 68
Tolstoï
Léon, 23, 157, 240, 384, 387
Torraca
Michele, 51
Traverso
Enzo, 115, 301
Turchi
Dolores, 450

V

Varese
Carlo, 68, 72, 73, 81, 92, 93, 94, 96
Veena
Das, 156
Verga
Giovanni, 74, 77, 78
Vico
Francesco, 49, 56
Vico y Artea
Francisco Angel, 56
Vico
Gianbattista, 150, 362
Vidal
Salvador, 56
Virdis
Maurizio, 459, 460
Visceglia
Maria Antonietta, 45, 46
Volpe
Gioacchino, 51, 52

W

Wagner
Birgit, 171
Westphal
Bertrand, 464
Woolf
Virginia, 24
Wu Ming, 85, 141

Z

Zedda
Franziscu, 142
Zinato Emanuele, 340

Université
Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale Lettres, Langues et Spectacles (LLS) - ED 138
EA 369 Études romanes - CRIX (Centre de recherches italiennes)

Roberto Lapia

La dominazione spagnola in Sardegna (1479-1720) e la letteratura sarda contemporanea

Thèse présentée et soutenue publiquement le 06/07/2020
en vue de l'obtention du doctorat d'Études romanes spécialité Études italiennes de l'Université Paris Nanterre sous la direction de Mme Silvia Contarini (Université Paris Nanterre) et de Mme Giuliana Benvenuti (Università di Bologna).

Jury :

Rapporteur·e :	M. Claudio Milanesi	PR, Aix Marseille Université
Rapporteur·e :	M. Roberto Dainotto	PR, Duke University
Membre du jury :	Mme Silvia Contarini	PR, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Giuliana Benvenuti	PR, Université de Bologne
Membre du jury :	Mme Giuliana Pias	MCF, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Licia Reggiani	Prof. associato, Université de Bologne
Membre du jury :	M. Davide Luglio	PR, Sorbonne Université
Membre du jury :	M. Luciano Marrocu	PR, Université de Cagliari

Résumé en italien de la Thèse de doctorat

La dominazione spagnola in Sardegna (1479-1720) e la letteratura sarda contemporanea

Roberto Lapia

2019 / 2020

Nel corso degli ultimi trent'anni si è potuto assistere in Sardegna a un profondo rinnovamento della produzione letteraria. Si tratta, a ben vedere, di un rinnovamento legato a doppio filo ai cambiamenti strutturali che hanno investito e sconvolto l'isola dagli anni Settanta in poi. Facciamo riferimento, in particolare, al fallimento del cosiddetto « Piano di Rinascita » (1962-1974), concepito dal governo italiano dell'epoca con l'obiettivo di rilanciare la stagnante economia sarda attraverso un importante processo di industrializzazione del territorio isolano. Un processo il cui clamoroso insuccesso ha generato, nel lungo termine, tutta una serie di conseguenze negative quali la nascita di nuove forme di crimine organizzato (si veda a tal proposito lo studio di Giuseppe Fiori del 1968), l'aumento progressivo dell'emigrazione, una modernizzazione mutilata e, infine, lo spopolamento delle campagne.

Ulteriori fattori di cambiamento sono intervenuti in questo periodo nel contesto sardo: pensiamo in particolare alla scolarizzazione di massa, alla diffusione dei media e all'arrivo del turismo massificato. In altre parole, la globalizzazione sbarcava in Sardegna, in una società a cavallo tra tradizione e modernità, rimettendo in questione la stessa identità dei sardi, la cui costruzione era rimasta fin lì fedele a una concezione chiusa, purista e etnocentrica della cultura. Di conseguenza, iniziò in quegli anni una "mutazione antropologica" il cui corollario diretto sarebbe stato «un progressivo logoramento del secolare patrimonio culturale, artistico e linguistico della Sardegna» (Amendola 2006, p. 15).

In questo contesto di spaesamento e di perdita si affermava una necessità vitale: ridefinire la "sardità" all'interno di un panorama globale – e globalizzato – lacerato dai disordini economici, politici e sociali, e scosso dalla fine di un'epoca di apparente stabilità iniziato nel secondo dopoguerra. Principiavano così in Sardegna quelli che Manlio Brigaglia avrebbe

definito «gli anni della nuova identità», dei quali individuava l'inizio attorno all'anno 1990 (anche se è più probabile che fossero cominciati già durante la decade precedente). I primi a percepire tali cambiamenti e a intravvedere i rischi di uno sradicamento identitario – cui sembrava succedere una sorta di vuoto culturale – furono gli intellettuali e gli scrittori sardi. Di conseguenza, queste problematiche divennero la materia prima delle loro opere. A livello strettamente letterario le caratteristiche di quello che era a tutti gli effetti un cambiamento di prospettiva, sono, oltre ad una nuova riflessione sull'identità, l'attenzione alla tematica storica e antropologica, un'evidente predilezione per il genere *noir*, e la grande importanza accordata alla sperimentazione linguistica. Inoltre, in parallelo si assistette a un notevole sviluppo delle case editrici sarde, che si dotarono dei mezzi adatti a poter fornire un prodotto-libro di una qualità sempre maggiore. È chiaro, allora, che non va sottovalutato il ruolo giocato dalle case editrici all'interno del processo rinnovamento della produzione letteraria isolana.

In questo contesto effervescente, caratterizzato da una forte inquietudine creativa, ci siamo interessati in particolare ad un evidente ritorno d'interesse per il romanzo a tema storico, un ritorno che avviene attraverso delle forme fortemente diversificate rispetto al passato. All'interno di tale tendenza, ciò che ha suscitato la nostra attenzione è il fatto che alcuni autori isolani abbiano deciso di focalizzare il loro sguardo attorno a un periodo ben specifico: quello della dominazione spagnola in Sardegna. In particolar modo, il loro interesse sembra circoscriversi all'epoca in cui il cosiddetto *Regnum Sardiniae* entrò a far parte della Corona di Spagna (1479-1720), un periodo storico che nell'isola, fino a pochi anni fa, rimaneva ancora avvolto da una «nebbia fitta, in cui ogni tanto si apre qualche squarcio di chiarezza che ne illumina aspetti particolari» (Maurandi 2008, p. 11).

La data-chiave di questo recupero della Storia per mezzo dello strumento letterario è il 1986, ovvero l'anno in cui la casa editrice palermitana Sellerio dà alle stampe il romanzo di Sergio Atzeni *Apologo del giudice bandito*. Atzeni, autore originario di Cagliari, attraverso quest'opera riporta la rappresentazione della Sardegna in quanto "mondo spagnolo" al centro del narrato, mettendo fine, in tal modo, a una lunga diaspora dalla Storia. Seguendo la via tracciata da Atzeni, altri scrittori e scrittrici di origine sarda intraprendono un lavoro complesso di reinterpretazione dell'epoca iberica dell'isola, e lo fanno attraverso dei testi caratterizzati da una dialettica costante tra ricerca documentaria e immaginazione. Perciò è possibile osservare che, grazie alla fusione di materiali storici e di invenzione letteraria, si assiste a quella che potremmo definire una "deviazione" da un percorso dato, la cui volontà sembra essere quella di rimodellare la storia al fine di rivitalizzare una memoria rimasta fin qui inerte.

Si tratta, insomma, di un nuovo percorso per la narrativa sarda contemporanea, una narrativa che grazie ad alcuni suoi esponenti, a partire dagli anni Ottanta, inizia a rileggere e a rivisitare la storia spagnola dell'isola, accogliendo le sfide lanciate dalla sospensione del racconto storico. Attraverso questa narrativa, che unisce il regno dell'affabulazione romanzesca a quello della storia, emerge tutto il rimosso che, con le sue complessità e potenzialità, problematizza le costruzioni identitarie vigenti, destabilizzandole e aprendole a una nuova definizione che sembra slacciarsi dall'assunto etnocentrico per spostarsi verso un'evidente polifonia culturale, per «appartenere ad altro, in modo nuovo» (Angioni 2012, p. 21-30).

Demistificare la storia significa, dunque, rendere accessibile un passato negato o obliato, ma non solo: liberare i racconti non detti vuol dire anche liberare il presente dal consorzio di stereotipi che ancora oggi pesa sulla Sardegna e sulla sua cultura, significa ribellarsi al pittoresco. Questa demitizzazione passa dunque per lo strumento letterario, che rivendica in tal modo il ruolo centrale della fantasia: «Perché la verità è dalla parte della fantasia, anche se smentita dalla politica reale» (Calvino 1995, p. 13).

La prospettiva adottata da questi autori risulta altresì innovativa, soprattutto in relazione alla produzione letteraria isolana del passato: difatti, nelle opere di finzione analizzate in questo studio la storia viene raccontata partendo dal basso. Si tratta, insomma, di dare la voce ai "vinti", al popolo, *ergo* ai subalterni, a coloro che hanno sempre subito la Storia e che non hanno mai avuto la possibilità di prendere la parola. A nostro avviso queste strategie sono legate a una volontà precisa, che è quella di problematizzare la storia – in questo caso concreto la storia della Sardegna spagnola – per rileggerla attraverso lo sguardo critico del presente. Questo tipo di approccio dà vita ad una serie di domande alle quali abbiamo tentato di rispondere all'interno di questo lavoro : su quali aspetti di questa storia è stato posto l'accento e perché? Quali sono gli effetti di queste scelte sull'immaginario collettivo sardo? Quali sono gli effetti di queste rappresentazioni sull'edificio identitario sardo odierno? Infine, quali sono le relazioni tra una nuova percezione del passato e la percezione del presente? Va inoltre precisato che siamo partiti da un presupposto fondante: per mezzo di queste produzioni letterarie sarebbe stato possibile, da un lato riconsiderare il posto che occupano la Sardegna e la sua popolazione all'interno del processo storico, e, dall'altro, ripensare l'importanza dello strumento letterario in relazione alla conoscenza storica, tenendo presente che la scrittura finzionale permette, tra le altre cose, di arrivare ad un pubblico più vasto.

Detto ciò, è necessario osservare che il presente lavoro ha preso forma attorno alla prima domanda menzionata sopra (su quali aspetti di questa storia è stato posto l'accento e perché?),

un interrogativo che attraversa la nostra ricerca da parte a parte. Pertanto, il tentativo di comprendere perché e come la letteratura, a partire da un dato momento, ha deciso di dedicarsi alla rappresentazione della dominazione iberica nell'isola, è il vero filo conduttore di questa ricerca. E siamo convinti che l'aver trovato delle risposte concrete a tale enigma ci ha permesso di risolvere, almeno in parte, gli altri interrogativi evocati sopra.

Riteniamo sia importante sottolineare che esistono già dei lavori di ricerca sull'argomento qui trattato (la Sardegna in epoca spagnola): degli studi di notevole interesse, in particolare per quanto concerne gli elementi teorici, la metodologia e la ricostruzione storica di questo periodo. Tuttavia, nessuna di queste ricerche parte dalla forma letteraria per affrontare, in seguito, la questione storica; così come nessuna ricerca sembra interrogarsi sui molteplici significati e sulle molteplici sfumature che può avere un tale ritorno di interesse nei confronti di un passato poco conosciuto dagli italiani, nonché dalla stessa società insulare. .

La ricerca che abbiamo portato avanti si focalizza attorno all'interpretazione e alla riscrittura della storia nella produzione letteraria, e, più precisamente, sulle nuove forme di rappresentazione del periodo iberico in Sardegna e sul rinnovamento del romanzo storico sardo. A tal proposito si rivela necessario precisare che in questo studio abbiamo considerato l'oggetto letterario come uno dei luoghi principali di rappresentazione e di autoriflessione, un luogo di creazione di nuove coscienze fino ad allora inesistenti. Uno spazio, insomma, di riconfigurazione del mondo e delle identità.

Il corpus

Il corpus letterario scelto si compone di dieci romanzi e due racconti pubblicati tra il 1986 e il 2017. Tutti questi testi sono ambientati (per intero o in parte) durante il periodo del *Regnum Sardiniae*, un'epoca che inizia nel 1479, con l'arrivo al potere di Ferdinando II il Cattolico, e che termina con il patto di Londra del 1718 e con la successiva cessione della Sardegna al Piemonte a partire dall'anno 1720. Le narrazioni al centro della nostra analisi trovano dunque svolgimento all'interno di quell'universo per così dire "nuovo" e poco conosciuto che era la Sardegna come "mondo spagnolo".

I testi scelti sono opera di nove autori diversi appartenenti alla corrente letteraria detta la «nouvelle vague sarda», per riprendere una nota espressione utilizzata per la prima volta nel 2003 dal critico Goffredo Fofi: Francesco Abate et Carlo A. Melis Costa [*Il corregidor*, 2017], Paola Alcioni [*La stirpe dei re perduti*, 2003], Giulio Angioni [*Millant'anni*, 2001; *Il mare*

intorno, 2003; *Le fiamme di Toledo*, 2006], Sergio Atzeni [*Apologo del giudice bandito*, 1986; *Gli anni della grande peste*, 2003; *Una leggenda meridionale,* 2005], Anna Castellino [*Mischineddus*, 2010], Pietro Maurandi [*Hombres y dinero*, 2010], Nicolò Migheli [*La storia vera di Diego Henares de Astorga*, 2015], Raffaele Puddu [*Pueblo*, 2000]. Grazie a queste narrazioni l'epoca iberica della Sardegna fa il suo ritorno nell'immaginario contemporaneo. Il risveglio dell'interesse per quest'era si manifesta, a livello letterario, con delle caratteristiche particolari che sono state illustrate dettagliatamente all'interno di questo studio.

La scelta di questi testi è motivata da diversi gradi di coerenza: il primo, logicamente, è il contesto storico comune nel quale sono ambientate le opere. Nondimeno, tale coesione è legata altresì al contesto temporale di produzione, che si colloca in un lasso di tempo relativamente corto: trent'un anni (1986-2017). Questa temporalità, legata di fatto al contesto socio-storico di produzione delle opere, ha fatto sorgere delle domande *in primis* sulle ragioni che hanno spinto ogni singolo autore a rappresentare un determinato periodo della storia, quindi circa le cause che hanno condotto tutta una generazione a intraprendere un lavoro di recupero della memoria e, di conseguenza, circa gli effetti, reali o potenziali, che questo "recupero" può avere sulla cultura sarda.

Un altro criterio di selezione è stata la coerenza stilistica e formale del corpus: in effetti, a una prima analisi o lettura dei testi abbiamo riscontrato la presenza di un filo conduttore comune che attraversa tutte le narrazioni scelte. Per essere più precisi, diciamo che le analogie e i parallelismi tra i diversi scritti operano a più livelli: linguistico, spazio-temporale e, infine, formale.

Senza dubbio la coesione linguistica, nel suo aspetto "rizomatico", è la più evidente e immediata. In effetti, in tutti i testi, seppur in maniera più o meno importante, coesistono più lingue: l'italiano è l'idioma dominante, accompagnato dall'assidua presenza di differenti varietà del sardo, dal castigliano, o ancora dal catalano e dal latino. Questa miscela linguistica dà vita a un universo narrativo nel quale i parlati non sono semplicemente giustapposti, ma si compenetrano secondo degli equilibri instabili che appaiono naturali e congeniti. Si tratta a ben vedere di una constatazione che ci riporta alle teorie di Édouard Glissant (« *Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde* », Glissant 1996, p. 15), il quale considera che non possiamo scrivere in maniera monolingue. Sembra, difatti, che gli autori del corpus abbiano fatto propria la riflessione glissantiana: è chiaro che nelle loro opere il monolinguismo è definitivamente superato, sostituito da un plurilinguismo cosciente che si fa testimone non solo di una coerenza di fondo in seno alla produzione narrativa sarda recente, ma anche – e

soprattutto – dell'importanza che tutte le influenze culturali esterne hanno avuto nel processo di definizione dell'identità, della cultura e della lingua in Sardegna. Riprendendo le tesi di Glissant, Giuseppe Marci e Margherita Marras hanno portato il discorso ancora più lontano, parlando, per gli scrittori sardi contemporanei, di creolizzazione della lingua e stabilendo altresì numerose analogie tra gli autori isolani e gli autori creoli.

Per ritornare alla coesione del corpus, osserviamo che il secondo livello di coerenza dei testi è stato individuato nella componente spazio-temporale: le narrazioni selezionate sono caratterizzate da una frattura continua degli spazi e dei tempi, il che è all'origine del carattere frammentario dei testi. A livello puramente temporale, abbiamo notato che la narrazione è spesso divisa in due tempi: un prima (osservato) e un dopo (osservante). Se l'osservato è sempre il tempo situato nel mondo spagnolo, l'osservante può essere situato in periodi diversi, ma sempre posteriori all'epoca iberica dell'isola. Tra questi due tempi principali del narrato s'inseriscono sovente dei frammenti di racconto che appartengono a delle temporalità addizionali, talvolta perturbanti: ricordi, riflessioni atemporali, fughe in avanti e all'indietro (prolessi e analessi).

Per quanto concerne invece la componente spaziale, ciò che appare quasi scontato è che lo spazio principale di ogni narrazione sia la Sardegna spagnola, più in particolare la città di Cagliari. Tuttavia le fratture spaziali non sono meno presenti delle fratture temporali. Così, spesso ci troviamo in presenza della – o presenti nella – Penisola iberica, in particolare a Toledo (ex capitale spagnola e sede de Sant'Ufficio dell'Inquisizione), a Madrid e a Valencia, o ancora in Galizia. Inoltre, viaggiamo, con l'esercito della Corona, nelle Fiandre e verso l'America latina; oppure in Italia, nelle università di Pisa e Siena, in India e nella Svizzera calvinista. O addirittura nella Sardegna piemontese, percepita come un luogo altro, quasi antitetico, rispetto all'isola ispanizzata. Questa geografia variabile, che partecipa alla contaminazione dell'intreccio romanzesco, che cosa rivela? L'ipotesi che abbiamo sostenuto e corroborato in questo studio è che una tale apertura spaziale risulta sintomatica di una visione di rottura, di una concezione della Sardegna che non appare più come quel luogo isolano e isolato, antistorico, inaccessibile agli stranieri e autosufficiente, i cui abitanti si nascondono nelle montagne per fuggire dal nemico che viene dal mare (*topos* di molta letteratura sarda ottocentesca e novecentesca); al contrario, la Sardegna diventa una terra che sembra inserirsi appieno nel caos del mondo attuale, e sembra scoprire, finalmente, quello che è sempre stata: una terra situata in una posizione strategica fondamentale al centro del Mediterraneo.

I tre elementi di coesione annunciati sopra danno vita a un quarto elemento: quello della

coscienza degli autori del corpus circa la necessità di andare oltre gli stereotipi dominanti e prestabiliti che hanno imbrigliato l'isola per troppo tempo. Superare questi stereotipi permette agli autori di restituire un'immagine della Sardegna all'interno di un contesto globale aperto e nel meccanismo dinamico dei tempi moderni, tempi all'interno dei quali l'isola ha da sempre avuto difficoltà a inserirsi. Si tratta di un'operazione che include il recupero della memoria, la riscrittura e la problematizzazione della storia, quindi la ridefinizione del sé. Ciò che abbiamo potuto osservare nei testi selezionati è in qualche modo quella stessa volontà di riscossa evocata negli anni Settanta dall'etnologo Michelangelo Pira, che l'aveva concettualizzata attraverso la teoria della *rivolta dell'oggetto*: «È tempo che i rapporti tra cultura osservata e cultura osservante si ribaltino; e dunque che l'oggetto prenda la parola per definirsi rispetto a se stesso, dunque per ridefinirsi autonomamente come cultura *tout court*» (Pira 1978, p. 19).

Alla luce di tutto ciò è possibile asserire che attraverso l'oggetto letterario gli eventi storici ci vengono restituiti in maniera diversa, con una nuova complessità e connotati da un punto di vista "altro". Di conseguenza, la finzione narrativa diviene materia di riflessione storica posando il proprio sguardo ravvicinato sulla Sardegna spagnola, periodo sul quale hanno pesato numerosi stereotipi e letture preconcette dal Risorgimento fino alla seconda metà de XX secolo. Viene a instaurarsi così uno sguardo "nuovo", che permette di cogliere tutti quei dettagli che erano sfuggiti alla Storia ufficiale.

Per quanto concerne invece il grado di coesione puramente formale, i dodici testi scelti sembrano tutti caratterizzati dalla mescolanza dei generi letterari, da una forte presenza della tradizione orale nella narrazione, e da un ricorso frequente alla magia e all'onirismo. Si tratta di tre elementi significativi che aprono delle nuove prospettive di analisi: in effetti abbiamo l'impressione che gli autori sardi della cosiddetta "nouvelle vague" tendano generalmente ad oltrepassare la tradizione italiana per avvicinarsi, ad esempio, al realismo magico sudamericano, a Joseph Conrad, alla letteratura creola, o, ancora, al fantastico alla Lovecraft. Tuttavia, abbiamo l'impressione che sia possibile individuare un modello che si distingue in mezzo agli altri, in quanto queste scritture, che includiamo nella corrente definita da Giuliana Benvenuti (2012) del «neostorico italiano», sono debitrici della lezione di Alessandro Manzoni. L'autore milanese aveva saputo mostrare, attraverso le sue opere, che la storia degli individui è profondamente legata a quella della società nella quale essi agiscono, e che non possiamo parlare degli uomini senza prendere in considerazione l'influenza che la Storia ha esercitato su di loro. Una lezione che gli autori sardi del corpus hanno fatto propria.

Apparato teorico e metodologico

Per ciò che riguarda gli approcci teorici, va sottolineato che i paradigmi teorici che hanno attirato la nostra attenzione, in quanto adatti a fornire un apparato metodologico confacente al nostro studio, sono fondamentalmente tre e concernono l'ambito del romanzo neostorico, le teorie della subalternità e la microstoria.

Nell'ambito del romanzo neostorico abbiamo preso in considerazione le ricerche portate avanti da Mario Domenichelli e da Giuliana Benvenuti, che ci offrono degli strumenti d'analisi interessanti dei testi letterari nei quali s'instaura un dialogo tra la documentazione e l'immaginazione dello scrittore. I due studiosi introducono inoltre il concetto di "discorso contro-storico": una nuova istanza emancipatrice che permetterebbe di smascherare i fatti e le identità negate dalla storia. Nel nostro studio siamo partiti da un approccio appunto contro-storico, applicandolo agli autori sardi e alla loro rappresentazione dell'epoca spagnola dell'isola. Il concetto che sta alle fondamenta dell'idea della contro-storia è quello che Domenichelli e Benvenuti hanno definito la «pulsione negromantica». Tale pulsione è un sintomo sociale che si è manifestato nel momento in cui le grandi narrazioni storiche sono entrate in crisi, cadendo in disuso. Lo storico e il romanziere, preso atto di questo fallimento, hanno deciso di confrontarsi con una nuova pratica di scrittura, caratterizzata dal desiderio di evocare le cosiddette "voci dei morti": ascoltano le *voci fantasma* ridotte al silenzio dalla Storia ufficiale e procedono alla produzione discorsiva della contro-storia. È proprio questa la pulsione che sta alla base del romanzo "neostorico", un romanzo che parte alla ricerca delle tracce dei traumi repressivi di cui il potere costituito ha disseminato (e dissemina) il discorso storico, e che s'interroga su un *manque* della storia: i soggetti vinti e i sommersi e il loro punto di vista, la loro voce.

Diciamo allora che il romanziere neostorico rovista nelle «pattumiere della storia» (Domenichelli 2011, p. 113) per riportare alla luce le opacità e le vecchie cicatrici che testimoniano di antichi traumi che sortiscono ancora effetti sul presente. Queste opacità, queste lacune e omissioni, nascondono dietro di esse una miriade di storia negate e represse: svelarle permette allo scrittore d'interrogare il discorso del potere che le ha cancellate, gli permette di smascherare i vuoti nascosti dalle grandi narrazioni storiche e di dar vita, appunto, a un nuovo discorso di tipo contro-storico. Partendo da questi presupposti degli studi sul romanzo neostorico (appena accennati qui), ritenuti adatti allo studio del nostro corpus, abbiamo analizzato le opere degli autori sardi focalizzandoci su quel dialogo costante tra immaginazione dello scrittore e documentazione che caratterizza, a nostro avviso, tutti i testi scelti. Questa

tensione dialettica si basa sulla constatazione di un'assenza dalla storia: quella della rappresentazione de periodo spagnolo della Sardegna, le cui fonti e le cui voci sono state per lungo tempo ridotte al silenzio. Attraverso un dialogo con i morti, con le voci fantasma, i testi del corpus svelano le opacità di quella storia, aprendo la strada a una vera e propria riscrittura della storia stessa.

Questa pulsione a parlare "con i morti", questa scrittura della contro-storia alla quale abbiamo iscritto gli autori del corpus, ci permette di collegarci direttamente al secondo paradigma teorico preso in considerazione per il nostro studio. Difatti, abbiamo ritenuto fosse appropriato analizzare la scrittura contro-storica basandoci sulle tesi e sul pensiero critico elaborati da due grandi pensatori del Novecento quali Antonio Gramsci e Edward W. Said. In particolare, ci siamo soffermati sulle loro teorie incentrate attorno alla dicotomia *egemone* / *subalterno*, nonché sull'idea della responsabilità critica di quello che Gramsci ha definito «il racconto del tempo»: un discorso che permette la nascita di contro-culture eteroclite e che rimette in questione la storia.

È noto che il "grande salto" effettuato da Gramsci – quindi rielaborato da Said – nel pensiero critico occidentale, risulta nell'aver capito che la lotta politica, culturale e storica non consiste «nel rapporto tra la *tradizione* e la *modernità*, ma tra la parte *subalterna* e la parte *egemonica* del mondo» (Chambers 2006, p. 8). Da questo spostamento delle coordinate critiche nasce una nuova valutazione del senso dinamico, quindi aperto e mai concluso, della cultura. Se Gramsci aveva teorizzato tale dicotomia Sud / Nord nel suo noto scritto sulla condizione del Mezzogiorno italiano, Said l'ha trasposta, a livello spaziale, nell'opposizione tra Oriente e Occidente. Ciò che ha attirato la nostra attenzione, in relazione alla nostra ricerca, è stata proprio tale suddivisione che ci ha permesso di situare la Sardegna nel Sud del mondo, ovvero nell'Oriente: *ergo*, nella condizione subalterna. L'originalità di questo approccio ci ha messo a disposizione dei dispositivi teorici che hanno permesso lo sviluppo di un'analisi che consideriamo innovativa in relazione al materiale studiato.

Va sottolineato che quando si ha a che fare con due figure come Gramsci e Said ci si scontra con la vastità delle loro elaborazioni e, altresì, con le innumerevoli reinterpretazioni critiche di cui sono stati oggetto. Di conseguenza, ci siamo limitati a prendere in considerazione e a sfruttare alcuni studi gramsciani e saidiani che hanno arricchito il nostro apparato metodologico: più concretamente, facciamo riferimento ai lavori di Iain Chambers (2003 e 2006) e di Michelangelo Pira (1978).

Per ritornare brevemente al "racconto del tempo" gramsciano, osserviamo che secondo

il pensatore sardo è proprio a partire da questa narrazione che tutto dev'essere rimesso in questione: effettivamente Gramsci sosteneva l'esigenza di stabilire una continuità tra la cultura popolare (arcaica) e la cultura moderna. Questo perché, per una cultura, il fatto di rimettersi in contatto con le sue radici più lontane può rappresentare potenzialmente un atto rivoluzionario, a una condizione: che il più antico si saldi con il moderno e che le classi subalterne siano capaci di riappropriarsi di un modello culturale atto a sovvertire i modelli conformisti dominanti. Un tal tipo di operazione, che consta nel rimettersi in contatto con il passato (quindi con i morti), la ritroviamo appunto nel modo in cui la letteratura sarda contemporanea si riappropria della storia, e, attraverso essa, di un nuovo modello culturale. Ed è qui che interviene l'importanza del ruolo dell'intellettuale secondo Gramsci: egli deve saper rompere con il passato preservando l'originalità e l'unicità della cultura popolare, così da condurre il sentimento popolare verso uno sviluppo e una catarsi moderna. È chiaro che secondo il paradigma gramsciano per "cultura popolare" s'intende la cultura "subalterna": quel museo di frammenti, di rovine e di stratificazioni culturali che si sono succedute nella storia che Gramsci pone sotto l'etichetta di "folklore". Si tratta insomma di una cultura dominata, considerata a lungo come un fenomeno pittoresco e privata di dignità storica, come la cultura sarda. Ed è qui che interviene a nostro avviso Said, che afferma il primato della poetica (letteraria per quanto ci riguarda), capace di modificare il modo di guardare alla cose, quindi di rendere vulnerabile tutto ciò che è stato negato e di interrogare le alterità di un corpo segnato dalle diversità della storia. Per Said questa sfida critica emerge in particolare nella letteratura, attraverso l'affermarsi di quei *linguaggi* che annunciano il loro posto nel mondo e, soprattutto, il loro diritto a raccontarlo.

La Sardegna ci è apparsa a tutti gli effetti come un corpo segnato dalla diversità storica, dalle ferite e dalle cicatrici, dagli incontri con l'*altro*, dai silenzi e dai fantasmi. Gli autori sardi analizzati in questo lavoro hanno saputo cogliere – ognuno secondo la propria sensibilità e la propria capacità – la sfida critica saidiana, facendosi portatori di una poetica che riempie i vuoti, che ridà dignità al pittoresco e all'esotico e che ci racconta una storia da un punto di vista *altro*: quello dei subalterni. È proprio attraverso questa poetica, come abbiamo cercato di mostrare in questa ricerca, che la cultura sarda tenta di riaffermare la propria posizione nel mondo, dando vita a una nuova narrazione, all'affermazione di una nuova identità dinamica.

Siamo d'accordo con Said quando afferma l'importanza della storia e della sua stretta correlazione con la formazione delle identità culturali dei popoli. Inoltre, per l'intellettuale di origine palestinese le rappresentazioni del passato risultano cruciali in quanto determinano le nostre percezioni e le nostre idee sul presente. Proprio partendo da tale constatazione abbiamo tentato di analizzare che cosa ci dice, sull'isola di oggi, la rappresentazione della Sardegna

spagnola, focalizzandoci su quali aspetti culturali emergono dalle formulazioni letterarie. L'abbiamo fatto tenendo ben presente quel «legame essenziale» che Said (1998) instaura tra l'opera di finzione e il suo universo storico: ovvero, prendendo in considerazione i rapporti complessi tra l'opera e il suo contesto reale (rapporti che permettono all'opera stessa di «stare-nel-mondo»), nonché il fatto che la letteratura crea delle strutture e dei sentimenti che sostengono, arricchiscono o consolidano un "pratica".

Il terzo paradigma che abbiamo preso in considerazione per questo lavoro è quello della "microstoria", concentrandoci in particolare sulle ricerche portate avanti da Carlo Ginzburg, a partire dagli anni Settanta in poi. Punto cardine delle teorie dello storico torinese è sicuramente la «riduzione della scala di osservazione» (Ginzburg 2006, p. 255), in quanto la microstoria propone come fondamento uno sguardo ravvicinato sui fatti storici che deve permettere di cogliere quei dettagli che sfuggono a una visione d'insieme. Ricordiamo che Ginzburg stima che gli storici e gli scrittori non si limitano a ricostruire dei fatti, ma li raccontano. Così la storia diventa materia di narrazione letteraria, e la finzione, alimentata dalla storia, diviene a sua volta materia di riflessione storica.

In sintonia con le osservazioni di Ginzburg, abbiamo messo in evidenza che lo sguardo che gli autori sardi volgono alla storia spagnola dell'isola è a tutti gli effetti uno "sguardo ravvicinato" che si concentra su dei dettagli storici dimenticati dagli sguardi d'insieme, su dei micro-fatti di questo periodo storico. Questo permette di ridare coerenza a un racconto rimasto fin lì frammentato e popolato di silenzi e di vuoti.

Diciamo che sotto l'egida di Ginzburg e delle teorie sulla microstoria, abbiamo ipotizzato (confortando tale ipotesi attraverso le nostre analisi) che gli autori del corpus fossero attirati da una cosiddetta "dimensione microscopica" in quanto animati dalla volontà di fare emergere le storie dei subalterni, storie rimaste fino ad allora prive di interesse. In tal modo essi hanno dato vita ad una sorta di *trasgressione* della Storia. In effetti, attraverso la lettura microstorica delle rappresentazioni della Sardegna spagnola, si evince chiaramente che gli argomenti trattati da questi romanzi e racconti, e quindi il lavoro realizzato dagli autori in questione, ci riportano in un contesto votato al microscopico, nel quale la narrazione combina le fonti documentarie "ufficiali" con i frammenti oscuri di una cultura, con le credenze della mitologia popolare e con i vuoti, ovvero quelle tracce di oblio presenti nell'archivio della memoria. Si tratta di narrazioni che fanno risalire in superficie delle storie in miniatura, permettendo in tal modo alla cultura subalterna di uscire dal silenzio al quale era stata condannata.

Il racconto della Sardegna spagnola (1479-1720) che riemerge nei testi esaminati nella nostra ricerca, rivive dunque grazie alla scrittura letteraria, che ha scelto di raccontare privilegiando le cosiddette "vite minuscole", quindi le tracce di vita di quegli uomini che vivevano ai margini della Grande Storia. Ci troviamo così di fronte a una serie di "storie minuscole", dei microcosmi incontrollati che formano un mosaico vario ma coerente di quell'epoca e che danno organicità a un «un coacervo disorganico di frammenti di idee, credenze, visioni del mondo» (Ginzburg 1976, p. XII). Una storia che era *Historia fantasma*, un sistema di tracce da ricostruire o da costruire *ex novo* attraverso l'orizzonte del presente (l'*Horitzonverschmelzung*).

Struttura della tesi

Il nostro lavoro è strutturato in quattro parti.

Nella prima parte abbiamo proceduto innanzitutto a una contestualizzazione storica più precisa del periodo spagnolo della Sardegna alla quale fanno riferimento i testi del corpus scelto (1479-1720). Tale contestualizzazione ci ha permesso di mettere in luce i legami indissolubili tra l'isola e la Spagna, nonché il sentimento di lealtà dei sardi nei confronti della Corona (se si eccettuano alcuni periodi definiti critici, legati a delle crisi economiche o alla minore distribuzione dei privilegi nelle alte sfere della società isolana). I fattori di questa lealtà, individuati dallo storico Francesco Manconi, sono molteplici. Tra questi, uno dei più significativi è sicuramente la penetrazione culturale spagnola in seno al tessuto sociale sardo, sviluppatasi secondo un binario doppio: da un lato la diffusione estetica, artistica, musicale, editoriale e manifatturiera, che concerne soprattutto le élite urbane dell'isola; dall'altro la chiesa, che si occupa di raggiungere le classi popolari. Quest'opera culturale congiunta della monarchia cattolica e della chiesa è totalizzante nei confronti della società sarda, e costituisce il fondamento di un'ispanizzazione durevole della Sardegna. Ovviamente, tenendo conto degli obiettivi di questo lavoro, ci siamo limitati a considerare solamente alcuni aspetti – in maniera altresì superficiale – del periodo spagnolo che inizia con l'arrivo al potere di Ferdinando II il Cattolico (1479): questo per poter contestualizzare tale dominio e per mettere in risalto l'importanza culturale dell'ispanizzazione in Sardegna, in relazione alla sua storia, passata e presente.

Si è rivelato necessario osservare che questa "storia" spagnola è fatta di dominazione, di colonizzazione, di discriminazioni e di subordinazione, nonché di inquisizioni. Ma è una "storia" caratterizzata anche dal progresso e dalla modernizzazione, dal consolidamento sociale

e dalla complessità culturale. Tuttavia, è noto che quest'epoca, così densa e importante per la Sardegna, è stata a lungo negata o deformata, per ragioni meramente ideologiche. Una storia che agli occhi di alcuni non era degna di essere trasmessa. Sempre grazie a Francesco Manconi, si sono messe in luce le ragioni di tale cancellazione legata a doppio filo al sistema di stereotipi della "leggenda nera" antispagnola. È interessante notare che secondo Manconi – osservazione condivisa da altri storici sardi coevi – la leggenda antispagnola si diffonde in seguito alla cessione della Sardegna ai Savoia e alla sua annessione al Piemonte (1720). In particolar modo, la *leggenda* trova terreno fertile nel XIX secolo, grazie all'operazione storiografica di matrice ideologica portata avanti all'epoca del Risorgimento, durante il quale si doveva affermare l'italianità della Sardegna a discapito della sua effettiva ispanizzazione. È in questo periodo che si diffondono quelle idee preconcette che collegano l'ispanità all'oscurantismo, alla decadenza economica e al conservatorismo sociale. La Spagna diviene così il punto di riferimento negativo, l'archetipo dei mali storici dell'isola, il capro espiatorio per eccellenza.

In seguito a questa contestualizzazione, ci siamo soffermati in maniera più approfondita sul fenomeno della "leggenda nera" spagnola, concetto sul quale abbiamo ritenuto necessario fare chiarezza, ripercorrendone la storia, dalla sua nascita fino a oggi, in modo da poter cogliere appieno l'importanza dell'operazione di demistificazione dai luoghi comuni di matrice ancestrale portata avanti oggi dalla scrittura letteraria. Come abbiamo potuto osservare nella nostra ricerca, la "leggenda nera" consiste in una serie d'immagini di origine medievale, un sistema di stereotipi di natura peggiorativa relativi al carattere e alla natura degli spagnoli. Tale sistema, diffusosi in tutto il continente europeo, ma che ha trovato nella penisola italiana un terreno particolarmente fertile per poter attecchire, ha permesso ad altre costruzioni identitarie di forgiarsi in contrappunto a quest'immagine dell'identità spagnola infarcita di rappresentazioni prestabilite. La *leggenda* risalirebbe al XIV secolo, e si consolida in particolare a partire dal XVI secolo, periodo nel quale la potenza e l'egemonia iberica crescono smisuratamente: e di fronte a una minaccia simile, la sola possibilità di reazione sembra essere la denigrazione.

La particolarità di questa *leggenda* antispagnola, come sottolineato dallo storico francese Joseph Perez, risiede soprattutto nella sua durata (Perez fa risalire il suo inizio alla fine del XIII secolo, e il suo declino al XVIII secolo) e nella sua capillarità. Si tratta a ben vedere di un mito *destruens* sulla Spagna che ha saputo penetrare il pensiero occidentale moderno, oltrepassando le frontiere spazio-temporali, in particolar modo grazie alle rappresentazioni artistiche e letterarie.

Partendo da queste osservazioni abbiamo tentato di osservare in che modo, soprattutto

attraverso le rappresentazioni letterarie, questo sistema di stereotipi ha caratterizzato le relazioni tra Italia e Spagna tra il XVI e il XIX secolo, per giungere quindi alla tardiva diffusione del mito antispagnolo in Sardegna, avvenuto solamente nel XIX secolo (come accennato sopra). Ciò che attirato la nostra attenzione, nel caso sardo, è stato il legame sviluppatosi nella seconda metà dell'Ottocento tra la "leggenda nera", il mito dell'italianità e il romanzo storico prodotto nell'isola. In effetti, in certe opere romanzesche dell'epoca, una scrittura oltremodo ideologizzata divulgava da un lato un'immagine stereotipata e falsata dell'isola e della sua cultura, dall'altro una rappresentazione semplicistica e emblematica degli spagnoli: degli esseri demoniaci, perversi e perfidi, che erano stati la causa principale di tutti i mali del popolo sardo. Autori di punta di questa corrente furono Carlo Brundo, Pietro Carboni, Enrico Costa e Pompeo Calvia, dei quali abbiamo analizzato alcune opere fortemente influenzate dal clima dell'epoca e ambientate tutte nel periodo in cui la Sardegna passa definitivamente sotto l'influenza della Corona spagnola (tra il 1470 e il 1479).

Infine, per concludere questa prima parte, abbiamo focalizzato la nostra attenzione sulla letteratura contemporanea (fine XX secolo, inizio XXI) per analizzare alcuni testi nei quali sembra emergere una persistenza della "leggenda nera".

Nella seconda parte della tesi abbiamo ripreso, in maniera più approfondita, i paradigmi teorici e gli strumenti metodologici enunciati nell'introduzione e ritenuti adatti per uno studio dei testi del corpus (il romanzo neostorico, le teorie della subalternità e la microstoria). In seguito si è proceduto a constatare in quale maniera gli autori sardi hanno affrontato i cambiamenti che hanno avuto inizio negli anni Ottanta del XX secolo, mettendo in risalto in che modo il "mondo spagnolo" è ritornato sulla scena letteraria dell'isola attraverso il superamento della famosa "leggenda nera". Tuttavia, questa parte si concentra soprattutto sull'opera di Sergio Atzeni, per sottolineare gli elementi più interessanti delle sue narrazioni incentrate su una rivisitazione della storia. Delle narrazioni che a nostro avviso hanno dato vita ad una nuova attitudine nei confronti del passato, in particolare grazie all'affermarsi di un modo di guardare diverso, che ha reso possibile l'emersione di una storia divergente e complessa, in opposizione alle semplificazioni storiche precedenti. A partire dalle opere di Atzeni, abbiamo riflettuto sul concetto d'identità, e soprattutto d'identità sarda, allo scopo di comprendere qual è il ruolo della letteratura all'interno di un processo di ridefinizione dell'identità intesa come "apertura", nel quale vengono messi in discussione dei costrutti in apparenza immutabili.

La nostra lettura dell'opera atzeniana si fonda su un presupposto fondamentale: che è proprio a partire dalla pubblicazione del suo primo romanzo, *Apologo del giudice bandito*

(Sellerio 1986), che gli autori sardi iniziano ad abbandonare una sorta di localismo legato all'estetica dell'isolamento e ai riverberi nostalgici di un passato mitico; ed è quindi dall'*Apologo* in poi che gli autori sardi intraprendono un nuovo percorso nel quale gli orizzonti si schiudono e la provincia si apre al mondo, e dove soprattutto la tradizione si rimette in gioco, dialogando con la modernità. Si tratta, insomma, di situare, a partire da Sergio Atzeni, una sorta di salto poetico, estetico e epistemologico compiuto dagli autori dell'isola, una mutazione del contesto letterario sardo nel quale troverà posto il cosiddetto "ritorno alla storia", e, più particolarmente, un ritorno alla rappresentazione del periodo spagnolo della Sardegna.

Prima di addentrarci nell'analisi dell'*Apologo del giudice bandito* e delle due novelle scelte (*Gli anni della grande peste* e *Una leggenda meridionale*) abbiamo tracciato un profilo dell'autore Sergio Atzeni, di modo da poter identificare i punti cardine del procedimento atzeniano, quindi del suo complesso progetto letterario. Procedimento che potremmo riassumere come segue: iniziare dalla rilettura delle fonti ufficiali del discorso storico dominante, quindi demistificare per mezzo dello strumento letterario, con la convinzione che solamente la conoscenza artistica, come già esplicitato nel noto manifesto *de la creolité* (1989), può rianimare le coscienze. Si tratta, dunque, per Atzeni, di schierarsi dalla parte della finzione, perché la Storia appartiene spesso ai colonizzatori, non ai colonizzati. Di conseguenza, l'autore sardo si propone di reinventare la Storia stessa, trasgredendo le frontiere del realismo tradizionale per mezzo di una scrittura che è pervasa dal desiderio di ridare vigore ad una materia inerte.

A ben vedere, questa volontà di trasgressione si manifesta pienamente nel suo primo romanzo del 1986 (ambientato nella Cagliari spagnola del 1492), un testo che scava nel linguaggio e che evade nel fantastico, e che, mischiando i dati storici con quelli mitico-fantastici, «sfonda spesso la storia facendola approdare a momenti visionari e addirittura magici, tocca appunto l'impossibile e l'inverisimile e confonde a bella posta la storia con la leggenda» (Ferroni 2014, p. 22). Il narratore in quest'opera si confronta con la storia della Sardegna attraverso un'operazione oltremodo complessa e appassionata, caratterizzata da una forte pulsione mitopoietica che lo predispone a esplorare i meandri di una contro-storia che è concepita come una tragicommedia umana che deve illuminare le stratificazioni etnoantropologiche della popolazione sarda. Ciò gli permette di rivolgersi direttamente alle voci-fantasma rese mute dalla Storia ufficiale, così da poter rileggere e rivelare un passato dimenticato, il che testimonia della forte pulsione negromantica atzeniana, un'istanza emancipatrice tipica del romanzo neostorico.

Dall'analisi dell'*Apologo del giudice bandito*, e da quelle dei racconti scelti, emerge la volontà dell'autore di percorrere, per mezzo dell'affabulazione letteraria, la storia della sua isola natale, una terra che ai suoi occhi non aveva mai fatto i conti con il proprio passato e che, inoltre, aveva evitato di assumere le proprie responsabilità all'interno di un processo storico complesso. Attraverso l'*Apologo* e attraverso i suoi racconti, Atzeni tenta di far luce su un'epoca di cambiamento globale che aveva visto la Sardegna stabilizzarsi in orbita spagnola: lo fa prestando la voce ai protagonisti di quella storia, i dominatori, ma anche e soprattutto ai subalterni, che fin lì erano stati privati della loro voce. Secondo questa prospettiva, possiamo leggere i testi atzeniani come l'inizio della «rivolta dell'oggetto» teorizzata da Michelangelo Pira (1978), quella rivolta che vede l'oggetto diventare, infine, soggetto della propria storia. Essere soggetti di una storia, come testimonia Itzoccor, il protagonista dell'*Apologo*, significa essere altresì responsabile o co-responsabile di quella storia, significa che non ci si riduce allo status di vittima predestinata. Questo presuppone un superamento del manicheismo e l'accettazione dell'altro, o degli altri, come parte integrante della propria storia.

Nella terza parte della ricerca l'analisi si è focalizzata sui testi di un altro autore importante del corpus, Giulio Angioni, sempre con l'obiettivo di trovare delle risposte alle molteplici domande sollevate all'inizio del nostro lavoro. Data l'importanza della sua opera all'interno del panorama letterario sardo, e tenuto conto del ruolo fondamentale che lo scrittore e antropologo di Guasila ha avuto per l'universo culturale isolano, abbiamo ritenuto indispensabile consacrare un intero capitolo a Giulio Angioni. A queste due motivazioni se ne aggiunge una terza non meno importante: i suoi romanzi sulla Sardegna ispanica risultano centrali e imprescindibili per il nostro lavoro di ricerca. Ciò che si è tentato di portare avanti in questa terza parte è un discorso che riuscisse a identificare i numerosi spunti di riflessione offerti dalle opere di Angioni, per poter in seguito verificare gli effetti reali e potenziali di queste contro-narrazioni, a livello storico, politico e culturale.

Come per Atzeni, anche nel caso di Angioni abbiamo deciso di tracciare un profilo dell'autore e della sua idea di letteratura prima di addentrarci nell'analisi dei tre romanzi scelti (*Millant'anni*, *Il mare intorno*, e *Le fiamme di Toledo*). È importante difatti notare come Angioni, attraverso tutta la sua opera, abbia tentato di raccontare le mutazioni socio-culturali – spesso traumatiche – che hanno avuto luogo sull'isola, nonché di soffermarsi sulla pluralità di culture che popolano la Sardegna, un territorio spesso descritto in passato come immobile, chiuso e primitivo. Per far ciò, come affermava egli stesso, si metteva nei panni di un sardo

sospeso tra tradizione e modernità, «che studia e vive in Europa, curioso di tutto, preoccupato di tutto» (Angioni 2012, p. 240).

Ciò che ci interessa per il nostro studio – e che abbiamo messo in risalto in questa terza parte – è il fatto che Giulio Angioni, attraverso la sua opera, abbia affondato il proprio sguardo dietro le quinte della storia, in particolare grazie al suo «senso della sottostoria» (Porcu 2015, p. 245): si tratta di quella coscienza che spinge gli scrittori a volgere lo sguardo verso un mondo scartato dalla storia evenemenziale e diplomatica per cogliere il manzoniano «volgo disperso che nome non ha». Appare evidente allora che "sottostoria" è sinonimo di microstoria e che, conseguentemente, l'approccio di Angioni è puramente microstorico, in quanto l'autore si pone come compito quello di recuperare i frammenti perduti di un mondo opaco – sulla scia di Carlo Ginzburg e del suo Menocchio (cfr. *Il formaggio e i vermi*, 1976) –, e con un gesto arbitrario li riconduce dentro la Storia, prendendo atto di una mutilazione storica. Lo scrittore sardo si concentra sulle prove documentarie d'archivio, e ciò è lampante nelle sue opere di finzione; così, dopo aver individuato un *passaggio* nelle maglie della Storia ufficiale, si serve di uno o più aneddoti per rendere visibile ciò che è stato scartato. Come si può evincere da queste poche righe, egli agisce da contro-storico, utilizzando l'immaginazione per costruire la propria rappresentazione della Storia attraverso una storia "minore" che merita di essere raccontata.

Una rappresentazione della storia spagnola, per entrare nel fulcro della questione che ci interessa qui, che Angioni costruisce attraverso tre testi, tutti caratterizzati da una forte pulsione negromantica di fondo, in quanto si dà ascolto alle voci provenienti dal passato. Il primo dei tre, *Millant'anni* (2002) è un romanzo corale – per descrivere brevemente questo libro ibrido – attraverso il quale l'autore ripercorre la storia della Sardegna grazie alla voce di una ventina di personaggi venuti da epoche diverse. Due capitoli del testo – *Tierra a la vista* e *Rosa Maria Lepanto Serra, Coga* – sono ambientati in epoca spagnola, più precisamente nel XVI secolo il primo e tra il 1600 e il 1620 il secondo. L'altro testo angioniano che abbiamo analizzato nel nostro lavoro è *Il mare intorno* (2003), una sorta di seguito di *Millant'anni* che propone una nuova sperimentazione del materiale utilizzato nel romanzo precedente. Se l'obiettivo permane identico – reinventare la Storia, dare la parola alle esperienza rimosse e negate –, a livello formale questo testo presenta una sostanziale novità: Angioni tenta ne *Il mare intorno* d'intraprendere la strada dello slancio lirico, che permette al narratore d'interiorizzare le esperienze del passato e del presente, e di assumerle in quanto esperienze proprie dell'io lirico responsabile della narrazione.

Nel terzo testo preso in considerazione, *Le fiamme di Toledo* (2006), ci troviamo di fronte ad una finzione biografica incentrata attorno alla figura di Sigismondo Arquer (che

compare anche in *Tierra a la vista*), intellettuale cagliaritano condannato al rogo dal tribunale del Sant'Ufficio dell'Inquisizione nel 1571. Abbiamo considerato questo romanzo come il terzo episodio del cosiddetto "trittico spagnolo" di Angioni, episodio nel quale l'autore di Guasila scrive l'epopea de l'uomo libero di fronte all'arbitrarietà del potere costituito; si tratta, a nostro avviso, di un archetipo dell'uomo gramsciano, in quando l'Arquer di Angioni è l'individuo che non cessa mai di pensare né di analizzare gli avvenimenti e le problematiche della sua epoca, e questo nonostante sia stato rinchiuso in una cella minuscola della prigione di Toledo da un tribunale che egli percepisce come despotico e profondamente ingiusto. Questo è solo uno degli aspetti che sono stati messi in luce di questo testo, che accoglie al suo interno numerose riflessioni e interpretazioni possibili. Ma ciò che ci preme osservare qui è che uno dei tratti principali di quello che abbiamo definito il "trittico spagnolo" è senza dubbio la frammentazione che caratterizza i testi, un elemento di stile caro a Angioni. Il lettore si trova così a confrontarsi con una scrittura segnata dalle cesure, dall'autonomia narrativa dei frammenti testuali e dal loro rimodellamento in opere successive, una strategia che per l'autore è propedeutica alla trasmissione di un'idea di mutamento, di evoluzione e di movimento perpetuo.

Questa scrittura, animata dalla volontà di conoscere la Storia e di capire i cambiamenti del presente, è strettamente legata alla lingua, lingua che rappresenta la sonda che deve permettere allo scrittore di reperirsi nelle nebbie dell'oblio e del rimosso. Angioni, cosciente dell'importanza della lingua, ha saputo adattare la propria lingua alle necessità del momento, e i tre testi analizzati ne sono un esempio concreto. Come si può notare a una lettura delle tre opere del trittico, l'autore, che ha portato avanti per anni un'estenuante ricerca espressiva, introduce nei diversi registri dell'italiano delle parole provenienti dal sardo, dallo spagnolo, dal latino e dal catalano. Ne risulta un italiano regionalizzato fortemente segnato dalle stigmate dell'oralità.

Oltre alla costruzione di una lingua complessa e funzionale ai suoi obiettivi, una lingua in perenne evoluzione, sottolineiamo che Angioni nei suoi testi ambientati in epoca spagnola si allontana dal pantano delle visioni manicheiste e semplificatrici, dagli stereotipi facili – come quelli della leggenda antispagnola –, e attraverso una poetica della complessità e della contaminazione culturale sfonda, come Atzeni, il muro della Storia, permettendo così alla Sardegna di reinserirsi in un tessuto composito di storie dal quale era stata ingiustamente estromessa nelle narrazioni pre-atzeniane, come i romanzi storici del XIX secolo.

In definitiva, le finzioni storiche di Angioni ci offrono uno sguardo sulla complessità sociale, storica e geografica della Sardegna, che permette di ribaltare gli stereotipi che

continuano a alimentare, tutt'oggi, un'immagine falsata della storia, della cultura e dell'identità sarda. Queste finzioni angioniane ci mostrano che «nella mobilità, nella coesistenza di fenomeni contraddittori e negli intrecci storico-geografici» (Derobertis 2009, p. XXIV) risiede la vera essenza della realtà sarda del passato e del presente. Insomma, l'intento di Angioni appare quello di far risaltare l'idea di una cultura sarda in continuo contatto, conflitto e intercambio attivo con culture altre; una cultura che pur rimanendo periferica è stata, è, e sarà, pienamente dentro la Storia. Infine, egli intende mostrare come la cultura e l'identità sarda siano costituite da eredità diverse, e che quella che conosciamo oggi altro non è se non un grande contenitore nel quale si sono sedimentate e stratificate esperienze collettive di segno giocoforza discordante.

Nella quarta e ultima parte, dopo aver approfondito l'analisi dei lavori di Atzeni e di Angioni – autori che a nostro avviso hanno contribuito in maniera decisiva, grazie ai loro scritti, a scuotere l'immaginario collettivo legato alla Sardegna spagnola –, abbiamo proceduto allo studio delle restanti opere di finzione, pubblicate da sette diversi autori di origine sarda (Raffaele Puddu, Nicolò Migheli, Pietro Maurandi, Anna Castellino, Paola Alcioni, Francesco Abate e Carlo A. Melis Costa) tra il 2000 e il 2017. Anche se i testi in questione non hanno avuto il medesimo impatto dei lavori di Atzeni o di Angioni, non va sottovalutato il fatto che abbiano contribuito in maniera significativa al recupero della memoria storica, nonché a rimettere in discussione quel sistema di immagini prestabilite che è la leggenda nera antispagnola.

Abbiamo analizzato queste narrazioni, all'incrocio tra oggetto letterario e rappresentazioni storiche, sempre con l'obiettivo di cogliere i loro effetti sia sul piano identitario che su quello letterario. È importante notare che si tratta di romanzi caratterizzati da una tematica di fondo comune; tuttavia, ogni autore persegue un percorso di ricerca storica personale, un percorso contraddistinto dalla sensibilità e dal sostrato etico e empirico di ognuno. Osserviamo inoltre, al di là della costante tematica, che tutti gli autori sono pervasi da una forte inquietudine identitaria, un sentimento storico che ha da sempre caratterizzato la produzione letteraria sarda e che sembra addirittura acuirsi tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, ovvero durante quella congiuntura storica in cui il contesto isolano ha subito delle profonde trasformazioni economiche, sociali e antropologiche. A tal proposito si può osservare che gli autori presi in considerazione, guidati da un «rifiuto verso un universo di forme e di discorsi codificati che appaiono svuotati di senso» – per riprendere l'analisi di Benvenuti su Sciascia

(Benvenuti 2013, p. 35) –, accordano un'importanza primordiale alla parola narrativa e tentano di attribuire alla Sardegna un posto in Europa e nel mondo, per integrarla così nel flusso della modernità. Diciamo allora che a nostro avviso l'ethos di questi scrittori è volto a scrutare la funzione che la storia svolge nel presente, nonché a mettere in luce «relazioni controverse e violentemente repressive che si instaurano tra la cultura e la storia delle classi dominanti e quelle delle classi subalterne» (Benvenuti 2013, p. 44), con la chiara volontà di sondare la realtà delle classi popolari, le cui gesta sono rimaste a lungo all'ombra delle «gesta dei re» (Ginzburg 1976, p. XI).

Concludendo, sembra che gli autori di questi romanzi, sulla scia di Leonardo Sciascia – ma anche di Sergio Atzeni e di Giulio Angioni –, condividano l'idea che la letteratura, più e meglio della storiografia, sia capace di scandagliare le ragioni ultime dell'azione dell'uomo. Ciò che si evince dai loro scritti è la convinzione che la letteratura possa aver accesso a tutti i campi dell'esistenza e, soprattutto, dell'esperienza; che la scrittura narrativa, al contrario della storiografia, sia svincolata da qualsiasi obbligo, relativamente libera e popolata da più voci e da più punti di vista. Questo significa, per riassumere, che la letteratura, ai loro occhi, è il luogo dell'alterità.

Conclusione

Grazie alle analisi condotte in questo lavoro di ricerca possiamo affermare, a mo' di conclusione, che i testi di Atzeni, Angioni, Puddu, Migheli, Maurandi, Castellino, Alcioni, Abate et Melis Costa – la cui pubblicazione si situa tra il 1986 e il 2017 –, influenzati da un contesto sardo nel quale, a partire dagli anni Settanta, si aprono nuove prospettive di lettura e di interpretazione delle problematiche linguistiche e identitarie dell'isola, sono fautori di un reale cambiamento di paradigma.

A nostro avviso gli scrittori del corpus, coscienti delle mutazioni e delle tensioni che hanno scosso e che scuotono ancora oggi la Sardegna, hanno fatto proprie alcune questioni fondamentali – «Quale Sardegna? quale sardità? quale (varietà di) lingua» (Virdis 2011, p. 35) – cercando e trovando le risposte in quella che abbiamo definito, con Bruno Anatra, l'*invenzione* della storia. Inoltre, nel cercare tali risposte si sono mossi con la consapevolezza del fatto che parlare di Sardegna non significa focalizzarsi sulla Sardegna delle zone interne, né che i valori sardi sono unicamente quelli ereditati da una tradizione che si vorrebbe immobile nel tempo.

Quello che vogliamo dire è che attraverso queste opere di finzione scopriamo un'immagine più composita e meno monolitica dell'isola, «più duttile rispetto alla realtà odierna

e soprattutto meno imperniata sulla contrapposizione fra una sardità “vera”, nei fatti forse mai posseduta e praticamente inesistente, e una sardità “alterata” o peggio alienata» (Virdis 2011, p. 36). Ciò rende l'isola più vicina al vasto mondo che sta oltre i suoi confini naturali, nonostante una condizione che preserva le proprie specificità e la proprie caratteristiche: specificità che gli scrittori ricercano, nel nostro caso concreto, nelle immagini del passato, reinterpretando la Storia ognuno con la propria sensibilità e secondo le proprie scelte.

Osserviamo, infine, che la lettura di questa produzione letteraria attraversata dalla storia ispanica della Sardegna, fa sorgere l'idea di una serie di testi che funzionano come un caleidoscopio nel quale si riflettono e si uniscono delle realtà e dei fenomeni complessi, che restituiscono un'immagine della storia dell'isola sotto l'egida del movimento e del caos. Al centro di questa storia vengono collocate le soggettività subalterne, che prendono la parola per raccontarsi in quanto soggetti della narrazione storica, una narrazione che invita a indagare circa le contraddizioni profonde e irrisolte che hanno segnato la società sarda dall'epoca spagnola fino al presente. Ciò che viene messo in risalto in queste finzioni, sulla scia di Antonio Gramsci, è il fatto che «un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo, anzi è ricco di contraddizioni» (Gramsci 1991, p. 5). E ciò che appare decisivo per gli scrittori del corpus è la consapevolezza del fatto che le problematiche del passato giocano un ruolo fondamentale nel presente, perché, come ha osservato giustamente Ezio Raimondi, «Come faremmo a capire il nostro presente senza contrapporlo ad altro? È proprio in questo rapporto dinamico che si crea la nostra identità» (Raimondi 1998, p. XI).