

Université de Poitiers

UFR Lettres et Langues

Département d'italien

E.A. 3816 FORELL

Formes et Représentations en Langues et Littératures

Caterina Cotroneo

***Erri De Luca et Naples : entre mythes et réalité,
la recherche de l'harmonie perdue***

Thèse de doctorat nouveau régime
sous la direction de Mme Pérette-Cécile Buffaria

Membres du jury :

Denis Ferraris, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, rapporteur
François Livi, Paris 4 La Sorbonne, rapporteur
Henri Scepi, Université de Poitiers
Giovanni Turchetta, Università degli Studi di Milano

Soutenue le 19 septembre 2008

2008 Université de Poitiers - Tous droits réservés

À mes enfants Claire et François

Napoli è sommersa, nascosta, cancellata dalle rappresentazioni che lei dà di se stessa e gli altri di lei. Uno scrittore, un artista dovrebbe cercare, aguzzando l'ingegno, di rompere quell'immobilità con ogni mezzo a sua disposizione. Qualcuno, ogni tanto, ci riesce¹.

¹ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 48-49. Trad. (Naples est submergée, cachée, effacée par les représentations qu'elle donne d'elle-même et les autres d'elle. Un écrivain, un artiste devrait chercher, en aiguisant son esprit, à briser cette immobilité par tout moyen à sa disposition. Quelqu'un, de temps à autre, y parvient)

Avertissement : Nous avons reporté les traductions réalisées par Madame Valin, traductions dont nous pouvions disposer et qui concernent les ouvrages de Erri De Luca, ainsi que les traductions des oeuvres de Domenico Rea, de Anna Maria Ortese et de Raffaele La Capria. Les autres oeuvres ont été traduites par nos soins.

Introduction

Il est certainement un lieu commun de commencer par affirmer que toute ville exerce sur l'écrivain qui l'a vu naître une influence prépondérante, que ce soit dans la construction de l'homme ou dans celle de l'œuvre. Cette influence peut prendre des formes multiples : origines reconnues et assumées, refusées et combattues ou encore oubliées et ignorées. Mais qui pourrait prétendre à la lecture d'une œuvre sans situer l'auteur dans le contexte de son époque, et pour les spécialistes, sans rien savoir du cadre qui a bercé l'enfance de l'écrivain ? Notre étude va s'attacher à déterminer la qualité de ce lien à propos de deux objets d'étude : Erri De Luca et Naples. Pourquoi Erri De Luca ? Pourquoi Naples ?

Le choix de l'écrivain n'est certainement pas étranger à mes propres origines napolitaines puisque c'est bien à Naples que Erri De Luca est né en 1950. Il commence à écrire très jeune (même s'il ne conserve pas ses écrits d'enfance) et nombreuses sont les œuvres qui situent le cadre de la narration comme étant sa ville d'origine. De cet écrivain qui a acquis ses lettres de noblesse et qui est connu en France, deux articles extraits de *Pianoterra* (paru en 1995) peuvent encore attirer l'attention de tout italophone, de surcroît expatrié : il s'agit en premier lieu de *Più Sud che Nord*, qui retrace l'« educazione sentimentale » à Naples, de son auteur ; et en second point, de *Plancton*, qui propose la perception personnelle que se fait Erri De Luca de l'Italie du Sud. À partir de ces textes, tout lecteur est immédiatement convaincu que Naples occupe une place de choix dans la narrative « deluchienne »¹. Or, cette cité, qu'elle est-elle ? Elle s'inscrit dans l'imaginaire collectif comme une ville source d'inspiration des artistes et des écrivains. Rembrandt n'a jamais quitté les Pays-Bas que pour accomplir le traditionnel voyage formateur des peintres en Italie, voyage qui passait inévitablement par Naples. Montesquieu, Stendhal, Goethe, Dickens et Dumas, parmi d'autres, ont eux aussi réalisé le nécessaire voyage d'études napolitain. Leurs pas se sont croisés au célèbre café Gambrinus² et sur la non célèbre promenade de la Riviera Chiaia³. Des plumes célèbres ont témoigné de l'influence inspiratrice de la ville en situant le cadre de certains épisodes de leur narration à Naples, et pour ne citer qu'eux, Madame de Staël, Chateaubriand, Lamartine. Combien de toiles, de tableaux, d'aquarelles et de gouaches, représentent-ils le Vésuve et sa splendide baie ? La cité est ainsi définie comme « une des plus importantes capitales européennes, destination préférée de tous les grands voyageurs du XVIII^{ème} siècle et des hommes de culture »⁴. Autre ville des Lumières, croisement de civilisations et pluriculturelle, riche d'art, d'histoire et d'archéologie, elle résonne toujours des voix d'Homère et de Virgile, des chants de Giacomo Leopardi, des parfums de *La ginestra*⁵. Mais Naples, en offrant ainsi à son visiteur toute la richesse objective de son patrimoine, devient, fatalement et en retour, sujette à une multitude d'interprétations subjectives, génératrices de ce que nous allons définir un peu loin, comme étant les mythes.

¹ Ce néologisme est déjà présent chez Roberta Morosini au sujet de la poétique du temps élaborée par l'écrivain napolitain. ROBERTA MOROSINI, *A sud tra pescatori di nuvole*, in *Scrivere nella polvere*, op. cit. , p. 88. "Elaborazione di una poetica del tempo tutta deluchiana" Trad. (Élaboration d'une poétique du temps toute "deluchienne")

² Le café Gambrinus se trouve à piazza Trieste e Trento, face au théâtre San Carlo. Voir le plan 2, en *Annexe 2, plans de Naples*.

³ Voir le plan 3, en *Annexe 2, plans de Naples*.

⁴ ATTILIO WANDERLINGH, *Napoli nella storia, duemilacinquecento anni, dalle origini greche al secondo millennio*, Napoli, Edizioni Intra moenia, 1999, pp. 97, ici p. 59. Trad. (Une des plus importantes capitales européennes, destination préférée de tous les grands voyageurs du 18^e siècle et des hommes de culture)

⁵ Avant dernière lyrique de Giacomo Leopardi (1798-1837), *La ginestra* a été composée en 1836, pendant son séjour napolitain, un an avant sa mort. Elle a été publiée posthume en 1845.

Qu'en est-il en tout cas de cette appréhension de la ville par Erri De Luca ? Il est évident que la présence de Naples dans son œuvre ne relève pas seulement de raisons d'état-civil, et pour en donner preuve, il suffit de rappeler le tout dernier *Napolide*, paru en 2006, alors que notre travail était déjà commencé. Le thème apparaît donc suffisamment récurrent pour qu'on puisse s'y attacher, et d'autant plus intéressant qu'à dix-huit ans, l'auteur a choisi de quitter la ville. En 1968, il faut d'abord rappeler qu'on est bien loin des splendeurs précédemment évoquées. À la fin du XIX^{ème} siècle, Taine parle des Napolitains comme d'un « peuple infâme de brutes »¹, et au XX^{ème}, Sartre décrit Naples comme une « ville putréfiée où la mort est un spectacle quotidien et fascinant »². Deux événements d'une importance capitale se sont produits, événements qui vont à leur tour alimenter l'imaginaire collectif. D'une part, la cité a perdu son statut de capitale du Royaume des Deux-Siciles (1861), reléguée au rang de simple province, et qui plus est, éloignée de Rome. D'autre part, la Deuxième Guerre mondiale à laquelle l'Italie participe au titre d'alliée de l'Allemagne fait qu'à partir de 1945, Naples est considérée comme base stratégique d'occupation par les troupes américaines. Le choc culturel est immense : d'un côté, les vainqueurs, leurs dollars faciles, leurs mœurs libres ; de l'autre, un peuple, aux croyances séculaires, humilié et misérable. La pauvreté a toujours existé. Ce qui change, c'est qu'elle se montre dans toute sa nudité, sans comme autrefois aucune splendeur pour la mieux supporter. Ce qui change aussi, c'est que l'image de Naples comme ville pauvre se propage, devient un stéréotype assez répandu pour pouvoir prétendre concurrencer tous les autres, ceux de la gloire passée. À la charnière entre deux représentations de la cité, Erri De Luca nous en dresse un portrait sur lequel il semble d'autant plus intéressant de se pencher.

Certes, il n'est pas le seul écrivain de cette période que la communauté littéraire aujourd'hui reconnaît. Le colloque *Il mare non bagna Napoli* voit se rencontrer, en 1993, les plus éminents auteurs de l'après-guerre, Michele Prisco et Raffaele La Capria, entre autres. Tous sont réunis pour faire le point sur quarante années de narrative napolitaine. Du rappel de cette rencontre, il faut conclure que d'une part, Naples reste encore productive dans l'inspiration qu'elle était censée, depuis tout temps, susciter. D'autre part, les personnes présentes appartiennent toutes, à quelques dizaines d'années près, à la même génération, sauf Erri De Luca. La fédération autour des mêmes thèmes de réflexion souligne que l'intérêt développé par Erri De Luca pour sa ville n'est pas singulier mais traduit les préoccupations de tous ceux qui, écrivains napolitains comme lui, se sont interrogés sur la nature de leur lien à la ville.

Prenant en compte ces perspectives dans leur ensemble, nous avons déterminé notre sujet d'étude comme étant le rapport de relation que Erri De Luca entretient avec Naples. Si l'écrivain est d'abord attachant par son parcours atypique, ancien militant d'un groupe d'extrême gauche, ouvrier et manœuvre, grand voyageur, bénévole au service de causes humanitaires, traducteur de certains livres de la Bible, il est reconnu aujourd'hui pour la richesse de son œuvre, romans, poésie, essais. De nombreuses études lui ont été déjà consacrées, mais c'est au thème central, du rapport de l'homme et de l'écrivain à sa ville d'origine, que ce travail est consacré. Et afin de cerner le cadre plus précis de notre étude, nous proposons de considérer la ville de Naples d'une part sous l'aspect de la multitude des stéréotypes qu'elle a engendrés, images transcendées et fantasmatiques propres à la création d'une dimension mythique, et d'autre part, sous l'aspect de sa réalité objective, celle d'une ville détruite par les bombardements, appauvrie par la guerre, menacée par les éruptions du

¹ TAINE, *Voyage d'Italie*, 1864.

² JEAN PAUL SARTRE, *La reine Albermale ou le dernier touriste*, Paris, Gallimard, 1991, cité par Vincent D'Orlando, in RAFFAELE LA CAPRIA, *L'Harmonie perdue, Fantaisie sur l'histoire de Naples*, Briare, Editions L'Inventaire, 2001, pp. 267, in Préface, p. 24.

Vésuve. C'est la précision que cherche à apporter l'explication au titre : entre mythes et réalité. Mais ces notions demandent bien sûr à être définies.

Dans son sens ordinaire, le « mythe » est une croyance imaginaire, voire mensongère, fondée sur la crédulité de ceux qui y adhèrent ; il prend, dans ce cas, le sens commun de synonyme de fable ou de conte. Il est vrai qu'à ce titre, Naples par la multiplicité de ses facettes, est propice à favoriser toute idée de mystification. En sociologie, ce terme définit une représentation collective stéréotypée, où dominent les préjugés sociaux. Nous verrons tout au long de notre travail que les écrivains considérés, s'ils ont dénoncé dans une certaine mesure ces idées toutes faites, y ont cependant souscrit. Il n'est pour donner de preuves que la saleté emblématique de la ville ou la misère de ses habitants, propres à évoquer toutes sortes d'attitudes convenues. En ethnologie et religion, le terme « mythe » prend la dimension d'un récit extraordinaire relatant les aventures de dieux, demi-dieux ou héros, survenues hors du temps de l'histoire. Notre étude intègre également cette dimension, dans le rappel de la légende à l'origine de la création de la cité de Parthénopée, sirène malheureuse dont la métamorphose crée la baie de Naples. Parler encore de mythe au sens psychiatrique d'un Freud ou d'un Jung ne nous éloigne toujours pas de notre sujet ; la représentation du père et de la mère sont fréquemment évoqués chez l'écrivain qui nous intéresse et traduisent beaucoup de la présence de son subconscient dans ses textes. Mais toutes ces définitions, pour adaptées qu'elles soient, nous semble-t-il, à notre travail, ne constitueront que des objectifs secondaires de recherche, sur lesquels nous pourrions nous appuyer pour déterminer comment l'ensemble de ces mythes (d'où le pluriel de notre dénomination) s'organisent à réaliser la création littéraire. Ce que nous nous proposons d'étudier ici est le rapport d'un homme à sa ville pour en définir les incidences au niveau d'un auteur et de son écriture. Et notre analyse se veut résolument littéraire. Ainsi entendu, le mythe est l'une des plus anciennes formes de narration. Selon Platon, c'est un récit dont le motif central est la représentation de dieux et de héros, récit fortement lié aux rites religieux et à tout ce qui permet une expression dramatique de son contenu. Le mythe primaire de la littérature serait celui de la « quête » du monde selon une vision comique ou tragique. Selon Scholes et Kellogg, le mythe serait ainsi à la base de l'épique traditionnelle, en tant qu'histoire répétée et remaniée par son auteur. D'où le sens de mythe comme *fabula*, comme structure narrative de toute œuvre littéraire mimétique, selon la formule aristotélicienne, Μῦθος entendu comme fable, mais aussi narration, parole et discours. L'étude des mythes archétypes va donc nous permettre d'accéder à l'imaginaire, certes de l'homme, mais surtout de l'écrivain.

Nous avons défini le terme « mythes » au sens où nous le comprenions. Qu'en est-il maintenant de cette « réalité » que nous lui opposons ? Du latin *res*, la réalité définit l'ensemble des choses qui sont, c'est-à-dire qui ont une existence objective et constatable. En philosophie, par opposition à apparence, la réalité est l'être véritable des choses. Selon Platon, elle est à chercher dans le monde intelligible, celui des Idées, fondement de tout ce qui existe dans le monde sensible et qui en permet la connaissance. La réalité doit nous donner les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes et pas seulement telles qu'elles nous apparaissent. Mais si la théorie pose des évidences, la pratique soulève des problèmes de réalisation. Erich Auerbach évoque dans *Mimésis* le problème de l'interprétation du réel dans la représentation littéraire, et en fonction de l'époque considérée : le réalisme de l'antiquité et du moyen âge ne peut être mis en équivalence avec celui moderne du XIX^{ème} siècle. C'est que la seule perception de la réalité est souvent transcendée dans un effort de poétisation et de sublimation du réel. Dans le cadre de notre étude, nous concevons d'abord l'opposition « mythes » et « réalité » comme celle relevant du visage double et antagoniste de la ville : d'un côté, Naples constitue, une réalité objective même si elle est plurielle ; de l'autre, elle s'offre par la pluralité même de son histoire, à une multiplicité d'appréhensions fantasmatiques. Comment Erri De Luca va-t-il rendre compte dans son œuvre, et particulièrement dans les textes qui ont Naples pour cadre ou pour sujet, de cette dualité ? Comment lui-même en tant que Napolitain se situe-t-il dans le rapport, que l'on peut préjuger complexe, à sa ville ? Mais l'opposition « mythes et

réalité » a aussi pour objet de tenter de déterminer l'impact de l'image de Naples dans l'anthropologie intime de l'écrivain, et principalement, dans sa dynamique poétique. Enfin le titre choisi, « entre mythes et réalité », laisse déjà entendre qu'il y a voyage et hésitation entre ces deux concepts, comme s'ils pouvaient interagir entre eux, se chargeant chacun des particularités de l'autre, et nous aidant à mieux comprendre les fondements de l'écriture deluchienne.

Enfin, l'axe particulier selon lequel nous nous proposons de réaliser cette étude, veut suivre chronologiquement les événements qui ponctuent la vie de l'auteur, à savoir et en premier lieu, comment Erri De Luca en vient à quitter cette ville avec laquelle il entretient un lien si étroit. Nous verrons dans notre travail qui si tout part de là, tout y revient sans cesse et que Naples semble bien à la fois la clef d'interprétation des choix réalisés par l'homme et la clef de voûte d'une certaine partie de sa narrative, définies par nous comme « œuvres napolitaines », c'est-à-dire celles où Naples est motif d'écriture. Dans ce constant mouvement circulaire qui vise à s'éloigner de la ville et à s'en rapprocher toujours, la quête de Erri De Luca s'apparente à celle d'un retour sur un passé dont on sait déjà qu'il est inaccessible, et qu'évoque très bien Raffaele La Capria, dans un essai intitulé *L'Harmonie perdue*, paru en 1986. Le concept d'« harmonie perdue » y est ainsi défini, sur le plan collectif d'abord comme la définitive perte de prestige de Naples, devenue simple province après la réalisation de l'unité italienne, et sur le plan individuel, comme l'inévitable séparation d'avec le monde de l'enfance, point de départ de toute nostalgie. Raffaele La Capria utilise le terme « harmonie » au sens propre de relation existant entre les diverses parties d'un tout, parties qui concourent à créer un même effet agréable d'ensemble. Mais ce n'est que pour mieux en détourner le sens, en finissant par définir comme « harmonie » la relation qui lie tout Napolitain à sa ville. Que cette harmonie soit immédiatement qualifiée de perdue, invite aux connotations religieuses dont celle du paradis dont l'homme a été chassé et renseigne sur le caractère éternel et irrémédiable du manque. C'est un objectif de notre étude que de prouver comment la définition proposée par Raffaele La Capria s'adapte au parcours de Erri De Luca, parcours de l'homme qui de voyage en voyage, semble toujours en quête d'une réalisation personnelle, mais parcours aussi de l'écrivain qui se construit et construit une écriture où la nostalgie de la ville joue un rôle moteur.

Notre étude s'est donc focalisée sur le point clef que constitue dans la vie et l'œuvre de Erri De Luca son départ de Naples. Etranger dans sa ville, il veut se libérer du joug napolitain d'une enfance malheureuse, tout entière résumé dans le fait qu'il s'y sente en « quarantena »¹. Cette décision a des accents à la fois de fuite et manifeste le profond désir de changement de vie, voire de négation de ses origines. Or, il apparaît très vite que Naples prend une part importante dans son écriture, comme si l'auteur, s'en étant physiquement éloigné, ne cessait de la rejoindre par le biais de l'imaginaire. Il ne s'agit pas seulement d'idéaliser une ville perdue pour des questions de nostalgie. Un profond travail d'évocation, de réinterprétation et de métamorphose s'opère tout au long de la fabula. Notre étude va chercher à établir comment la ville, par ses singularités et sa dualité, va se construire comme image eidétique dans l'anthropologie intime de l'écrivain et dans sa dynamique poétique. La présente étude a donc pour objectif de vérifier l'hypothèse selon laquelle, et pour ce qui est des œuvres napolitaines, Naples agit à la fois comme point d'ancrage dans le réel et comme motif puissant de création littéraire. Cela devrait également nous permettre de valider notre propre appréhension de l'écriture deluchienne, dans ce qui constitue son exceptionnelle singularité.

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 5. “Me ne andai di casa... dopo un’infanzia smaltita come quarantena” Trad. (Je partis de chez moi... après une enfance passée comme en quarantaine)

Notre travail s'est organisé en fonction de quatre chapitres qui nous ont permis de façon générale de passer de l'époque à l'homme, puis de l'homme à l'œuvre. Il nous a paru important, en premier lieu, de situer le contexte général d'écriture des œuvres étudiées, qu'il s'agisse d'histoire, d'économie ou de littérature. Puis, à la lumière de ce contexte, nous nous sommes intéressés à l'enfant et à l'adolescent de Naples, période qui s'achève par le départ de la ville. Ensuite, nous avons évoqué le parcours de l'homme mûr, tout aussi riche d'expériences. Enfin notre étude a porté sur l'œuvre parthénopéenne, pour tenter d'en déterminer les caractéristiques d'écriture.

Le premier chapitre « Contextes et influences » veut d'abord retracer les origines de la dualité de facettes qu'offre Naples, dans l'évocation de la richesse de son histoire, de son patrimoine et dans celle de sa réalité sociale et économique. Nous étudierons comment la ville offre la splendeur de son architecture comme fond de décor aux scènes d'une vie quotidienne caractérisée par la faim et la misère et ce que, dans ce contexte, représente le *vicolo*, dans toute sa sordide réalité, par opposition aux quartiers de la belle Naples. Après la définition du contexte, nous nous intéresserons au climat littéraire de l'époque. Les raisons en sont variées. D'abord, parce que selon le colloque évoqué précédemment¹, il apparaît qu'il existe bien un mouvement littéraire d'après-guerre, courant qui s'exprime de façon particulière à Naples, et dont les représentants sont suffisamment nombreux pour qu'on les prenne en compte. Ensuite, parce que certains membres de ce courant expriment une sensibilité et une thématique communes, en faisant de la ville un motif de leurs œuvres. De l'étude de ces écrivains, nous en avons retenu trois, à notre sens les plus représentatifs de cette période et les plus emblématiques pour leur façon de raconter Naples, il s'agit de Domenico Rea, Anna Maria Ortese et Raffaele La Capria. Tous parlent de la ville, et chacun en ses termes. Il paraît ici intéressant de les présenter, à la fois pour bien cerner le climat historique et littéraire de l'époque, de déterminer quelles influences ils auraient pu exercer sur Erri De Luca et d'analyser comparativement, ce qui différencie notre auteur des autres.

Le deuxième chapitre « Erri De Luca et Naples : entre mythes et réalité » a pour objet d'étudier comment la période de l'enfance va être le point de départ d'une sur-idéalisation de certains aspects de la ville (la mer, l'île d'Ischia), en même temps que d'une sur-dépréciation des quartiers populaires et de leur sordide réalité, de l'atmosphère familiale étouffante et de l'ombre toujours présente de la guerre. À notre sens, c'est à cette période que se met en place dans la construction de l'imaginaire de l'enfant, tout ce qui sera de nature à alimenter l'imaginaire de l'écrivain. La confrontation entre la réalité fantasmée et la réalité objective va aboutir à la nécessaire fuite de Naples. Si Erri De Luca retourne dans sa ville, ce n'est que pour un séjour bref, dicté par des raisons amoureuses, et il conviendra aussi de s'interroger sur leur symbolique.

Le troisième chapitre « En quête d'harmonie » veut étudier comment, dans le parcours atypique de l'écrivain, se développe la présence de la ville et met en parallèle le périple réel et le périple fantasmatique. De l'engagement politique dans Lotta Continua, à la prise de conscience de son statut d'éternel migrant, Erri De Luca construit son identité d'homme dans des expériences de vie toujours induites par son passé. Son écriture traduit sa quête à la fois d'un équilibre personnel mais aussi d'une harmonie dont les motifs sont inspirés par la cité parthénopéenne. Cherchant à se dépasser physiquement, comme dans la pratique du sport extrême qu'est l'alpinisme, il vise à une transcendance spirituelle que l'aident à réaliser la lecture et le commentaire de certains livres de la Bible. Nous verrons comment s'établissent les liens entre périple réel et périple fantasmatique, la ville se présentant comme point d'ancrage de toute expérience nouvelle, et toute expérience nouvelle étant sujette à une interprétation et à une métamorphose poétique de la ville.

¹ *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di Giuseppe Tortora, Atti del Convegno *Il mare non bagna Napoli*, 15 aprile 1993, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 1994, pp.144.

Le dernier chapitre « L'œuvre parthénopéenne » s'attache à l'examen de l'écriture deluchienne pour en déterminer les caractéristiques en rapport avec notre sujet. Cette étude sera réalisée en prenant pour support les textes qui situent le cadre de leur action à Naples. Nous montrerons tout d'abord comment les mythes de l'enfance, la guerre, le *vicolo*, la mer, alimentent la fabula, et servant de toile de fond, confèrent au récit des scènes de vie napolitaine, un éclairage tout particulier. Nous verrons ensuite comment le dialecte s'inscrit dans ce langage qui veut rendre compte d'une réalité objective mais qui n'échappe pas aux effets d'une hypostase fabuleuse, intégrant les stéréotypes pour mieux les réinterpréter à la manière de mythes. Puis, en nous appuyant sur une lecture systématique, propre à dégager les motifs d'écriture récurrents, nous chercherons à établir s'il est possible de dégager un axe directeur de toute l'œuvre (napolitaine). Ainsi, l'expression de la symbolique du corps et de la chair nous permettra-t-elle peut-être de donner notre propre appréhension d'une écriture, dont nous avons voulu souligner l'unité et la dimension particulière.

La conclusion nous permettra de vérifier nos hypothèses de départ, à savoir s'il est possible que la ville de Naples constitue dans l'œuvre de Erri De Luca à la fois le point de départ et le point d'arrivée du parcours de l'homme autant qu'elle est un des moteurs essentiels de sa dynamique poétique. Entrons maintenant dans ce beau voyage que nous a fait réaliser notre étude et qui commence à Naples.

I – Contexte et influences

1.1 Une ville aux mille facettes

1.1.1 Une ville légendaire

Il convient tout d'abord de resituer Naples géographiquement : la ville occupe une position centrale et stratégique dans la mer Tyrrhénienne dans un site unique avec la légendaire beauté de son golfe. L'endroit est magique : le soleil se lève derrière le gigantesque cône du Vésuve et se couche aux Champs Phlégréens¹, là où la légende situe la descente aux Enfers. Il illumine de ses chauds rayons un paysage divin vu nulle part ailleurs. En effet, le golfe de Naples est considéré comme l'un des plus beaux lieux du monde : dominé par le Vésuve, il se ferme sur Pausilippe², la presqu'île de Sorrente et sur trois îles, Capri, Ischia et Procida³. La région du littoral qui va de Sorrente à Cumes est l'une des plus riches de la péninsule, non seulement en raison de ses beautés naturelles (les falaises de Sorrente, les âpres pentes du Vésuve, les soufrières de Pozzuoli, le lac d'Averne, la grotte de la Sibylle), mais encore parce qu'il s'agit de l'une des régions les plus chargées d'histoire, vieille de trois mille ans. Naples est en effet « una delle più antiche e complesse città d'Europa »⁴. De ce contexte géographique hors norme, ne peut naître qu'une cité hors norme.

Rappeler ensuite comment se fonde la ville va permettre d'en appréhender certaines de ses caractéristiques essentielles. La petite cité naît de la légende de la sirène Parthénope⁵. Fondée sur l'îlot de *Megaros* par des Grecs de Rhodes vers 800 avant J.-C., elle est ensuite développée par les habitants de Cumes vers 680 avant J.C. Elle sera détruite et reconstruite en changeant de nom *Paleopolis*, *Neapolis*. Le plan d'urbanisme respecte le schéma planimétrique d'Hippodamos de Milet⁶. La ville est ainsi conçue sur le nombre trois de ses *plateiai* entrecoupés de *stenopoi*, devenant ainsi le reflet de la ville idéale. Elle gardera toujours son plan d'origine ainsi que la fonction de ses édifices. Puis change de visage par une nouvelle construction adaptée aux temps nouveaux : tel un phénix, sur les ruines d'un temple s'élève une basilique paléochrétienne, puis une église. Jusqu'au Moyen Âge, elle ne changera ni les choix ni les coutumes venus d'Athènes⁷. Conquise par les Romains au IV^e siècle avant J.-C., elle deviendra l'alliée et le centre de villégiature des aristocrates romains. Le *foedus neapolitanum* sera également nommé *otiosum*, parce qu'il est

¹ Les champs Phlégréens, situés à Pozzuoli, comptent des dizaines de volcans dont les soufrières sont toujours en activité. Le diamètre du cratère de ce dernier atteint 770 mètres.

² Le Pausilippe est l'un des plus beaux quartiers de Naples, au bord de la mer, lieu de résidence de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie.

³ Ces trois îles, dont la plus célèbre est Capri, sont souvent nommées les îles des sirènes, en référence à la sirène Parthénope.

⁴ ATTILIO WANDERLINGH, *Napoli nella storia, duemilacinquecento anni, dalle origini greche al secondo millennio*, op. cit. , p. 9. Trad. (L'une des plus anciennes et complexes villes d'Europe)

⁵ La légende raconte que la sirène Parthénope, ayant en vain essayé de séduire Ulysse, se serait suicidée au large de la baie se laissant noyer. Les habitants de la cité auraient édifié un sépulcre en son honneur où chaque année ils célébraient des rites et des sacrifices, pendant des siècles. Un des mythes sur la genèse de la ville raconte la métamorphose de la sirène qui se dissout dans la morphologie du paysage, s'allongeant dans le golfe la tête à l'Orient sur les hauteurs de Capodimonte, son corps entre les murs de l'Urbs et sa queue à l'Occident plongée dans la mer affleurant le Pausilippe. C'est le culte du paysage en harmonie avec les idéaux hellénique de vénération pour la nature. Du mythe de la sirène naîtra l'intense relation d'amour et de mort de ses habitants.

⁶ Hippodamos de Milet (V^e siècle avant J.-C.), très grand architecte et urbaniste grec, avait dessiné les plans de la ville de Neapolis. Créateur du port de Pirée, de Thourioi dans la Grande Grèce, l'ancienne Sybaris en 443. En 408 il surveilla les travaux de construction de la nouvelle ville de Rhodes.

⁷ Elle suit tout particulièrement les goûts architecturaux pour l'art classique où l'harmonie et le Beau étaient les objectifs esthétiques de l'époque, alliés à ceux pour la nature environnante, la *fusis*

riche de culture et de traditions helléniques, célèbre pour ses cénacles de philosophie épicurienne, pour son théâtre tant aimé de Néron, et pour sa poésie qui attire Virgile. Le Castel dell'Ovo¹, construit sur l'îlot rocheux de *Megaritis*, doit son nom à une légende selon laquelle le plus grand poète de l'Antiquité² aurait caché dans ses murs un œuf magique dont la destruction entraînerait celle de tout l'édifice donnant ainsi à la cité parthénopéenne un halo de mystère et une énième légende.

Le mythe de *Neapolis* est né. Tour à tour, elle sera envahie par les Ostrogoths en 493, deviendra normande en 1137. Capitale du royaume de Naples sous les Angevins avec Charles 1^{er} d'Anjou (1265), la cité parthénopéenne va devenir un centre politique, économique et culturel. Boccace et Pétrarque y séjournent. Naples sera aragonaise, ville impériale du Royaume d'Espagne avec Charles V (1516-1566) et Philippe II (1556-1598), autrichienne (1707), française (1806), appartiendra aux Bourbons en 1815, deviendra simple province après l'Unité italienne. La première histoire de la ville la dessine donc comme objet de convoitises et de conquêtes avec le cortège de violences qui en sera une de ses caractéristiques marquantes.

De nombreux princes et empereurs étrangers ayant régné sur Naples et lui ayant conféré son caractère hétéroclite et cosmopolite qu'elle garde encore de nos jours, il faut maintenant nous interroger sur ce qu'ils ont laissé après leur passage.

1.1.2 Un décor de théâtre

La deuxième caractéristique de Naples, après celle précédemment évoquée de violence, se concrétise esthétiquement dans son architecture. Les conquérants étrangers doivent impressionner et s'imposer par des œuvres grandioses. En faisant appel à leurs architectes, ils vont bâtir souvent sur des modèles issus de leur pays d'origine. Sous la domination de la maison d'Anjou, le Castel Nuovo s'inspire du château d'Angers³. Naples se couvre également d'édifices religieux qui empruntent leur caractère gothique à l'architecture française. L'expression artistique façonne l'ensemble architectural urbain au fil des siècles dans un grandiose éclectisme de styles. Edifiée au 14^e siècle, la chartreuse de Saint Martin, de style gothique, sera à peu près entièrement remaniée aux 16^e et 17^e siècles par Charles V⁴. L'intérieur de l'église aux cinq différentes couleurs et variétés variétés de marbres, reflètera le goût baroque de l'époque. Naples devient de plus en plus resplendissante avec de nouvelles résidences, d'innombrables églises et monastères. Au cœur de la ville le vice-roi Don Pedro Alvarez de Toledo fait construire la rue homonyme et qui débouche sur l'actuel Palazzo Reale (1600), Charles III de Bourbon y fait édifier le théâtre San Carlo⁵ (1737). En face du Palazzo Reale, sous le règne de Murat, sera aménagée la piazza Plebiscito et on élève encore l'église San Francesco di Paola en style néo-classique, face au Palazzo. Au XIX siècle, on édifie la galerie Humbert 1^{er}, délicate expression de l'éclectisme épris de la Renaissance. Le

¹ Voir le plan 2, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

² D'après Dante. Mais Virgile était considéré de son temps comme un magicien.

³ L'actuel Castel Nuovo, appelé aussi Maschio Angioino, a été reconstruit par Alphonse d'Aragon, au XV siècle. Voir le plan 2, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

⁴ Idem.

⁵ Ce grand et somptueux théâtre fut construit seulement en huit mois pour fêter l'anniversaire de Charles III de Bourbon, arrière petit fils de Luis XIV. La scène du théâtre, de 35 mètres de longueur, est aussi grande que celle du Bolchoï et entre ses six étages de loge et son parterre elle peut recevoir 3000 spectateurs.

fastueux centre ville est achevé. Naples, « grande città teatrale »¹, ville d'apparat, est un écrin de beauté avec ses châteaux, ses innombrables demeures, églises, musées, sans compter ses quatre *regge*². Au XIX siècle, le 3 octobre 1839, les premiers rails d'Italie relient Naples à Portici, résidence d'été des Bourbons et domaine de chasse. Naples devient « una delle capitali europee più vivaci e più note »³. Enfin, depuis 1888, à l'extérieur du Palais Royal, les huit statues géantes des plus grands princes, empereurs et rois qui ont gouverné Naples semblent veiller sur elle⁴. La ville devient musée d'elle-même et de l'histoire napolitaine, à travers cette palette d'Europe dont elle incarne le symbole, en esprit et en perfection. À la violence précédemment évoquée des conquêtes étrangères, c'est une deuxième facette de la ville qui se développe et la façonne à la manière d'un décor de théâtre.

D'un côté donc, Naples exprime un caractère cosmopolite dû à son histoire et de l'autre une architecture magique : de la combinaison de ces deux éléments va naître un bouillonnement culturel incessant. C'est maintenant cette troisième caractéristique que nous allons examiner.

1.1.3 Expressions artistiques et populaires

En effet, Naples a inspiré depuis ses origines une foule de poètes, d'écrivains et d'artistes, à la manière de la sirène Parthénope, à la douce voix lyrique. Etroitement liée à la culture musicale napolitaine, Parthénope était citée au Conservatoire comme la première cantatrice de Naples. Grâce à leur muse, les artistes napolitains ont su exprimer en chants poétiques et mélodieux la fascination de leur ville. En effet, Naples est la patrie de nombreux chanteurs, musiciens et compositeurs, et c'est le cas, encore de nos jours⁵. Il est dit que tout Napolitain aurait un talent artistique naturel pour le chant et la musique et que la ville entière exulterait par sa joie de vivre. Dans l'ancien temps la tradition des castrats, tels les célèbres Farinelli, Caffarelli et Porporino, était sans doute une réminiscence des coutumes athéniennes. À partir du XVI siècle, les enfants abandonnés sont inscrits d'office au Conservatoire de Santa Maria di Loreto pour y étudier le chant. Au XVIII siècle fleurit la chanson populaire, accompagnée de guitare ou de mandoline. Ce type de chant se répand dans les ruelles. C'est ainsi que naît le mythe du soleil de Naples. Ce chant est à son apogée au XIX siècle avec la chanson *Te voglio bbene assaje* (1839), mise en musique, paraît-il, par Gaetano Donizetti.

À l'époque baroque, Naples a son école de musique avec Alessandro Scarlatti (1660-1725), ses musiciens et ses chanteurs, et quatre conservatoires. Des directeurs artistiques prestigieux comme les compositeurs Paganini et Donizetti viennent diriger le théâtre San Carlo, de renommée internationale, si cher à Sthendal. C'est encore à Naples qu'excelle l'Opéra bouffe avec Pergolese

¹ MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano, Viaggio tra i misteri e le leggende di Napoli*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 234, ici p. 37. Trad. (Grande ville théâtrale)

² Le *Settecento* a été le siècle d'or, grâce aux grandes et dispendieuses réalisations accomplies par le roi Charles III de Bourbon, couronné en 1734 : les trois grands palais de Capodimonte, de Caserta et de Portici, ainsi que les fouilles de Herculaneum et de Pompei, les Granili, l'Albergo dei Poveri, le Forum carolingien, les aménagements de la villa Comunale, sans compter la construction de routes et d'aqueducs.

³ ATTILIO WANDERLINGH, *Napoli nella storia*, op. cit. , p. 58. Trad. (L'une des capitales européennes des plus vivantes et remarquables)

⁴ Ce sont Roger II le Normand, Frédéric II de Souabe, Charles 1^{er} d'Anjou, Alphonse 1^{er} d'Aragon, Charles V, Charles III de Bourbon, Murat et Victor Emmanuel II de Savoie.

⁵ La tradition de la Sirène se perpétue de nos jours avec Riccardo Muti, considéré comme l'Ulysse napolitain, né à Naples en 1941. Chef d'orchestre et Directeur musical international, il a travaillé au Philharmonique Orchestra de Londres, au Philadelphia Orchestra, au Festival de Salzbourg et à la Scala de Milan. Sources : *Magazine OPÉRA*, *L'actualité internationale de l'art lyrique*, numéro 11, octobre 2006, pp. 98, ici p. 43.

(1710-1736), Domenico Cimarosa et Giovanni Paisiello (1740-1816). La ville devient ainsi « capitale europea della musica »¹. Elle accueille Caruso² en 1901 mais pour mieux le siffler. Il ne reviendra dans sa ville que pour y mourir. La Naples populaire est animée de traditions musicales : ses *tarentelle* endiablées, dansées au son de mandolines et de guitares, ainsi que ses fêtes religieuses scandent le temps des Napolitains, avec mystère et superstition. Miraculeuse la fête de Saint Janvier, somptueuse celle de la Madone de Piedigrotta³ avec un festival de chanteurs et de feux d'artifice. Le peuple a besoin de rites, de magie et de rêve : les crèches⁴, rêves d'abondance⁵, reproduisent et exaltent dans l'exubérante vision magique d'une trinité terrestre, l'image de la famille qui devient sacrée. Mais il s'agit aussi de se désacraliser dans la Commedia dell'Arte par l'image d'un Polichinelle⁶ qui rit de tout et de lui-même.

Naples n'a pas inspiré seulement l'art de la musique, du théâtre, du chant, de la danse, elle a aussi éclairé une pensée, particulière à Naples, dans un savant métissage culturel européen. La cité parthénopéenne est une ville cultivée et pluriculturelle depuis l'antique université fondée en 1224 par Frédéric II de Hohenstaufen. Au XVIII^e siècle ses salons littéraires sont ouverts aux idées européennes, en particulier à celles des Lumières. Au XIX^e siècle, on y répand le Romantisme à travers la diffusion de livres et l'accueil d'illustres hommes de lettres et de penseurs. Les grands philosophes Giambattista Vico (1668-1744) et Benedetto Croce (1866-1952) sont Napolitains. Naples a soif de liberté, depuis la révolution du pêcheur Masaniello (1647), en passant par l'éphémère République parthénopéenne de 1799, et jusqu'aux mouvements insurrectionnels de 1848. Naples est avide d'informations : en 1845, elle compte 33 journaux et revues, 37 librairies, et 22 bibliothèques. Enfin c'est bien Naples qui accueille la dépouille de Virgile, le plus grand poète de l'Antiquité, et celle de Leopardi, le plus grand chantre du Romantisme italien. Le peuple berce Naples au son de guitares et de mandolines, les intellectuels aspirent à un renouveau culturel et social, et se rattachent à des idées européennes et universelles. La cité parthénopéenne, inassouvie et avide de paraître et de culture, satisfait les besoins du peuple et des élites. Histoire de conquêtes, architectures grandioses, explosion culturelle, toutes ces caractéristiques concourent à alimenter la légende de la ville et en multiplient les facettes dorées. Mais, après avoir considéré comment s'est forgée cette image, il faut maintenant s'attacher à montrer l'autre visage de Naples, sa face sombre, celle d'une ville surpeuplée et affamée.

¹ ATTILIO WANDERLINGH, *Napoli nella storia*, op. cit. , p. 60. Trad. (Capitale européenne de la musique)

² Ce grand talent a exporté sa voix prodigieuse et fait connaître les chansons populaires napolitaines dans le monde entier.

³ Voir le plan 3, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

⁴ La crèche napolitaine reproduit la vie quotidienne du peuple napolitain. Les *presepi* napolitains, en terre cuite polychrome, sont introduits à Naples par les Jésuites au XVII^e siècle. Florissants au 17^e et 18^e siècles, ils poursuivent cette tradition encore de nos jours : les boutiques de la rue San Gregorio Armeno réparent et imitent les modèles d'époque. Goethe remarqua dans son *Voyage en Italie* de 1787 le mélange de sacré et de profane dans les crèches : « Ciò che conferisce a tutto lo spettacolo una nota di grazia incomparabile è lo sfondo, in cui s'incornicia il Vesuvio coi suoi dintorni ». Sources Internet, *Wikipedia, l'enciclopedia libera*. Trad. (Le fonds, dans lequel vient à se cadrer le Vésuve avec ses alentours, est ce qui confère à tout ce spectacle une note de grâce incomparable)

⁵ JEAN-NOËL SCHIFANO, *Sous le soleil de Naples*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 159, ici p. 45. “ Du XVII^e siècle à nos jours, la crèche est le rêve d'abondance des Napolitains, et tout Naples, depuis ses rois jusqu'à ses lazzaroni, s'agenouille devant la mangeoire (*praesepe*) ”

⁶ Le jeu théâtral de Polichinelle, *Pulcinella* en italien, réussit à traduire le tragique en comique, le drame en rire, et la résignation en expédient afin de continuer à vivre.

1.1.4 Une ville surpeuplée et affamée

La misère de la ville a des origines historiques. Au XVI^e siècle, Naples est une des provinces périphériques du Royaume d'Espagne ; cette ville dite « oisive et parasitaire »¹, voit croître démesurément le nombre de ses habitants. On compte 225 000 habitants en 1600, 360 000 en 1656 dont la moitié sera emportée par la peste. Ainsi prolifère le sous-développement de la ville la plus haute d'Europe². Pedro Alvarez de Toledo fait surélever les édifices afin d'y accueillir les paysans accourus de toutes parts. La plèbe toujours plus nombreuse entassée intra muros, sans travail fixe, végète dans les *vicoli*, dans des quartiers aux conditions hygiéniques exécrables. Misérable, le peuple s'insurge, mais échoue dans ses tentatives de révolte³. Les espagnols « reféodalis(ent) »⁴ la ville aux mains du clergé et des barons, et multiplient le nombre de nobles. La ville peut paraître toujours en fête. C'est que les occupants ainsi que les latifondisti⁵ et les nobles vivent dans l'obsession des apparences qu'ils entretiennent compétitivement entre eux : des fêtes toujours plus éclatantes, des palais toujours plus luxueux, des chapelles mortuaires toujours plus imposantes. Il faudra attendre 1734 pour que le paternel Charles III de Bourbon, soucieux du bonheur du peuple, fasse construire l'immense palais des Granili et l'Albergo dei poveri (qui va héberger les *cafoni* venus par milliers des campagnes vésuviennes à la recherche de pain), ainsi que des soieries aptes à donner du travail, des routes pour les transports, et des aqueducs destinés à la salubrité des habitants. Au XVIII^e siècle, Naples est la ville la plus habitée d'Europe après Paris :

Quando Carlo di Borbone entra a Napoli, trova una città di 270 mila abitanti, la più popolosa d'Italia, ma anche la più debole per risorse economiche e per parassitismo sociale⁶.

Malgré ses dettes et son déficit budgétaire, Naples se voit construire à la fois pour impressionner et pour prouver son éclat, mais encore proposer du travail à ses habitants. Le bon roi en vingt cinq ans de règne va transformer sa ville en capitale :

Eppure questa città, nel giro di pochi anni, saprà diventare sotto la guida del re Carlo di Borbone, una delle più importanti capitali europee⁷.

¹ MAURICE AYMARD, JEAN GEORGELIN, PAUL GUICHONNET, PIERRE RACINE FREDDY THIRIET, *Lexique historique de l'Italie XV - XX siècle*, Paris, Armand Colin, 1977, pp. 383, ici p. 235.

² Au XVI^e siècle, une loi interdisait de construire hors les murs, craignant que la ville devienne trop puissante. Alors on surélevait jusqu'à six étages, alors que dans les autres villes les immeubles n'avaient que deux étages.

³ Auber dans *La muette de Portici* (1828) a illustré l'histoire de Masaniello, un jeune pêcheur de Portici, qui a fomenté la révolte au XVII^e siècle contre les Espagnols.

⁴ MAURICE AYMARD, JEAN GEORGELIN, PAUL GUICHONNET, PIERRE RACINE FREDDY THIRIET, *Lexique historique de l'Italie XV - XX siècle*, op. cit. , p. 235.

⁵ Les *latifondisti* vivent en ville des rentes de leurs terres sans aucun autre souci que celui de paraître et de s'imposer.

⁶ ATTILIO WANDERLINGH, *Napoli nella storia*, op. cit. , p. 59. Trad. (Lorsque Charles de Bourbon entre à Naples, il trouve une ville de 270 000 habitants, la plus peuplée d'Italie, mais aussi la plus faible en ressources économiques et par parasitisme social)

⁷ ATTILIO WANDERLINGH, *Napoli nella storia*, op. cit. , p. 59. Trad. (Pourtant, sous la guide du roi Charles de Bourbon, cette ville saura devenir, en l'espace de quelques années, une des plus importantes capitales européennes)

La faim donc remonte à très loin, c'est quelque chose d'ancestral, héritage de la tyrannie fiscale, souvenir d'autres faims et de bien d'autres malheurs. Mais encore faut-il noter qu'aujourd'hui, rien n'a changé car les conditions de vie ne se sont jamais améliorées. Le chômage, l'immigration, la délinquance aggravent la situation des quartiers défavorisés du centre-ville :

Bien que situées en centre-ville, ces zones présentent tous les symptômes de la banlieue : population défavorisée, chômage des jeunes, fort taux d'immigration, délinquance diffuse. À Naples une famille sur quatre vit sous le seuil de pauvreté, essentiellement dans ces quartiers à l'habitat dégradé, où l'économie souterraine compense des aides sociales inexistantes¹.

Mais ce ne sont pas seulement les dramatiques conditions de vie de la population qui depuis toujours ont donné à Naples sa face sombre. Il faut encore ajouter à ce portrait les particularités géographiques de la disposition de la cité qui ajoutent à son atmosphère inquiétante.

1.1.5 Une ville dangereuse

Car Naples, et chacun le sait, est indissociable du Vésuve. L'un et l'autre ne font qu'un, surtout dans la vie de tous les jours. En effet, lorsque l'on se trouve à Naples, il est difficile d'oublier le volcan dont le souvenir ou le portrait est omniprésent : au sol, les pavés des rues issus de sa lave rappellent aux Napolitains qu'ils vivent sur des charbons ardents, et chacun s'aperçoit que partout de petites chapelles votives, orientées vers lui, clament sa clémence ; enfin le Vésuve est partout présent comme décor que ce soit dans ses crèches ou dans ses théâtres. Le Vésuve est à la fois symbole de mort et de résurrection. S'il semble vivre paisiblement face à la paradisiaque baie de Naples, il plane sur cette dernière comme un constant danger. L'éruption du Vésuve de 79 avant J.-C a certes été tristement célèbre, mais elle n'a pas été la seule. La ville compte 41 éruptions et 20 tremblements de terre. À cela, il faut encore ajouter les dangers par voie maritime avec le choléra ou autres maladies : en tout, 18 épidémies et 6 disettes.

Dans ce contexte, il est alors naturel que Naples soit devenue une ville étrange et superstitieuse. Son peuple s'attache aux superstitions, savant mélange de religiosité animiste tel qu'en témoigne le sang de *San Gennaro*, le *Monaciello*, les amulettes comme les cornes phalliques, le loto et autres lubies. C'est ainsi que la ville devient « città del mito e del sovrannaturale »². Le Napolitain, forcé de se battre pour sa survie s'évade par le rêve, d'une ville où « il vivere stesso è ... già un castigo »³. Il vit dans une crainte continuelle et tente de se protéger, s'inventant des rites contre le mauvais oeil, se goinfrant de pâtes et rêvant des numéros de loto⁴. Charles Dickens in *Impressioni di Napoli* évoque la recherche fébrile du bon numéro « di un moribondo caduto da

¹ LAETITIA VAN ECKHOUT, *Naples et ses deux banlieues en crise : le centre-ville et la périphérie*, in *Le Monde*, jeudi 26 octobre 2006, p. 8.

² MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano*, op. cit. , p. 9. Trad. (Ville du mythe et du surnaturel)

³ Idem, p. 19. Trad. (Le vivre lui-même est ... déjà un châtement)

⁴ ISABEL ALLENDE, *La maison aux esprits*, Paris, Hachette, livre de poche n° 6143, 2004 (1^{ère} édition 1982), pp. 541, 541, ici p. 477. On pourrait faire nôtre la devise de Isabel Allende à propos de son peuple : « Le peuple a soif de rites et de symboles ».

cavallo a cui si chiede un numero al lotto »¹. Ailleurs ce comportement semblerait insensé, il est tout à fait normal à Naples.

Ville de contrastes, avec ses deux visages et ses multiples facettes, n'est-ce pas finalement l'ensemble de ses caractéristiques qui fondent Naples dans son unicité ?

1.1.6 Naples, unique et multiple

Le premier argument en faveur de cette thèse est qu'il ne s'agit pas d'une ville, mais d'une métropole, d'après Elsa Morante « la sola vera metropoli italiana »², et selon Pasolini « l'ultima metropoli plebea »³. C'est un lieu qui choque, un lieu de contradictions et de contrastes. Chaque quartier a sa particularité, son authenticité, sa vie autonome. Le voyageur est surpris de la découvrir dans toute sa complexité et diversité. Naples, c'est d'abord un environnement immédiat : d'une part la mer qui évoque richesses d'échange et de commerce, de l'autre la campagne vésuvienne qui entoure le volcan, terre riche et fertile. Mais c'est surtout la ville où le peuple est parmi les plus vivants et exubérants au monde, où la force semble venir du bas, de ses entrailles. À cette abondance de ressources naturelles et humaines s'oppose l'abondance d'une main-d'œuvre qui reste néanmoins oisive parce qu'il n'y a pas de travail. Du point de vue économique, Naples semble être figée depuis des siècles. L'histoire avec son lourd passé continue de peser sur la ville. En effet la situation n'a guère changé de nos jours. Trop de pauvres et quelques grosses fortunes résument deux réalités sociales, deux mondes opposés qui pourtant s'entrelacent. Les immeubles gris, sombres et délabrés à l'extérieur, sont à l'intérieur de vrais palais, avec fontaines et jardins, fresques aux plafonds hauts de cinq à sept mètres. Le clivage entre pauvres et nantis reste nettement affirmé dans les rues où les serveurs de cafés en gants blancs et aux plateaux dorés détonnent avec la misère étalée des mendiants et les vols à répétition. L'ensemble cohabite cependant avec une facilité nullement vue ailleurs. À ces contrastes, il faut encore ajouter le trait d'une petite et moyenne bourgeoisie qui amalgame heureusement l'ensemble, lui conférant une atmosphère, un climat typiquement napolitain différent des autres villes. L'hétérogénéité serait ainsi un point fort car Naples finalement semble être devenue au fil des siècles quelque chose d'hybride : convergence, syncrétisme et synthèse de plusieurs civilisations qui par la permanence et la perméabilité de leurs cultures ont façonnée la ville, lui conférant ses caractéristiques particulières. Bruno Arpaia exprime très simplement cette idée par la métaphore culinaire d'un chaudron :

Siamo, oggi, un gran calderone in cui è difficile distinguere ciò che è greco da ciò che è romano, gli elementi normanni, svevi, angioini, aragonesi, da quelli strettamente spagnoli, austriaci, francesi, tedeschi, americani⁴.

¹ CHARLES DICKENS, *Impressioni di Napoli*, Napoli, Colonnese Editore, 1993, cité par MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano*, op. cit., p. 93. Trad. (D'un mourant tombé de cheval à qui on demande un numéro au loto)

² Idem, p. 303. Trad. (La seule vraie métropole italienne) Elsa Morante est citée également par Jean-Noël Schifano dans *Sous le soleil de Naples*. JEAN-NOËL SCHIFANO, *Sous le soleil de Naples*, op. cit., p. 51. "La seule capitale d'Italie"

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere luterane*, cité par VINCENZO D'ORLANDO, in *Naples et sa province*, CNED, 2002, pp. 155, ici p. 37. Trad. (La dernière métropole plébéienne)

⁴ BRUNO ARPAIA, *Andare via, restare*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di Giuseppe Tortora, Atti del Convegno *Il mare non bagna Napoli*, 15 aprile 1993, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 1994, pp. 144, ici p. 11. Trad. (Nous sommes, aujourd'hui, un gros chaudron dans lequel il est difficile de distinguer ce qui est grec de ce qui est romain, les éléments normands, de Souabe, d'Anjou, aragonais de ceux strictement espagnols, autrichiens, français, allemands et américains)

Plus que d'une cohabitation, l'écrivain exprime clairement l'idée d'une fusion. Or, l'unité de la ville tient encore à l'expression partout visible de sa couleur baroque et surréaliste.

1.1.7 Naples, ville baroque et surréaliste

Il est vrai que Naples, de par la vitalité, l'exubérance et les dons artistiques de ses habitants, semble aussi une ville baroque¹. Cela se traduit non seulement dans l'art, mais aussi dans sa littérature. Nombreux sont les écrivains qui en témoignent. Au sujet de la laborieuse formation de l'identité napolitaine, Bruno Arpaia identifie les racines hispanisantes comme la source de l'un des caractères fondateurs napolitains :

Appare chiaro.... come, nei tempi lunghi della storia, qui si sia realizzata una continua appropriazione di elementi altrui, un uso e riuso di elementi spuri, che hanno sedimentato e sono serviti a costruire la cultura napoletana. Tutto ciò che era estraneo veniva riportato a sé, rielaborato fino a perdere l'iniziale riferimento, per diventare un carattere proprio del napoletano e della città².

Selon lui la « rivincita dello spurio » rend la cité parthénopéenne « barocca e spagnola » car Italie et Espagne ont en commun le même sens de l'ironie, de la parodie, et surtout l'interpénétration de la vie à la mort :

E poi a esaltare l'ispanicità della nostra cultura ci sono le somiglianze nella percezione del tempo e dello spazio, il senso dell'ironia e della parodia, il rapporto stretto e particolare con la morte³.

C'est le sacrifice de la sirène Parthénopée qui fonde cet acte ; par ses épousailles mortuaires avec la mer, elle transpose sa mort sur le plan inconscient en acte d'amour et par là, en acte d'amour universel⁴. La ville de l'amour, fondée par l'amour, continue de se représenter à elle-même le

¹ JEAN-NOËL SCHIFANO, *Sous le soleil de Naples*, op. cit. , p. 26. “ Dès l'aube de son histoire, la ville semble condamnée au désir, à un jeu baroque de regard, de lumière, de trompe-l'œil”.

² BRUNO ARPAIA, *Andare via, restare*, op. cit. , p. 11. Trad. (Il apparaît clairement... de quelle manière, dans les temps longs de l'histoire, ici se soit réalisé une continuelle appropriation d'éléments autrui, un us et réutilisation d'éléments apocryphes, qui ont sédimenté et ont servi à construire la culture napolitaine. Tout ce qui était étranger était ramené à soi, réélaboré, jusqu'en perdre sa référence d'origine, afin de devenir un caractère propre du Napolitain et de la ville)

³ BRUNO ARPAIA, *Andare via, restare*, op. cit. , p. 11. Trad. (La revanche de l'apocryphe); Idem, p. 12. Trad. (Baroque et espagnole); Idem, p. 13. Trad. (Or, les ressemblances dans la perception du temps et de l'espace, leur sens de l'ironie et de la parodie, leur rapport étroit et particulier avec la mort, sont là qui exaltent l'hispanité de notre culture)

⁴ MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano*, op. cit. , p. 201. “Nella città più contraddittoria del mondo, il Vivere e il Morire incarnano una rappresentazione barocca e non bisogna dimenticare che proprio dalla morte della sirena Partenope *Neapolis* trasse la vita”. Trad. (Dans la ville la plus contradictoire au monde, Vivre et Mourir incarnent une

sacrifice de son aïeule dans une représentation baroque, donnant ainsi l'image contradictoire d'aimer à la fois autant la vie que la mort. L'inventivité, la créativité, le goût pour l'hyperbole, la transgression aux codes sont sans cesse répétés et perpétués par ses habitants. En harmonie avec le lourd décor d'opérette environnant, ils en font la plus baroque des capitales du monde :

Napoli, la più barocca delle capitali del mondo, non solo per le sue chiese, per i suoi palazzi... e... obelischi... barocca nel ... suo stesso popolo, nella sua vita quotidiana dove tutto prolifera in perpetua invenzione, perpetua trasgressione, capriccio, irregolarità, perpetuo movimento creatore¹.

Enfin, c'est son potentiel et sa richesse qui la rendent unique. Si son histoire constituait à elle seule la trame d'un roman, la cité parthénopéenne se livrerait comme un roman inachevé, baroque et surréaliste, se situant encore une fois dans une perception spatio-temporelle de type hispanisante, entre passé et futur, toujours en quête d'elle-même, toujours en quête d'identité, sans pour autant se dévoiler :

È una città che ha la forma di un romanzo... Ma quello di Napoli può essere soltanto un romanzo barocco e surrealista, incompiuto, irrisolto, contraddittorio².

Son coté baroque se traduira tout naturellement dans l'écriture, dans le verbalisme textuel de *Spaccanapoli*, de Domenico Rea, salué par Francesco Flora de « barocchismo » formel³.

1.1.8 Naples, ville encombrante et autoréférentielle

Pour toutes ses raisons, face claire et face sombre, multiplicité et unicité, Naples est difficile à percevoir et force est de constater la gêne que de nombreux écrivains ont rencontrée lorsqu'ils écrivent des romans dont l'action se situe à Naples. En effet, lorsqu'ils discutent de leur ville, ils ont presque tous l'impression de tomber dans le même piège, de parler à vide et de tourner autour du véritable problème :

représentation baroque et il ne faut pas oublier que c'est justement de la mort de la sirène Parthénope que Neapolis prend vie)

¹ JEAN NOËL SCHIFANO, cité par MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano*, op. cit. , p. 67. Trad. (Naples, la plus baroque des capitales au monde, non seulement pour ses églises, pour ses palais ... et ... ses obélisques, ... baroque ...pour le peuple même, dans sa vie de tous les jours où tout prolifère dans une perpétuelle invention, dans une perpétuelle transgression, caprice, irrégularité, dans un perpétuel mouvement créateur)

² TAHAR BEN JELLOUN, cité par BRUNO ARPAIA, *Andare via, restare*, op. cit. , p. 11. Trad. (C'est une ville qui a la forme d'un roman... Mais celui de Naples peut être seulement un roman baroque et surréaliste, inachevé, irrésolu, contradictoire)

³ L'élogieuse et hyperbolique citation de Francesco Flora est citée par Vincent D'Orlando, dans *Naples et sa province*, op. cit. , pp. 155, ici p. 104. Trad. (baroque)

Quando si parla di Napoli si entra fatalmente in “quel discorso su Napoli” che invece di approdare alla conoscenza e allo scambio inteso come crescita, spesso sfocia nell'autoreferenzialità, in una sopravvivenza sterile e accidiosa¹.

Naples se transforme ainsi en « una città ingombrante, chiusa su se stessa, perfino autoreferenziale »², à cause de la recherche et du poids de sa débordante identité ; ses écrivains ne peuvent que constater qu'ils tombent alors dans une voie sans issue. Cela nous semble la marque de leur mésestimation de la cité parthénopéenne et de ses caractéristiques les plus particulières :

Proprio il fatto di riferirsi continuamente a Napoli come problema e di ruotare perennemente intorno al discorso su Napoli, personaggi, situazioni, ambienti tipicamente napoletani, ne definisce il limite e la fa definire, appunto, napoletana. Perché tutto questo diventa alla fine un modo regressivo e rassicurante di rinchiudersi nella propria piccola identità per non affrontare coi mezzi della letteratura il grande mare della modernità, cioè il divenire e il trasformarsi del nostro tempo³.

Si ces difficultés à appréhender la ville sont manifestes chez la plupart des écrivains, le propos est maintenant de s'interroger sur la période qui nous intéresse. Qu'en est-il des écrivains de l'après-guerre ? La guerre a-t-elle aidé les nouveaux intellectuels à sortir de cette impasse ? Leur a-t-elle permis de traduire une nouvelle idée de la ville, une ville nouvelle toute à reconstruire ?

1.1.9 La Naples de l'après-guerre

Au XVIII siècle, Naples était un port méditerranéen, une métropole cosmopolite et une capitale européenne. Au début du XX siècle, la cité parthénopéenne est une ville lumière, mais dans la deuxième moitié du siècle, elle va devenir une ville démodée enfermée sur elle-même, dont l'expression se replie sur la famille. Le passé va prendre la couleur de la nostalgie étant donné qu'on a conscience que les beaux temps sont révolus. La ville a souffert et continue de souffrir. Occupée par les Allemands qui la nomment *Althénopis*⁴, Naples a été finalement libérée le 1^{er} octobre 1943 par la V^e armée américaine. Le peuple a activement participé à cette libération (on

¹ GIUSEPPE TORTORA, *L'albero di Porfirio*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit. , p. 142. Trad. (Lorsque l'on parle de Naples on entre fatalement dans “ce discours sur Naples” qui au lieu d'aboutir à la connaissance et à l'échange entendu comme croissance, aboutit souvent à l'autoréférentialité, en une survivance stérile et paresseuse)

² BRUNO ARPAIA, *Andare via, restare*, op. cit. , p. 13. Trad. (Naples est une ville encombrante, enfermée sur elle-même, même autoréférentielle)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *Il cuore a Napoli, la testa in Europa*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit. , pp. 86-87. Trad. (Le fait justement de se rapporter continuellement à Naples comme problème et de tourner autour du discours sur Naples, avec des personnages, des situations, et des ambiances des cadres typiquement napolitains, en définissent sa limite et la définissent, justement, napolitaine. Parce que tout cela devient à la fin un mode régressif et rassurant de s'enfermer dans sa propre petite identité afin de ne pas affronter avec les moyens de la littérature la grande mer de la modernité, c'est-à-dire le devenir et les transformations de notre temps)

⁴ FABRIZIA RAMONDINO, *Althénopis*, Milano, Einaudi, Nuovi Coralli 297, pp. 264, ici note de bas de page, p. 10. Fabrizia Ramondino explique que le nom de sa ville à l'origine voulait dire “oeil de vierge”, mais que les Allemands la trouvant très laide pendant la guerre l'ont appelée “oeil de vieille”. D'autres y voient une racine florale de la fleur *Althæa*, la plante à la fleur rose. Ainsi *Althénopis* voudrait signifier “oeil de rose”. Mais tout cela est pure supposition.

parle des quatre ou cinq journées d'insurrection populaire). Les bombardements allemands ont pratiquement détruit les zones les plus populaires, comme le quartier *Mercato* qui a été rasé à 90 %. À la sortie de la guerre la ville est plus misérable que jamais : le taux de pauvreté au Nord est de 1,5 %, alors qu'à Naples il atteint 28,3%. Dans les années 1951-52, Naples est remplie de mendiants¹ et d'enfants² : 80 000 Napolitains ne savent pas comment se nourrir dans la journée.

La guerre devient pour les jeunes écrivains napolitains l'occasion d'en finir avec ce mythe passéiste, de traduire la réalité de Naples, de raconter ses épreuves et ses souffrances, de dénoncer les conditions³ de vie du peuple qui vit dans des conditions exécrables dans la sujétion et la misère la plus noire. Michele Prisco raconte le combat de ses confrères pour que toute la lumière sur Naples soit faite en contradiction avec les messages véhiculés par la presse, la télévision ou le cinéma :

Grazie ai loro libri, in quegli anni Napoli che – non dimentichiamolo – è stata la cavia più saccheggata del nostro dopoguerra, esportava di sé il ritratto più vero, in ogni caso un ritratto ben diverso dal facile provinciale “macchiettismo” in cui il cinema e i giornali e l'allora nascente televisione tendevano a confinarla puntualmente⁴.

Du point de vue anthropologique, la guerre semble avoir donc opéré une cassure avec le passé et avoir ainsi entraîné un changement radical dans la littérature napolitaine, renversant petite et grande histoire, et faisant table rase du passé :

Forse dalla seconda guerra mondiale è nata un'altra Napoli con altre immagini di sé che si sono sovrapposte per raccontarla. Questo ha cambiato la relazione con la Storia, e il passato ci appare oramai solo una maschera livida e fredda⁵.

Nous avons voulu évoquer, dans ces premières considérations, ce que Naples représente, à la fois dans sa réalité légendaire et dans sa réalité sociale et humaine. De ce portrait multiple et

¹ STEFANO DE MATTEIS, *Lo specchio della vita, Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 320, ici p. 9. “Ovunque mendicanti... gente che si dà da fare escogitando le più strane iniziative lecite e illecite per sbarcare il lunario”. Trad. (Partout des mendiants... des gens qui se donnent du mal en inventant les initiatives les plus drôles afin de tirer le diable par la queue)

² *Inchiesta sulla miseria in Italia*, a cura di Paolo Braghi, Torino, Einaudi, 1978, pp.77-78, cité par STEFANO DE MATTEIS, *Lo specchio della vita*, op. cit. , p. 91-93. “I bambini si vedono dappertutto: ricchezza e miseria della città” Trad. (On voit des enfant partout : richesse et misère d'une ville)

³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994 (première édition 1953) pp. 176, ici p. 123. “Erano molto veri il dolore e il male di Napoli, uscita in pezzi dalla guerra. Ma Napoli era città sterminata, godeva anche d'infinite risorse nella sua grazia naturale, nel suo vivere pieno di radici” Trad. (La douleur et le mal de Naples, sortie en morceaux de la guerre, étaient très vrais. Mais Naples était une ville exterminée, elle jouissait aussi d'innombrables ressources dans sa grâce naturelle, enracinée qu'elle était dans sa manière de vivre)

⁴ MICHELE PRISCO, *Una generazione senza eredi?*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit. , p. 124. Trad. (Grâce à leurs livres, pendant ces années, Naples – ne l'oublions pas – a été le cobaye le plus pillé de notre après-guerre, elle exportait son portrait le plus vrai, en tout cas bien différent du facile portrait provincial caricatural dans lequel le cinéma et les journaux et la télévision, alors à ses débuts, tendaient à la confiner ponctuellement)

⁵ STEFANO DE MATTEIS, *Lo specchio della vita*, op. cit. , p. 44. Trad. (Peut-être depuis la deuxième guerre mondiale une autre Naples est née avec d'autres images d'elle-même qui se sont superposées afin de la raconter. Cela a changé la relation avec l'Histoire, et le passé ne nous apparaît désormais qu'un masque livide et froid)

contradictoire, nous avons voulu dresser le portrait d'une ville aux différentes facettes, paradoxales, entre faste du passé et misères présentes. Et nous avons souligné comment les artistes – qu'ils soient chanteurs, hommes de spectacles ou écrivains - et jusqu'à la guerre, souscrivent à tous les mythes, à toutes les légendes qui privilégient la gloire de la cité. A chacun d'entretenir à sa manière le mythe d'une ville brillante et fastueuse. Et si éloignée de la réalité populaire !

La Seconde Guerre mondiale avec son cortège d'horreurs et de destructions va-t-elle changer cette représentation erronée dont les artistes, eux en première ligne, se font les témoins consentants ? Qu'en est-il de la génération d'écrivains au sortir de ce conflit ? Et comment se dessine le climat littéraire de l'après-guerre dont Erri De Luca sera l'un des représentants le plus significatif ?

1.2 Le climat littéraire de l'après-guerre

Quanta ricorde ! Quante cose belle !
N'arena d'oro e n'abbundanza 'e ciele!
Ferdinando Russo

1.2.1 Comment raconter Naples ?

La ville de Naples, nous l'avons dit, est une ville unique : par sa position stratégique dans le bassin méditerranéen et par son histoire complexe et tourmentée. Elle s'est toujours différenciée des autres villes italiennes par le passé non seulement comme étant la capitale tout court, mais encore en s'affirmant en tant que capitale pluriethnique et plurilinguistique. L'intervention des Muses de l'écriture, de la danse et de la musique qui ont traduit les idées des élites intellectuelles et les tensions populaires, la pensée spéculative de grands penseurs tels Giambattista Vico, Tommaso Campanella ou Benedetto Croce, ont fait que la cité s'est rattachée à des valeurs universelles. Croisement de cultures, la ville parthénopéenne a toujours fasciné et pas seulement les artistes et intellectuels étrangers. Il est néanmoins plus aisé de la peindre que de la raconter. Mais l'art pictural se tient à distance de sa réalité. Les gouaches napolitaines ne s'avancent pas dans le dédale des ruelles des quartiers espagnols, elles ignorent tout autant la misère de ses *vicoli*. Naples semble se réduire sur les toiles aux éruptions du Vésuve ou bien aux vues idylliques depuis le haut de Camaldoli ou du Vomero¹, exécutées pour correspondre aux demandes de touristes et amateurs d'art étrangers.

Décrire et raconter cette ville dans les romans pose à tout écrivain – et encore plus à tout écrivain napolitain – le problème parfois insoluble de traduire une double réalité car aucune ville italienne ne présente des caractéristiques aussi opposées : d'un côté la mer étale, aérée, large, scintillante et placide ; de l'autre la ville, sans souffle, étranglée, écrasée, avec de surcroît toutes ses différences d'un quartier à l'autre. Les écrivains doivent choisir alors entre la louange et la critique. La plupart du temps, ils montrent tout naturellement une propension pour le premier choix, pour d'évidents choix commerciaux. Et ils véhiculent ainsi dans le monde entier l'image stéréotypée d'une ville où des gens souriants dissimulent leur faim sous des chants. Le cliché est devenu tradition. Il y a néanmoins parmi quelques jeunes narrateurs de l'après-guerre, réunis autour de la revue *Sud*, le refus d'une tradition devenue écœurante pour eux jusqu'à vouloir chasser de leurs œuvres non seulement cette thématique idéalisée, mais encore un certain lexique², jusqu'à vouloir parler de leurs souffrances et de leurs déchirements suscités par une ville qui dort et s'endort dans la perpétuation immuable de mythes passéistes. Selon ces jeunes écrivains :

¹ Voir le plan 3, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Il cuore a Napoli, la testa in Europa*, op. cit. , p. 88. "Cambiare senza rinnegarlo il nostro lessico familiare, renderlo meno autocontemplativo e compiaciuto di sé, più analitico e più scostante". Trad. (Changer sans le renier notre lexique familial, le rendre moins auto contemplatif et complaisant de soi-même, plus analytique et distant)

La città va ideata e reinventata e non solamente rappresentata secondo il solito e facile gioco della fotografia dei fatti e dell'oleografia dei miti¹.

La question qui se pose pour cette génération d'après-guerre est de savoir s'il faut rompre avec le passé ou bien suivre l'insupportable tradition que nous avons décrite. Nous allons d'abord tenter de qualifier le rapport de ces écrivains avec leur ville tentaculaire, entre ce que nous définirons comme « napoletanità » et « napoletaneria » ; ensuite, nous verrons comment ce rapport affecte l'écriture des écrivains de cette génération, en nous attachant principalement à l'examen du dialecte napolitain. Enfin, en cherchant ce que leurs personnages portent en eux de ces jeunes narrateurs, nous essayerons de mieux cerner et de définir le discours « lacaprien » sur l'être napolitain.

1.2.2 Faut-il fuir pour écrire ?

Le rapport d'un écrivain avec sa ville d'origine est toujours un lien indissoluble. En effet, très souvent la cité parthénopéenne envahit le récit ou le roman, faisant écho aux actions et pensées des personnages dans la progression de la *fabula*. Jamais la ville, avec son volcan toujours en ébullition, n'éteint les ardeurs, mais au contraire semble habiter les personnages romanesques d'une force sulfureuse et prévaricatrice :

Al contrario, Napoli nei romanzi o racconti che la vedono a sfondo di vicende inventate ha una violenza invasiva e pervasiva e si fa co-protagonista di quelle stesse vicende e vi si sovrappone con i suoi umori coinvolgendo i personaggi di fantasia e la fantasia dello scrittore che li va creando...²

De cette expérience naît la conscience qu'il est salutaire de se tenir à bonne distance de cette ville. L'éloignement est parfois vital : Giuseppe Marotta, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria ont fait ce choix. Mais est-ce pour autant se couper de la cité ? Michele Prisco a fait très justement remarquer que les narrateurs napolitains « emigrati » ont presque toujours parlé de Naples, alors que ceux qui y sont restés n'ont écrit que de façon parcellaire sur la cité parthénopéenne :

¹ GIUSEPPE TORTORA, *L'albero di Porfirio*, op. cit. , p. 143. Trad. (La ville doit être repensée et réinventée, et non seulement représentée à travers l'habituel et facile jeu de la photographie des faits et de l'oléographie des mythes)

² MICHELE PRISCO, *Una generazione senza eredi?*, op. cit. , p. 126. Trad. (Au contraire, dans les romans ou dans les récits qui la voient dans le fond d'histoires inventées Naples a une violence à la fois qui se répand et qui envahit le texte; elle devient co-protagoniste de ces mêmes histoires et elle se superpose avec ses humeurs en impliquant les personnages de fantaisie et la fantaisie de l'écrivain qui est en train de les créer)

Quasi che si direbbe che per scrivere di Napoli sia necessario prendere persino fisicamente una certa distanza da essa, mentre a viverci dentro c'è il rischio di restarne fagocitati, come uomini prima che come scrittori, tanta è la carica prevaricatrice della città¹.

De cette réflexion, s'ensuit la conviction qu'il faut assurément fuir pour pouvoir écrire. C'est sans doute pourquoi le rapport de l'écrivain napolitain avec sa ville a été déjà traité non seulement sur le plan littéraire, mais encore sur le plan théorique et historique. Raffaele La Capria, point de référence des ses confrères, en parle dans *L'Harmonie perdue*, déjà cité. Il nous faut maintenant revenir sur son avis, quant à ce sujet.

1.2.3 Entre « napoletanità » et « napoletaneria »

Selon la thèse de Raffaele La Capria, la Naples intellectuelle et cosmopolite florissante jusqu'au XVIII^e siècle, sous le règne des Bourbons, échoua au lendemain de la Révolution de 1799 et avec la venue de la Restauration. Par conséquent, la culture napolitaine se replia sur elle-même et sur son dialecte, refuge face au désordre sociopolitique, se consacrant au culte de ses sentiments et de sa couleur locale. De surcroît, après l'annexion au Royaume d'Italie en 1861, Naples n'était plus la capitale mais une simple province, de plus éloignée de la nouvelle capitale. Raffaele La Capria parle de « populismo locale patetico » car ils étaient tous « addormentati dalla napoletanità »². De même que Domenico Rea théorise sur la dualité de Naples, l'auteur de *L'Armonia perduta* se sert de deux termes : « napoletanità » et « napoletaneria ». Qu'est-ce que cette « napoletanità » ? Ce terme pourrait s'interpréter comme « caractère de ce qui est napolitain ». Selon Vincent D'Orlando, c'est le « sentiment d'appartenance à la même communauté » ou « indole sincera »³. Qu'est-ce qu'alors la « napoletaneria » ? Ce terme donne au premier sens un caractère péjoratif de manie, exagération volontaire, puisqu'il se traduirait lui-même par « napolitainerie ». La « napoletanità » exalterait des valeurs positives typiquement ancrées à Naples : le sens de la famille, l'attachement viscéral à la mère et à la ville, l'idéalisation du peuple. « Napoletaneria » deviendrait alors par voie de conséquence, et de façon négative, « gioco artificiale »⁴. Comment cette dernière appellation serait rendue dans le jeu de l'écriture ? En 1993, au Colloque *Il mare non bagna Napoli* Michele Prisco déclare la « napoletanità » facteur véhiculant, porteur de sens aussi différents que la plume de l'écrivain :

¹ MICHELE PRISCO, *Una generazione senza eredi?*, op. cit. , p. 125. Trad. (On dirait presque que pour écrire de Naples il serait bien même nécessaire de s'écarter d'elle physiquement, alors qu'à y vivre il y a le risque d'en rester phagocyté, en tant qu'homme avant qu'écrivain, si forte est la charge prévaricatrice de la ville)

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Il cuore a Napoli, la testa in Europa*, op. cit. , p. 83. Trad. (Populisme local pathétique); Idem, p. 84. Trad. (Endormis par l'être napolitain)

³ VINCENT D'ORLANDO, *Naples et sa province*, op. cit. , p. 35 ; VINCENT D'ORLANDO, *La cipolla e il funambolo. Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria*, in *Letteratura, senso comune e passione civile*, Atti del convegno internazionale dell'Università di Caen (18-19 maggio 2001) a cura di Paolo Grossi, Napoli, Liguori editore, 2002, pp. 201, ici p. 114. Trad. (Nature sincère)

⁴ Idem, p. 114. Trad. (Jeu artificiel)

Ognuno di questi scrittori (Rea, Ortese, La Capria, Compagnone, Prisco, Ramondino...) ha dato infatti una sua particolare nozione della "napoletanità", in forza della quale ha assunto la sua precisa fisionomia e personalità di narratore¹.

En réponse à ce repliement sur les traditions locales, les jeunes écrivains ont décidé de réagir et d'affirmer leur personnalité d'écrivain.

1.2.4 *Il mare non bagna Napoli*: quarante après, quel bilan?

Il nous semble que c'est bien ainsi qu'il faut interpréter la réaction des écrivains napolitains quarante ans après la publication de *Il mare non bagna Napoli* de Anna Maria Ortese : ils s'interrogent à posteriori sur l'évolution de la narrative napolitaine et expriment leur mal-être même s'ils tiennent compte des difficultés de leur époque. Cette littérature a été justement définie par Carlo Bo comme une littérature d'état de siège :

A proposito di narrativa meridionale, o della cosiddetta narrativa meridionale, Carlo Bo l'ha definita *letteratura da stato d'assedio*, a sottolineare egli stesso la passione, la spiritualità, l'accanimento di una ispirazione, che non è solo memoria di una antica sofferenza, ma consapevolezza delle difficoltà del presente².

Giuseppina De Rienzo, en rappelant la définition de Carlo Bo, semble le mieux définir et cerner le problème de la narrative napolitaine. Mais, en son for intérieur, elle pense que l'écriture « assur(e) per via naturale a metafora di valenza universale »³, comme le pense lui-même Raffaele La Capria. En avril 1994, dans une nouvelle préface à *Il mare non bagna Napoli*, Anna Maria Ortese semble présenter des regrets, à mi-chemin entre remords et regrets, et cela quarante années après son départ définitif après la publication de son livre. Elle parle d'une réalité alors pour elle « incomprendibile e allucinante »⁴. Mais Naples et ses habitants étaient-ils vraiment si différents de l'appréhension qu'elle en avait ? C'est dans doute pourquoi Silvia Contarini s'interroge sur le bien fondé des critiques de l'époque. En 1993, une poignée d'écrivains napolitains, tels que Raffaele La Capria, Michele Prisco et Erri De Luca entre autres, font le bilan de ce qu'a été la littérature d'avant-garde des années de l'après-guerre. L'auteur de *La provincia addormentata* scrute l'horizon littéraire du moment et se demande s'il y aura de véritables héritiers, c'est-à-dire de vrais intellectuels, après cette période faste et pleine d'espoirs qui était la leur. Il désigne alors ses camarades - et s'intègre lui-même dans cette définition -, comme représentants de la valeur de la « napoletanità » qui a fait de leur groupe, à cette époque-là, partie prenante de la jeune avant-

¹ MICHELE PRISCO, *Una generazione senza eredi ?*, op. cit. , pp. 126-127. Trad. (Chacun de ces écrivains – Rea, Ortese, Compagnone, Prisco, Ramondino... – a donné en effet sa particulière notion de "napoletanità", en vertu de laquelle il a assumé sa précise physionomie et personnalité d'écrivain)

² GIUSEPPINA DE RIENZO, *Neapolis, le radici di Dedalo*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit. , p. 41. Trad. (À propos de narrative méridionale, ou de la soi-disant narrative méridionale, Carlo Bo l'a définie de la *littérature en état de siège* afin de souligner lui-même la passion, la spiritualité, l'acharnement à une inspiration, qui n'est pas seulement mémoire d'une ancienne souffrance, mais conscience des difficultés du présent)

³ Idem, p. 41. Trad. (Elle est élevée tout naturellement à métaphore de valeur universelle)

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Il « mare » come spaesamento*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 10. Trad. (Incompréhensible et hallucinante)

garde napolitaine. Ce n'est pourtant pas le cas de tous ; l'auteur de *Ferito a morte* affirme exactement le contraire puisqu'il voit dans les écrivains de sa génération l'absence de cette même « napoletanità » :

Compagnone, La Capria , la Ortese, Prisco, Patroni Griffi, Rea, Bernari, che ci avevano preceduti di poco, e Pomilio che è napoletano di elezione, e la più giovane Ramondino, scrivono ognuno secondo il suo estro e il suo stile in modi però diversi da quelli vigenti nella letteratura della "napoletanità" ¹.

Toujours est-il qu'il faut s'interroger s'il est encore d'actualité de dissenter sur la notion de « napoletanità ». Faut-il continuer à se demander s'il existe une bonne et une mauvaise « napoletanità » ? En tout cas, il est clair que l'autoréférentialité et la « napoletanità » sont à posteriori les causes de l'absence d'une dimension nationale dans la narrative napolitaine. Erri De Luca qui participait à ce colloque, avec un article intitulé *Pelle d'oca*, n'est pas de la même génération, mais il dit en faire partie. Il semble donc partager les avis de ses aînés, non seulement au sujet de la « napoletanità », mais aussi quant à ce qui relève de l'expression linguistique. Tout porte à croire qu'il cherche à se réapproprier le dialecte napolitain.

1.2.5 Langue italienne ou dialecte ?

Le dialecte napolitain demeurerait en effet le dernier étendard d'une littérature napolitaine qui refuserait tout étiquetage et tenterait de se rattacher à une dimension nationale. Mais le dialecte relève du registre de la langue parlée. Il est qualifié de capricieux² par Camillo Benso, comte de Cavour, qui en relève les mots étrangers et en souligne la musicalité exquise, à la fois par l'ouverture de ses voyelles et par sa concision. Le peuple a toujours parlé en napolitain. D'ailleurs au 18^e siècle, le tout jeune roi Ferdinand IV de Bourbon ne parlait qu'en dialecte. On écrivait aussi en langue napolitaine à l'époque baroque afin d'expérimenter de nouveaux et de plus actuels modes d'expression. Faut-il écrire en napolitain ou en italien, c'est la question que tout écrivain napolitain va maintenant se poser. Or, depuis l'Unité italienne, tous les efforts de la nation s'étaient concentrés dans l'étude de la langue italienne à l'école, au détriment des dialectes locaux. Cette volonté avait été confortée par le gouvernement fasciste qui prônait l'usage exclusif de la langue italienne. En 1890, *Il ventre di Napoli* de Matilde Serao est écrit et publié en italien, alors que presque tous les autres écrivains se servent du dialecte « edulcorato e imborghesito della "napoletanità" »³. Bien que la langue mère persiste en tant que langue du quotidien, il n'est pourtant plus question dans les années cinquante d'écrire en dialecte, exception faite pour l'écriture théâtrale qui se révèle plus efficace à traduire ainsi une expression plus parlante. Pour l'auteur de *Ferito a morte*, écrire en

¹ RAFFAELE LA CAPRIA, *Il cuore a Napoli, la testa in Europa*, op. cit. , p. 91. Trad. (Compagnone, La Capria, Ortese, Prisco, Patroni Griffi, Rea, Bernari qui nous avaient précédé de peu, et Pomilio qui est Napolitain d'élection, et la plus jeune Ramondino, écrivent chacun selon sa fantaisie et son style, mais d'une manière différente de ceux en cours dans la littérature de la "napoletanità")

² FABRIZIA RAMONDINO, *Althénopis*, op. cit. , note de bas de page n°1, p. 166. "Sbaglia spesso il dialetto althenopeo la pronunzia delle parole straniere... O le piega ai suoi intenti e umori". Trad. (Le dialecte napolitain se trompe souvent dans la prononciation des mots étrangers... Ou bien il les plie à ses intentions et à ses humeurs)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *Il cuore a Napoli, la testa in Europa*, op. cit. , p. 86. Trad. (Édulcoré et embourgeoisé de "napoletanità")

dialecte napolitain est mal connoté et revient à tomber dans le piège de la facilité, voire plus encore dans celui de la complicité et de la « napoletanità » :

Scrivere in lingua e scrivere in dialetto sono due cose diverse, perché il dialetto può contare su una buona dose di complicità e di consenso precostituito, mentre invece la lingua non può, lo deve creare per virtù propria. E questa complicità, questo consenso implicito nell'uso del dialetto, si pagano perché sono il più delle volte un limite che riguarda non solo l'espressione verbale, ma i sentimenti ed i pensieri. Un vero romanzo pone sempre in atto un conflitto tra un individuo (l'eroe) e la società di cui fa parte, ma se al posto del conflitto c'è la complicità e il consenso, e al posto della società c'è l'omologazione antropologica - come quella operata dalla "napoletanità" - diventa più difficile creare quella tensione che è la condizione base del romanzo¹.

Ainsi, le dialecte napolitain va-t-il rester marginal dans la production des écrivains napolitains qui intéressent notre étude. En effet, l'italien ne laisse la place au dialecte que dans les textes dialogués, mieux rendus par la traduction immédiate du réel grâce à l'onomatopée et à un oral musicalisé. Le dialecte sert alors à pérenniser les schémas traditionnels de la chanson où s'exalte, non sans complaisance, l'âme triste ou exaltante du Napolitain. Il s'exprime encore dans la grande tradition de Viviani, Scarpetta ou De Filippo². C'est encore Raffaele La Capria, qui à propos des chansons napolitaines, avoue :

Le ho sempre sentite come un'appartenenza, e scaturite in me, da me, come il linguaggio originario, quello nato prima della coscienza. A volte sono riuscito perfino a figurarmele come una prigioniera, una prigioniera sentimentale dalla quale era necessario evadere per essere veramente e fieramente se stessi. Ogni canzone diventava allora una sbarra, una sbarra della prigioniera della napoletanità, la bottiglia dalla quale con tante astuzie, anche letterarie, con tante strategie della mente e del cuore, ho più volte tentato la fuga³.

Dans certaines œuvres, le dialecte napolitain se masque sous forme de chanson, dernier étendard de la « napoletanità », tenant compagnie à l'écrivain dans son minutieux travail d'écriture, en opposition avec l'italien qui ne peut aussi bien exprimer les élans du cœur. Mais ce n'est pas seulement, comme nous allons maintenant le voir, dans la seule rupture avec l'italien et le retour au dialecte que s'expriment les refus des jeunes écrivains de cette période.

¹ RAFFAELE LA CAPRIA, *Il cuore a Napoli, la testa in Europa*, op. cit., p. 86. Trad. (Écrire en langue et écrire en dialecte, ce sont deux choses différentes, parce que le dialecte peut compter sur une bonne dose de complicité et de consensus préconstitué, tandis que la langue ne peut pas le faire, elle doit le créer par sa propre vertu. Et cette complicité, ce consensus implicite dans l'usage du dialecte, se payent car ce sont la plupart du temps une limitation qui concerne non seulement l'expression verbale, mais aussi les sentiments et les pensées. Un vrai roman met toujours en acte un conflit entre un individu – le héros – et la société dont il fait partie, mais si à la place du conflit il y a la complicité et le consensus, et à la place de la société il y a l'homologation anthropologique – comme celle opérée par la « napoletanità » – il devient plus difficile de créer cette tension qui est la condition base du roman)

² Idem, p. 90. "Con qualche eccezione nella scrittura teatrale che, avendo a che fare col parlato, risulta spesso più efficace in dialetto". Trad. (Avec quelque exception dans l'écriture théâtrale qui, étant en rapport avec le parlé, résulte souvent plus efficace en dialecte)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 183, ici p. 89. Trad. (Je les ai toujours senties comme une appartenance, et jaillies en moi, de moi, comme le langage des origines, celui né avant la conscience. Parfois, j'ai même réussi à les imaginer comme une prison, une prison sentimentale de laquelle il était nécessaire de s'évader afin d'être vraiment et fièrement soi-même. Chaque chanson devenait alors une barre, une barre de la prison de l'être napolitain, la bouteille depuis laquelle avec tant d'astuces, même littéraires, avec tant de stratégies de l'esprit et du cœur, j'ai à plusieurs reprises tenté la fuite)

1.2.6 Les jeunes écrivains napolitains

Car c'est d'abord l'époque qui les influence. Certes, la ville de Naples a beaucoup d'aspects qu'il faudrait traduire, mais c'est surtout à l'expérience réaliste de la guerre qu'ils s'intéressent. Les jeunes écrivains napolitains, tous marqués par le conflit, ont jeté sur le papier leur témoignage, chacun avec leur vécu et le filtre de leur propre sensibilité. Mais quelle Naples offrir à des lecteurs déjà si éprouvés par ce qu'ils viennent de vivre ? Faut-il décrire la misère, la laideur, les privations ou bien exalter le courage du peuple napolitain ? Faut-il rompre avec les traditions ou exploiter le filon qui exalte une cité solaire qui cache son autre vrai visage, celui d'une ville éprouvée, exsangue ? Selon Anna Maria Ortese la cité parthénopéenne a été jusqu'alors, et pour tous les écrivains : « la favola di una felicità enorme »¹. Elle veut, par là, se démarquer de cette facilité du déjà vu et faire sortir ses camarades du « silence de la raison ». Difficile pour autant de se situer de façon différente dans une ville comme Naples que le soleil, le rire, l'allégresse de ses habitants caractérisent depuis toujours.

En 1947, paraissent deux livres symptomatiques sur les manières de raconter la ville : *Spaccanapoli* de Domenico Rea et *L'oro di Napoli* de Giuseppe Marotta. Ces deux titres en résument à eux seuls le contenu ; le premier évoque un seul quartier de la ville, et, par une double acception du terme fait allusion à une nouvelle façon de considérer la façon de parler de Naples ; dans l'autre, est exalté ce que dans le premier récit on veut condamner, la richesse stéréotypée de toute la ville. Un peu à l'écart, se présente Michele Prisco avec *La provincia addormentata*, publié la même année. Ce livre semble néanmoins s'éloigner du tropisme urbain et se concentrer sur la désolation de la campagne vésuvienne. En 1953, *Il mare non bagna Napoli* de Anna Maria Ortese dénoncera l'horreur de vivre dans une ville où selon elle, il vaut mieux naître aveugle. En 1961, Raffaele La Capria confirmera dans *Ferito a morte* la blessure de la ville qui se trouve à l'origine d'une nouvelle façon d'écrire. En fait, ce qui lie ces écrivains est leur lieu de naissance², l'époque³, leur volonté d'expérimenter le même projet poétique et littéraire autour de la revue « Sud »⁴, née en 1945, et qui a pour projet de rendre compte d'une plus grande ouverture de la littérature napolitaine sur la sphère européenne. Le thème commun à ces écrivains est tout d'abord « il ripudio dello stereotipo della napoletanità »⁵. En effet, chacun d'entre eux va plus ou moins confirmer son malaise à vivre dans une cité pleine de références et de clichés, exprimant la volonté de raconter la ville selon son propre et différent point de vue intellectuel, social et culturel, et en recourant plus ou moins à l'autobiographie. Seul le roman - classique ou expérimental - en tant que témoignage authentique peut donc bouleverser ce qui a été dit jusque là sur la ville de Naples. C'est pourquoi le portrait moral des protagonistes est parfois doublé du portrait social des gens du peuple ou de personnalités de familles bourgeoises, mêlant ainsi individualité à choralité (ou à la saga familiale) et identité et socialité. Ainsi, comme l'affirme Vincent D'Orlando :

Si chacune des oeuvres propose un degré différent de cet éventail du positionnement entre soumission à l'imagerie dominante et volonté de dire Naples autrement, toutes partagent un même tropisme urbain ou provincial et s'attachent à une exploration des racines, biographiques, spatiales, et/ou historiques⁶.

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 111. Trad. (La légende d'un bonheur énorme)

² Exception faite pour Anna Maria Ortese qui est née à Rome.

³ Anna Maria Ortese est née en 1914, Michele Prisco en 1920, Domenico Rea en 1921. Raffaele La Capria en 1922.

⁴ Ont adhéré à cette revue entre autres Rea, La Capria, Prisco, Ortese, Ghirelli, Compagnone, Incoronato et Pratolini.

⁵ PAOLO VARVARO, cité par Vincent D'Orlando, in *Naples et sa province*, op. cit. , p. 87. Trad. (Le reniement du stéréotype de l'être napolitain)

⁶ VINCENT D'ORLANDO, *Naples et sa province*, op. cit. , p. 83.

Cela va-t-il pour autant permettre à leurs auteurs de se situer et de se différencier de ce qu'est l'« être napolitain » ? Le rappel des œuvres de l'après-guerre, l'analyse de quelques personnages, va nous permettre de trancher entre appartenance ou exclusion.

1.2.7 Appartenance ou exclusion ?

Dans son essai, *L'harmonie perdue* consacré à l'histoire de Naples, Raffaele La Capria écrit : « Essere napoletani significa non aver concluso la propria sorte »¹. Naître et vivre à Naples n'est pas quelque chose d'anodin. C'est une marque à vie gravée sur le Napolitain dès sa naissance et pour toujours. « Nous sommes tous conditionnés par quelque chose », dit La Capria, dans cet essai. D'où la difficulté pour tout écrivain napolitain de se soumettre ou de se détacher au conditionnement de cette ville. Car Naples devient le sujet même du livre et l'histoire de ses personnages se confond avec l'histoire de la ville. Pour l'auteur de *Ferito a morte*, il y a eu un blocage, un refoulement de la part du peuple, de la révolution de 1799 à la Seconde Guerre mondiale qui fait que tout Napolitain se recroqueville dans une sorte d'auto contemplation. Ainsi, Antonio Ghirelli dans *La storia di Napoli* affirme :

Psicologicamente, il napoletano si sente costretto a recitare per sé e per gli altri il ruolo dell'*homo neapolitanus*; fa spettacolo e teatro del dolore o del piacere o della miseria, indulge ai suoi vizi ma anche alle sue virtù retoriche. Si fa compatire perché compatisce e si fa irridere perché si irride in una dormizione masochistica della realtà. Fa melodramma del suo melodramma in una accettazione tuttavia amabile, affabile. Quindi fallisce sul piano concreto per eccesso di individualismo cioè di solitudine, quindi di asocialità².

Antonio Ghirelli estime que tout Napolitain se croit obligé de jouer pour lui-même et pour les autres, le rôle de l'*homo neapolitanus*. Cette expression critique le citadin, le définissant comme un arriéré du passé. C'est ce que Raffaele La Capria appelle « napoletanità », et même « napoletaneria ». Comment donc les auteurs de l'après-guerre tels Anna Maria Ortese, Giuseppe Marotta, Domenico Rea, Raffaele La Capria, et Michele Prisco réagissent-ils face à ce dilemme ? Sont-ils conditionnés par la « recita »³ ou bien libres de s'exprimer dans cette ville indéfinissable ? Tout d'abord, nous allons voir de quelle manière « la finzione » et « la recita » sont fondamentalement ancrées dans les personnages, et comment ces personnages s'intègrent au décor, dans la typique expression d'un film néoréaliste ou d'une comédie de De Filippo. Ensuite, nous

¹ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'harmonie perdue*, op. cit. , p. 46. Trad. (Être napolitain veut dire ne pas avoir conclus sa destinée)

² ANTONIO GHIRELLI, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1992 (1^{ère} édition 1973), pp. 278, ici pp. 274-275. Trad. (Du point de vue psychologique, le Napolitain se voit obligé de jouer pour lui-même et pour les autres le rôle de l'*homo neapolitanus*; il rend en spectacle et théâtre la douleur ou le plaisir ou la misère, il s'abandonne à ses vices, mais aussi à ses vertus rhétoriques. Il se fait compatir parce qu'il compatit et il permet qu'on se moque de lui parce qu'il se moque des autres dans une dormition masochiste de la réalité. Il fait du mélodrame de son mélodrame dans une acceptation toutefois aimable, affable. Par conséquent il faillit sur le plan concret par excès d'individualisme, c'est-à-dire de solitude, donc d'asociabilité)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'harmonie perdue*, op. cit. , p. 11. Dans la préface de la traduction française de *L'harmonie perdue* de Raffaele La Capria, Vincent D'Orlando la définit telle une « comédie... représentation de soi pour plaire à un public venu voir et entendre une pièce à laquelle il a déjà assisté de nombreuses fois »

essayerons de cerner, chez d'autres écrivains, un point de vue différent, plus éloigné de ce qu'est l'être napolitain, en tenant compte de facteurs tels que l'ascension sociale ou la décadence.

Plus que de variété et de multiplicité des personnages napolitains, on devrait considérer le point de vue de focalisation des écrivains qui deviennent acteurs, spectateurs et critiques de leurs œuvres. Récits fictionnels et témoignages convergent à traduire la ville mythique, leur ville de cœur qui est également le pivot de leur histoire. Il ressort de tout cela une profonde souffrance de ces hommes, confrontés à leurs personnages et en même temps témoins d'une Naples spectrale et hallucinante : c'est le cas de Giuseppe Marotta et de Anna Maria Ortese, le premier se complaisant dans son martyre, la deuxième tentant en vain de s'en détacher. Giuseppe Marotta, dans *L'oro di Napoli*, nous trace une galerie de portraits, sur une longue période, allant de 1911 à 1943, portraits de « macchiette », caractérisés par la souffrance, la maladie, la tragédie et nous dépeint ainsi son souvenir d'une Naples théâtrale, « bénitier », « pastèque violée et pillée », « ville bossue et reine », et tout cela, non sans complaisance. De même, dans toute son œuvre, - excepté son premier héros au sept vies, don Ernesto Ziviello -, tout semble voué à l'échec et à la mort : les femmes enlevées, vieilles avant l'âge, soumises, battues et balafrees, les hommes trahis qui deviennent fous tel le Pazzariello :

La gente dei vicoli dramatizza i suoi effimeri amori, ne fa il romanzo che può, li rende fulminei e dolorosi come uno scatto di coltello¹.

Les personnages de *L'oro di Napoli* exagèrent leurs sentiments que ce soit dans l'expression du bien comme dans le mal ; ils font cela par des gestes et attitudes toujours théâtraux et paroxystiques : le cordonnier Peppino Finizio fait semblant de se suicider (miroir, étranglement, bouteille de pétrole et soude caustique), après avoir avalé dix plateaux de mets succulents qui lui valent une indigestion de dix jours. De même, dans l'entourage de ce même personnage, amis et parents font montre de « bruyantes démonstrations de solidarité » d'une manière chorale. La découverte de l'émeraude de donna Sofia Pugliese ou l'inédite théâtralité du Pazzariello² cocu ne font que confirmer le fait que dimension privée et publique se confondent par un besoin immanent de « recita » pour soi-même et pour les autres. Et tout cela se joue sur un fond de fêtes : mandolines, guitares, feux d'artifice de Piedigrotta, « taralli »³, sur un mode macabre et décadent : le teint jaunâtre de la vieille Acampora se confond avec le tuf des vieux palais malades et décrépits. Au tableau rassurant de la crèche napolitaine s'oppose le miracle du sang de San Gennaro annonçant la mort d'une ville en agonie. La mer de Mergellina étend désormais son tapis rouge de mort. Sur le soi disant courage et héroïsme des Napolitains, c'est la douleur qui prend le dessus et plus encore la conscience de ne pouvoir se détacher de cette ville et de l'impossibilité à résoudre les problèmes liés à la ville, « una città gobba e regina »⁴ malgré une constante capacité à rire et à travailler. L'écrivain semble s'excuser pour sa manie d'encenser et de condamner sa ville, mais jouant lui aussi son rôle, « la Riviera di Chiaia è il palcoscenico »⁵, il sait qu'il faut amuser et distraire :

¹ GIUSEPPE MAROTTA, *L'amore a Napoli*, in *L'oro di Napoli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1986 (1ère édition 1947), pp. 267, ici p. 149. Trad. (Les gens dramatisent leurs amours éphémères, en font leur roman, les rendent foudroyantes et douloureuses comme le déclic d'un couteau)

² GIUSEPPE MAROTTA, *Porta Capuana*, in *L'oro di Napoli*, op. cit., p. 189. "E come marito ingannato voi vi comportate con inaudita teatralità" Trad. (En tant que mari trompé, vous vous conduisez avec une inouïe théâtralité)

³ Ce sont des gâteaux salés et poivrés typiques de Naples.

⁴ GIUSEPPE MAROTTA, *Ninna nanna a una signora*, in *L'oro di Napoli*, op. cit., p. 114. Trad. (Une ville bossue et reine)

⁵ GIUSEPPE MAROTTA, *Le cartoline*, in *L'oro di Napoli*, op. cit., p. 80. Trad. (La Riviera de Chiaia est la scène)

Gli illustri visitatori di tutto il mondo ci perdonino di essere un po' contemplativi, ma sappiano che quando cominciamo ad abituarci alla città di Napoli è già venuto il nostro tempo di morire¹.

À *L'oro di Napoli*, à la fois nostalgique et lointain dans l'espace – Giuseppe Marotta vit à Milan - et dans le temps - surtout le temps révolu de l'enfance - nous allons maintenant opposer et analyser le regard d'autres écrivains napolitains restés sur place, mais éloignés de ces *vicoli* auxquels Giuseppe Marotta était tant attaché.

Les personnages de Domenico Rea et de Michele Prisco ont à priori un regard distant sur la ville de Naples, regard d'autant plus neutre que le lieu du drame se passe en général dans la campagne vésuvienne et non pas dans la ville, vieille, malade et meurtrie. Mais certains titres sont quelque peu trompeurs : dans *Spaccanapoli*, métaphore d'une autre Naples, caractéristique par le nom donné à cette rue centrale qui la coupe en deux, Domenico Rea tente ainsi que l'indique le titre, de s'éloigner de cette obligation de tout écrivain napolitain de devoir parler de sa ville. Son œil se veut distant (mais autobiographique donc subjectif) ; il tente de cette façon de s'affranchir du message véhiculé par le dicton « Voir Naples et mourir », par le biais de ses personnages et par celui de son « nouveau système d'écriture », tel qu'il est annoncé à la fin de la première nouvelle, et dans l'urgence de la guerre. Ses personnages, calquant ses propres origines paysannes, sont parfois des parvenus qui trahissent leurs pauvres origines. Mais malgré son écriture si serrée qui tente de ne pas intervenir dans l'évolution des personnages, Domenico Rea tombe dans le même piège que Giuseppe Marotta car au fond ses personnages ne font que répéter les clichés de la Naples qui joue la comédie aux touristes : amour passionnel, femmes saintes ou putains, balafre de Matalena, jalousie ou envies sont représentés dans des teintes de noir et de sang. Ses personnages sont envoûtés, comme enfermés dans leurs obsessions : le sexe est une force et un péché pour Auricchio, une passion cruelle pour Amalasunta, une lèpre pour Tuppino, une découverte pour le fils de Zarro, la trahison pour Lenuccia, dans « *La signorina* » et pour la maîtresse dans *Pam! Pam!*. La fuite est le seul moyen d'éviter le cliché : c'est l'émigration pour Auricchio, émigrant mafieux, qui trente ans après, revient, nostalgique au pays.

Quant à Michele Prisco, en dehors de la grande Histoire, alors que son livre est écrit pendant la Seconde Guerre mondiale, ses bourgeois évoluent sur le ton d'une petite sonate automnale, à travers des « histoires méchantes et tristes », dans le paysage désolé de la campagne vésuvienne. De la région de Naples, nous ne savons que le nom de deux petits villages, Leopardi et Trecase, entre mer et Vésuve, isolés tout autant que le sont leurs protagonistes. Prisco résout le problème de l'être napolitain par un enfermement intentionnel dans sa « provincia addormentata », un repli sur soi face à ces bourgeois totalement étrangers à la vie pullulante du peuple napolitain, face à la misère des campagnes autour du Vésuve. C'est son point de vue qui nous semble limité quoique précieux. De même que le Néoréalisme s'est arrêté à Naples, les personnages qui s'ennuient tout seuls ressemblent en bien des points à ceux de Alberto Moravia : pères « mammoni », femmes émancipées et délaissées. Jalousies et incestes dominant et minent ce monde où pour une lettre ouverte qui ne vous était pas destinée, on vous tire dessus. Les prénoms mêmes, Reginaldo, Radiana, Arnaldo, sont étrangement venus d'ailleurs. La délicatesse des teintes, la fragilité psychologique de ces personnages et la finesse de l'écriture contribuent à cette fuite du réel.

¹ GIUSEPPE MAROTTA, *Personaggi in busta chiusa*, in *L'oro di Napoli*, op. cit. , p. 126. Trad. (Que les illustres visiteurs venus du monde entier nous pardonnent d'être un peu contemplatifs, mais qu'ils sachent que lorsque on commence à s'habituer à la ville de Naples il est déjà venu le temps de mourir)

Domenico Rea et Michele Prisco tentent de se détacher de Naples par des choix propres à leur personnalité et à leurs origines, mais parviennent finalement à des résultats très différents.

La Naples de Anna Maria Ortese est caricaturale et « manichéenne »¹. Ses personnages ressemblent à ceux de Giuseppe Marotta : bien ancrés dans le réel, dont l'épicentre est bien Naples, Forcella, San Biagio dei Librai. Mais l'intention première de cet écrivain était différente de celle de Giuseppe Marotta et des autres intellectuels qui « tissent l'éloge de leur antique mère ». Ortese dénonce la torpeur d'un « pays comme Naples où on joue continuellement son rôle », où se révèlent l'absurde dignité des parents d'un enfant mort brutalement, la *zagrellara* se posant en victime, Anastasia endossant un rôle tragique et tout autour d'eux, dans une dimension chorale, le peuple dans un jeu de contrastes applaudissant à ses scènes pleines de vie et funèbres. Les personnages de Anna Maria Ortese veulent vivre, non pour complaire aux attentes du public, mais pour dénoncer l'horreur de la Naples d'après-guerre. Ils deviennent image de la dégradation humaine : nains, cul-de-jatte, mendiants. Dans ces abîmes on étale la maladie, la folie, le vice, la putréfaction, la mort. Il paraît alors légitime de se demander si Anna Maria Ortese observe vraiment sa ville ou, si prise d'hallucinations, elle ne décrit pas sa propre « vision de l'intolérable ».

Le refus, la fuite et le déracinement sont les points récurrents d'écrivains tel Raffaele La Capria. Le personnage central de *Ferito a morte* est déchiré entre les enchantements d'une mer claire et limpide, le mythe de la belle journée, l'attachement à sa mère, la révolte dans la métamorphose de l'adolescent et le refus de l'homme qui refuse une ville qui le blesse à mort. C'est ainsi qu'il inventera des métaphores, la Forêt Vierge, la Nature, la Grande Occasion manquée. Il fuira ainsi son chagrin d'amour, la guerre, les années Lauro, la spéculation immobilière, la douce vie au Circolo Nautico. Sa fuite n'est pas sans douleur, mais c'est la seule voie d'issue. La souffrance de ces écrivains et de leurs personnages « dans une ville qui blesse et endort » est évidente. De la même façon, ils refusent l'intuition pasolinienne selon laquelle les Napolitains seraient :

Une grande tribù che, anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare².

Ils ne veulent pas non plus se complaire dans leur misère. Il reste qu'il leur est difficile de ne pas tomber dans le piège du cliché pour touristes. C'est pourquoi depuis des lustres, on peut tout dire sur Naples, entre identité locale et aspiration nationale. Domenico Rea, Anna Maria Ortese et Raffaele La Capria : voilà trois auteurs, trois façons de parler de Naples. Ils méritent une attention toute particulière ; c'est pourquoi nous allons consacrer à chacun une étude pour mieux cerner l'influence qu'ils ont eu sur Erri De Luca. En effet, par l'effort constant de leur écriture à vouloir sortir du « ventre de la baleine » et à s'affirmer au delà des clichés, par les thèmes évoqués, par chacun des points de vue personnel, ils font table rase des mythes glorieux ou prétendument glorieux de la cité parthénopéenne afin de construire l'autre image d'une ville qui se bat pour son avenir. Le portrait réaliste de Domenico Rea est-il si différent de la vision onirique de Anna Maria

¹ VINCENT D'ORLANDO, *Naples et sa province*, op. cit. , p. 109.

² PIER PAOLO PASOLINI, cité par ANTONIO GHIRELLI, in *Storia di Napoli*, op. cit. , p. 270. Trad. (Une grande tribu qui, au lieu de vivre dans le désert ou dans la savane, comme les Touaregs ou les Beja, vit dans le ventre d'une grande ville de mer)

Ortese ? La mer est-elle le symbole d'une réalité réservée seulement à quelques privilégiés tel Raffaele La Capria ? C'est ce que dans les trois sous-chapitres consacrés à chacun de ces écrivains, nous allons tenter d'élucider et de comprendre.

1.3 Le réalisme de Domenico Rea

Dire Napoli non significa un bel nulla.
È d'uopo parlare sempre di molte Napoli,
dove il concetto di metropoli,
di straordinaria diversità nell'unità;
una città unica¹.

Nous commencerons par examiner les caractéristiques d'écriture de Domenico Rea qui a, avant les autres, le sentiment aigu de la nécessité d'une description réaliste pour rendre compte de la diversité extraordinaire de sa ville. Il faudra ensuite se demander dans quelle mesure il a atteint ce but, d'autant qu'il apparaît comme le chef de file de cette nouvelle volonté de réalisme qui influencera ses contemporains, dont Erri De Luca.

1.3. 1 La Naples de Domenico Rea

Naples pour Domenico Rea n'est pas un simple mythe, mais une rude réalité. Cet écrivain conteste le discours stéréotypé et autoréférentiel sur Naples, tout en étant conscient qu'il s'agit bien d'une ville unique par son hétérogénéité, d'une ville extraordinaire et effrayante à la fois. Pour lui, le quartier Spaccanapoli serait l'expression de la plus extrême misère s'opposant à la richesse sociale et séculaire de Naples. C'est-à-dire que Domenico Rea laisse aux autres écrivains le soin de se complaire dans la contemplation et les louanges de la sublime beauté de la baie et du Vésuve, des élégantes dames de via Caracciolo, du superbe paquebot qui mouille dans le port ; à lui le témoin, de pénétrer dans les taudis, appelés dans ses oeuvres « pozzi » ou « antri ». Là, règne la misère la plus totale, là, végètent les êtres les plus démunis, livrés à eux-mêmes, sans lumière ni air, avec pour seule compagnie, celle de quelques rats chéris comme de petits compagnons de voyage dans cet enfer. Laissons raconter à l'auteur de *Le due Napoli* les conditions de vie de ces gens à Forcella, dans le vicolo Zuroli :

Vidi in un sottoscala di pietra grigia, vecchia, bucata, trasudante, sozza, un vecchio in un giaciglio, con mezza faccia illuminata da una candela magra e storta, in attesa della morte. Da una fessura del muro fissava ... il vicolo. Cercava di avere in bocca un'aria più fresca e di udire la voce della gente... Più avanti una capra zellosa e accosciata sotto il muro su un po' di paglia, una bambina dai capelli scippati piangeva e cercava qualcuno².

¹ DOMENICO REA, *Il fondaco nudo*, Rusconi, 1985, in préface de Gesù, *fate luce*, Torino, Einaudi (Tascabili 41), 1998, (1ère édition 1950), pp. 216. Trad. (Dire Naples ne veut rien dire. Il faut parler de plusieurs Naples, d'où le concept de métropole, d'extraordinaire diversité dans l'unité ; une ville unique)

² DOMENICO REA, *Le due Napoli*, 1950, in Gesù, *fate luce*, p. 209. Trad. (Je vis sous un escalier de pierre grise, usée, trouée, spongieuse, humide, sale, un vieux sur un galetas ; la moitié de son visage était éclairé par une bougie étique et tordue, et il attendait la mort. Par une fente du mur il regardait la ruelle... Il essayait d'aspirer un peu d'air frais et d'entendre les voix des passants... Un peu plus loin une chèvre pelée était couchée au pied d'un mur, sur un peu de

Ainsi lorsque Domenico Rea tourne le dos à toutes ces images surfaites, le spectacle qu'il offre est ahurissant d'horreur mais cependant éclairé par le regard qu'il porte sur la mer, sur le port aux paquebots éclairés et sur les femmes élégantes. Il se sent alors rassuré, même s'il reste toutefois à distance de ses descriptions :

Mi sembrava, ed era in realtà, di non essere a Napoli, dove dieci minuti prima dal tram n° 3 avevo visto nel porto un transatlantico illuminato a giorno e mi era restata negli occhi l'apparizione di una signora alta e leggera..., ma in un'altra terra in altra nazione¹.

Dans le sillage de Francesco Mastriani (1819-1891), l'attention de Domenico Rea se concentre sur la Naples de sa naissance, sur la plèbe oubliée de tous, du soleil et de Dieu. Son livre *Gesù fate luce*, publié en 1950, tente d'aborder de front le problème et de décrire la vraie réalité sociale de la ville pendant la guerre et l'après guerre. C'est ainsi qu'il se déclare en quelque sorte le Mastriani des temps modernes, le conteur d'une ville dont il veut rétablir la « topografia plastica e morale autentiche ».²

1.3.2 Un écrivain populaire

C'est à ce titre que l'écrivain témoigne des difficultés matérielles de son époque et se définit autrement qu'on ne le perçoit. On a souvent parlé d'un Rea néoréaliste³, élevé au rang d'autres célèbres écrivains italiens tel Pratolini, ou Vittorini ou encore Pavese. Mais compte tenu de la spécificité de son écriture dont la toile de fond et le décor nous plongent dans une ville aussi particulière et insaisissable que Naples, le classement que nous pourrions faire oscillerait entre deux définitions, l'une de portée nationale, l'autre de couleur régionaliste. L'auteur préfère de loin l'appartenance à sa terre et à ses traditions : « In verità io credo di essere uno scrittore di tradizione meridionale »⁴. Depuis ses débuts littéraires, tous ses efforts se sont concentrés à traduire la vraie Naples, l'authentique, celle dont il est le témoin aux premières loges, puisque par son origine populaire, il connaît comme les autres les souffrances de la guerre et de la misère : il se considère ainsi comme le porte-parole de ce peuple. Son premier ouvrage *Spaccanapoli* est en effet dédié à la fois à ses amis et ennemis, qu'ils soient vivants ou morts et de l'époque où l'on crevait de faim, « tempo di fame ». D'après le « nocerino », on ne peut plus faire semblant, faire comme si on s'érigeait en chancre d'une ville où tout le monde joue à être heureux dans un contexte socio-

paille ; une petite fille aux cheveux en broussaille pleurait, appelant quelqu'un) Forcella est un quartier très populaire et très célèbre après la guerre, pour le marché noir. Voir le plan 1, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

¹ DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit. , p. 209. Trad. (En réalité, je n'avais pas l'impression de me trouver à Naples où, dix minutes plus tôt, du le tram numéro trois, j'avais vu dans le port un transatlantique illuminé à giorno, et j'avais gardé l'image d'une silhouette féminine longue et élancée..., mais qui devait appartenir à une autre terre, à une autre nation)

² Idem, p. 202. Trad. (Topographie plastique et morale authentiques)

³ DOMENICO REA, *Gesù, fate luce*, op. cit. , p. 3. «Alla critica, a certa critica conveniva scambiarmi per neorealista» Trad. (À la critique, à une certaine critique, j'étais obligé de me faire passer pour un néoréaliste)

⁴ Idem, p. 3. Trad. (En vérité, je crois être un écrivain de tradition méridionale)

économique dramatique. Selon lui, on se doit de rentrer dans le cœur des gens afin de les comprendre intimement. L'écrivain dénonce ainsi l'habitude toute napolitaine de « fingere a se stessi la vera essenza della loro natura »¹. Cette habitude ancestrale ne fait que cacher la brutalité, la haine, la violence, la bestialité des hommes de même que leur mal de vivre et la solitude de leur âme. En fait, pour lui, Naples est une ville à deux visages : mais en même temps, à la ville double correspondrait également une double vision de soi-même, entre ce que l'on est et ce que l'on fait croire aux autres que l'on est (à la manière de Pirandello !). L'auteur a conscience non seulement de la complexité de ce clivage mais aussi de celle de sa propre nature. Car la fiction littéraire, « la recita », selon Rea, adoptée par les Napolitains eux-mêmes pour des raisons pécuniaires évidentes, n'est pas la vraie réalité, elle est la couleur qui ronge la substance des choses, mais en même temps ce qui fait supporter la vie. Il nous livre ainsi une image synthétique et assez substantielle sur la différence entre la « recita » de Giuseppe Marotta et ce que Raffaele La Capria appelle la « napoletanità », l'être napolitain.

L'analyse des principales caractéristiques de l'écriture de Domenico Rea va maintenant nous permettre de vérifier si l'homme qu'il est se détache de la représentation stéréotypée de Naples comme il le voudrait et si les résultats sont à la hauteur de ses ambitions.

1.3.3 Le cadre moteur : la misère des « vicoli » et le «basso»

D'abord, il nous faut rappeler que l'auteur de *Le due Napoli* a pour ambition de tout dire sur la réalité de cette Naples perçue de l'intérieur, à partir de son « pozzo »,² comme il aimait à le dire. En effet, il décrit ce qu'il voit dans les *vicoli*, les ruelles de Naples où les touristes avertis n'osent point s'aventurer. Si Boccace nous a peint une ville de voleurs, de « scarabon(i) »³, de prostitués où l'on est prêt à tout pour fuir l'effroyable misère⁴, Rea fait de cette misère la cause principale du comportement des Napolitains, la transformant en quelque sorte en protagoniste de la ville, véritable moteur de la vie : « La miseria... finisce per essere la ricchezza stessa della città »⁵. Ainsi la misère devient-elle le véritable centre de la plupart de ces récits. Le choix du réalisme n'est pas anodin : montrer une ville qui s'endort dans les délices de Capoue est du ressort du cinéma ou des auteurs étrangers. Rea, lui, du fond de son « pozzo », souligne le paradoxe de cette ville entre douceur brillante de son « sole mio » et noirs taudis⁶. Sa vision se focalise sur le centre-ville de Naples, mais aussi à Nocera (Nofì pour l'écrivain), son village natal, situé bien plus au Sud de la Campanie, en province de Salerno. L'écrivain se penche avec émotion sur le cœur souffrant d'une multitude d'hommes, de femmes, d'enfants, en proie à une détresse à laquelle ils tentent d'échapper, en vain, comme l'illustre l'exemple ci-dessous :

¹ DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit., p. 197. Trad. (Cacher aux Napolitains la véritable essence de leur nature)

² Dans cet essai, Domenico Rea emploie à plusieurs reprises le terme « pozzo » et explique que jusqu'à présent aucun écrivain napolitain n'a regardé Naples depuis le fond de son « puits », depuis l'intérieur de sa rude réalité, se contentant de l'observer depuis le haut, c'est-à-dire depuis les beaux quartiers ou bien en voyant dans le peuple des braves gens tous joyeux dans leur misère.

³ BOCCACCIO, *Decameron*, II, 5, Torino, Einaudi (Tascabili), 1990, a cura di Vittorio Branca, pp. 1362, ici p. 193. Trad. (Cafards)

⁴ Idem, II, 5. Domenico Rea loue le réalisme de la nouvelle napolitaine d'Andreuccio da Perugia d'une actualité encore de ses jours déconcertante (cité in *Le due Napoli*, pp. 203 –204)

⁵ DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit., p. 208. Trad. (La misère... finit par être la richesse même de la ville)

⁶ Je fais référence à la célèbre chanson napolitaine « 'O sole mio » de Di Capua – Capurro. Voir *Un secolo di canzoni napoletane*, secondo volume, Foligno – Roma, Campi editore, 1963, en deux volumes, ici secondo volume, pp. 321-322.

Il loro cuore, nella notte del corpo, tessava malinconia. Saltavano solo quando i figli gridavano, quando la moglie, spettinata e nera, diceva: “ Sfaticato, moriamo di fame”. E si sapeva che lo diceva al suo stesso dolore¹.

À la mélancolie des parents fait écho celle des autres membres de la famille, dans une sorte d'impasse de la douleur. Domenico Rea nous introduit dans un « portone a pozzo »², dans un « antro », un taudis de la ruelle, dans un mini décor où s'entassent des familles entières au rez-de-chaussée, au sous-sol, à l'entresol ; il ne porte jamais son attention vers les étages nobles (le 1^{er}) ou bourgeois (les autres). Nous sommes en présence du même panorama que celui de Giuseppe Marotta, mais sans aucune nostalgie. Tout se joue autour du lit conjugal «l'altare del basso»³, autel de vie au centre du lieu de théâtre par excellence, le *basso*, pièce unique aux allures de comédie ou de tragédie. C'est bien là que se déchaînent les instincts et les passions qui donnent lieu à des scènes typiquement napolitaines de jalousie. C'est bien là que les personnages copulent sans arrêt, la luxure étant tout ce qu'il leur reste, c'est bien là qu'ils se retrouvent pour mieux se déchirer⁴.

1.3.4 Quelle description du Napolitain ?

Après cette ambition de tout dire sur la misère, c'est un certain type de Napolitain que nous présente Domenico Rea. Il met en scène des personnages très caractérisés dans des rôles convenus et ce sont finalement deux types d'homme qui se dessinent : les perdants et les malins. Les uns apparaissent obsédés par la « mazza »⁵, les autres s'occupent de leur subsistance. C'est ainsi qu'Auricchio se trouve entre trois femmes Amalasunta, Leonora, et une duchesse. Dans *Estro furioso*, Domenico Rea met en scène un ménage à trois au destin tragique: le « connubio vergognoso »⁶, tiraillé entre Turla et le frère de son amante qui l'a mise enceinte, torture ce dernier, Minico apparaît harcelé de remords « come un'anima del Purgatorio »⁷. Les perdants sont souvent trompés par amour ou par nécessité : dans *Pam! Pam!*, Ron s'échappe de prison grâce à l'amant de sa maîtresse. Dans *La « signorina »*, Peppino, rentré de la guerre, retrouve sa femme dans les bras d'un Américain. Les malins sont souvent d'abord perdants et doivent lutter pour survivre: si Tuppodoro, dans *Il mortorio*, échappe de justesse à la prison car il a failli se trahir, Mongino, dans *La rapina di Cava*, mis à tort en prison, retrouve à sa sortie un travail d'éboueur. Ces deux catégories d'individus finissent par se rejoindre dans le personnage de Tuppino dans le récit homonyme. Bestial, primitif, mari et père jaloux, impitoyable, il est toujours dominé par ses bas instincts qui font de lui une marionnette, une caricature. Petit bourgeois, Tuppino ne parvient pas à

¹ DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, in *Gesù, fate luce*, op. cit. , p. 68. Trad. (Dans la nuit de leur corps, leur cœur était plein de mélancolie. Ils ne sursautaient qu'aux cris de leurs enfants ou quand leur femme, noire et dépeignée, leur disait : “ Fainéant, on crève de faim ! ”. Mais elles parlaient en fait à leur propre douleur)

² DOMENICO REA, *Una scenata napoletana*, in *Gesù, fate luce*, op. cit. , p. 37. Trad. (Porche en forme de puits)

³ DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit. , p. 199. Trad. (L'autel du basso)

⁴ DOMENICO REA, *Una scenata napoletana*, op. cit. , p. 29. “La supremazia consisteva nella conquista del tavolo, che che stava al centro di quell'unica camera, divisa e suddivisa dalle intelegature, in quella da letto, in salotto e in quella da pranzo, che stava al centro, larga quanto la porta e occupata interamente da un tavolo con su un'incerata e un vaso” Trad. (La suprématie consistait à conquérir la table, qui se trouvait au centre de l'unique pièce, divisée et subdivisée par des châssis, en chambre à coucher, en salon, et en salle à manger, qui était au centre, large comme la porte et entièrement occupée par une table avec au-dessus une nappe cirée et un pot)

⁵ DOMENICO REA, *L'Americano*, in *Spaccanapoli*, op. cit. , p. 81. Trad. (Gourdin)

⁶ DOMENICO REA, *Estro furioso*, in *Gesù, fate luce*, op. cit. , p. 54. Trad. (Union honteuse)

⁷ Idem, p. 47. Trad. (Comme une âme du Purgatoire)

échapper à ses origines. En apparence la vie lui sourit, maintenant éleveur de bétail, autrefois employé dans une usine de tomate avec sa femme Matalena. Il souffre cependant de ses origines qui le marquent dans sa chair. Son apparence trahit sa vie intérieure: des oreilles petites et invisibles, une peau dévastée par la petite vérole, une petite taille ; d'ailleurs, chez lui, tout est petit et vulgaire: ses pensées, ses pets, ses obsessions sexuelles, ses obscénités. Cela est souligné par l'emploi d'analèpses racontant sa jeunesse, ce temps où il était moins que rien : même la «crocrossina» ne voulait pas de lui¹. Il ne supporte pas que sa fille fréquente un officier, il en est jaloux et blessé dans son amour propre ainsi que dans son amour paternel. Après avoir feint de se coucher, il attend un peu plus tard le couple, couteau à la main. S'il incarne d'une part l'image de la réussite sociale « Noi non siamo pezzenti saliti »², de l'autre il symbolise le vice de la luxure, de l'animalité, de l'homme qui ne parvient pas à s'élever avec dignité. Sa chute finale de l'arbre tandis qu'il observe les ébats de sa propre fille est la conséquence figurée de son état animal et bestial.

1.3.5 Un spectacle de marionnettes

Nous avons insisté sur ces deux caractéristiques parce qu'à notre sens, elles démontrent que l'ambition de Rea manque son but ; lui qui veut tout dire, mais ne dire que le vrai, finit par tomber dans des clichés qui pour être différents de ceux de la tradition n'en sont pas moins des stéréotypes. C'est particulièrement le cas dans sa manière de rendre compte du peuple, non seulement dans sa dimension individuelle, instinctive et animale, mais aussi chorale et sentimentale. Il n'y a plus de vie privée, tout se passe dans la cour, tout est donné en spectacle et joué avec une grande force dramatique, que ce soit du côté des acteurs ou du public. Le public d'ailleurs oscille entre pathétisme et raillerie, devient le moteur de l'assistance comme dans *Una scenata napolitana* où la scène de ménage dénonce le quotidien des Napolitains. En effet, chez Dumí et Cora, régler ses comptes devant tous est une chose tout à fait ordinaire³. Malgré l'habitude du public à ce genre de scènes, toute la cour, attirée encore une fois par le boucan, prend place sur l'escalier pour mieux profiter du spectacle:

Chiunque passava si fermava per assistere allo spettacolo con commossa partecipazione. Altri occuparono la scalinata dirimpetto alla "camera da pranzo", per vedere meglio, non contentandosi delle parole. E, infine, in quel portone alto e stretto come un pozzo prosciugato, da tutte le spaccature dei muri, ovunque fosse possibile affacciarsi con mezza testa, da tutti i finestrilli e balconi e trombe di scale, si sporsero ragazzini festanti e frignanti del primo mattino, donne con lo straccio in mano, che avevano interrotto di rassettare, e i vecchi e le vecchie, malati, paralitici o incantati dalla vecchiaia⁴.

¹ DOMENICO REA, *Tuppino*, in *Spaccanapoli*, op. cit. , p. 65. Trad. (Jeune infirmière)

² Idem, p. 64. Trad. (Nous ne sommes pas des bouseux enrichis)

³ DOMENICO REA, *Una scenata napolitana*, op. cit. , p. 29. « Rientrava nell'ordine delle normali lotte » Trad. (Il s'agissait d'une bataille comme tant d'autres)

⁴ DOMENICO REA, *Una scenata napolitana*, op. cit., p. 30. Trad. (Les passants s'arrêtaient pour assister au spectacle, spectacle, émus et intéressés. D'autres occupèrent les escaliers en face de la « salle à manger » afin de voir mieux, car le son ne leur suffisait pas. Enfin, dans ce porche aussi profond et étroit qu'un puits asséché, à travers les lézardes du mur et tous les trous où l'on pouvait passer une demi-tête, à toutes les lucarnes, aux balcons et aux cages d'escaliers, on vit se pencher des enfants hilares ou pleurnicheurs, des femmes qui venaient d'interrompre leur ménage, le chiffon à la main, et des vieux et des vieilles, malades, paralytiques ou rendus hébétés par l'âge)

Le long phrasé final de mots énumérés à la suite, coordonnés par la conjonction « e » répétée sept fois, l'adjectif « tutto » à deux reprises, confirment la disposition horizontale et verticale du public qui semble présent de toutes parts. La plume de l'écrivain est exubérante de détails: l'exiguïté de la cour contraste avec le nombre des habitants de l'immeuble. L'allure hyperbolique de la description met ainsi en exergue le nombre incalculable de personnes, reflet de la forte densité au mètre carré dans la ville de Naples. L'écrivain énumère « centinaia di teste, coi capelli corti e coi capelli lunghi, di gente affacciata »¹. Le spectacle se doit d'occuper tout l'espace, coté cour et coté jardin, mais aussi tout l'espace sensoriel de la mise en scène. Dans son décor naturel, le pauvre devient alors l'acteur de son propre théâtre et d'amusements réciproques, en effet d'échos. Mari et femme se délectent à jouer leur rôle jusqu'au bout. Les rôles sont figés, de part et d'autre. Si Dumí, à moitié nu, tente de maîtriser la situation face à une femme furieuse, Cora, fine actrice, interpelle son public sur un ton grossier, en niant ce qu'elle veut de tout son cœur. C'est l'assistance qui l'aidera à remporter la victoire et à ramener son mari à la maison. Le garde qui assiste à la scène jette le doute sur le couple, dans un équilibre fragile entre représentation et réalité. En fait, la plume exubérante et pétillante de Domenico Rea excelle à traduire ce théâtre miroir où la réalité se superpose à la fiction romanesque, sur fond d'ironie. *Una scenata napoletana*, exemplaire pour son hyperbolisme exacerbant, montre bien la délicate mesure entre réalité et *recita* dans le spectacle que les Napolitains donnent d'eux-mêmes aux autres. On ne sait plus où commence le réel et où finit la fiction, tant il y a de surajouté et de baroque. Par contre, dans *Spaccanapoli*, le côté spectaculaire est réduit à l'essentiel et s'en trouve plus poignant : le tableau en rouge et noir de *La « signorina »*, où les trois figurants comme « impiccati », pendus aux fenêtres, font de cœur au drame en cours, nous transpose à l'Opéra sur la scène de la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni avec une touche finale dans le déguisement en soldat américain du mari trahi. Et si dans une mise en scène triomphante, Tuppino se montre au balcon en sortant des coulisses de la scène, il n'y a plus de scène dans *Pam ! Pam !*, où restent seuls deux témoins, le cocher et son cheval. Dans la vie quotidienne, les couples de Domenico Rea semblent s'entre-déchirer publiquement, confirmant ainsi l'image stéréotypée d'une Naples canaille. Mais les Napolitains sont-ils vraiment conformes à cela ? Se donnent-ils autant en spectacle ? Nous allons maintenant nous interroger sur la réalité de ce trait de caractère qui leur est typiquement prêté.

1.3.6 Les femmes, des pécheresses

L'étude de la manière dont est perçue la femme, puis celle du comportement des hommes vis-à-vis d'elles, nous permettra de vérifier la réalité de ce stéréotype. « Napoli è una drammatica, tragica terra di vergini cinquantenni »², affirme Domenico Rea. À Naples avoir une fille est un malheur assuré pour toute la famille : parce que dès sa naissance va se poser la question de la placer, celle donc du mariage. La Napolitaine a peur de rester « zitella » à vie. De plus, l'hypocrite loi de l'honneur fige encore plus la femme napolitaine dans une réalité certaine, ce dont la littérature rend compte. Domenico Rea refuse l'image stéréotypée de la femme napolitaine douce et aimante. Ses femmes sont marquées par leurs bas instincts, elles sont violentes et charnelles, torturées par le sexe et la jalousie, ou bien mères femmes soumises, en proie à leur bestialité : « Le sarnesi nascono madonne bruciate », dira-t-il³. À la campagne comme en ville, les femmes sont

¹ Idem, p. 37. Trad. (Des centaines de têtes aux cheveux longs ou courts, de gens accoudés, qui le regardaient)

² DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit., p. 199. Trad. (Naples est une terre dramatique, peuplée de vierges quinquagénaires)

³ DOMENICO REA, *Estro furioso*, op. cit., p. 54. Trad. (Les Sarnaises sont, de naissance, des vierges noires)

considérées comme des êtres naturellement tournées vers le sexe: “Ti piace così o lo vuoi più duro?”¹, c’est ainsi que Tuppino teste sa femme. Trois femmes, trois visages : la prostituée, la madone et l’ange. De la première, Domenico Rea nous brosse un portrait plus que réaliste. Tentatrice et envoûtante, elle est d’un naturel animal, mélange de sensualité et d’avidité:

“Tu sei uomo muscolo e pelo. Vieni a Taranto, tu ti fai ricco, tu , che dici? con questo corpo? Ma tu ti pigli le meglio signore della città! Tu mi pari l’animale montone con la faccia d’uomo” e toccandomi la mazzia “Madonna mia, quanto è grande! Che bella notte! Che bella luna”².

La femme mariée est soumise aux volontés de son mari quoique les ménages à trois soient légion³. De la deuxième image, celle de la madone, il en garde intact la pureté, et ceci, malgré les privations de la guerre. Les deux catégories ne peuvent pas se mêler : Lenuccia qui pendant un instant semble prendre cette double connotation de putain et d’épouse aimante, doit mourir pour effacer sa honte et sauver l’honneur du mari trahi. La violence verbale des femmes relève d’un langage ordurier qui est monnaie courante dans les disputes où il est question de trahison : «Vattene con queste mani sporche di puttana»⁴. La sincérité des femmes aimantes trahies se teinte de la « recita » de certaines autres, éduquées dès la naissance à mentir, par des mariages arrangés avec des hommes de trente ans leur aînés. Rosa, dans *Il Bocciuolo*, est un exemple magistral de cette fiction entre les maladies qu’elle feint et ses véritables souffrances. La dernière catégorie, celle des anges, symbolisent des femmes impossibles à atteindre, le clivage social empêchant toute relation avec elles : c’est le cas de la duchesse Leonora dans *L’Americano*, la crocerossina pour Tuppino. Le sexe en somme divise « la femmina violenta acida e triste »⁵ d’Amalasunta « Regina della Soddisfazione »⁶. De surcroît, en opposition à ce type de femme, l’écrivain napolitain oppose la finesse d’une petite femme du Nord, Gavina, délicate et pleine de savoir-vivre, à l’accent mélodieux et suave⁷. Enfin donc, la femelle du Sud déconsidérée et mise en cage n’est pas davantage mise en valeur par sa silhouette souvent disgracieuse : entre la fellinienne Matalena, « una vacca »⁸, parmi les vraies vaches de son son mari, et la femme enfant, Lenuccia « piccola quanta una creatura di dieci o dodici anni con gli occhi degli uccelli e le mani paffutelle »⁹ ou bien l’ensemble des femmes du peuple « grasse, affannate, scapellate, discinte, come uscite da una zuffa mortale »¹⁰, aucune ne trouve grâce aux yeux de Domenico Rea. Il nous propose en définitive une vue restreinte et focalisée sur un seul type de femme, celle du peuple, instinctive, sensuelle et animale.

À l’étude de la représentation féminine, nous ajouterons celle du comportement masculin, et ce, toujours dans le but de vérifier la thèse de Domenico Rea quant à la violence naturelle du Napolitain.

¹ DOMENICO REA, *Tuppino*, op. cit. , p. 63. Trad. (« Tu aimes comme ça ou tu le veux plus dur ? »)

² DOMENICO REA, *L’Americano*, op. cit. , p. 81. Trad. (Tu es un homme tout muscle et tout poilu. Si tu viens à Tarente, tout de suite tu t’enrichis. Qu’est-ce que tu en dis ? Avec un corps comme le tien ? Mais les plus belles femmes de la ville sont à toi ! Tu me fais penser à un bélier à face d’homme. » Et tout en caressant mon gourdin : « Madone, comme il est grand ! Quelle belle nuit ! Quelle belle lune ! »)

³ Dans *Estro furioso*, *Lutto figlia lutto*, *Il bocciuolo* et *L’americano*.

⁴ DOMENICO REA, *L’Americano*, op.cit. , p. 82. Trad. (Va-t’en, avec tes mains qui sentent la pute)

⁵ DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit. , p. 199. Trad. (La femme violente, aigre et triste)

⁶ DOMENICO REA, *L’Americano*, op .cit. , p. 78. Trad. (Reine de la Satisfaction)

⁷ DOMENICO REA, *Il confinato*, in *Gesù, fate luce*, op. cit. , p. 99. Les hommes se pressent pour entendre son italien italien mélodieux avec l’accent milanais.

⁸ DOMENICO REA, *Tuppino*, op .cit. , p. 62. Trad. (Une vache)

⁹ DOMENICO REA, *La « signorina »*, in *Spaccanapoli*, op. cit. , p. 45. Trad. (Lenuccia était aussi petite qu’une créature de dix ou douze ans, avec des yeux d’oiseau et des mains potelées)

¹⁰ DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit. , p. 207. Trad. (De grosses femmes, épuisées, dépeignées, négligées)

1.3.7 La violence des « mazziate »

C'est un monde inhumain de violence, non seulement verbale parce que la misère mine les personnages de Rea, mais surtout physique, et la violence finit par devenir le seul langage possible, le seul moyen de communication pour se faire entendre. Les scènes de ménage sont un véritable combat de coqs entre époux : se battre, se lancer des objets à la face est un spectacle courant. Dans *Una scenata napoletana* (l'adjectif marque l'ancienneté de cette coutume), Cora et Dumí n'ont pas d'autre langage pour se dire leur amour. Ils sont tellement passionnés qu'ils ne lésinent pas sur la vaisselle et les pots de fleurs. Cora, furieuse, frappe violemment son mari « a furia di mazzate »¹ et l'envoie sur le le devant de la scène dans la cour, à moitié nu. Elle lui lance un verre, des éclats de verre, lui donne des coups de balai, et lui fait de même avec une pierre et lui donne des claques, pour finir par rentrer chez eux comme si de rien n'était. Autre cas de figure : les coups de Miluziello portés à sa femme Amalasunta, en présence de son amant, Auricchio. Ce dernier, très primaire, ne connaît qu'un seul langage avec les femmes, la violence ; il l'exerce d'abord avec Amalasunta, puis avec Niciuccia, son autre maîtresse². Cette habitude ancestrale est tellement ancrée dans la vie quotidienne des Napolitains que personne n'y fait plus attention, si ce n'est les Américains qui mettent Scuotolantonio en prison parce qu'il frappe le « signorine » malhonnêtes : « Solo a mazzate la gente ragiona »³, affirme à juste titre le cocher. Mais si battre sa femme est monnaie courante, battre ses enfants fait aussi partie de l'éducation toute napolitaine. Ainsi, la femme de Piededifico frappe ses fils qui gémissent et hurlent leur faim :

I ragazzini sussurravano: “Vogliamo mangiare” e in grido vistosi non ascoltati: “Vogliamo mangiare” ... La madre andò vicino a mazziarli. Li prese per il didietro, li sonò e li gettò per terra. Non lo avesse mai fatto, i bambini ingrossarono il pianto e cominciarono a bestemmiare. La madre andò di nuovo a prenderli, li fece fare testa e testa⁴.

Si la violence ne laisse pas de place à l'amour, elle évite cependant peut-être la folie: “ Mazze e panelle fanno i figli belli; panelle senza mazza, figli pazzi ! ”⁵. De cette devise, Domenico Rea tire un un récit en partie autobiographique⁶, où la faiblesse de la mère et les feintes maladies de l'enfant font

¹ DOMENICO REA, *Una scenata napoletana*, op. cit. , p. 31. Trad. (À force de coups)

² DOMENICO REA, *L'Americano*, op. cit. , p. 71. “ Per un quattro soldi in meno o ammaccato, non me, batteva la moglie sotto i miei occhi ” Trad. (Pour quatre sous en moins ou une pièce défectueuse, ce n'était pas moi, mais sa femme qu'il battait sous mes yeux) ; Idem, p. 78. “Io la battetti. Ma stesso sotto le busse cambiò talmente colore con gli occhi raggianti, che m'innamorai un'altra volta” Trad. (Je la battis. Mais même sous les coups, elle changea tellement de couleur, avec ses yeux rayonnants, qu'à nouveau je tombai amoureux); Idem, p. 88. “Se non la trovavo in casa , erano mazzate” Trad. (Si je ne la trouvais pas à la maison, j'allais la frapper)

³ DOMENICO REA, *La cocchiereria*, op. cit. , p. 151. Trad. (Les gens raisonnent seulement à coups de massue)

⁴ DOMENICO REA, *Piededifico*, op. cit. , p. 11. Trad. (Les enfants chuchotaient : “On veut manger.” Et comme on ne les écoutait pas, ils crièrent : “On veut manger ” La mère les poursuivit pour les rosser. Elle les saisit par le fond de leur culotte, les frappa et les jeta par terre. Ce fut encore pire : ils redoublèrent de sanglots et se mirent à jurer. La mère leur fondit dessus à nouveau et leur cogna la tête, les uns contre les autres)

⁵ DOMENICO REA, *Mazze e panelle*, op. cit. , p. 141. Trad. (Le bâton et le petit pain font les enfants beaux et sains; petits pains sans bâton font les enfants fripons !)

⁶ *I capricci della febbre* et *Mazze e panelle* sont les deux seuls récits homodiégétiques écrit pendant la guerre publiés dans *Spaccanapoli*. L'auteur parle de sa jeunesse et, dans le deuxième, de ses déboires.

la parodie d'une éducation qui convient prétendument bien aux filles¹. Si dans les milieux petits bourgeois, les parents coupent plus ou moins avec les traditions, le peuple fait toujours preuve d'une exécrable inhumanité.

Certes, comme nous venons de l'examiner, le mot « canaille » nous ramène à une permanente expression de violence. Et Domenico Rea semble bien traduire, dans ses descriptions de caractères masculins, féminins ou enfantins, une réalité sociale indéniable. Mais comment en rend-il compte dans ses écrits et respecte-t-il l'objectif qu'il s'est fixé de ne dire que le vrai ?

1.3.8 La *recita* de l'amour et de la mort

Cette ambiance de passion qui règne dans la ville, les auteurs vont la projeter dans leurs oeuvres : nous allons maintenant étudier comment pour notre auteur, la passion baigne les textes, entre « recita » de l'amour et de la mort.

L'amore come la morte sono le due cose che il Padre ha concesso a tutti massime ai poveri che hanno solo questo².

Commençons par « l'amore », premier terme de cette citation de *Le due Napoli*. La prose de Domenico Rea est un théâtre permanent, pur déchaînement de sentiments et de-passions ; sans doute y trouve-t-il son inspiration dans le Vésuve et le souffle infernal des *zolfatare*. Le Napolitain de Rea se détruit et détruit, alors qu'il veut aimer et être aimé en retour, tout aveuglé par la passion. Son âme est une intrigue où se déchaînent instincts et sentiments exacerbés. L'amour à Naples, dit Rea, est une constante menace : les amoureux craignent à chaque instant le pire. L'homme est « come un malato », le baiser est une « brutta medicina », le désespoir dicte des « ululati d'amore »³. L'homme amoureux grave une balafre sur la joue de sa promise, marque de son amour éternel : « sfregiò (Matalena), baciandola sulla bocca a fuoco »⁴. Il aime en crescendo : les pulsions de l'amour naturel et bestial engendrent la maladie ou une affreuse tuerie. La maladie d'amour de Minico, rongé « come un'anima del Purgatorio »⁵ emprunte quelques traits à la folie du Cimon de Boccace « bastonando un albero di noce lo moncava »⁶ ou à celle de Roland. La similitude avec le règne animal est présente non seulement chez les hommes et les femmes napolitains, mais encore dans l'acte d'accouplement: « (Turla) pensava ai due animali, cioè a lei e a Minico

¹ DOMENICO REA, *Mazza e panelle*, op. cit. , pp. 141-142.

² DOMENICO REA, *Le due Napoli*, op. cit. , p. 200. Trad. (L'amour et la mort sont les deux choses que Dieu le père a concédés à tous et spécialement aux pauvres, qui n'ont que cela)

³ DOMENICO REA, *Pam ! Pam !*, in *Spaccanapoli*, op. cit. , p. 51. Trad. (Comme s'il s'agissait d'un malade) ; Idem, p. 53. Trad. (Un médicament trop amer) ; Idem, p. 53. Trad. (Des miaulements d'amour)

⁴ DOMENICO REA, *Tuppino*, op. cit. , p. 63. Trad. (Il la marqua d'une estafilade tout en déposant un baiser sur sa bouche en feu)

⁵ DOMENICO REA, *Estro furioso*, op. cit. , p. 47. Trad. (Comme une âme du purgatoire)

⁶ BOCCACCIO, *Décameron*, V, 1, op. cit. , p. 47. Trad. (En frappant un noyer, il le coupait)

abbracciati, e Minico per giunta, con la fisionomia della rana, e lei con quella del rano »¹. La bestialité amène le peuple à sa défaite et à sa perte. Le crime passionnel symptomatique de Naples est en lui : Giacomino, Peppino, le bandit, Tuppino, Auricchio, Minico, le Maresciallo, le petit ami de Rosa sont tous minés, épuisés par le feu de leurs instincts. Cet éclat des passions entre déchéance et mort est un thème cher à Rea. Au final – et c’est le constat d’écrivains napolitains tels Marotta – le couteau ou le pistolet sont les seules armes pour mettre fin aux disputes et en terminer avec une vie déchirante et cruelle.

Et toujours selon la même citation de *Le due Napoli*, il nous faut maintenant nous attarder sur l’autre terme proposé à notre réflexion, « la morte », comme pendant indispensable à « l’amore ». La mort à Naples est un culte permanent, et pas seulement en temps de guerre : on ne pense qu’au ciel tout en vivant sur terre. Le dimanche, le cimetière bondé de monde est un parcours incontournable : Mongino ravive la flamme de l’amour qu’il porte à sa femme et ce, pour l’éternité. Pour lui, elle est toujours là omniprésente, et représente la résurrection sur terre:

La Pasqua ... lui (la) celebrava sulla tomba di terreno della moglie, portandosi il mangiare e stendendo la tovaglia sul tumulo muliebre come sul ventre vivo².

Les Napolitains par solidarité et par respect envers la mort elle-même et « per il cortile di proprietà », se cotisent à cette occasion dans les *bassi* pour cette unique et fastueuse parade de leur vie. L’apparat solennel de la procession funèbre avec ses beaux chevaux exprime au mieux ce besoin de paraître, typiquement napolitain. Les voisins de la défunte Zi Capena jouent le rôle de spectateurs devant la tragédie de la mort : ils l’expriment à travers la compassion, les baisers, « gettava baci alla morta », l’eau purificatrice, le parfum, l’habit blanc. Puis, c’est le défilé des enfants, des prêtres, des chants et des pleurs. Le comportement des protagonistes est très défini et codé. Enfin arrive le char funèbre de deuxième classe :

E nel pomeriggio vennero i preti e si sentirono trottare dietro di loro i quattro cavalli neri, col pennacchio nero e i finimenti ricamati in argento del carro di seconda classe, giacché tutti nel cortile pagavano un tanto al mese per avere in morte un carro di seconda classe: di cristallo sonante, coi lampioni gocciolanti altre grandi lacrime di cristallo che al sole, si riempivano di molti colori³.

¹ DOMENICO REA, *Estro furioso*, op. cit. , p. 46. Trad. (Turla pensait aux deux animaux, c’est à dire à elle et Minico enlacés ; Minico avait la tête de la grenouille femelle, et elle celle du mâle)

² DOMENICO REA, *La rapina di cava*, op. cit. , p. 128. Trad. (Pâques ... lui qui célébrait cette fête sur le bout de terrain qu’était la tombe de sa femme : il apportait son repas et étendait la nappe sur le tumulus muliebre comme sur un ventre vivant)

³ DOMENICO REA, *Il mortorio*, op. cit. , p. 141. Trad. (Dans la cour appartenant); Idem, p. 137. Trad. (Elle jetait des baisers à la morte); Idem, p. 140. Trad. (L’après-midi, les prêtres arrivèrent ; on entendit trotter derrière eux les quatre chevaux noirs, empanachés de noir. Le corbillard de deuxième classe était orné de broderies en argent, car tous les habitants de la cour versaient une certaine somme chaque mois pour avoir droit à un corbillard de deuxième classe, aux vitres de cristal sonnantes, avec des lanternes ornées de grosses larmes elles aussi de cristal et qui, au soleil, prenaient des reflets multicolores); Idem, p. 141. Trad. (Le cercueil)

Ainsi, on joue constamment entre ruse et émotion : l'assassin promet lui-même publiquement à sa victime un caveau et soulève il « taùto » pour l'entrée triomphante dans l'église. La mort est une obsession : elle obsède Cappuccia en prison, ainsi que ses amis, ses parents et Lula, sa fiancée. Il est emprisonné parce qu'il a tué un des ses amis ! Si la vie est misérable, il faut bien, selon les convictions populaires, mourir en beauté. La mort devient ainsi une mascarade pour mieux être exorcisée : Zi Capena est déguisée en vierge, Cappuccia en gardien de prison, Peppino en soldat. La mort, c'est la fin du spectacle d'une vie, de tout ce qu'il reste dans la mémoire d'un vieux cocher, qui refusant son existence misérable, se réfugie dans le souvenir de l'âge d'or de ses quatre ans¹. Naples, ville double de vie et de mort, toujours omniprésente et mise en scène, Naples où les vivants et les morts ne font qu'un, devient l'image spectrale d'un monde obsolète et perdu à jamais. Vie récitée ou vie réelle ? Que cache de particulier ce comportement ancestral et vivant, mais quelque peu agaçant du peuple ? Qu'est-ce qui leur reste si ce n'est la religion pour survivre et oublier ce spectacle terrifiant qui est le leur, celui d'une vie gâchée et inutilement disséquée ?

1.3.9 La religion entre fanatisme et pure fiction

Car le peuple, animé d'une grande ferveur, nous dit Domenico Rea, - les femmes « casa e chiesa » et les hommes « lavoro e ...chiesa »²-, cherche toujours une lueur d'espoir dans les figures rassurantes du bon Dieu et de la Vierge, surtout pendant des événements aussi dramatiques que la guerre. En effet, pendant les bombardements, entassés dans les abris, les soldats prient à l'unisson au même rythme que les vieilles napolitaines³. Mais ce fanatisme aboutit à une constante représentation du quotidien. La prière semble tout naturellement rythmer la conduite des Napolitains, en quête d'amour ou de pardon. Mais le bon Dieu semble fort capricieux et il faut se battre pour obtenir ses services. On obtient tout à force de prières. Ainsi, Turla, au comble du désespoir, après s'être cognée la tête contre le mur, reçoit la visite de la Sainte Vierge ; ou encore, une jeune fille très laide trouvera son futur mari⁴ ; et pour finir, Auricchio, en pèlerinage à Pompéi, sera pardonné après avoir offert à la divinité des escarpins et un diadème en brillants⁵. Prier est une habitude familiale, elle s'inscrit entre moqueries et faux semblants : le fils simule un faux suicide, la mère son impuissance⁶. Cette ferveur apparente s'adresse aussi aux être chers décédés : Scuotolantonio fait célébrer des messes pour les âmes de ses parents et de son grand-père

¹ DOMENICO REA, *La cocchiereria*, op. cit. , pp. 143-165.

² DOMENICO REA, *Mazze e panelle*, op. cit. , p. 151. Trad. (De maison et d'église); DOMENICO REA, *Estro furioso*, op. cit. , p. 51. Trad. (Travail et ... Église)

³ DOMENICO REA, *L'interregno*, in *Spaccanapoli*, op.cit. , p. 100.

⁴ DOMENICO REA, *Estro furioso*, op. cit. , pp. 49-50. "E a forza di chiamarla una notte venne anche la Madonna, una Madonna che non aveva vista mai , vestita a lutto ... pregava a scongiuro ...la preghiera si perdeva nella violenta visione (del peccato) , batteva tanto la testa nel muro" Trad. (Et à force d'invoquer la Madone, une nuit elle la vit, une Madone extraordinaire, en vêtements de deuil... Elle priait pour les exorciser... la prière se perdait dans cette vision violente vision, elle se cognait la tête la tête contre le mur) ; DOMENICO REA, *Lutto figlia lutto*, op. cit. , p. 20. "Madonna, vi giuro, io non sono cattiva. Tutte le cose mi stanno contro. Che cosa non farei per un uomo, se mi guardasse Trad. (Sainte Vierge, je vous jure que je ne suis pas méchante. Mais tout est contre moi. Je ferais n'importe quoi pour un homme, s'il me regardait)

⁵ DOMENICO REA, *L'Americano*, op. cit. , p. 90. "Sbarcato mi recai dalla Madonna di Pompei, raccomandandole con preghiere, lacrime e zecchini l'anima di Niciuccia" Trad. (Une fois débarqué, je me rendis auprès de la Madone de Pompéi, en lui recommandant l'âme de Niciuccia à coups de prières, de larmes et d'écus)

⁶ DOMENICO REA, *Mazze e panelle*, op. cit. , p. 139. "Il Signore mi chiama, il Signore mi aspetta" Trad. (Le Seigneur m'appelle, le Seigneur m'attend) » ; Idem, p. 151. «limitandosi a condannare la mia condotta con le preghiere mentre mi sfamavo Trad. (Elle se contentait de condamner ma conduite avec des prières tandis que je mangeais)

palefrenier¹. L'écrivain semble se jouer de cette religion bonne à tout faire et, sur un ton enjoué, il n'hésite pas à critiquer les institutions qui s'enrichissent sur le dos de leurs fidèles. Dans *Piededifico*, les enfants du mendiant vident la cave du couvent où leur père s'est délibérément enfermé afin de manger à sa faim. La bienfaisance des ces sœurs pseudo vertueuses pour les misérables fait écho au char du diable qui débarrasse la cave. L'écrivain n'épargne pas non plus les prêtres : s'ils exhortent les hommes à la prière et à une conduite noble et courageuse, bénissant hommes et chevaux morts pendant la guerre, ils se ridiculisent face au charnel diabolique². Ainsi, le langage des paroissiens va des litanies aux blasphèmes. Et l'écrivain s'amuse avec exubérance et cultive la méprise par l'emploi récurrent d'euphémismes et d'allusions religieuses comme celles du voleur Piededifico nommé « Vecchio Cristiano », surnom qui rime avec les « povere criste » caractérisant celles qui sont mariées aux Américains. Au bout du compte, cette religion de circonstance fait vivre les Napolitains dans un songe : l'enfer et le purgatoire sur terre, en vue du paradis dans l'au-delà³.

La religion imprègne donc le quotidien du peuple, elle en est une des composantes essentielles et se traduit par une « recita » permanente. Un autre facteur est encore à prendre en considération dans notre analyse, celui de la guerre avec son cortège d'horreurs et de violence extrême qui va à son tour influencer Rea et son écriture. Va-t-il revenir à ses ambitions premières de réalisme ou bien la description de la guerre répond-elle à une énième mise en scène ?

1.3. 10 Le réalisme de la guerre

Pendant et après la guerre, la situation à Naples est catastrophique, car cette guerre a engendré misère et mort : tragédie de la prostitution, tragédie de la faim, tragédie des bombardements. Pour traduire cette réalité, Rea utilise un jargon grossier :

Non contenti di aver cacato quattro o cinque bombe, i due aerei discesero per mitragliare dove coglievano. Caddero un primo centinaio di persone, una decina di palazzi. Poi gli aerei se ne andarono. Ma sotterra c'era il pandemonio⁴.

¹ DOMENICO REA, *La cocchiereria*, op. cit. , p. 151. Ici le cocher paye 9000 liras de messes pour le salut de ses parents et de son grand-père.

² DOMENICO REA, *L'interregno*, op. cit. , pp. 99; 103; 105; DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 63; DOMENICO REA, *L'Americano*, op. cit. , p. 72-73.

³ DOMENICO REA, *L'interregno*, op. cit. , p. 103. "Levavano un mare di preci e di bestemmie sacre" Trad. (Elles levaient un tas de prières et de blasphèmes sacrés); DOMENICO REA, *Estro furioso*, op. cit. , p. 52. "Ma come questa violenza alla povera Turla ? Cristo santo !" Trad. (Mais comment, la pauvre Turla a subi une telle violence ? Par Jésus-Christ !); DOMENICO REA, *Piededifico*, op. cit. , pp. 6, 7, 14. Trad. (Un Vieux Chrétien); DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 81. "Povere criste" Trad. (Pauvres diablesses); DOMENICO REA, *La rapina di cava*, op. cit. , p. 124. "Questo vuole la Madonna!" Trad. (La Sainte Vierge en a décidé ainsi !); DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 65. "Nel cielo c'era un sole lungo e alato, che sembrava l'Arcangelo Raffaello" Trad. (Dans le ciel brillait un soleil très long et ailé, comme l'Archange Raphaël); DOMENICO REA, *La figlia di Casimiro Clarus*, op. cit. , p. 18. "Tutto dipende dalle fatali mani di Dio!" Trad. (Tout dépend des mains fatales de Dieu !)

⁴ DOMENICO REA, *L'interregno*, op. cit. , p. 98. Trad. (Non contents d'avoir chié quatre ou cinq bombes, les deux avions descendirent pour mitrailler là où ils pouvaient faire mouche. Une première centaine de personnes tombèrent ainsi qu'une dizaine d'immeubles. Puis les avions s'en allèrent. Mais sous terre c'était l'apocalypse)

En 1943, Naples et les petites villes sont bombardées, la Sicile est occupée par les Alliés, les prisons sont abandonnées autant que les maisons, les hommes meurent à la guerre, les meurt-de-faim s'entassent dans le noir des abris souterrains et partout s'effectuent des razzias de prédateurs et de contrebandiers. La mort plane au-dessus de Naples : mort du mari de la zia «il marito, maresciallo, le era morto in guerra», mort des parents et de la fiancée du protagoniste de *L'Interregno*, mort du petit peuple dans les rues, mort des gens dans les abris¹. La plume de Domenico Rea se concentre tout particulièrement sur le départ des Allemands et l'arrivée des Américains. Les Allemands, les Américains, autant d'hôtes de passage, juge-t-il ! Si se faire tuer pour ces étrangers n'est qu'un « giocare d'azzardo »², l'objectif est de rentrer au plus vite chez soi, population et soldats ressentant tous au même degré l'étrangeté de cette guerre, comme Domenico Rea lui-même ainsi que nous le révèle l'incipit de *L'Interregno*:

Nel nostro mite paese, la guerra era giunta per fama; e la si seguiva, dai più istruiti, attraverso radio e gazzette, come un campionato di calcio. Chi partecipava per gli americani, chi per i tedeschi; con grandi elogi per tutti, fuor che per noi³.

Le point de vue de l'écrivain se situe entre compassion et dérision : d'une part la lâcheté des fonctionnaires qui abandonnent leurs postes - le général et les soldats dans les abris, les gardiens de prison en retraite -, de l'autre, le chaos et la méprise des soldats marocains qui tirent sur Cappuccia pris pour un général allemand :

I marocchini non capirono e s'avvicinarono, pigliandosi due mortali sbarrate. Ne arrivarono altri. Cappuccia restò chiuso in mezzo con gli occhi feroci. E infuriato lui e infuriati i soldati, senza che nessuno avesse una chiara idea della battaglia e del nemico, Cappuccia sembrava Orlando contro i saraceni, che, infine, per il loro grande numero lo abbatterterò⁴.

La parodie de la guerre se poursuit avec l'entrée en scène plutôt comique d'un couple de soldats américains « come fratelli siamesi legati per le spalle » ovationnés par tout le monde:

¹ DOMENICO REA, *Lutto figlia lutto*, op. cit. , p. 19. Trad. (Son mari, adjudant, était mort à la guerre); DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 64; DOMENICO REA, *Cappuccia*, op. cit. , p. 85; 91; DOMENICO REA, *Il confinato*, op. cit. , pp. 100, 106; DOMENICO REA, *La cocchiereria*, op. cit. , p. 163; DOMENICO REA, «*La signorina*», op. cit. , p. 47; DOMENICO REA, *L'interregno*, op. cit. , pp. 103; 112-113.

² DOMENICO REA, *L'interregno*, op. cit. , p. 102. Trad. (Jeu de hasard)

³ Idem, p. 95. Trad. (Dans notre doux pays, c'était par la renommée que la guerre était arrivée. Chez les plus instruits, on la suivait grâce à la radio et aux gazettes, comme un championnat de foot. Les uns prenaient parti pour les Américains, les autres pour les Allemands, avec les plus grands éloges pour tout le monde, sauf pour nous)

⁴ DOMENICO REA, *Cappuccia*, op. cit. , p. 93. Trad. (Les Marocains ne comprirent pas et s'approchèrent, recevant pour toute réponse deux mortels coups de barre ... D'autres arrivèrent à la rescousse. Cappuccia se trouva encerclé, fixé par des yeux féroces. Et fou de rage autant que l'étaient les soldats - personne n'ayant une idée claire ni de la bataille ni de l'ennemi -, Cappuccia semblait être Roland aux prises avec les Sarrasins, qui, vu leur supériorité numérique, finirent par l'abattre)

E la gente non rideva. Batteva le mani. Le vecchie offrivano pine d'uva, pane bianco. Li chiamavano : « Figli ! » E gli americani accettarono ¹.

Ailleurs, ce sont les étrangers qui se donnent en spectacle, adultes et enfants se croient au cirque :

Il generale sembrava un operaio meccanico, senza fregi, né piume, né cappellone, un paio di scarpe rosse e un brillante al dito con le scintille. Intorno intorno, accanto ai camion, i soldati gettavano benzina e trattenendo con certi paletti le pignatte, vi gettavano dentro pepe sale zucchero erbe e maccheroni, tutto in una volta, proprio come i pionieri delle pampas. Ecco perché scasarono tutti i bambini, come se fosse arrivato il circo equestre².

Domenico Rea insiste sur la curiosité du peuple qui « aveva solo la fregola di vedere com'erano fatti gli americani, pieni di grano, pasta, latte, burro, come si favoleggiava »³. Le séjour des Américains a été effectivement une aubaine pour les Napolitains : il a représenté l'abondance, la manne du ciel pendant les années 1943-1947 : « Furono anni felici, diventati materia di sogno »⁴. Les soldats américains aux « mani piene di dollari, cioccolata e sigarette »⁵ sont toujours très généreux : « sfoderarono come una pistola due pacchetti di sigarette, e offrirono a ruota anche alle vecchie »⁶. Mais Domenico Rea ne fait pas que des éloges des Américains qui semblent se comporter comme de vulgaires fêtards :

Due soldati americani... salirono nella carrozza con la solita ragazza vecchia... con le solite scenate, risate sguaiate a tre, sputate, canzoni del demonio cantate coi loro denti d'oro e d'acciaio⁷.

Leurs dents en or ou en acier ne sont pas sans rappeler au peuple les vrais dollars en soie, «due dollari veri, di seta»⁸. Il n'en reste pas moins que Naples les a vraiment adoptés et peut-être pour la seule raison qu'ils apprennent le dialecte napolitain. Parallèlement, les Napolitains se mettent à l'américain et donnent à ces nouveaux occupant leurs filles en mariage. C'est ainsi que «Americani

¹ DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 64. Trad. (Comme deux frères siamois soudés aux épaules); Idem, p. 64. Trad. (Mais les gens ne riaient pas. Ils applaudissaient. Les vieilles offraient du raisin, du pain blanc. Elles les appelaient : « Fils ! » Et les Américains acceptèrent)

² DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit., p. 65. Trad. (Le général américain ressemblait à un mécanicien, sans insignes ni plumes ni chapeau, avec ses chaussures rouges et, au doigt, un brillant qui lançait des étincelles. Tout autour, près des camions, les soldats versaient de l'essence et, dans des marmites qu'ils maintenaient par des crochets, ils jetaient pêle-mêle poivre sel sucre aromates et macaroni, à la manière des pionniers des pampas. Voilà pourquoi les enfants sortirent des maisons comme à l'arrivée d'un cirque)

³ DOMENICO REA, *Capodimorte*, op. cit. , p. 119. Trad. (Ces gens brûlaient de voir à quoi ressemblaient les Américains, riches de blé, de pâtes, de lait, de beurre, à ce qu'on disait)

⁴ DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 78. Marguerite Pozzoli, la traductrice de *Gesù, fate luce*, a pris la liberté de ne pas traduire cette phrase en français.

⁵ DOMENICO REA, *L'interregno*, op. cit. , p. 109. Trad. (Mains pleines de dollars, de chocolat et de cigarettes)

⁶ DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 65. Trad. (Ils ouvrirent avec le canon de leur pistolet deux paquets de cigarettes et en offrirent à la ronde, même aux vieilles)

⁷ DOMENICO REA, *La cocchiereria*, op. cit. , p. 158. Trad. (Deux soldats américains.... montèrent dans le fiacre avec une vieille amie... les scènes habituelles : éclats de rires grossiers, crachats, chansons diaboliques proférées par des bouches pleines de dents en or et en acier)

⁸ Idem, p. 158. Trad. (Deux vrais dollars , de soie)

e napoletani eran diventati cittadini della stessa nazione»¹. Le regard de Domenico Rea, sans doute autobiographique, s'attarde sur ses souvenirs d'enfance avec les Américains à Nocera Inferiore, loin de la grande ville. A Naples, l'effervescence est à son comble ; pendant *l'Interregno*, les Napolitains - et toujours selon Rea - semblent ressusciter de leur apathie et de leur léthargie en exploitant le commerce de la contrebande:

Alle quattro del mattino, Napoli sembrava San Paolo del Brasile. Carrettieri, cocchieri, falegnami, tappezzeri, imbianchini, pittori, calzolari, dolcieri, fattucchiere, vivevano tutti ².

Si Domenico Rea nous livre une description témoignage sur la réalité de la guerre et de l'après-guerre, celles-ci ne sont pourtant pas le sujet majeur de son récit. Notre propos est maintenant de démontrer qu'il est plutôt emporté, en bon Napolitain, par un mouvement passionné qui s'exprime dans l'écriture et qui va peut-être l'emporter loin de ses objectifs initiaux.

1.3.11 La langue ou le baroque napolitain

Cette écriture, bariolée et vivante de mots vibrants d'émotion brusque l'ordre formel de la fabula. La plume de l'écrivain napolitain entre en jeu in medias res et précipite le lecteur vers le dénouement du récit avec une hâte surprenante. Sa langue est celle de la passion excitée et « accecata » qui court vers la mort et la délivrance « come impiccat(a) » ³. De par ses teintes éclatantes et étincelantes, son écriture ingénieuse est pleine de brio. Jamais sa plume ne s'attarde, elle court au rythme de personnages qui, dévorés par la faim, rongés par la jalousie, se précipitent inexorablement vers la mort. Le côté baroque de Domenico Rea se traduit tout simplement dans la langue italienne, dans le verbalisme textuel de *Spaccanapoli*, reconnu par Francesco Flora de « barocchismo » formel⁴. Serena Prina affirme que les personnages de *Spaccanapoli* et de *Gesù, fate luce* sont « trasfigurati da un linguaggio barocco e spumeggiante »⁵. Domenico Rea choisit d'écrire en italien ; il n'en reste pas moins que le napolitain entre en force dans son écriture, avec des mots épars tels « zellosa », « taùto », « mazza », etc... La plupart de ses dialogues sont en dialecte napolitain : « Mò facimo 'o lietto »⁶. Le rendu dialectal est naturellement vrai, authentique. authentique. Sans artifices, il se présente comme synthétique et concret à la fois:

¹ DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 80. Trad. (Américains et Napolitains étaient devenus citoyens d'une même nation)

² DOMENICO REA, *Breve storia del contrabbando*, op. cit. , p. 80. Trad. (A quatre heures du matin, Naples semblait São Paulo do Brésil. Charretiers, cochers, menuisiers, tapissiers, peintres en bâtiment, artistes peintres, cordonniers, pâtisseries, jeteurs de sorts, tous vivaient)

³ DOMENICO REA, *La «segnorina»*, op. cit. , p. 43.

⁴ L'élogieuse et hyperbolique citation de Francesco Flora est citée par Vincent D'Orlando, dans *Naples et sa province*, p. 104. Trad. (Baroque) Voir aussi dans la préface de *Gesù, fate luce!*

⁵ SERENA PRINA, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Milano, Mursia editore, 1980, pp. 121, ici p. 89. Trad. (Transfiguré par un langage baroque et pétillant)

⁶ DOMENICO REA, *I capricci della febbre*, in *Spaccanapoli*, op. cit. , p. 128. Trad. (Maintenant on fait le lit)

“Biata, biata lei, la vostra fidanzata ! Mò s’ha da fare da sola ‘a macchinetta”¹.

Parfois le récit en italien est entrecoupé de mots savants en napolitain, « la macriata »² pour en donner un exemple. Le dialecte rend mieux la gravité de certaines situations tragiques. Il exprime au mieux et en jeux de mots toute référence au sexe : la « mazza » de la « mammona » qui fait le ménage à l’hôpital croise celle plus concrète du fils de Zarro dans *Mazza e panelle*. Enfin, le dialecte napolitain n’est pas sans rappeler l’enfance de Rea³, parce que pour lui, il faisait partie de son univers, et c’est pourquoi il est si éloquent dans la théâtralité des récits. En napolitain, l’auteur de *Spaccanapoli* exprime au mieux l’amour et la joie, la douleur et la mort. Nous nous apercevons finalement que si le dialecte est le choix du peuple auquel l’écrivain s’identifie, l’italien reste la langue des autres, des parvenus et des bourgeois.

1.3.12 Conclusion

En 1965, dans *L'altra faccia* Domenico Rea s’avoue dépassé, sans doute quelque peu déçu par la critique, et se définit comme « uno scrittore di favole ... amare belle o brutte »⁴. S’agit-il d’humilitas, d’un topos benevolentiae ou bien de déception tout court ? Ces affirmations semblent en effet contredire son précédent engagement à témoigner de la réalité immonde qu’est celle de Naples, frappée par la guerre et les bombardements. Ses histoires sont-elles puisées dans le réel, ou inventées par le brio de sa débordante fantaisie ? Sans doute les deux à la fois comme en témoigne l’écrivain : « Io ho sempre raccontato quello che ho visto, le cose che mi hanno dato una prova ultimata »⁵.

Pour conclure, Domenico Rea nous présente bien un échantillon de la vie napolitaine à travers ses histoires aussi imprévisibles que foudroyantes ; néanmoins, et en dépit de toute l’admiration que nous lui portons, il faut bien reconnaître que son écriture fougueuse et crépitante nous livre une image quand même quelque peu figée de la Naples des années 43-50. Son écriture fluide, débordante de vie, baroque et sèche à la fois, nous présente finalement un des aspects de la Naples de cette époque-là : la plume et le génie d’un écrivain ne suffisent pas à traduire la réalité de cette ville même si Domenico Rea refuse les mythes qui cachent la misère des quartiers ou celle du

¹ DOMENICO REA, *I capricci della febbre*, in *Spaccanapoli*, op. cit. , p. 130. Trad. (« Heureuse, bienheureuse votre fiancée ! Maintenant la mécanique va fonctionner toute seule ! »)

² DOMENICO REA, *Il mortorio*, op. cit. , p. 139. Marguerite Pozzoli n’a pas traduit ce mot.

³ DOMENICO REA, *Molto dialetto e molta lingua*, in *Il risveglio della ragione, Quarant’anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit. , pp. 131-134. Dans sa communication, Domenico Rea évoque ses origines paysannes et sa formation autodidacte, marquées par le dialecte qui pour lui ont une charge et potentialité absolues. Il fait l’éloge de Basile auteur du *Cunto de li Cunti*, son livre de chevet, et regrette la perte de l’usage du dialecte napolitain au rendu plus réaliste que l’italien.

⁴ DOMENICO REA, *Gesù fate luce*, op. cit. , préface. Trad. (Un écrivain de fables.... amères belles ou laides)

⁵ Il est cité par SERENA PRINA, in *Invito alla lettura di Domenico Rea*, op. cit. , p. 99. Trad. (J’ai toujours raconté ce que j’ai vu, les choses qui m’ont donné une preuve achevée)

quotidien. Il n'y a pas de fracture entre la description de Boccace, dans les nouvelles napolitaines du *Decameron*, et les nouvelles de Rea. Le peuple napolitain évolue dans « l'arte di arrangiarsi »¹ entre ruse et vice. Les images fournies par Rea bien que réalistes sont néanmoins trop forcées, quelque peu exaltées par leur exubérance. Elles se focalisent sur une certaine Naples, limitée à son vitalisme animal et primitif. Il n'y a aucun souffle descriptif. Rea certes ne nous laisse pas respirer, mais il enfonce peut-être encore plus le clou, par sa prise de position, quant au discours mythifié sur Naples. Finalement, nous jugeons qu'en voulant dénoncer une certaine Naples, il n'échappe pas à se faire le complice des stéréotypes de cette ville. En effet, Rea lui-même finit par s'abandonner au spectacle qu'il méprise. Le lecteur finit par éprouver la complaisance que l'écrivain voudrait éviter mais à laquelle il est le premier à succomber. L'intérêt du rendu de Naples par Domenico Rea réside dans les descriptions faites de la vitalité du petit peuple, peuple haletant de travail et d'amour, et dans la présentation d'un comportement social ritualisé qui fait de la « recita » un art de vivre et de reconnaissance en quête d'une identité perdue. Mais cette vision, selon nous, n'échappe pas à une certaine complaisance qui fait que l'écrivain manque la réalisation de son objectif, dire le vrai, rien que le vrai. D'autres, animés des mêmes ambitions, y parviendront-ils mieux ?

¹ STEFANO DE MATTEIS, *Lo specchio della vita*, op. cit. , p . 53. Trad. (L'art de s'arranger)

1.4 Le regard de Anna Maria Ortese

L'étude consacrée à Domenico Rea a permis d'affirmer son parti pris de réalisme, mais en même temps de cerner les limites de cette volonté. Il convient maintenant de s'intéresser au deuxième écrivain sur lequel porte notre étude en ce qui concerne le réalisme de cette époque, Anna Maria Ortese. Son œuvre essentielle, *Il mare non bagna Napoli* a été publié en 1953 : elle y dénonce la réalité de Naples au sortir de la guerre. Nous nous attacherons au regard que l'auteur porte sur sa ville, et sur sa manière d'appréhender le peuple napolitain ainsi que la réalité socio-économique de la cité parthénopéenne. Ceci nous permettra d'examiner si l'auteur parvient à une vision plus objective que celle de Rea.

1.4.1 Anna Maria Ortese

Anna Maria Ortese, écrivain et journaliste, n'est pas née à Naples, mais elle y a vécu toute son enfance, c'est sa ville. De retour à Naples, après quelques années d'éloignement, elle y découvre une ville différente : là est le point de départ de *Il mare non bagna Napoli*. Partout elle décrit l'horreur d'une ville hallucinante et hallucinée. Cette vision déchirante et délirante marque son écriture dans la perception et le ressenti d'une Naples dont elle refuse l'image car elle ne la reconnaît plus : « A distanza di qualche anno (era tanto che mancavo da Napoli), la famosa Riviera di Chiaia appariva un'altra ».¹ La ville est revisitée sous un mode tout à fait personnel, négatif, entre mémoire et délire onirique, entre témoignage poignant et refus. Au malaise que ressent l'écrivain au départ succède un état de choc. Anna Maria Ortese parle avec son cœur, avec sa sensibilité de femme et tous ses sens sont en éveil. Elle montre une réalité qui l'effraye et qu'elle refuse en même temps. Elle décrit l'absence d'amour, de repères, la misère, le sommeil, la souffrance, la douleur de vivre, la déchéance, la mort. Sous ses yeux effarés, la ville vacille et la désoriente. Mais pourquoi nous livre-t-elle une vision si horrible, si affreuse ? En quête de vérité, arpentant une ville aux multiples visages, elle cherche à dire le vrai. Mais cette recherche devient aussi autre chose, la découverte de sa propre névrose. Et son mal de vivre et sa funeste interprétation d'une ville souffrante et meurtrie ne s'accordent guère avec les éloges de ses confrères, bercés eux par le chant des sirènes². L'incompréhension des critiques et des intellectuels est unanime, le départ inévitable, la fuite sans retour. Mais pourquoi ce regard attentif et visionnaire, scrutateur et fébrile, fait-il sombrer l'écrivain dans le refus de sa ville ? Sur quoi se pose le regard de Anna Maria Ortese ?

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 101. Trad. (A quelques années de distance – cela faisait longtemps que je n'étais pas venue à Naples -, la fameuse Riviera di Chiaia n'était plus la même)

² Idem, p. 169. "E tutti i giovani scrittori che io avevo conosciuto, non tessavano forse l'elogio della loro antica madre ? Ve n'era uno che gettasse sulla natura il lume della ragione umana ? Tutti, tutti dormivano ora vicino al mare, dormivano da Torre del Greco a Cuma" Trad. (Et tous les jeunes écrivains que j'avais connus, ne célébraient-ils point leur antique mère ? Y en avait-il un qui projetât sur la nature la lumière de l'humaine raison ? Tous, tous maintenant dormaient, en bordure de la mer, dormaient depuis Torre del Greco jusqu'à Cumes)

1.4.2 Topographie d'une ville malade

L'auteur de *Il mare non bagna Napoli* mentionne et localise avec une grande précision les quartiers, les rues et les ruelles, objets de ses enquêtes ou cadre de ses récits. Elle nous promène dans la ville, en cite les artères comme si elle lisait une carte. Elle définit les limites de la Naples bourgeoise, et celles de la Naples noire, obscure, sale, indescriptible. Son regard se pose là où le soleil ne descend jamais, dans le noir d'une ruelle, le Vicolo della Cupa à Santa Maria in Portico, dans le noir de la foule de San Biagio dei Librai, à Forcella, dans le noir des Granili, en banlieue, pour enfin revenir en ville dans les beaux quartiers, à Chiaia, et dans la rue de Montedidio. Dans le lointain, la mer témoigne de ce clivage topographique et social : « E intorno, quasi invisibile nella gran luce, il mondo fatto da Dio, col vento, il sole, e laggiù il mare pulito, grande... »¹, nous raconte l'écrivain. Le soleil, la joie de vivre ne semblent pas concerner les gens malades et malheureux sur lesquels se pose le regard de Anna Maria Ortese. C'est le cas de la petite Eugenia aux yeux presque aveugles qui devine au lointain Pausilippe, impossible à atteindre avec la conscience que le bonheur appartient à d'autres vies, à d'autres Naples². La beauté du paysage environnant serait interdite au peuple condamné à souffrir dans des quartiers pourris et insalubres. Le regard de l'écrivain met en exergue une ville pleine de contrastes jouant ainsi sur les dichotomies chromatiques des venelles noires et sales faisant honte aux belles boutiques ensoleillées de Via Roma ou à la splendide Riviera di Chiaia. Mais effet de contraste, c'est cependant dans les quartiers les plus défavorisés et sordides que Anna Maria Ortese découvre le plus grand étalage de vitrines de bijoux ; l'or de Naples se concentre là, notamment dans la vieille et pauvre rue San Biagio dei Librai comme ardente aspiration vers une vie meilleure, symbole d'espoir et de consolation. Le besoin de paraître, capital pour les Napolitains, compenserait ainsi le dénuement physique et moral. Le Mont-de-piété est là pour reprendre l'or une fois que le Napolitain sera retombé dans la plus grande indigence. Toujours à Forcella, l'écrivain est frappé par le mouvement ondoyant de la foule aux couleurs douces et tragiques et au bourdonnement de voix souffreteuses³. Où qu'elle aille son regard perçoit la misère, la maladie, le mal de vivre, entre compassion et indifférence. Toute la ville est ainsi définie « questa grande ammalata »⁴. La cause de cette misère est sans doute - dit l'écrivain - dû au sol, à la terre volcanique, qui enivre, égare et désoriente les gens et la ville toute entière⁵. Mais c'est surtout le comportement des habitants dans les sombres venelles, vies brisées depuis toujours, qui déclenche ses plus vives protestations :

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 30. Trad. (Et autour, presque invisible, éblouissant de lumière, le monde que Dieu avait créé, plein de vent, de soleil, avec la mer, là-bas, propre, immense...)

² Idem, p. 31. "Guardava vagamente, coi suoi occhi quasi spenti, un punto del mare, dove si stendeva come una lucertola, di un colore verde smorto, la terra di Posillipo" Trad. (De ses yeux presque morts, elle regardait vaguement un point sur la mer, là où s'étirait, tel un lézard d'un vert éteint, la terre de Pausilippe)

³ Idem, p. 63. "C'era un gran movimento, più su, in cima alla stretta via, un ondeggiare di colori, fra cui spiccavano il rosso chiaro e il nero, un ronzare doloroso di voci" Trad. (Il régnait là-haut, à l'autre bout de cette rue étroite, une animation extrême, un remous de couleurs, où dominaient le rouge clair et le noir, un bourdonnement de voix, continu, douloureux)

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 114. Trad. (Moribonde)

⁵ Idem, p. 162-163. "A Napoli, la terra perde per voi buona parte della sua forza di gravità, non avete più peso né direzione . Si cammina senza scopo, si parla senza ragione, si tace senza motivo, ecc. Si viene, si va" Trad. (A Naples, la terre perd en grande partie sa force de gravitation : vous n'avez plus ni poids ni repères. On marche sans but, on parle sans raison, on se tait sans motif. On vient, on va)

Qui il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In questa fossa oscurissima non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovannaturale¹.

Quelle est donc cette fosse très obscure, quels sont ces lieux noirs de monde, sans soleil et sans vie, qui démontent le cliché du Napolitain, « smontando senz'altro il mito dell'allegria »² ? Nous allons maintenant nous préoccuper de l'habitat et des conditions de vie des gens, dont Anna Maria Ortese dénonce la misère et le dénuement.

1.4.3 L'habitat : vicolo della Cupa et les Granili

Bien que la scène de deux récits se situe dans un quartier d'immeubles bourgeois mettant l'accent sur la psychologie des personnages et leurs rapports réciproques, l'écrivain semble néanmoins s'aligner sur la géographie traditionnelle de la narrative napolitaine : son regard se focalise, dans le premier récit, sur un seul quartier, le « vicolo della Cupa » où habite la famille Quaglia. D'ailleurs, *Un paio di occhiali* marque non seulement son choix topographique et narratif, mais précise ce que Domenico Rea n'avait pas relevé, la scission topographique sociale en ligne verticale ; c'est ce que souligne Silvia Contarini, qui évoque la « mescolanza sociale nei quartieri, nelle vie, negli stessi palazzi »³. Dans ces immeubles, les pauvres logent au sous-sol, les riches en hauteur; ici, la marquise D'Avanzo respire la santé avec vue sur la baie de Naples et exploite la famille Quaglia pour des menus services. L'écrivain emploie les habituels mots clés pour décrire les habitations de ces pauvres gens, « stanza », « basso », « buchi », « pozzo », « tana »⁴, nous retrouvons la même terminologie que Domenico Rea. Mais en plus, Anna Maria Ortese décrit ces logements dans les moindres détails, témoignant des conditions de vie de ces pauvres gens, dénonçant ainsi le manque d'hygiène, de soleil, de logement correct, de nourriture, d'argent. A l'extérieur, dans le *vicolo*, en bas de ces immeubles en tuf, les interminables poubelles sont des aires de jeux pour les enfants⁵.

La situation est bien pire dans les faubourgs portuaires : aux Granili, elle décrit un immense édifice abritant trois mille personnes à raison de trois familles par pièce, c'est-à-dire une trentaine

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Oro a Forcella*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 67. Trad. (Ici la mer ne baignait pas Naples. Personne, j'en étais sûre, n'en conservait le souvenir, et s'en souvenait. Dans les ténèbres de cette fosse ne brillait que le feu du sexe, sous le ciel noir du surnaturel)

² ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 112. Trad. (En sapant à coup sûr le mythe de l'allégresse)

³ SILVIA CONTARINI, *Narrare Napoli, anni cinquanta : Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, C.R.I.X Narrativa n° 24, janvier 2003, Université Paris Nanterre, pp. 159-172, ici p. 162. Ce fascicule contient les Actes de la journée *Napoli e dintorni* qui a eu lieu à l'Université Paris X à Nanterre le 30 novembre 2002 sous l'égide du Centre de Recherche Italienne. Trad. (Mélange social, dans les quartiers, dans les rues, dans les mêmes immeubles)

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , p. 18. « stanza » Trad. (pièce); Idem, p. 22. « «basso » Trad. (basso); Idem, p. 30. « Nei buchi...Tanti buchi » Trad. (Dans des trous... Des trous, des trous); Idem, p. 30. « Il vicolo come un pozzo » Trad. (La ruelle comme un puits); ANNA MARIA ORTESE, *Oro a Forcella*, op. cit. , p. 66. « Buchi neri... tana » Trad. (Orifices noirs... tanière)

⁵ ANNA MARIA ORTESE, *Oro a Forcella*, op. cit. , p. 66. “ Alla base del vicolo, come un tappeto persiano ridotto ora ora tutto grumi e filamenti, giacevano frammenti delle immondizie più varie, e anche in mezzo a queste sorgevano pallide e gonfie, ... figurette di bambini” Trad. (Au pied de la ruelle, tel un tapis persan réduit à l'état de grumeaux et de charpie, gisaient des ordures variées, et là aussi, pâles et enflés... quantité d'enfants)

de personnes. L'écrivain s'attarde minutieusement sur ce bâtiment, sur les appartements à forte densité au mètre carré, y dénonce la sous humanité régnante, considérée presque comme une attraction, quelque chose à ne pas rater, « uno dei fenomeni più suggestivi di un mondo, come l'Italia Meridionale, morto al tempo che avanza »¹. Voilà donc le summum de la dégradation humaine, de la putréfaction de l'être humain. L'écrivain souligne la disparité des conditions de vie selon les étages : inhumaines au rez-de-chaussée et au premier étage et tout à fait normales aux étages supérieurs. Parfois le chômage ou la maladie font descendre à jamais ses habitants dans l'enfer des étages inférieurs : les fenêtres sont condamnées et maculées par les tuyauteries des étages supérieurs qui déchargent leurs odeurs nauséabondes. L'air y est irrespirable, une odeur d'urine et d'excréments mêlée à celle de l'humidité y règne. On respire ainsi l'invisible, l'inconcevable, l'inacceptable.

Le premier choc de l'écrivain nous renseigne sur sa manière de percevoir les Napolitains. En approfondissant notre analyse, nous verrons comment Anna Maria Ortese contribue à la déchéance des mythes concernant les habitants de la ville.

1.4.4 Un jugement critique : le Napolitain, déchéance d'un mythe

Il est tout d'abord important de relever qu'elle ne mâche pas ses mots : son langage est cru et direct. En effet, elle n'hésite pas à appeler ces êtres, des animaux, ne trouvant pas de terme mieux approprié : « Sapevo che questi animali sarebbero rientrati presto nel loro buco »², nous dit elle. L'écrivain révèle l'indicible horreur des Granili : elle dissèque l' inanité d'hommes et de femmes, ombres d'eux-mêmes, réduits à un état presque larvaire vivant comme des rats :

Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi alcun male : larve di una vita in cui esisteranno il vento e il sole, di questi beni non serbano il ricordo. Strisciano, si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani ³.

L'auteur de *Il mare non bagna Napoli* est également choquée le soir dans les rues, lors du *struscio* traditionnel de Napolitains qui défilent par milliers. Scène à l'allure cauchemardesque, les Napolitains en promenade étalent leur aspect misérable, sale et crasseux, leur physique ingrat. Ils ne se pavanent point, ne se donnent pas en spectacle, ne parlent ou ne chantent pas. On dirait plutôt qu'ils cachent leur honte de vivre, d'exister, et qu'ils sont comme plongés dans un mauvais rêve dont ils ne peuvent se relever :

¹ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , pp. 73-75. Trad. (L'une des choses qu'il faut voir à Naples...Les Granili III et IV, l'un des phénomènes les plus suggestifs d'un monde, tel que celui de l'Italie méridionale, mort à la marche du temps)

² Idem, p. 82. Trad. (Je savais que les rats regagneraient bientôt leur trou)

³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 75. Trad. (Les êtres qui viennent vers vous ne sauraient vous faire aucun mal : larves d'une vie dans laquelle existaient le vent et le soleil, ils ne conservent de ces biens qu'un vague souvenir. Ils rampent, ils grimpent ou ils trébuchent, c'est leur seule façon de se mouvoir. Ils parlent à peine, ils ne sont plus napolitains, ni n'importe quoi d'autre)

Quella parte del popolo che, invece, scendeva verso il centro, in un esausto desiderio di aria pura, di panorami, neppure parlava o vociava, come si favoleggiava del popolo di Napoli : zitti e stanchi passavano lungo i muri con le loro facce irregolari e pallide, illuminate da occhi troppo grandi, come in una caricatura, e cerchiati, la pelle mal lavata e coperta di tele scolorite dall'uso e indurite dalla polvere. Non avresti detto che fossero svegli, ma che in un sogno oscuro si agitassero¹.

Anna Maria Ortese met en exergue le manque de vitalité du peuple. Elle nous présente une image aux antipodes de celle idéale du Napolitain. Chez ces êtres aux corps efflanqués et tout de noir vêtu, aux yeux mendiants la pitié, agités par un continu et fiévreux va-et-vient, elle ne perçoit qu'un désir latent de mort dont elle rend compte par la métaphore d'un moribond dans sa spectrale agonie :

Ma quegli uomini e donne e bambini seminudi, e cani e gatti ed uccelli, tutte forme nere, sfiancate, svuotate, tutte gole che emettono appena un suono arido, tutti occhi pieni di una luce ossessiva, di una supplica inespressa - tutti quei viventi che si trascinarono in un moto continuo, pari all'attività di un febbricitante, a quella smania tutta nervosa che s'impadronisce di certi esseri prima di morire, per un gesto che gli sembra necessario, e non è mai il definitivo - quella grande folla di larve che cucinava all'aperto, o si pettinava, o trafficava, o amava, o dormiva, ma mai veramente dormiva, era sempre agitata, turbava la calma arcaica del paesaggio².

Elle ressent cette agitation fébrile comme une trêve négociée à la mort, un besoin d'exorciser la vie et d'oublier l'inconcevable ignominie d'une existence larvaire. En guise de la joie de vivre des Napolitains, l'écrivain ne perçoit que silence, peine et souffrance ; en quête de beauté elle ne voit que laideur et perte d'identité. Tout ce petit peuple jure enfin avec la magnificence du site, tel que la rendait autrefois Stendhal pour la via Roma, autrefois via Toledo, qualifiée d'après lui comme la rue la plus gaie et la plus peuplée au monde³ :

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 134. Trad. (En revanche, la partie du peuple qui descendait vers le centre, mue par un intarissable désir d'air pur et de panoramas, ne disait pas un mot, ni ne vociférait, contrairement à ce que l'on croit des Napolitains : silencieux et fatigués, ils défilaient le long des murs, avec leurs faces irréguliers, blêmes, qu'illuminaient des yeux cernés et trop grands, comme dans les caricatures, la peau mal nettoyée, couverte de tissus délavés par l'usage, encroûtés de poussière. L'on n'aurait pas pu dire, certes, qu'ils étaient réveillés, mais bien plutôt qu'ils s'agitaient, plongés dans quelque rêve obscur)

² Idem, p. 101. Trad. (Mais ces hommes, ces femmes, ces enfants demi-nus, ces chiens, ces chats, ces oiseaux, toutes ces formes noires, efflanquées, vidées, tous ces gosiers dont nr sortait qu'un son aride, ces yeux emplis d'une flamme obsédante, d'une supplication informulée - tous ces vivants, qui se traînent, dans un mouvement perpétuel, semblable à l'agitation d'un fiévreux, à la surexcitation purement nerveuse qui s'empare de certains êtres avant qu'ils ne meurent, pour accomplir un geste qu'ils jugent nécessaire, et qui n'est jamais le geste définitif - , cette foule immense de larves qui cuisinaient à ciel ouvert, se coiffaient, trafiquaient, aimaient ou bien dormaient, mais ne dormaient pas vraiment, livrés sans cesse à l'agitation - troublait le calme archaïque du paysage)

³ Cité par Anna Maria Ortese, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , p. 152. Percée en 1536 par le vice-roi d'Espagne Don Pedro de Toledo, cette rue commerçante fut longtemps la plus élégante de Naples. En 1870 elle fut rebaptisée via Roma. Certains l'appellent ainsi, d'autres via Toledo. STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Gallimard, Folio classique n° 1845, 1987 (1^{ère} édition 1826), pp. 479, ici p. 311. "Voilà un des grands buts de mon voyage, la rue la plus peuplée et la plus gaie de l'univers"

La plebe dall'informe faccia riempiva questa strada meravigliosa e scendeva dai vicoli circostanti e s'affacciava a tutte le finestre, mischiandosi alla folla borghese, come un'acqua nera, fetida, scaturita da un buco nel suolo, correrebbe, ingrandendosi, su un terrazzo ornato di fiori¹.

L'emploi de cette comparaison avec l'eau noire et fétide révèle le choix inexorable de l'écrivain, son dégoût et son apparent grand mépris pour tous ces gens, pour cette plèbe qui baigne et ternit en couleurs et en odeurs l'image de la ville. Le terme de « plèbe », déjà employé par Antonio Ghirelli², par Domenico Rea et La Capria, indique ici autant l'écart entre les couches sociales que l'état léthargique et animalesque du peuple qui se montre tel un « tappeto di carne »³ et qui défile sous l'indifférence totale des bourgeois⁴. L'auteur de *Il mare non bagna Napoli* souligne le fossé qui sépare le peuple inconscient et la bourgeoisie indifférente : le choix de ces deux classes de la société lui sert à exprimer son ressentiment et à mieux se faire comprendre du lecteur :

Tutti erano indifferenti, qui, quelli che desideravano salvarsi. Commuoversi, era come addormentarsi sulla neve. Avvertita dal suo istinto più sottile, la borghesia non smetteva di sorridere, e urtata continuamente dalla plebe, dai suoi dolori sanguinosi, dalla sua follia, resisteva pazientemente, come un muro leccato dal mare⁵.

Le sang et la folie entraînent la mort qui semble planer partout. Cette mort est manifeste non seulement dans l'inconscience du peuple mais aussi dans l'indifférence étalée des intellectuels. D'une part, Anna Maria Ortese perçoit la peur dans la foule qui se promène ; de l'autre, elle réalise finalement que cette peur sévit dans les deux camps, la plèbe et la bourgeoisie, sentiment exprimé entre tolérance et répugnance, entre respect et révolte :

La paura, una paura più forte di qualsiasi sentimento, legava tutti, e impediva di proclamare alcune verità semplici, alcuni diritti dell'uomo e, anzi, di pronunciare nel suo vero significato la parola uomo... Tutto qui sapeva di morte, tutto era profondamente corrotto e morto, e la paura, solo la paura, passeggiava nella folla da Posillipo a Chiaia⁶.

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 152. Trad. (La plèbe au faciès informe emplissait cette rue merveilleuse, dévalait des ruelles environnantes, se montrait à toutes les fenêtres, en allant se mêler à la foule des bourgeois, telle une eau noire, fétide, jaillie de quelque trou du sol, qui se répandrait dans un parterre fleuri)

² ANTONIO GHIRELLI, *Storia di Napoli*, op. cit. , cité par Edoardo Esposito, Maître de Conférences à l'université d'Avignon, in *A proposito della napoletanità : un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari*, op. cit. , p. 25.

³ ANNA MARIA ORTESE, *Oro a Forcella*, op. cit. , p. 65. Trad. (Masse mouvante de chair)

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 152. "Della presenza di questa plebe, non era nessun segno sulle facce dei borghesi, eppure essa era una cosa terribile" Trad. (Rien, sur le visage des bourgeois, ne trahissait la présence de cette plèbe, qui était pourtant quelque chose de terrible)

⁵ Idem, p. 156. Trad. (Tous étaient indifférents, ici, du moins ceux qui aspiraient à se sauver. S'émouvoir eût été comme s'endormir sur la neige. La bourgeoisie, avertie par son instinct le plus secret, ne laissait pas de sourire, et heurtée sans cesse par la plèbe, ses douleurs sanglantes, sa folie, elle résistait patiemment, comme un mur flagellé par la mer)

⁶ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 156. Trad. (La peur, une peur plus forte que n'importe quel sentiment, unissait tout le monde : elle interdisait de proclamer quelques simples vérités, quelques droits de l'homme, voire de prononcer le mot homme dans sa véritable signification Tout, ici, avait le goût de mort, tout était profondément gangrené, mort, et la peur, rien d'autre que la peur, ne se promenait parmi la foule, de Pausillipe à Chiaia)

C'est pour elle un spectacle terrifiant que celui de la masse du peuple informe et toujours croissante, elle perçoit cette densité comme une prolifération incontrôlable qui agit, en qualité de « regina »¹ de ces lieux. Le spectacle devient encore plus hallucinant lorsque l'écrivain décrit les laissés pour compte, ici un cul-de-jatte, enivré par Bacchus, dormant béat dans une poubelle, visage rouge congestionné et sourire hébété, et là, d'autres mendiants, difformes. Elle peint le tableau cru de la « caduta di una razza »², d'un peuple plus qu'infâme, et nous sommes à l'opposé de l'image de la Naples aux touristes, de la fable sur Naples. En niant de cette façon le brio, l'ingéniosité, l'allégresse habituelle des Napolitains, le regard de l'écrivain s'attarde sur des endroits où les touristes n'osent pas s'aventurer, elle s'insinue dans ce « ventre » urbain débordant. En fait, Anna Maria Ortese plonge dans ce « mistero partenopeo »³, à la recherche du véritable être napolitain qui dormirait selon elle dans les bras de Morphée ou s'agiterait dans l'attente fiévreuse de la mort. Mais ce type de description suffit-il à assurer la quête de réalisme à laquelle prétend l'écrivain ? C'est en examinant les caractéristiques de la « recita », comme nous l'avons fait pour Rea, que nous pourrions analyser la sincérité de la démarche et vérifier que la vérité à laquelle prétend Anna Maria Ortese n'est pas un simulacre de représentation.

1.4.5 La « recita »

Une galerie de personnages vrais ou fictifs défile sous l'œil attentif et scrutateur de l'écrivain. À trois reprises, elle semble décrire et interpréter des exemples de « recita », selon sa sensibilité et sa vision critique, dont les deux premiers sont des épisodes réellement vécus. Souvent cette situation de déjà vu, de représentation typiquement napolitaine, est déclenchée par un changement de registre, du tragique au comique ou inversement. Dans les trois cas de figure que nous allons présenter, il s'agit d'abord d'une situation comique dans un faux contexte tragique, ensuite d'une situation au départ tragique se renversant en scène comique et hyperbolique, enfin d'un contexte heureux qui tourne au drame. S'agit-il de « recita » ou d'exemples banaux de la vie quotidienne ?

Le plus classique et napolitain des trois récits, c'est la scène qui survient au Mont-de-piété : Anna Maria Ortese observe l'entrée triomphante d'une femme du peuple, Antonietta De Liguoro, *zagrellara* frénétique et déchaînée, se présentant presque à l'heure de la fermeture, et jouant à merveille de ses artifices pour mettre en gage sa chaîne en or. Fort habile dans ses mimiques, et tout en sanglots, cette petite dame arrive à convaincre tout le monde : on l'accompagne tout droit au guichet. Le tableau se veut émouvant, celui d'une mère au comble du désespoir. Anna Maria Ortese dessine ici tous les travers d'un grand défaut, la ruse. Mais met aussi en lumière une grande qualité du peuple napolitain, la compassion. Les deux enfants de cette femme, les cadets de la *zagrellara*, semblent eux aussi jouer la comédie, complétant à merveille ce tableau si attendrissant. Cette scène au cadre tragicomique, très vivante et animée, nous plonge au cœur de la Commedia dell'Arte, larmoyante et passéiste. Antonietta Liguoro, la *zagrellara*, pourrait très bien être une Colombine ou une Truffaldine goldonienne, revisitée selon la sensibilité impressionniste et exacerbée de Anna Maria Ortese. De la pure comédie.

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Oro a Forcella*, op. cit. , p. 67.

² ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 75. Trad. (Déchéance d'une race)

³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 119. Trad. (Mystère parthénopéen) Cette expression a été reprise par Ermanno Rea, cité par Vincent D'Orlando.

Le deuxième exemple de « recita », le plus émouvant et sincère des trois, décrit les funérailles improvisées d'un enfant de sept ans, Scarpetella, mort en jouant avec ses camarades, à peine une demi-heure avant. L'écrivain est frappé par la simplicité des gestes de la famille, leur dignité, le silence du cortège funèbre, à l'opposé des coutumes traditionnelles napolitaines. Anna Maria Ortese remarque très justement le caractère insolite de ce cortège funèbre. Exemple de vie brisée, d'enfance fauchée, le tableau que brosse ici l'écrivain est à la fois fuyant et vivant, symbiose de vie et de mort, à l'instar d'une ville exsangue, sans mer et sans vie. Pourtant, par ailleurs et toujours dans ce passage, l'écrivain n'est pas sans rappeler au lecteur la prérogative de la comédie à Naples, « dove si recita continuamente »¹. Et elle le fait très formellement, en nous offrant un aperçu du théâtre « strappalacrime », à la De Filippo : la survenue de la sœur aînée du défunt, hors d'elle, provoque l'arrêt du cortège et l'esclandre des deux parents. Le père n'hésite pas à rappeler au curé et au public - dans une double énonciation - les tensions et problèmes d'argent qu'il connaît. Avec l'arrivée de Vincenzina donc, le comportement de la famille change : de la dignité, on passe au chantage affectif. Un changement de genre est effectué de la tragédie à la comédie. Le miraculeux gros billet rose, évoqué par le curé, met fin aux plaintes et aux récriminations des parents et rassure la famille. Si l'heureux dénouement ne fait pas oublier les problèmes évoqués, la tragédie de la mort de l'enfant, le dénuement physique et moral de ses parents, il ajoute cependant un brin de folklore à la présentation de ce milieu social extrêmement précaire.

Le troisième exemple de « recita » est de loin le plus marquant et tragique, dans le récit *Interno familiare*. Il s'agit de la brusque mort d'une voisine pendant un événement heureux, le repas de Noël. L'auteur choisit une prise de vue de haut en bas, en contre-plongée, à l'opposé de Domenico Rea, effet d'autant plus marquant que le récit nous plonge dans un contexte bourgeois, là où les relations de voisinage sont très fortes. Le cadre n'est pas sans rappeler la flamboyante scène de ménage de Dumì et Cora dans *Una scenata napoletana*, in *Spaccanapoli* de Domenico Rea, bien que le registre soit opposé. Cette fois, le spectacle est froid et silencieux, on ne voit pas la mort, on la fait entendre par les gémissements et les pleurs des femmes.

Si le suicide d'une jeune femme de ménage et le spectacle d'un fakir sont des épisodes de représentation secondaires, les évoquer permet de traduire le besoin tout napolitain du peuple de distraction, d'auto commisération pour le premier épisode relaté, d'auto contemplation pour le second². Malgré ces exemples ponctuels, on ne peut donc pas vraiment parler de « recita », de vie théâtralisée, de représentation. Par cela, Anna Maria Ortese se démarque absolument de la littérature napolitaine. *Il mare non bagna Napoli* mise plutôt sur l'enquête sociale, sur le rapport des faits, dans le but de témoigner d'une vie où règne le decorum et la dignité d'un peuple qui n'a rien d'infâme et qui tente de garder une certaine dignité malgré les épreuves. En effet, la fabula tend à nous démontrer moins la vivacité des scènes de ménage, le brio d'un peuple qui cherche à divertir que la dignité des Napolitains face à la mort et aux difficultés de la vie. Et cela est vrai surtout à l'égard des femmes et des enfants qui méritent une analyse particulière. Anna Maria Ortese confirme-t-elle ce point de vue dans ses différents portraits d'enfants et de femmes, si précis et si détaillés ? C'est ce que nous allons maintenant considérer en consacrant les paragraphes suivants d'abord aux enfants, puis aux femmes, épouses et mères.

¹ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 90. Trad. (Où l'on est constamment en représentation)

² ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 154; 166. L'écrivain remarque d'abord la foule silencieuse, puis elle observe la tache de sang sortant du cadavre de la jeune fille. Ailleurs, elle perçoit un fakir, spectacle préféré des Napolitains, d'abord parce que plus reposant, et puis parce que il est à l'image même de la ville, à la fois contemplation et pénitence, d'après son ami Franco Gaedkens.

1.4.6 Les « creature »

« Creatura »¹, c'est ainsi qu'on nomme les enfants à Naples, c'est-à-dire création, oeuvre de Dieu et surtout innocence. Des « anime innocenti »², c'est ainsi que don Peppino Quaglia définit ses enfants à qui, hélas, sera réservé le même sort de misère que le sien. En effet, dénutris, malades, aveugles, orphelins, ils peuplent les rues de Naples, livrés à eux-mêmes, désœuvrés, sales³. Mais en réalité, les mille enfants des quartiers populaires, et ceux des Granili, n'ont rien d'innocent. Dès leur plus jeune âge, ce sont déjà des voyous, d'habiles proxénètes et des contrebandiers⁴. L'écrivain parle de « malata intensità »⁵ de leur regard, de « pazzia tenera »⁶ de leurs occupations, d'étrange violence et lubricité de cette enfance maudite vivant dans un univers bestial :

Questa infanzia non aveva d'infantile che gli anni. Pel resto, erano piccoli uomini e donne, già a conoscenza di tutto, il principio come la fine delle cose, già consunti dai vizi, dall'ozio, dalla miseria più insostenibile, malati nel corpo e stravolti nell'animo, con sorrisi corrotti o ebeti, furbi e desolati nello stesso tempo. Il novanta per cento ... sono già tubercolotici, rachitici o infetti da sifilide, come i padri e le madri. Assistono normalmente all'accoppiamento dei genitori, e lo ripetono per giuoco. Qui non esiste altro gioco, poi, se si escludono le sassate.⁷

Se voulant un témoignage sur l'enfance de l'après guerre, *Il mare non bagna Napoli* s'attarde sur trois d'entre eux : Eugenia Quaglia, Nunzia Faiella et Luigino. Elle brosse trois portraits remarquables d'enfants infirmes ou malades. L'origine grecque du prénom de la première, Eugenia, semble de bon augure alors qu'un triste sort lui est réservé. En effet, mi-aveugle, affreuse, sale et affamée, Eugenia garde espoir dans l'attente de ses nouvelles lunettes⁸. Nunzia, la deuxième, est une enfant de deux ans, muette et alitée, au visage expressif d'adulte et au corps inanimé d'oisillon mourant. bercée dans une boîte à coca, elle n'a jamais vu le soleil et ne le verra d'ailleurs jamais⁹. Le dernier, Luigino, aveugle de naissance, orphelin de père et de mère, se montre désinvolte malgré sa cécité et cache sa misère en chantant sa fierté de vivre¹⁰. Il est difficile de rester indifférent à ces personnages : la gêne d'Anna Maria Ortese, ses questions laissées sans réponse témoignent d'une réalité impitoyable. Les quelques vers d'une chanson tentent encore de bercer un enfant orphelin et d'adoucir sa faim, son infirmité et sa solitude.

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , pp. 27; 80; 89; 93. Trad. (Créature)

² ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , p. 28. Trad. (Des âmes innocentes)

³ Anna Maria Ortese remarque la saleté de tous ces enfants : les ongles noirs des enfants de Cutolo (85) ou de la petite Eugenia Quaglia (13) ou les jambes sales de Scarpetella (91).

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 153.

⁵ Idem, p. 103. Trad. (Intensité malade)

⁶ Idem, p. 103. Trad. (Tendre folie)

⁷ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 93. Trad. (Cette enfance n'avait d'enfantin que le nombre d'années. Pour le reste, il s'agissait de petits hommes et de petites femmes, au courant de tout, du commencement et de la fin des choses, déjà corrompus par les vices, l'oisiveté, la plus insoutenable des misères, malades dans le corps, l'âme ravagée, le sourire pervers ou hébété, à la fois pleins de ruse et de résignation. Quatre-vingt-dix pour cent d'entre eux... sont tuberculeux, ou prédisposés à la tuberculose, rachitiques ou, à l'instar de leurs pères et mères, infectés par la syphilis. Ils assistent, le plus normalement du monde, à l'accouplement de leurs parents, et le répètent par jeu. Au demeurant, il n'y a pas ici d'autres jeux, si ce n'est les batailles à coups de pierres)

⁸ ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , pp. 19-25.

⁹ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 94.

¹⁰ Idem, pp. 78-79.

Après avoir décrit le regard que Anna Maria Ortese porte sur les enfants, nous étudierons maintenant celui qu'elle porte sur les Napolitaines.

1.4.7 Les Napolitaines

Dans les années cinquante le seul rôle de la femme était d'enfanter. C'est pourquoi la « zitella » est bannie de la société; placée chez un membre de la famille, elle vit cloîtrée et exploitée¹. Vieilles filles ou mères, les Napolitaines de Anna Maria Ortese se battent comme des furies avec leur rage de vivre, entre violence et compassion, servitude et émancipation. Or, l'écriture de Anna Maria Ortese les caractérise fortement physiquement : femmes oiseau, rat, poux, chiennes, renardes, au teint olivâtre, couleur citron ou jaune, moustachues, aux dents cassés ou édentées, femmes couvertes de bubons ou sans nez, elles sont toutes de vrais monstres, qui relèveraient davantage du monde des bêtes que de celui des humains². Le zoomorphisme de cette étrange vision s'accentue dans les portraits détaillés où elles sont présentées comme des « larves », grandes ou petites³. Le portrait féminin est impitoyable. Est-il vraiment représentation de la réalité ou interprétation purement subjective et fantaisiste de l'écrivain ? D'après Anna Maria Ortese, c'est la deshumanisation de l'être humain qui le réduit au rang d'animal, parmi les animaux les plus immondes ; Antonia Lo Savio est l'un des représentants les plus caractéristiques de cette métamorphose⁴. En effet, le sourire impromptu et inattendu de cette personne, la grâce et la bonté qu'on lit dans ses yeux, ne sont que des réminiscences d'une dignité perdue. Les deux similitudes avec le monde animal, l'oiseau et le pou, servent moins à expliciter le réel portrait de Antonia Lo Savio que la répugnance physique de l'écrivain, qui rend ainsi cette silhouette hyperbolique et invraisemblable. Dans tous les cas de figure, la femme, plongée dans ce monde inhumain, perd, peu à peu, toute féminité ou presque. Ce portrait choral des femmes vivant aux Granili corrobore cette idée :

¹ *Il mare non bagna Napoli* présente deux exemples de vieille fille : Nunzia, la tante de Eugenia, dans le premier récit, ensuite Nana, la vieille tante de Anastasia, dans le deuxième. Toutes les deux vivent comme des domestiques chez leurs sœurs qui les entretiennent. Cela annonce le thème douloureux de l'exploitation de la femme en contrepoint à celui de l'émancipation féminine, amplement traité dans *Interno familiare* : Anastasia Finizio, protagoniste de cette nouvelle, bien que dynamique et indépendante, est au fond terriblement malheureuse, et rongée de regrets, car le bel Antonio ne lui a pas mis la bague au doigt. De plus, d'autres membres de la famille, la mère et la tante de Anastasia, se sentent exploitées, la première étant envieuse de sa fille, la deuxième devenue au fil des ans une humble et heureuse servante.

² Anna Maria Ortese aime à utiliser des métaphores zoomorphes : les yeux de rat de Mariuccia, in *Un paio di occhiali*, et de Antonia Lo Savio, femme poux, in *La città involontaria*, la femme « volpe » (90) et la « cagna » (96). L'écrivain joue aussi sur les contrastes chromatiques : le teint citron (68) ou olive (50) des femmes s'oppose au noir de leurs cheveux (23) et de leurs robes. Le jaune n'est pas sans rappeler au loin le soleil qu'elles ne voient jamais, faisant également allusion à leur maladie, au typhus ou à la jaunisse. D'autres exemples sont à signaler : les dents jaunes de la mère de Eugenia, (19); les pommettes jaunes d'une femme (66); le visage jaune pourri de tante Nana (45); le front jaune de quelques jeunes filles (152). L'écrivain observe également la présence de leurs dents « rotti e gialli » (19), de bubon (81, 89), ou l'absence de nez (99).

³ Les Napolitaines sont en général petites; deux exceptions à la règle dans les deux seuls récits d'invention : la mère de Eugenia, une grande silhouette efflanquée aux jambes fines comme des bâtonnets de bois (21) et Anastasia Finizio, grande et mince (35).

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , pp. 77-78, 80.

Donne, che di donna non avevano più altro che una sottana e dei capelli, piuttosto simili a una crosta di polvere che a una capigliatura, si accostavano silenziose, spingendo i bambini avanti, come se quell'infanzia maledetta potesse proteggerle o rincuorarle¹.

Les portraits de ces Napolitaines émaillent *Il mare non bagna Napoli*, même dans les récits d'invention. En effet, le portrait animal de Mariuccia, petite femme moustachue et naine, est un exemple parmi d'autres, confirmant cette impression générale de dégoût de l'écrivain qui aime à surprendre ses consœurs dans leur intimité, et souvent en train de se coiffer, seul trait féminin qui leur reste². Dans leurs maisons, les femmes des Granili semblent se résigner en silence à une vie servile entre compassion et extase³. Celles des « vicoli », en revanche, sont frénétiques et enragées : dans leur antre, elles frappent et hurlent telles des Erinyes, déchaînant ainsi leur sauvagerie et leur fureur sur leur progéniture⁴. Dans la rue, les femmes napolitaines sont présentées comme des débris humains, des « vecchie madri... che si grattano il capo, trascinando uno zoccolo, coi grandi occhi rotti dalle memorie »⁵, et pour leurs filles, vieilles avant l'âge, l'accent est mis sur leur dentition pourrie et jaune malgré leur candide sourire⁶. L'hyperbolisme des portraits féminins frise parfois la caricature : nanisme, maladie, difformité. Pourtant, *Il mare non bagna Napoli* est surtout l'ouvrage d'une femme sur les femmes qui, par la présentation intentionnellement détaillée d'autant de figures féminines, a tenté de les comprendre.

Mettant en exergue la femme, et non l'homme, à travers la description, l'écrivain a insisté sur le poids de leur charge et la douleur ancestrale qui les habitent. Maintenant, il nous reste à définir dans quel but vit la Napolitaine selon notre écrivain.

1.4.8 Le refus de la réalité

La pression de la religion et des coutumes ataviques, très ancrées dans le Sud, pèse sur ses habitants. C'est le patriarcat de Dieu qui s'exerce à travers l'homme : le Napolitain, avec ou sans travail, domine et commande la femme, dirigeant toute la maisonnée. De surcroît, les aléas de la guerre, les difficultés d'alors pour se procurer de la nourriture, aggravent cette contingence sociale et économique fort difficile. Inutile de préciser que les Napolitaines ne peuvent pas vivre à leur guise. Mariées ou vieilles filles, elles dépendent toujours du bon vouloir de leur famille. Anna Maria Ortese concentre le drame du malheur existentiel de Anastasia Finizio en l'espace d'une

¹ Idem, pp. 92-93. Trad. (Des femmes, qui de féminin n'avaient plus rien, sinon une jupe et une chevelure, s'approchaient en silence, en poussant des marmots devant elles, comme si cette enfance maudite eût pu les protéger, leur donner du courage)

² ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , p. 23.

³ L'écrivain met en exergue la compassion des femmes entre elles ainsi que leur dévouement au chevet des malades : d'un côté de la pièce Assuntina administre des médicaments à son oncle, de l'autre la femme d'un syphilitique, agenouillée, lui humecte la main avec sa langue. ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 97. Anna Maria Ortese remarque également l'allure jeune et l'air extasié de la mère de Nunzia Faiella.

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Oro a Forcella*, op. cit. , pp. 66-67. Trad. (Chercher les mères paraissait une folie. De temps à autre en sortait une par derrière la roue d'un chariot, criant horriblement, elle saisissait le poignet de son enfant, elle le traînait dans un taudis d'où il s'échappait par la suite des hurlements et des pleurs, et on voyait brandir un peigne en l'air, ou une bassine en fer appuyée sur une chaise, où le pauvre malheureux était obligé de plier son douloureux visage)

⁵ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 152. Trad. (Des vieilles mères qui se grattent la tête, et traînent la savate, les yeux battus, déteints par les souvenirs)

⁶ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 152.

seule journée, le jour de Noël ; elle oppose le rêve d'un moment, au matin, au sommeil continu, et ballote son personnage entre conscience et inconscience, façon de souligner l'interpénétration et l'omniprésence de la vie et de la mort. La thématique du regard accroît également ce sentiment de refus de la réalité jusqu'à sa négation. En effet, c'est dans les yeux noirs et terribles de zia Nana qu'Anna Maria Ortese cristallise l'exemple par excellence de la « donna che non è riuscita a vivere »¹ qui végète et se rassasie du bonheur des autres. Ce sera par contre dans les bons conseils que Nunziata prodigue à sa nièce, tout en lui invoquant la mort, que résonne la sentence, « Figlia mia, il mondo è meglio non vederlo che vederlo »². Effectivement, les lunettes ensorcelées de Eugenia vont démystifier sa belle journée. Le critique Silvia Contarini par ailleurs relève que l'écrivain fait adopter ce point de vue dénonciateur à tous les autres personnages de *Un paio di occhiali*. En effet, elle affirme que « mettere gli occhiali dà una nausea insopportabile ai suoi personaggi condannati a vivere nell'orrore »³. Vivre à Naples serait donc pour tous ces personnages une horreur, une hallucination permanente et sans retour. Parfois, Anna Maria Ortese parle de châtement divin, de « gastigo » ou de « martirio »⁴. À quoi sert donc de vivre ? La Napolitaine attend patiemment la mort que ce soit la petite Nunzia aux Granili ou Anastasia dans les beaux quartiers. Et toutes saluent la mort de donn'Amelia comme une délivrance⁵. Le goût baroque de la mort, typiquement napolitain, savamment rendu dans la représentation du décès imprévu de Scarpetella, est loué par le fanatique Cutolo comme un don divin⁶. Si l'écrivain mentionne avec humour les nouveaux appartements du feu père Finizio, qui repose maintenant dans une tombe en plein soleil, puis raconte avec brio le suicide de Giovanna Alatri comme un spectacle, c'est finalement dans les yeux suppliants de Nunzia, dans sa mort annoncée en silence qu'elle parle au nom de toutes les mères et de tous les enfants :

Non vi era in essi tristezza e neppure dolore, ma il senso di una attesa, di una pena scontata in silenzio, con la sola vita di questa attesa, di una cosa che poteva venire di là da quei muri immensi, da quell'alta finestra cieca, da quel buio, quel tanfo, quel sentore di morte.⁷

La plume élégiaque de la journaliste décrit ces yeux qui quémangent la mort comme un soulagement parce que cette vie n'est qu'attente permanente, silence, senteur de mort, avec une pointe d'ataraxie, entre stoïcisme et résignation chrétienne: cette petite enfant symbolise le détachement de la conscience au milieu de l'inconscience. Enfin, tout autour des larves humaines sans visage, des fenêtres bouchées, des ruelles noires et sans issue, partout la mort baigne ou plutôt inonde Naples, imprégnant les bas-fonds de cette cité « involontaire ».

Pour conclure, Anna Maria Ortese décrit un monde où la femme ne vit pas pour elle, mais au service de sa famille et dans la seule attente de l'inéluctable mort.

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Interno familiare*, op. cit. , p. 45. Trad. (Femme qui n'a pas pu vivre sa vie)

² ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , p. 18. Trad. (Ma petite... vaut mieux pas voir le monde que de le voir)

³ SILVIA CONTARINI, *Narrare Napoli, anni Cinquanta : Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, op.cit. , p. 163. (Mettre les lunettes donne une nausée insupportable à ses personnages condamnés à vivre dans l'horreur)

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op. cit. , pp. 16; 58.

⁵ ANNA MARIA ORTESE, *Interno familiare*, op. cit. , p. 58.

⁶ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , pp. 90-91.

⁷ Idem, 95. Trad. (Il n'y avait aucune tristesse, ans ce regard, ni même de la souffrance, mais un sentiment d'attente, de peine expiée en silence, avec, pour toute vie, cette attente, de quelque chose qui pouvait venir d'au-delà des murs immenses, de la haute fenêtre aveugle, de l'obscurité, du relent, de cette odeur de mort)

1.4.9 L'après-guerre

Il faut maintenant inscrire la description détaillée des Naples que nous fait Anna Maria Ortese dans le contexte plus large de l'époque, celui de l'après-guerre. Elle découvre une ville différente, meurtrie, qu'elle traduit par la métaphore d'une tempête et d'un ouragan, une « tempesta ... uragano »¹. Elle en mesure les conséquences à travers l'histoire des autres, en l'occurrence l'une de ses connaissances, habitant le quartier de son enfance : la guerre a totalement bouleversé la vie de Cutolo qui a perdu son père et sa maison². A la Riviera di Chiaia, la journaliste constate les dégâts occasionnés par le conflit. Les façades des anciens palais maculées, perforées ou déchiquetées, gardent le souvenir des récents bombardements :

Dopo i selvaggi anni '40-45: la pioggia di forellini che aveva macchiato le facciate dopo i mitragliamenti e le grandi e solenni lacerazioni aperte dalle bombe.³

Mais elle relate aussi les travaux de réhabilitation en cours, faisant ainsi allusion, mais sans le nommer, au nouveau maire Achille Lauro, qui promet de grandioses feux d'artifice pour la traditionnelle fête de Piedigrotta⁴. Dans ce quartier, tout se colore d'un vilain jaune gris: la grisaille des immeubles percés par les obus et les tenues grises des ouvriers, font ressortir le jaune du tuf, des dents, des uniformes des Américains, de la couleur de la peau. Les soldats étrangers sont partout, très soucieux de leurs plaisirs : le jour, ils font du commerce avec les *scugnizzi*, la nuit, ils rôdent dans la Villa Comunale⁵. C'est le nouvel occupant qui fait « trembler d'amour » :

Napoli era quello ch'è noto, una colata lavica di pus e di dollari, l'Americano aveva sostituito il Borbone, e bastava sentire dire *okay* perché dalla Vicaria a Posillipo tutti i cuori tremassero...⁶

Dans cette description, et tel une suite au Guépard⁷, Anna Maria Ortese souligne son mépris pour une ville vendue aux étrangers. L'évocation des Américains reste cependant secondaire même si elle évoque quelques traces de leurs passages ou de leurs allées et venues entre le célèbre Gambrinus et les bateaux de l'OTAN :

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 101. Trad. (Tempête... ouragan)

² Anna Maria Ortese tient à préciser que, enfant, elle habitait dans la zone portuaire de Naples. ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op.cit. , p. 84.

³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , pp. 100-101. Trad. (Au sortir des années sauvages de 1940-1950 : la myriade de petits trous dont avaient été criblées les façades, à la suite des mitraillages, et les grandes, les solennelles éventrations laissées par les bombes)

⁴ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 100-102.

⁵ Idem, p. 103.

⁶ Idem, p. 112. Trad. (Naples était ce que l'on sait, une coulée de lave, chargée de pus et de dollars ; l'Américain avait remplacé le Bourbon, et il suffisait d'entendre dire *okay* pour que de la Vicaria à Pausillippe tremblassent tous les cœurs)

⁷ GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, collection Universale Economica Feltrinelli, n° 1028, 1990 (conforme au manuscrit de 1958), pp. 247, ici p. 41. "Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi". Trad. (Si nous voulons que tout reste tel quel, il faut que tout change)

Intorno, come selvaggi uccelli bianchi, andavano e venivano le bluse attillate di molti marinai USA. Le porte a vetri si aprivano e chiudevano continuamente per lasciar passare questa gioventù che saliva dal porto, pieno anche quel giorno di pallide navi d'acciaio¹.

En effet, ces soldats ne servent que de décor à la narration : Eugenia entend les gros camions défiler en ville et cette fête semble annoncer le printemps ainsi qu'une nouvelle vie².

Si Anna Maria Ortese a conscience de l'immensité des dégâts et de l'immense oeuvre de reconstruction dans la ville, si elle mentionne la présence des troupes étrangères, ce ne sont que les conséquences du conflit qu'elle relève : sa plume se plaît davantage à traduire la misère et la souffrance des femmes et des enfants. Nous allons voir maintenant comment elle accentue le réalisme de ses descriptions par l'emploi du dialecte.

1.4.10 Le dialecte

Anna Maria Ortese écrit en italien, mais a parfois recours au dialecte, qu'elle reporte en italique, soit pour caractériser un personnage atypique, tel la *zagrellara* ou *Scarpetella*, soit dans certains dialogues qui traduisent des tensions. En effet, le dialecte permet d'abord à l'écrivain d'intensifier le contexte tragique et impromptu d'une situation, comme dans l'exemple suivant, extrait de la mort de *Scarpetella* :

*Mo fa journo, pe' quella creatura, mo' vede Dio !... Pazzianno è fernuto.*³

Mais il permet ainsi de mettre en exergue la tension contextuelle et temporelle de la tragédie, d'une part par l'évocation de la tendresse du passé et d'autre part en soulignant l'épouvantable réalité du présent dans le déchirement de la perte d'un petit frère :

*Cher'è ! Vui pazziate! Vui nun tenite core !... Scarpetè!...Nun pazzià, scètate! Tu me chiammave matina e ssera, pure 'n zuonno. I' nun tengo a nisciuno, core...*⁴

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 160. Trad. (Autour, comme de blancs oiseaux sauvages, allaient et venaient les blouses adhérentes de nombreux matelots américains. Les portes vitrées s'ouvraient et se refermaient sans arrêt, pour laisser passer cette jeunesse qui montait du port, plein, ce jour-là aussi, de navires pâles, aux coques d'acier)

² ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , p. 23. "Sentì, senza però vederla chiaramente, la gran festa che c'era intorno. Carretti uno dietro l'altro; grossi camion con americani vestiti di giallo che si sporgevano dal finestrino, biciclette che sembravano rotolassero" Trad. (Elle devina, sans la percevoir clairement, la grande fête qui vibrail alentour. Des charrettes qui se succédaient; de gros camion avec des militaires américains vêtus de jaune, qui se penchaient aux portières ; des bicyclettes semblaient rouler toutes seules)

³ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 89. Trad. (A présent y fait jour pour c'te créature, à présent a voit Dieu !... Y s'amusait, et l'a clamsé)

⁴ Idem, p. 91. Trad. (« Qu'est-ce qu'y se passe ? Vous rigolez, quoi ! Zêtes des sans cœur ! ... Trottinette ! ... Fais pas l'idiot ! Tu m'appelais matin et soir, tu m'appelais, même en dormant. Moi, j'ai personne, mon cœur, personne »)

Le déchirement de la mère face au comportement de ses enfants est également rendu en dialecte:

*Lle curreva sempre appriesso...tocche tocche, con le sue scarpetelle. Addò sta? Spiava, quanno se n'è fujuta*¹.

Et pour exprimer la violence du sentiment d'abandon, au retour du fils prodigue, c'est encore le dialecte qui est privilégié :

*Vattènne !*²

Ainsi le dialecte permet-il à Anna Maria Ortese moins de localiser la scène à Naples que d'en rendre son côté intimement tragique. Mais son recours au dialecte n'est que marginal et secondaire. Nous pouvons noter encore une approche indirecte du métadiscours sur la puissance du dialecte napolitain dans la conversation entendue et rapportée entre John Slingher et Gino Capriolo :

Essi stavano dissertando su una questione sottilissima: di come il dialetto napoletano possa raggiungere, se approfondito, dignità di lingua. Citavano Di Giacomo e Rea³.

Écrire sur Naples ne veut pas donc forcément dire écrire en napolitain : Domenico Rea et Anna Maria Ortese utilisent ce dialecte de manière ponctuelle, mais dans le même effet à visée réaliste.

1.4.11 Conclusion : la perception d'une journaliste

Nous avons cerné d'abord comment l'écrivain perçoit les Napolitains – femmes et enfants surtout –, puis quelle atmosphère sombre et misérable se dégage de l'époque. De ces éléments résulte une vision globale qui ne met l'accent que sur l'aspect obscur de la cité. Cependant, *Il mare non bagna Napoli*, évoque également une autre Naples, sévère, austère, celle du sommet de la colline de Pizzofalcone, avec côté mer, vue sur le Castel dell'Ovo, et côté ville, vue sur la Chartreuse de San Martino, plus particulièrement la rue Monte di Dio, parallèle de la via Egiziaca, célèbre pour la maison Carafa et le théâtre Politeama. C'est la Naples de *Il ragazzo di Montedidio*⁴, c'est aussi celle de Erri De Luca. C'est également la Naples d'autres artistes et intellectuels qui,

¹ Idem, pp. 91-92. Trad. (« Il y courait toujours après... et tic et tac, avec ses p'tites savates. Où qu'est-elle ? qu'y cherchait quand all'avait filé en douce »)

² ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 91. Trad. (Fous le camp !)

³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 135. Trad. (Ils traitaient d'un problème infiniment subtil, à savoir comment le dialecte napolitain pouvait accéder, opportunément approfondi, à la dignité de langue. Et de citer, à cet égard, Di Giacomo et Rea)

⁴ Titre du dernier sous-chapitre de *Il silenzio della ragione*.

s'éloignant du ventre de la ville, discutent de son pouvoir phagocytant ¹ ou de la puissance du dialecte. C'est encore la Naples des bourgeoises (telle Anastasia Finizio) où la femme s'émancipe et devient indépendante. En face, plus bas, il y a la mer de Raffaele La Capria, où l'eau cristalline et scintillante baigne Naples. En dépit de cette conscience d'aspects plus souriants de la ville, l'impression qui domine reste négative : Naples est assimilée par l'écrivain à une méduse ou à un ivrogne². Que cherche vraiment Anna Maria Ortese ? Laissons lui la parole :

Io cercavo invece qualcosa che fosse Napoli, il Vesuvio e il contro Vesuvio, il mistero e l'odio per il mistero³.

L'a-t-elle trouvé ? Sa quête sur la vraie Naples, sur « una identificazione di Napoli »⁴ semble aboutir finalement à une enquête ni très claire ni très objective. Elle ne se fait que des ennemis, à commencer par son public. Trop dire, c'est quelquefois mal dire. Et se concentrer uniquement sur le négatif n'est pas une façon de rendre compte de la réalité. L'état d'abrutissement qu'elle décrit des Napolitains est sectaire, elle ne prend pas en compte la lutte au quotidien de tous ceux qui veulent améliorer leur vie. Le point de vue de l'auteur de *Il mare non bagna Napoli* est par conséquent, à notre sens, touchant, mais surtout hallucinant et halluciné, relatif à son état du moment, à sa condition nerveuse et mentale, à son éloignement. Elle-même parle de « vero malessere »⁵ dans le regard d'autrui, de « fastidio »⁶, se sentant « imbarazzata »⁷, dans un état d'âme entre angoisse et consolation⁸, ou pire transposant son angoisse chez les autres. Luigi Compagnone, journaliste, remarque à son propos que les écrits sont empreints d'une atmosphère funèbre, « quell'aria raccapricciata delle cantine e dei cimiteri »⁹, et avoue ressentir une « sensazione sottile di morte »¹⁰. morte »¹⁰. Anna Maria Ortese veut incontestablement exécuter ses confrères au lieu de se rapprocher d'eux amicalement. Elle montre véritablement un caractère hargneux en critiquant plus qu'en analysant la nouvelle génération d'écrivains napolitains, tous des larves, selon elle¹¹. En effet, même si, selon elle, Domenico Rea semble « la voce legittima di Napoli »¹², compte tenu de sa fulgurante ascension, il ne reste qu'« un rosso pallone »¹³. La Capria n'est pas Naples, Michele Prisco non plus. *Il mare non bagna Napoli* est en fait un adieu à la ville, comme en témoigne l'avant dernier chapitre :

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 161. Anna Maria Ortese semble déceler dans les yeux de son camarade Prunas son propre drame existentiel, celui du rapport entre sa ville et se pose les questions suivantes : « È vero che siamo morti?... È vero che siamo stati assorbiti dalla città ? ». Trad. (Nous sommes morts, n'est-ce pas ?...La ville nous a engloutis ?)

² Idem, pp. 133-134. « Era l'ora che Napoli si accende e gonfia come una medusa; e le sue ferite risplendono, i suoi cenci si coprono di fiori, e la popolazione barcolla... La città si copriva di rumori, a un tratto, per non riflettere più, come un infelice si ubriaca » Trad. (C'était l'heure où Naples s'allume et enfle comme une méduse ; où ses blessures resplendissent, ses hardes se couvrent de fleurs, où la population chancelle...La ville se couvrait de bruits, soudainement, afin de ne plus réfléchir, comme un malheureux qui se soûle)

³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 151. Trad. (Je cherchais, au contraire, quelque chose qui fût vraiment Naples, le Vésuve et l'anti-Vésuve, le mystère et la haine du mystère)

⁴ Idem, p. 151. Trad. (Identité de Naples)

⁵ Idem, p. 104. Trad. (Véritable malaise)

⁶ Idem, p. 104. Trad. (Gêne)

⁷ ANNA MARIA ORTESE, *La città involontaria*, op. cit. , p. 79. Trad. (Embarrassée)

⁸ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, op. cit. , p. 89. Lorsque elle se trouve au troisième étage des Granili.

⁹ Idem, p. 125. Trad. (Le frisson des caves et des cimetières)

¹⁰ Idem, p. 125. Trad. (Subtilement, cette sensation de mort)

¹¹ Idem, p. 119.

¹² Idem, p. 123. Trad. (La plus légitime des voix napolitaines)

¹³ Idem, p. 122. Trad. (Ballon rouge)

Guardai tutta Napoli : nella immensa luce, delicata come quella di una conchiglia, dalle verdi colline del Vomero e di Capodimonte fino alla punta scura di Posillipo, era un solo sonno, una meraviglia senza coscienza. Guardai anche verso le mura rosse di Monte di Dio... Non si sentiva che lo sciacquo tranquillo dell'acqua sugli scogli, non si vedevano che le colline sempre più vive e vittoriose nella luce, e, più giù, le case e i vicoli grigi, i miseri vicoli infetti, dove brillava ancora, sulle immondizie qualche lume¹.

Il mare non bagna Napoli, simple enquête au départ sur la Naples de l'après-guerre et la nouvelle génération d'écrivains napolitains, semble ainsi dévier de son objectif et plutôt refléter la désolation intérieure de son écrivain que rendre compte de la réalité.

Des analyses précédentes, il résulte que cet ouvrage de Anna Maria Ortese nous apparaît tendancieux et inique : en effet et comme nous l'avons vu, la journaliste se plaît à qualifier les Napolitains de larves, conspue ses confrères sans distinction et par son parti pris de dénonciation morbide, s'éloigne en définitive du réalisme auquel elle prétend. Pas plus que Rea, mais dans un autre registre, elle ne parvient à donner la dimension exacte et multiple de la ville : plus encore, elle cherche à faire de cette vision tronquée la vérité absolue et dénigre ceux qui pourraient réussir mieux qu'elle. Il n'en reste pas moins que son œuvre présente une valeur littéraire incontestable. Entre récit et enquête, son écriture excessive, émotionnelle, ne peut laisser le lecteur indifférent.

¹ Idem, p. 172. Trad. (J'embrassai Naples du regard. Dans l'immense lumière, aussi délicate qu'un coquillage, depuis les vertes collines du Vomero et de Capodimonte jusqu'à la pointe sombre de Pausilippe, tout n'était que sommeil, merveille sans conscience. Je regardai aussi vers les murailles rouges de Monte di Dio... On n'entendait que le clapotis tranquille de l'eau sur les rochers, on ne voyait que les collines toujours plus vives triomphantes en pleine lumière, et en bas, les maisons et les ruelles grises, les ruelles infectées, misérables, où quelques lampes brillaient encore sur les ordures)

1.5 Raffaele La Capria : l'homme blessé

Dans notre effort de cerner les influences littéraires dans lesquelles a baigné Erri De Luca, nous nous sommes d'abord intéressée à Domenico Rea, ensuite à Anna Maria Ortese. Nous avons tenté de définir les particularités des écrivains de l'après-guerre qui ont la volonté de restituer une image plus réaliste du Naples d'alors. Nous avons vu que si le premier échoue dans sa tentative, la deuxième force l'écriture et finit par proposer une vision déformée et tronquée du réel. Il nous reste maintenant à examiner de plus près celui qui est considéré comme le véritable porte-parole de cette génération, Raffaele La Capria, et qui a été, nous allons le démontrer, le mentor littéraire de Erri De Luca.

Ne serait-ce que par son titre, le chef d'œuvre de Raffaele La Capria, *Ferito a morte*, publié en 1961, se place dans la lignée de *Il mare non bagna Napoli* de 1953 car il annonce d'emblée, et par son titre, la relation blessante et mortelle que l'écrivain a entretenue avec sa ville. Or, bien que révélateur d'un rapport conflictuel, le livre est centré sur le malaise existentiel de Massimo, un jeune homme de la bourgeoisie napolitaine et non sur la misère des *vicoli*. En effet, la localisation topographique du roman est à l'opposé de la foule noire de Forcella : ici ce n'est pas la misère, mais la mer et le soleil qui blessent ou aveuglent l'écrivain.

1.5.1 Le roman de Naples

L'idée de ce roman lui est venue à Raffaele La Capria après s'être aperçu qu'aucun roman d'auteur napolitain ne parlait réellement de la classe sociale bourgeoise. Puisque parler à la première personne serait une entrave à la narration, l'écrivain imagine alors d'alterner les différents points de vue de personnages qui se concentreraient en un seul, résumant ainsi sa propre pensée. L'écrivain décide également de regrouper les temps de la narration en une journée où, dans un état de demi-sommeil, il raconte dix ans de sa vie, bouleversant ainsi l'axe temporel du récit romanesque. C'est pour lui le seul moyen formel de traduire son vécu en une écriture qui exprime et transfigure son expérience individuelle car, grand admirateur de l'*Ulysse* de Joyce, il est conscient que le roman n'est plus à la hauteur des temps modernes. C'est donc motivé par un besoin et un irrésistible besoin de clarté qu'il brise la structure et la forme romanesques, employant des techniques et des procédés stylistiques innovants tels la synchronie, le point de vue multiple, afin de mieux exposer ses arguments.

Nous insistons sur ce point car c'est là tout le paradoxe de l'écriture de La Capria : il essaie de se distancer d'une ville qu'il dénonce, mais s'en raccroche sans cesse par le jeu de l'écriture. L'écrivain revient perpétuellement à la ville dont il s'est exilé. La ville captive l'homme par le souvenir des lieux de sa jeunesse ; et, ces souvenirs rejaillissent intacts, le reliant toujours à sa Naples maritime, dans la tentative de retrouver une harmonie perdue. Ainsi la ville reste terre mythique et devient symbolique par le jeu de l'écriture qui relie passé et présent. Ces images premières restent fixées à jamais dans son esprit comme sur le papier :

Voglio parlare delle immagini primarie che lì (nel palazzo donn'Anna) si formarono nella mia mente e si depositarono per sempre nell'anima. I soli luoghi importanti per uno scrittore, e per chiunque, sono infatti i luoghi in cui si nasce e si sviluppa la memoria immaginativa, e l'identità più segreta. Questa memoria è fatta di immagini sensoriali e mentali che si presentano nei momenti più imprevisi e in combinazioni impensabili, sempre legate però ai cinque sensi e soprattutto, per me, a quello della vista; e poi a odori, sapori, suoni, contatti
¹.

La mémoire de la ville reste ainsi toujours magique grâce aux souvenirs de lieux inoubliables. En effet, l'emplacement de sa maison située en bordure de mer favorise l'enchantement de ces belles journées d'été passées en mer en compagnie de ses amis, en pêchant le bar. Mais ces temps insouciantes et heureux ne lui font pas pour autant oublier les problèmes liés à la ville et vont l'amener à prendre aussi conscience de la douloureuse réalité de la cité parthénopéenne, à vivre un état d'âme entre enchantement et désaccord, entre permanence et fuite. L'histoire des années 1943-54 qui retrace le *bildungsroman* de Massimo-Raffaele va croiser l'Histoire dans « una città che si è messa fuori della Storia... che a volte sembra esistere fuori della storia, fuori del mondo, immersa in un "tempo" proprio »².

La mémoire tente donc de récupérer cet absolu intemporel qui est réel, mythique et symbolique à la fois. La Capria, poète du temps perdu et révolu, semble toujours à la recherche d'une journée parfaite de même qu'un peintre de l'harmonie absolue. Cette quête devient obsessionnelle et le conduit à réinventer Naples dans un mythe personnel, construit de toutes pièces, comme nous allons maintenant de le démontrer.

1.5.2 Le mythe de la belle journée

Deux romans sillonnent l'enfance et la jeunesse napolitaine de l'auteur, *La neve del Vesuvio* et *Ferito a morte*. Tonino et Massimo, l'enfant et le jeune homme, sont l'alter ego du narrateur. Les journées de Massimo (comme celles de Tonino) ont toujours été vécues dans l'attente. *La bella giornata* n'est pas seulement le titre du chapitre VII du premier ouvrage, mais une profession de foi grâce à ce contact permanent avec l'eau qui transfigure les journées du protagoniste. La mer, c'est d'abord un paysage grandiose et sublime :

E quando al mattino mi affacciavo dalla terrazza ogni volta si rinnovava la meraviglia. Non poteva nascere che lì il mio mito della "bella giornata"! Palazzo Donn'Anna, con le sue ombre spettrali e la sua luce folgorante era già una buona metafora della mia immagine mentale di Napoli³.

¹ RAFFAELE LA CAPRIA, *Lo stile dell'anatra*, Milano, Mondadori, 2001, p. 132. Trad. (Je veux te parler des images primaires que là-bas (dans le palais donn'Anna) se sont formées dans mon esprit et qui se sont à jamais déposées dans mon âme. Les seuls endroits importants pour un écrivain, et pour quiconque, ce sont en effet les endroits où l'on naît, l'on développe la mémoire imaginative, et l'identité la plus secrète. Cette mémoire est faite d'images sensorielles et mentales qui se présentent dans les moments imprévus et en combinaisons impensables, cependant toujours liées aux cinq sens et surtout, pour moi, à celui de la vue; ensuite aux odeurs, aux saveurs, aux sons, contacts)

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, Milano, Mondadori, Oscar Mondadori, 1984 (1ère édition 1961), pp. 200, ici p. 49. Trad. (Une ville qui s'est placée en dehors de l'Histoire) ; Idem, p. VII de l'Introduction. Trad. (Qui parfois semble exister en dehors de l'histoire, en dehors du monde, plongée dans un « temps » propre)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, op. cit. , p. 21. Trad. (Et lorsque le matin je me penchais depuis la terrasse chaque fois se renouvelait la merveille. Il ne pouvait naître que là-bas le mythe de la « belle journée » ! Le palais Donn'Anna, avec ses ombres spectrales et sa lumière fulgurante était déjà une bonne métaphore de mon image mentale de Naples)

Le rapport avec Naples devient ainsi « solaire et aquatique »¹ et cela d'autant plus que le palais où Massimo vit, est entouré par la mer sur trois cotés ; depuis la terrasse, il peut donc plonger, partir en bateau ou bavarder avec les pêcheurs. La symbiose avec la mer est absolue et parfaite. Elle commence dès le réveil par le parfum des embruns qui lui parviennent alors qu'il est encore dans son lit et par cette odeur caractéristique d'une journée qui s'annonce merveilleuse². L'harmonie continue en pleine mer grâce au vent qui donne la chair de poule³. La mer, c'est un lieu de passage, d'échange et de rencontre. Les amis qu'il rejoint à l'occasion d'un plongeon, le panorama des belles villas côtières du Cap Pausilippe, la rencontre d'une nouvelle fille, et la pêche sous-marine créent le mythe de la Naples de sa jeunesse :

A volte sotto la terrazza passavano gli amici con la barca, e io con un tuffo a volo d'angelo saltavo dalla terrazza e li raggiungevo. Oppure mi chiamavano per chiedere un'arancia, un panino, una mela, per unirmi a loro nella pesca subacquea, per presentarmi una ragazza. Passavano le grandi navi che arrivavano dagli oceani, il "Rex", il "Saturnia", il "Conte Biancamano", che riconoscevo dalla sagoma. Passavano le barche di ritorno dalla pesca notturna e si calava il panier per comprare il pesce, oppure si scambiavano previsioni sul tempo che faceva, ed era tutto un chiacchierare dalla terrazza al mare, tutto un viavai, specie durante l'estate⁴.

La vie de ce jeune homme semble ainsi être d'éternelles vacances en rupture avec le réel, par le jeu de l'évasion. Pourtant, le temps dégrade la *bella giornata* qui s'estompe au fur et à mesure que le départ de Naples approche. En fait, l'image de la belle journée est toujours là mais différente. Massimo se souvient qu'il est toujours allongé sur un rocher et perçoit un changement même si rien ne laisse le percevoir⁵. De même que le palais Medina, - magique demeure de ses belles journées - se délabre de jour en jour et s'enfonce petit à petit dans le golfe de Naples, Massimo sombre et plonge dans ses pensées et méditations et finit par faire le point sur sa vie, la veille-même de son départ. Ainsi, dans ces *topoi* de mer et de lumière, semble s'opérer le mariage entre nature et

¹ VINCENT D'ORLANDO, in RAFFAELE LA CAPRIA, *L'harmonie perdue*, op. cit. , p. 7.

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 7. "Che giornata! L'odore della bella giornata, proprio l'odore". Trad. (Quelle journée ! L'odeur d'une belle journée, cette odeur caractéristique)

³ Nous remarquons en parallélisme les effets de chair de poule sur la peau de Massimo et à la surface de l'eau d'une mer personnifiée. Ce contact est ici tactile, élégiaque et nostalgique. Idem, p. 27. "Il vento che ti sfiora, mai, mai più ripasserà. La pelle d'oca per il piacere di quella carezza. Anche il mare rabbrivisce, pelle d'oca anche il mare" Trad. (Le vent qui t'effleure, jamais, jamais il ne reviendra. La chair de poule pour le plaisir de cette caresse. Même la mer frissonne, chair de poule même la mer)

⁴ RAFFAELE LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, op. cit. , p. 22. Trad. (Parfois sous la terrasse ses amis passaient en barque, et moi, d'un plongeon en vol d'ange je sautais depuis la terrasse et je les rejoignais. Ou bien on m'appelait pour me demander une orange, un sandwich, une pomme, pour que je me joignisse à eux à la pêche sous-marine, pour me présenter une fille. Les grands navires qui arrivaient des océans passaient, le « Rex », le « Saturnia », « le conte Biancamano », que je reconnaissais à leur silhouette. Les barques de retour de la pêche nocturne passaient, et on faisait descendre le panier pour acheter du poisson, ou bien on échangeait les prévisions sur le temps, et c'était tout un bavardage de la terrasse à la mer, tout un va-et-vient, en particulier pendant l'été)

⁵ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 67. "Sdraiato sopra uno scoglio, nel cuore di una bella giornata uguale a tutte le altre, uguale ma diversa" Trad. (Allongé sur un rocher, au coeur d'une belle journée semblable à toutes les autres, semblable mais différente); Idem, p. 55. "Quando li riapre appena, rientra nello scenario. A larghe spirali si dissolve il panorama intorno a lui nei vapori del mezzogiorno, il cielo e il mare, tutto bello, irrimediabile, non se ne può più ! Possibile che tutto sia uguale e tutto sia cambiato? Sì è possibile." Trad. (Qu'il les entouvre à peine, il revient dans le décor. Autour de lui, en larges spirales, le panorama se dissout dans les vapeurs de midi, tout est définitivement beau, le ciel et la mer, on n'en peut plus ! Est-il possible que tout soit à la fois pareil et différent ? Oui, c'est possible)

histoire : Naples archétype de ville magique et mythique, dévoile l'histoire d'un jeune homme qui doit se construire et trouver sa place dans la vie¹.

1.5.3 L'histoire de Massimo ou sa blessure

L'histoire de Massimo De Luca pourrait très bien se confondre avec celle de milliers de jeunes appartenant à la bourgeoisie napolitaine. En effet, tout à l'opposé de la petite Eugenia, in *Un paio di occhiali*, ce jeune Napolitain vit dans une belle maison aérée et salubre, ses parents sont aisés, il a fait de bonnes études et un avenir serein l'attend à Rome. Or, Massimo semble différent et incompris des jeunes de son âge parce qu'il est torturé par sa ville qu'il aime et déteste à la fois. Naples devient l'objet de sa quête, à la fois besoin de fusion ou objet de répulsion. Tout le roman est par conséquent centré sur cette lutte intérieure, et son protagoniste apparaît tiraillé entre l'envie de rester, afin de revivre sa « *bella giornata* », et le besoin de partir, comme l'a déjà réalisé son unique ami Gaetano qui a voulu se libérer une fois pour toutes des conditionnements de sa ville².

Massimo entend bien rester et ce, pour prolonger la nostalgie du passé, mentalement associée à l'élément marin, et qui se résume pour lui à la poursuite d'un bar, pour jouir d'un plaisir éphémère et difficile à atteindre. La deuxième option, le départ imminent, c'est Gaetano qui la lui rappelle constamment, à l'instar de ses parents. Selon son ami qui ne sait pas nager, la pêche sous-marine constitue déjà une fuite en soi³. En effet, c'est en s'aventurant dans les eaux profondes à la recherche de la « *Grande Occasione* »⁴ que Massimo semble oublier son quotidien. Mais en réalité, la chasse au poisson n'est que l'expression symbolique du rapport de Massimo avec Naples autant que celle de son inconscient car « *l'occhio fisso* » du poisson semble le sonder et le scruter de l'intérieur. La *spigola* devient ainsi en quelque sorte le miroir de Massimo, qui se sent capturé et saisi, blessé, étouffé et emprisonné à jamais. Sur terre, d'autres regards scrutateurs, « *l'occhio incastrato, emblematico* » de Guidino Cacciapuoti, « *l'occhio céseo* » de Roger l'aviateur, ou le

¹ Il s'agit du palais donn'Anna à Pausillipe, édifié au XVII^e siècle par Don Ramiro Guzman duc de Médine Las Torres et vice-roi de Naples. Cette ruine incarne néanmoins le croisement de civilisations par ses nombreux habitants étrangers (Français, Anglais, Allemands et Espagnols) et par la représentation de toutes les couches sociales en ligne verticale (les princes Colonna et les marquis Bugnano aux étages nobles, un docteur et un architecte au 1^{er}, un pêcheur au ras de la mer). Voir le plan 3, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

² Raffaele La Capria aime à rappeler la différence entre sa ville et la capitale. En effet, dans *Ferito a morte*, si Massimo pense qu'elle est « *una città senza Vesuvio e senza estati* », son père la déclare « *il vero paradiso dei napoletani* », pp. 16; 153. Trad. (Une ville sans Vésuve et sans étés/ Le vrai paradis des Napolitains)

Pendant son demi-sommeil matinal, Massimo imagine un dialogue entre Gaetano et lui, où son ami lui demanderait les motivations de sa permanence à Naples. « *Perché sei rimasto, che cosa ancora ti trattiene ? E potevo dirgli la cosa assurda ? Potevo dirgli : ritrovare uno solo di quei giorni intatto com'era, ritrovare una mattina per caso uscendo con la barca me stesso al punto di partenza* », p. 16. Trad. (Qu'est-ce qu'il te retient encore ? Pourquoi restes-tu ? Mais pouvais-je lui avouer cette chose absurde ? Pouvais-je lui dire : pour retrouver un seul de ces jours tel que je l'ai laissé en sortant en barque un matin quelconque, pour me retrouver moi-même au point de départ)

Dans une de ses lettres depuis Milan où il vient de s'installer, Gaetano perçoit des lueurs d'espoir grâce à l'éloignement d'une ville étouffante. « *Da qui puoi vedere ogni luce di speranza e d'intelligenza che spunta sulla faccia della terra, quelle luci che da Napoli si vedono così male* », p. 16. Trad. (D'ici tu peux voir les lueurs d'espoir et d'intelligence apparaître sur la face de la terre, ces lueurs qui se perçoivent si mal à Naples)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit., p. 26. « *Sott'acqua ti dimentichi perfino di essere nato* » dit Gaetano à Massimo. Trad. (Sous l'eau, tu oublies que tu es né)

⁴ Idem, p. 3. Trad. (Grande Occasion) En effet, au IV^e chapitre Massimo se trouve sous l'eau en train de frapper mortellement un bar lorsque il remonte à la surface des avions passent sous sa tête bombardier la ville. On est en 1940.

regard collectif et méprisant des jeunes au bar Middleton le poursuivent¹. Pour eux, il est *il ragazzo De Luca*². À tous ces regards portés sur lui, Massimo cherche désespérément une voie d'issue. Et il croit la trouver auprès de Carla Boursier alors qu'elle va le trahir exactement comme l'a déjà fait la ville. Métamorphosée en sirène des abîmes, elle hante ses rêves :

Eccola La Scena. Si ripresenta sempre identica: lo sguardo di Carla splende come un mattino tutto luce in fondo al mare e lei così vicina – anche il battito del cuore! – vicina, con l'occhio marino aspettando³.

Ainsi, Naples et Carla semblent se confondre : ils sont tous les deux «un amore inappagato » qui dégénère dans le « desiderio di morire » de Massimo et qui se termine, face au pénitencier de Nisida, par une stupide tentative de suicide dans l'ivresse et l'euphorie des abîmes. L'attrait de la mer est trop fort et par trop facile, il suffit de se laisser couler dans ce rêve nuptial de fusion réelle :

Ed io ancora nello stesso inesplicabile mare... un modo di essere io stesso mare, attraversato dal mare... senti un leggero malditesta e muori senza avere il tempo di... sprofondato per sempre nel buio mare⁴.

Après cet échec de la tentative de suicide suivent des journées pleines d'ennui. Massimo reste oisif et impuissant : “Mi pare meglio una guerra che le giornate come le passo io, che non so dove sbattere e che fare”, se dit-il⁵. Mais c'est la prise de conscience de la fin du temps de ses rêves et de ses illusions qui lui ouvre grand les yeux sur son environnement ; il est temps de dénoncer la ville et de parler de sa véritable blessure, dans un mouvement qui va l'éloigner de son mythe personnel et le rapprocher de la réalité.

¹ Raffaele La Capria est tout d'abord un écrivain visuel. En fait, son roman développe amplement la thématique du regard, l'œil qui sonde, s'interroge, interroge ou qui tue. Dans son demi-sommeil Massimo voit plus qu'il n'entend. En effet, il revoit très nettement les yeux de ses camarades avides de connaître ses exploits avec Flora, par contre il ne se souvient pas de ses propres paroles : “ (Massimo) non sente le parole che lui stesso sta dicendo, ma capisce dall'espressione di quegli occhi attenti, divertiti che si è fatto trascinare nel solito gioco delle pubbliche confidenze. Sta parlando, nell'occasione, della sua storia con Flora... E si trova davanti quell'unico occhio avido e scomposto, enorme, che è tutti i loro occhi, dal quale partono strizzatine di complicità e di disprezzo. Racconta, racconta di più – lo incita l'occhio - ancora e senza vergogna” RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , pp. 5-6. Trad. (Il n'entend pas les mots qu'il prononce ; il comprend seulement à l'expression de leurs yeux attentifs, amusés, qu'il s'est laissé entraîner à nouveau dans le jeu des confidences publiques. Il parle, cette fois, de son histoire avec Flora... Et il se retrouve face à cet œil unique, avide, excité, énorme, qui englobe tous leurs yeux et d'où partent des clignements de complicité et de dédain. Raconte, raconte encore, l'encourage cet œil, sans la moindre vergogne !); Idem, p. 3. Trad. (L'œil fixe); Idem, p. 6. Trad. (Cet œil intriqué, si caractéristique) ; Idem, p. 66. Trad. (Son œil terrible)

² Idem, p. 44. Trad. (*le petit De Luca*) En italique dans le texte.

³ Idem, p. 4. Trad. (Voici que se présente la scène. Toujours la même : le regard de Carla resplendissant comme un matin éclatant au fond de la mer, et elle, toute proche – on entend même le battement de son cœur ! – si proche, avec son œil couleur de mer, qui l'attend)

⁴ LORENZO SBRAGI, in *Ferito a morte*, op. cit. , Introduction, cité par Geno Pampaloni, p. X. Trad. (Un amour inassouvi)

RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 4. Trad. (Envie de mourir)

Idem, p. 136. Trad. (Et moi toujours dans cette mer inexplicable... une façon d'être mer moi-même, d'être traversé par la mer... tu es pris d'un léger mal à la tête et tu meurs sans avoir eu le temps de ... englouti à jamais par la mer sombre)

⁵ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 45. Trad. (Je préfère une guerre aux journées que je vis, sans savoir ni quoi foutre)

1.5.4 Les Napolitains

Viviamo in un città che ti ferisce a morte o t'addormenta, o tutt'e due le cose insieme ¹.

La prise de conscience de Raffaele La Capria va se réaliser d'abord à travers la perception qu'il a du peuple de Naples. En quelque sorte, pour lui, c'est la ville qui conditionnerait ses habitants, qui les blesserait à mort, qui les endormirait. Le regard de l'écrivain se pose tout d'abord sur les bourgeois, milieu auquel il appartient, puis très brièvement sur le peuple. Trois exemples sont frappants. Le premier concerne la conduite des jeunes que Massimo fréquente, ceux des beaux quartiers. Bien qu'il déclare appartenir au même statut social, « noi, insomma, tutti inguaiati e figli di papà », Massimo se juge différent. En effet, il dénonce l'immaturité de toute sa génération qui évolue en dehors de l'histoire. Les jeunes ne vivent qu'en vue de raconter leurs exploits aux autres². De plus, ils ont leur dieu, Zaza qui passe ses journées sur des yachts en compagnie de starlettes. On lui fait crédit dans les bars ou les hôtels, car il amuse les touristes par ses fanfaronnades. Les autres, jeunes et moins jeunes, se prélassent au Middleton en parlant de champagne ou de Vespa, de filles ou d'argent, alors que Gaetano et Massimo discutent de l'impossibilité de vivre dans une ville comme Naples qu'ils surnomment « Foresta Vergine », « Gran Madre... Gran Gatta »³. À cette jeunesse inconsciente et oisive s'opposent donc ces deux jeunes intellectuels, seuls à plaider inutilement face à une jeunesse débauchée :

Tutti insieme li trovi, tutti a parlare delle stesse cose, a ridere delle stesse fesserie, a giocare al pallone o al baccarà, sempre tutti insieme, così la vita diventa una parodia dell'adolescenza⁴.

Le deuxième exemple que nous empruntons à Raffaele La Capria est le Club nautique où tout ce beau monde se réunit, club de la laideur, triste tableau de parvenus et de gens vulgaires, impitoyable parodie de la bourgeoisie. Les uns s'enferment pour un poker, les autres bronzent immobiles sur la terrasse comme des morts, d'autres enfin s'agitent sur le court de tennis, et dans le vestiaire tous sont nus et mis à nu⁵ :

¹ Idem, p. 120. Trad. (Nous vivons dans une ville qui blesse à mort ou qui endort ou les deux à la fois)

² Idem, p. 49. Trad. (Nous, qui sommes des fils à papa empêtrés dans leurs problèmes) ; Idem, p. 49. "Si tratta d'immaturità di una generazione, di una città, che si è messa fuori della storia", dit Gaetano à Massimo. Trad. (Il s'agit d'immaturité d'une génération, d'une ville, qui s'est mis à l'écart de l'histoire) ; Idem, pp. 42-43. "Le fanno succedere le cose più per raccontarle dopo che per il piacere di viverle" Trad. (Ils provoquent les choses plus pour les raconter après que pour le plaisir de les vivre) ; Idem, pp. 38, 39, 42, 51.

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , pp. 6, 25, 26, 42, 108, 122, 123 (3 fois), 124, 125, 126 (3 fois), 127 (3 fois), 129, 128 (2 fois), 129, 139. Trad. (Forêt Vierge) ; Idem, p. 125. Trad. (La Grande Mère... la Maman Chatte) Ndr : sans doute allusion ironique à *La chatte des cendres* ('*A jatta Cennerentola*), un conte tiré du *Pentaméron* ou le *Conte des contes* de Giambattista Basile, du début du XVIIe siècle .

⁴ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 46. Trad. (Et tout ce petit monde discute ensemble des mêmes choses, rit des mêmes conneries, se retrouve pour jouer au foot ou au baccara, ils sont inséparables, c'est comme ça que la vie devient une parodie de l'adolescence)

⁵ Idem, p. 144. "La gente è sempre la stessa, anzi, se è possibile, sono peggiorati, che vuoi, oggi a Napoli quando fanno fanno i soldi diventano lazzaroni, non li sanno *portare* i soldi, diventano volgari e impossibili". Trad. (Les membres n'ont pas changé, eux, ou peut-être en pire si c'est possible. Que veux-tu, à Naples aujourd'hui, ceux qui gagnent de l'argent deviennent des voyous. Ce sont des gens qui ne sont pas faits pour avoir de l'argent, ça les rend vulgaires, impossibles) ; Idem, p. 77. "Tu hai sentito ? Stanno ancora là dentro a giocare, ti pare possibile ? *Due giorni e due notti di poker, senza interruzione*" Trad. (Tu as entendu ? Ils sont encore là à jouer, c'est incroyable tu ne trouves pas ? *Deux*

Si lasciano andare al rutto, al peto, girano tutti nudi con quei piedi unghigialluti, li senti euforici sotto le docce che si raccontano storie di casino, che parlano di troie con competenza, rispondono cordialmente a un insulto, e sempre esagerati nelle parole e nei movimenti... con quelle facce segnate... dalle rughe¹.

Enfin, le troisième exemple donne à voir le peuple napolitain, à l'écart et enserré sur la plage, là où le soleil blesse la peau des plus démunis. Depuis sa terrasse, la mère de Massimo, voyant cette « piccola Cina formicolante », en a le vertige. On entend les cris de la « partenogenesi partenopea », et les chansonnettes napolitaines, toujours les mêmes. « Cafoni » ou « signori », Massimo refuse tout autant de se mêler au peuple que d'accepter son petit monde bourgeois, mesquin et provincial. Gaetano son double, son ami, sa voix intérieure, lui rappelle constamment les horreurs de cette ville où tout le monde joue la comédie, même chez les De Luca où règne une « atmosfera un po' speciale di commedia ». Son récent départ, « lontano da tutta questa perdita di tempo », en préfigure un autre, celui de Massimo, tout proche et inévitable².

1.5.5 Les ravages de Achille Lauro

Après la prise de conscience de son mal-être et de son appartenance à une classe sociale privilégiée, succède la révélation du contexte politique et social de l'époque. En effet, c'est par la technique narrative de dissolution du temps et de changement de narrateur que *Ferito a morte* parvient à confronter le monde intérieur de son héros à la réalité sociale du monde extérieur. Le discours sur Naples devient de plus en plus présent lorsque le protagoniste quitte la ville et en devient spectateur extérieur. En effet, les trois derniers chapitres du roman évoquent le nouveau visage de la cité parthénopéenne à la fin des années cinquante et racontent l'entrée dans la vie active des amis de Massimo, à travers leurs conversations. L'écrivain s'engage dans une âpre invective sociopolitique, il dénonce indirectement le manque de perspective et de travail, et fustige les

jours et deux nuits de poker, sans interruption). L'italique est dans le texte; Idem, p. 99. "In calzoncini bianchi, grassi e ridicoli... Distesi a terra nudi immobili in fila come morti" Trad. (En short blanc, gras et ridicules.... Allongés par terre, nus, immobiles, alignés comme des cadavres)

¹ Idem, p. 82. Trad. (Ils se laissent aller, rotent, pètent, se promènent à poil avec leurs pieds aux ongles jaunes, on sent qu'ils sont tout excités sous les douches où ils se racontent des histoires de bordel, évoquent de grosses cochonnes en connaisseurs, répondent cordialement à une insulte, avec toujours la même exagération dans leurs propos et leurs gestes, leurs visages marqués... par les rides)

² Idem, p. 102. Trad. (Petite Chine qui grouille) ; Idem, p. 100. Trad. (Parthénogenèse parthénopéenne) Ce sont les mille enfants de Anna Maria Ortese qui grouillent cette fois-ci sur les plages, les « ragazzini scalzi » (garçonnetts nu-pieds) qui quittent le noir des ruelles de Forcella pour venir inonder par un dimanche d'été les plages de Pausilippe; Idem, p. 104. Trad. (*Mufles... Messieurs*)

Gaetano aussi se tient à une bonne distance du peuple que l'écrivain nommera « plèbe » dans *L'harmonie perdue*. Dans ce passage Raffaele La Capria esquisse le danger latent qui menace sa classe. Les bourgeois, très peu nombreux, ont peur d'être phagocytés par le « magma » humain qui les entoure. Idem, p. 101 : "Una specie di vertigine che ti attira verso quel ribollire di corpi di facce segnate dall'usura del vicolo. Basterebbe un solo sguardo... per sentirsi fagocitato dal magma umano come un albero dalla lava, distrutto, l'appartenenza a se stesso perduta... sopraffatto e partecipe di colpe storiche" Trad. (Une sorte de vertige t'attire vers cette fermentation de corps et de visages marqués par l'usage de la rue. Il suffirait d'un seul regard de sympathie.... pour se sentir étouffé par ce magma humain, tel un arbre par la lave, détruit, ayant perdu le sens de sa propre personne... terrassé et complice de l'Histoire et de ses erreurs) ; Idem, p. 104. Trad. (Atmosphère un peu étrange de comédie) ; Idem, p. 100. Trad. (Loin de toute cette perte de temps)

Massimo part en 1954, mais il reviendra souvent dans sa ville voir la famille et ses amis. Les trois derniers chapitres du roman évoquent ces retours entre nostalgie et dénigrement.

changements de la ville et l'élite qui la dirige. Naples n'apporte rien aux Napolitains si ce n'est une économie souterraine. Beaucoup d'entre eux émigrent dans les villes du Nord, Gaetano à Milan, Massimo à Rome, ou à l'étranger, Glauco au Venezuela¹. Pour ceux qui restent, l'art d'*arrangiarsi* devient alors une nécessité². Dans ce contexte, le personnage de Zaza qui joue la *recita*, comme échappatoire à la misère, est très significatif :

Tu capisci, in una città dove il settanta per cento non ha un lavoro fisso, per forza devi inventare, non trovi ? Ci costringono³.

Au destin incertain de ces jeunes napolitains font écho les ravages de la nature, gâchée elle aussi et défigurée par la corruption ambiante. En effet, pendant les années du boom économique, Naples devient une ville fébrile, c'est l'époque « dell'appaltesportarmatore »⁴ où les immeubles poussent comme des champignons. Raffaele La Capria n'hésite pas à condamner le gouvernement de Achille Lauro qui a encouragé la spéculation immobilière dégradant et détruisant le paysage maritime et urbain, et qualifie toute la ville de « marea edilizia »⁵. En bord de mer, on rase les espaces verts pour faire place à de nouvelles constructions pour les nouveaux nantis :

Posillipo non è più verde, case da ogni parte. Alle spalle del palazzo, in alto, una lunga fila di costruzioni tutte uguali che si contendono la vista del mare, spacca a mezza costa la collina. Nuove case per nuovi ricchi... Un colpo qua uno là: lo stanno riducendo male questo famoso panorama⁶.

Une folie de construction détruit la verdoyante colline du Vomero, au centre ville « il grattaciolo col ristorante all'ultimo piano » qui jure avec les palais du XVII et XVIII ; le nouveau passage souterrain préfigure le boom des voitures et la nouvelle Mostra d'Oltremare l'explosion de

¹ De même que le protagoniste de *L'Americano* de Domenico Rea in *Spaccanapoli*, Glauco a la nostalgie de Naples et revient au pays. Il fait part à Massimo des changements de Mergellina qu'il ne reconnaît plus, car rempli de chalets et de restaurants, ce quartier ressemble maintenant à un parc d'attractions.

² Zaza vieillissant, ne pouvant plus vivre au crochet des autres, se lance dans les affaires, il se met à « comprare radio a rate per rivenderle in contanti » (165). Trad. (Acheter des transistors à crédit qu'il revendait comptant)

³ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 165. Trad. (Tu comprends, dans une ville où soixante-dix pour cent de la population n'a pas d'emploi fixe, on est bien forcé de faire preuve d'imagination, t'es pas d'accord ? On n'a pas le choix.)

⁴ Raffaele La Capria aime à assembler les mots : ici il réunit trois mots : appaltatore/esportatore/armatore ; RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 146. Trad. (Des adjudexportarmateurs)

⁵ Achille Lauro (1887-1982) a gouverné Naples à plusieurs reprises de 1951 à 1954 et de 1956 à 1958. Il était le chef incontestable du MSI dans le Sud de l'Italie. Parti de rien, il ramassait tout petit de la ferraille dans les rues, il est devenu richissime, armateur, maire et homme politique de grande envergure. Tous les Napolitains l'admiraient. En effet dans *Ferito a morte* Pippotto Alvini au Circolo Nautico dit : « Lauro è un ottimo amministratore è abituato a maneggiare i miliardi » (28). Trad. (Lauro est un excellent gestionnaire, habitué à brasser des milliards) Le maire-amiral dirige la ville comme ses bateaux, il achète la presse, et arrache les votes aux Napolitains à coups d'argent et de chaussures. Ainsi ses électeurs deviennent des « lazzaroni » et ses sujets des « cavalieri, avvocati, commendatori ». RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 146. Trad. (Marée de constructions)

⁶ Idem, p. 145. Trad. (Posillipe n'est plus vert, il y a des maisons partout. Derrière le palais, sur les hauteurs, une longue rangée de constructions toutes identiques, qui se disputent la vue de la mer, coupe la colline à mi-côte. De nouvelles maisons pour les nouveaux riches... Un coup par-ci, un par-là : ils sont en train de défigurer notre célèbre panorama) Le palais de Massimo aussi semble ne pas résister au « lavoro speculativo edilizio » (144). Trad. (Projets immobiliers) de l'ingénieur Cutella, un nouveau propriétaire qui y construit « un balconcino abusivo » (144). Trad. (Un balcon non autorisé)

la société des loisirs. Naples, « città dove tutto è precario », dit le père de Massimo, est devenue désormais une grande propriété privée :

Devi fare una passeggiata a Via Orazio e a Via Petrarca, panoramica e bellissima, chi teneva terreni là sopra, ora che è diventata zona edificabile, miliardi! Napoli è proprietà privata di appaltatori, esportatori e armatori, Lauro ha insegnato, ma oggi gli allievi hanno superato il maestro¹.

Finalement « la belle journée », mythe inventé par La Capria ne résiste pas à l'examen de la réalité. L'impossibilité alors de parler directement de sa ville conduit l'écrivain à l'utilisation de métaphores, telles la *Grande Occasione mancata* (la vie), la *Foresta Vergine* (la vie de la ville), le *Sabbie mobili* (son instabilité), moyens détournés qui aident sans doute à l'expression, mais qui soulignent aussi un refus d'acceptation :

Accettando l'impossibilità della mente razionale di uscire dal labirinto meridionale ... sei costretto ad inventare le *Sabbie Mobili* la *Foresta Vergine* ed altri miti che aiutano a capire senza vincere².

¹ Idem, p. 146. Trad. (Le gratte-ciel avec le restaurant au dernier étage). Il s'agit du Jolly Hotel avec vue aérienne sur le golfe de Naples ; Idem, p. 142. "Devi andare assolutamente a vedere il sottopassaggio a piazza San Ferdinando". Trad. (Tu dois absolument aller voir le passage souterrain place San Ferdinando) Mais aussi avec une certaine insistance à la p. 146. "Insomma l'hai visto il sottopassaggio ?" Trad. (Tu l'as vu ou pas le passage souterrain ?); Idem, p. 143. "Devi vedere anche la Mostra d'Oltremare con le fontane luminose, sfumature bellissime, *mauve, fraise, beige*, ti dico un colpo d'occhio! ... Un'altra idea di Lauro. Dite quello che volete, ma Napoli l'ha abbastanza ripulita, se vai al centro hai il senso che qualcosa è stata fatta, e poi adesso il grattacielo di non so quanti piani, come a New York". Trad. (Tu devrais voir aussi l'Exposition d'Outremer avec ses fontaines lumineuses, de nuances splendides, *mauve, fraise, beige*, ça vaut le coup d'œil, je t'assure !... C'est une autre idée de Lauro. On dira ce qu'on voudra mais il a quand même nettoyé Naples, si on va dans le centre, on sent que quelque chose a été fait, et ce gratte-ciel de je ne sais combien d'étages, comme à New York) Voir le plan 4, in *Annexe 2 : Plans de Naples* ; Idem, p. 140. Trad. (Ville où tout est précaire); Idem, p. 141. Trad. (Tu devrais te promener via Orazio et via Petrarca, d'où le panorama est splendide. Ceux qui avaient des terrains là-haut, sont milliardaires depuis que c'est devenu une zone constructible ! Naples est aux mains des adjudicateurs, des exportateurs et des armateurs. Lauro a montré la voie mais, aujourd'hui, les élèves ont dépassé le maître)

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 108. Trad. (Accepter l'impossibilité qu'a un esprit rationnel de sortir du labyrinthe méridional et d'être, par conséquent, obligé d'inventer les *Sables Mouvants*, la *Forêt Vierge* et les autres mythes qui aident à comprendre sans pour autant vaincre) À ce sujet Vincent D'Orlando fait remarquer : "L'operazione gnosologica non porta mai alla banalizzazione del ritratto napoletano. Anzi, il testo è ricco di metafore che rinviavano ad un sentimento di confusione, di groviglio inestricabile e di groppo stomachevole: "la foresta vergine", i "dirigenti digerenti", o le "sabbie mobili". Quest'ultima immagine può anche rimandare simbolicamente al rischio, per il ritrattista dello scenario partenopeo, di rimanere affondato nella materia descritta", in *La cipolla e il funambolo. Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria*, in *Letteratura e senso comune e passione civile*, op. cit. , p. 106. Trad. (L'opération gnosologique ne conduit jamais à la banalisation du portrait napolitain. Au contraire, le texte est riche en métaphores qui créent un sentiment de confusion, d'enchevêtrement inextricable et de problème écoeurant : « la forêt vierge », « les dirigeants digérant » ou « les sables mouvants »). Cette dernière image pourrait renvoyer symboliquement au risque, pour un portraitiste du scénario parthénopéen, de s'enfoncer dans la matière décrite)

1.5.6 La destruction des mythes

Cette façon de concevoir va s'amplifier dans un mouvement total de déni de la ville ; elle n'est d'ailleurs citée que peu de fois dans le roman parce qu'elle ne correspond plus à l'image mentale qu'en avait l'écrivain enfant. Et ce rejet va s'appliquer systématiquement à tous les mythes auquel Raffaele La Capria a jusqu'alors souscrit¹. Sur le plan de la fabula, *Ferito a morte* annonce la colère de son auteur, colère qui va crescendo. Raffaele La Capria commence par détruire tous les mythes maritimes de Massimo : c'est la fin de la belle journée, de la pêche, de l'amour, de la famille et de ses conventions, la mort du chien, et l'effacement d'une mère à la fois surprotectrice et oppressive et d'un père absent, incapable et débauché. Massimo se tourmente et s'autodétruit. De retour dans sa ville, il est devenu un étranger et la dénigre. Il rôde à Capri en tentant en vain de retrouver son frère parti amuser les autres et s'amuser. C'est la fin de son histoire qui nous laisse perplexe car peut-on seulement parler de fin².

Mais au fond l'histoire du protagoniste ne s'arrête que pour poursuivre le métadiscours déjà amorcé en parallèle à la narration. En effet, sur le plan environnemental, Raffaele La Capria annonce en crescendo la dégradation de la nature par la pêche abusive, la pollution, et le bradysisme. Au chapitre I, la mer semble peuplée de poissons, Massimo la définit de « felice Eldorado popoloso di pesci ». Au chapitre II, le souvenir de la sortie en mer à Pietra Salata, au niveau de la villa Roseberry, exalte la beauté du site, par l'évocation de la lumière turquoise enveloppant Massimo, plongé dans une sorte d'aquarium verdâtre et transparent entouré de rochers blancs et bruns. Mais le rappel des bombardements ayant tout détruit et plus récemment l'emploi du potassium pour la pêche, dévastateur pour les gros poissons comme « la fragaglia », annonce déjà la mort de cette activité. Il n'y a plus de poisson jusqu'à quarante ou cinquante mètres de profondeur. Nini n'a plus envie d'aller chasser, Glauco ne prend plus qu'un poulpe, et si Massimo trouve un jour un bar, il doit se contenter par la suite d'un sargue. Car la mer est polluée : au niveau de Villa Peirce, il ne reste que du goudron, du bois pourri, un papillon mort et un rat rappelant le noir des rochers. Au chapitre VII, la pollution s'accroît, Massimo refuse de sortir en mer.

¹ Idem, pp. 125; 141; 143. "Le due Napoli... La Napoli bagnata dal mare... Gran Madre Napoli... Napoli usata come allegoria morale... Napoli è proprietà privata... Napoli l'ha abbastanza ripulita" Trad. (Les deux Naples... La Naples baignée par la mer... Naples, la Grande Mère ... Naples utilisée comme allégorie morale... Naples est une propriété privée... il a quand même nettoyé Naples)

² Raffaele La Capria démonte habilement ses propres mythes tout en les regrettant. Aux chapitres II et V, Massimo s'éloigne petit à petit du mythe de « la belle journée », entre émotivité et rationalité. En effet, au début, Massimo bronze sur les rochers et s'endort, dans une symbiose parfaite avec les éléments (37-38). Plus loin, ce mythe semble révolu car le soleil n'est plus qu'un peignoir usé (75). Le thème de la pollution annonce aussi la démythification de la mer : Massimo ne pêchera plus lorsqu'il reviendra à Naples, et regardera le poisson mort dans son assiette. Ces thèmes contribuent à mettre fin au discours sur Naples, entre l'impossibilité de se battre du protagoniste et la prise de distance d'un monde qu'il ne pourra pas changer. En effet, Massimo doit faire ses adieux à tout ce qui le rattache à Naples : à Carla, croisée par hasard dans l'une des plus belles avenues napolitaines (120), et à tous ses dimanches napolitains (13), annonçant le thème de l'ennui d'un Moravia. Ce thème est mis dans la bouche de la mère de Massimo qui, lasse de son rôle, doit néanmoins perpétuer le rite du repas familial et maintenir intactes les traditions familiales, et sera repris plus loin, lorsque Massimo reviendra à Naples revoir ses amis au bar Moccia où l'intelligentsia parthénopéenne se donne rendez-vous, entre « prosopopea, noia e paranoia » (131). L'écrivain condamne le jeu qui prospère à Naples, par le biais de la mère de Massimo. Impitoyable commentatrice de la vie des membres de la maisonnée, cette dernière élève ses enfants dans le coton, mais critique et jalouse son mari qui passe son temps à jouer au Circolo (10). Ce père absent apprend à ses enfants à jouer (142). La fuite devient alors une donnée de leur caractère, l'aîné faisant la grasse matinée, le cadet, un vrai filou, à emprunter de l'argent et à mentir. La fin de la belle journée et de ses mythes sera visualisée dans la substitution des personnages et des sites : le chien des De Luca, Mississippi, remplacé par un chat, Sasà par Nini, le frère de Massimo ; les lieux de la *recita* seront déplacés à Capri. Il y aura une substitution, mais les problèmes resteront toujours d'actualité malgré la mise à distance du protagoniste.

L'amorce de la phrase suivante en ellipse, avec l'accumulation de noms sans ponctuation, annonce et dénonce le désastre écologique en cours ¹:

Mare barche spiagge affollate, e carte sporche preservativi una striscia nera di catrame intorno agli scogli, sott'acqua un deserto, ogni forma di vita e avventura distrutta, nemmeno un saragotto degno di una sommozzata².

Le métadiscours environnemental ne s'arrête pas là. Raffaele La Capria continue à dénoncer la dégradation du paysage maritime du littoral tout comme le lent et inexorable travail de la nature qui engloutit (ou « addormenta ») les villas dans le golfe de Naples jusqu'à Pozzuoli - Pausyllipon, Villa Pierce, etc...- ³. Palazzo Medina n'est pas épargné : dernier vestige d'un passé glorieux, ce palais en tuf jaune s'enfonce jour après jour, centimètre par centimètre dans la mer. En effet, creusé par le vent, rempli de mauvaises herbes, il n'est plus qu'une « macchia gialla... spugna vecchia », à la « mole cadente e fastosa ». A la fin des années cinquante, il est certes embelli, mais semble étouffer pour être coincé entre des plages privées louées à des « palafitticoli » et de nouveaux récifs ⁴.

Dalla terrazza nelle giornate d'acqua chiara, vedevo il fondo come una carta geografica, le *chiane* e gli scogli, sotto, erano isole o continenti. Ora qualche isola è scomparsa, la carta geografica che avevo stampata in testa è mutata. Succede sempre così quando mettono una scogliera, il fondo s'insabbia⁵.

Tout a changé. Raffaele La Capria ne reconnaît plus son palais, sa mer, sa ville, ses amis, ses habitants. Il ne peut qu'admirer le Vésuve, seul spectateur de tous ces ravages, seul et en arrière plan, au cliché toujours intact : il semble inoffensif et fade, rassurant, comme dans un rêve⁶.

¹ Phénomène naturel rare, le bradyséisme, sorte de séisme lent qui s'apparente en fait à une marée terrestre, affecte toute la zone côtière de Naples à Pozzuoli. RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 16. Trad. (Cette mer, heureux Eldorado peuplé de poissons) Idem, p. 32. Trad. (Le menu fretin); Idem, p. 35. "A pescare adesso non c'è sfizio, pesci non se ne vedono, il sole scotta, il mare adesso neppure lo puoi guardare, dà male agli occhi" Trad. (Quel plaisir de pêcher ? Y'a pas un poisson, le soleil tape, à cette heure on ne peut même pas regarder la mer tellement ça fait mal aux yeux); Idem, p. 75. "Che stupido andare sotto , nuotando dietro un sarago che una volta nemmeno in considerazione l'avrebbe preso !" Trad. (Quelle bêtise, descendre si profond en nageant derrière un sargue qu'il aurait totalement ignoré autrefois !)

² Idem, p. 133. Trad. (La mer, les bateaux, les plages bondées, les papiers gras, les préservatifs, une traînée noire de goudron autour des rochers, sous l'eau le désert, toute forme de vie et d'aventure détruite, pas le moindre petit sargue digne d'un plongeur)

³ En fait, toutes ces villas en bordure de mer sont personnifiées, - abandonnées, assoupies, telle la villa D'Avalos (20)-, de même que la mer et le Vésuve. Dans les années cinquante, Achille Lauro songera à les raser, comme ça a été le cas pour la splendide villa Martinelli (145).

⁴ RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 20. Trad. (Tache jaune... vieille éponge); Idem, p. 102. Trad. (Masse croulante et fastueuse); Idem, p. 145. Trad. (Des pilotis) Ce sont les gérants des cabines des plages privées. On les appelle ainsi car les cabines sont construites sur des pilotis par manque de place, la plage étant très exigüe.

⁵ Idem, pp. 144-145. Trad. (De la terrasse, certains jours, lorsque l'eau était claire, je voyais le fond comme une carte de géographie, les dalles de pierre et les rochers, sous l'eau, étaient des îles ou des continents. Les îles ont disparu, la carte qui était imprimée dans ma tête a changé. C'est toujours comme ça quand on érige un remblai, le fond s'ensable)

⁶ Le paysage napolitain est le reflet des pensées du narrateur. Au début, le paysage semble assoupi tel Massimo encore au lit, puis lentement se réveille à la belle journée et s'impose au regard du protagoniste, le rêve devenant réalité. Idem, p. 38. "Napoli, tutt'avvolta dal fiato opaco del mare, nemmeno si vede, il Vesuvio appena appena, un'ombra più intensa del cielo. Insomma tutto è sbiadito e fermo" Trad. (On ne voit même pas Naples, enveloppée par le souffle opaque de la mer, tout juste aperçoit-on le Vésuve, ombre plus intense que le ciel. En réalité tout est terne, immobile);

1.5.7 Fin de la « recita » et mort du dialecte

C'est donc la fin d'un rêve. En ce sens, *Ferito a morte* rejoint *Il mare non bagna Napoli*. Le roman annonce également la fin de la « recita » tout court. En effet, d'une part le peuple n'intéresse pas Raffaele La Capria, de l'autre les bourgeois napolitains sont trop pris par leur vie entre *otium* et *negotium*. Aux mutations sociales de la société napolitaine succède la fin de la « recita collettiva »¹, ce que l'écrivain va appeler « napoletaneria ». À la fin du livre, Naples s'efface, le lieu du théâtre s'est déplacé à Capri. Or, même dans ces lieux mythiques, les personnages phares d'une époque révolue remarquent quelques changements. Mais les nouveaux figurants, les « guaglioni », sont désormais ridicules. En fait, cette conduite se révèle désormais obsolète dans une société plus homogène. La comédie n'aura duré que quelques années² :

Una società come quella napoletana, dice Rossomalpelo, produce spontaneamente i tipi come tuo fratello. Servono a fare apparire divertente una vita che in realtà è noiosa, rappresentano per pochi anni un miraggio di felicità³.

C'est la fin d'un monde : l'égarement d'un Zaza vieux, l'infarctus de Guidino, l'obésité de Mauro. Seul Nini « una specie di Peter Pan » semble poursuivre la voie de Zaza et disparaît dans les ruelles de Capri où tout a changé. Même pour Glauco revenu désabusé du Venezuela, maintenant « fare il napoletano non conviene, è rischioso ». Là aussi le décor et le paysage tentent de panser les blessures : c'est une nouvelle image stéréotypée où l'enfer des touristes se reproduit à chaque saison. L'île de la sirène continue à enchanter et à endormir. Ainsi la voix de Polichinelle de Zaza semble-t-elle sortir du décor, s'excuser et inventer toutes sortes de justifications aux échecs. L'ennui, la mélancolie prennent le dessus et les mots du personnage, ses excuses se complaisent dans une sorte de « morfina napoletana »⁴.

Idem, p. 102. “Tutto è a posto, il Vesuvio là, viola-polveroso sulla cima” Trad. (Tout est à sa place, là le Vésuve, encapuchonné d'un halo violet) ; Idem, p. 131. “Arrivano certe mattine come un pezzo d'estate nel cuore dell'inverno, quando ti svegli e vedi il Vesuvio col cocuzzolo bianco, misterioso elegante lontano, quasi sognato, come nelle stampe di Hokusai il Fusijama, e il mare celeste col riflesso di una vela lontanissima che attraversa tutto il golfo per venire a morire sotto gli scogli del palazzo” Trad. (Certains matins arrivent, au coeur de l'hiver, comme un morceau d'été, on se réveille et on voit le Vésuve encapuchonné de blanc, mystérieux, élégant, lointain, comme dans un rêve, comme le Fuji-Yama sur les gravures de Hokusai, et la mer bleu clair, avec le reflet d'une voile au loin, qui traverse tout le golfe pour venir mourir sous les rochers du palais)

¹ Voir les conversations de la grand-mère de Massimo avec ses invités, ou de l'oncle de Massimo avec Gaetano. RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit., p. 129. “Recitando la commedia per l'ospite di turno” Trad. (Récitant la comédie pour l'invité du jour) ; Idem, p. 104. “L'atmosfera speciale da commedia che si trova la domenica a tavola coi De Luca” Trad. (L'atmosphère un peu étrange de comédie que l'on trouve le dimanche à la table des De Luca)

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit., pp. 156-157. “La situazione è cambiata da un po' di tempo... No, no le cose stanno cambiando” Trad. (Ces derniers temps la situation a changé... Non, ...c'est plus comme avant) ; Idem, p. 157. “Adesso queste scene non si potevano più fare, non era serio, sistemi invecchiati” Trad. (Tout ce cinéma n'avait plus de sens désormais, ça ne faisait pas sérieux, de vieux trucs démodés)

³ Idem, p. 139. Trad. (Une société comme Naples, dit Poil de carotte, produit spontanément des types comme ton frère. Ils servent à rendre amusante une vie qui, en réalité, est ennuyeuse, ils incarnent pendant un mirage de bonheur)

⁴ Idem, p. 182. Trad. (Une espèce de Peter Pan) ; Idem, p. 174. “Quest'anno lo spettacolo non è molto interessante, si sono allargate le maglie del setaccio, molte comparse schifose, villeggiatura familiare e qualche ostinato” Trad. (Le spectacle n'est pas très intéressant cette année, les mailles du filet se sont agrandies, beaucoup de figurants minables, de familles en vacances, plus quelques têtus) ; Idem, p. 149. Trad. (C'est risqué de jouer les Napolitains et ça ne vaut pas le coup) ; Idem, p. 185. “Sono sempre queste le stradine di Capri, le case, le pietre, le canzoni, e insomma tutto lo

Le roman annonce également la disparition du dialecte car il est principalement parlé par le peuple. En effet, les bourgeois parlent seulement en italien pour marquer leur différence et leur distance. Gaetano, enfant du peuple, devrait parler le dialecte napolitain, au moins en partie, mais il ne le fait pas et de surcroît il regarde le peuple dont il fait partie avec une certaine hostilité. La chanson napolitaine, par contre, elle est partout : on l'entend en écho dans les rues de Naples, d'Ischia, de Capri, sur les bateaux en mer. Parfois, elle semble traduire le désespoir de Massimo :

Vita d' a'vita miiia... Aggio perduto 'a pace e 'o suonno !¹

Il s'agit surtout pour le peuple de s'amuser et de se distraire, avec ce besoin impératif de mettre la radio à plein volume afin de se rassurer, afin de se dire que l'on existe. Cependant Massimo condamne ouvertement les chansonnettes napolitaines car il les considère comme une « sopraffazione sentimentale »². Il reste néanmoins des traces de dialecte napolitain dans l'écriture de Raffaele La Capria lorsqu'il décrit par exemple le Vésuve enneigé et qu'il parle de « cocuzzolo », ou à propos des variétés de pâtisseries napolitaines, quand il cite la « scazzetta di cardinale » ou le « sciù ». C'est encore le cas dans le langage courant lorsque il s'agit d'évoquer ses goûts et ses envies et qu'il emploie le terme « sfizio » d'un usage facile dans l'écriture car très courant à Naples³.

1.5.8 Conclusion

En conclusion, Raffaele La Capria est bel et bien « blessé à mort » malgré l'effort de se défaire des liens de sa jeunesse, en s'engageant politiquement et en s'éloignant. Car, toujours « intollerabile, irriconscibile, inaccettabile », Naples est perçue comme une *matrigna* léopardienne :

Cammino disincantato per le strade della città materna, come vipera nel seno che l'accoglie, invelenito da freddo amore, riscaldandomi al suo tepore ⁴.

scenario" Trad. (Les ruelles de Capri n'ont pas changé, pas plus que les maisons, les pierres, les chansons, bref le décor dans son ensemble). Idem, p. 181. "Anche tu qui, in quest'infernetto ? ". Trad. (Toi aussi tu es là, dans ce petit enfer ?) ; Idem, p. 172. Trad. (Morphine napolitaine)

¹ Idem, p. 133. Trad. (Amour de ma Viiiie... J'ai perdu la paix et le sommeiil !)

² RAFFAELE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 182. Trad. (Abus de pouvoir par les sentiments)

³ Idem, p. 131. "Cocuzzolo" Trad. (Encapuchonné); Idem, p. 131. "Scazzetta di cardinale... sciù" Trad. (Calotte de cardinal... choux) Le choux est une pâtisserie française, le chou, ici orthographié à la napolitaine. Idem, p. 35. Trad. (Plaisir)

⁴ Idem, p. 6. Trad. (Intolérable, irréel, inacceptable) ; Idem, p. 147. Trad. (Promenade désenchantée dans les rues de la ville maternelle, comme une vipère blottie dans le sein qui la fit naître, aigri par un amour froid, me réchauffant à sa tiédeur)

Nous voyons dans l'histoire même et dans l'écriture de Raffaele La Capria des éléments très importants pour ce qui est de la compréhension de Erri De Luca, homme et œuvre. Tout d'abord, pour l'un comme pour l'autre, l'enfance est mythifiée par un rapport sélectif avec la ville dont on ne perçoit que l'image classique et embellie : il en résulte un lien fort mais trompeur quand à la réalité des choses. L'éloignement de la ville conforte cette image. C'est la prise de conscience de l'existence d'une autre ville, qui va ébranler le mythe. À la différence des deux auteurs étudiés précédemment, cette prise de conscience ne résulte pas d'une confrontation à la réalité de la guerre et à ses ravages, mais du constat de la dégradation de la côte et de la pollution de la mer. Ce n'est pas davantage par un constat objectif et raisonné que Raffaele La Capria parvient à démythifier Naples, mais par une maturation personnelle qui le fait passer du stade enfant au stade adulte. La perte d'une certaine image de Naples devient alors l'inaccessible quête du paradis perdu. Bien qu'il traite essentiellement de la mer et ne s'intéresse qu'aux beaux quartiers de Naples, Raffaele La Capria se rapproche du réalisme ébauché par Domenico Rea et Anna Maria Ortese. Le nouveau roman semble mieux convenir à mettre par écrit le déchirement d'un homme qui aime sa ville, mais qui dénonce les dégradations, les constructions sauvages, la pollution, toutes réalités si intolérables pour lui qu'il finit par fuir. L'ambiguïté de cette histoire d'amour entre Naples et l'auteur, tiraillé entre allers et retours, met également à jour la culpabilité de l'écrivain, sans doute impuissant à se faire le porte-parole de l'entité d'une ville dont il ne perçoit qu'une facette.

II – Erri De Luca et Naples

2.1 L'enfance mythifiée : la mer et l'île

Se prendo una vacanza è per tornare nei posti d'infanzia sulle coste dove ho nuotato, remato e che conosco in ogni tratto. Ancora mi emoziona riconoscere ogni volta quei luoghi impressi nella mia mente¹.

L'étude préliminaire faite sur la ville, sur le climat particulier de l'après-guerre et sur les différentes influences d'un nouveau mouvement littéraire en quête de réalisme, mais pas toujours avec le succès escompté, nous conduisent maintenant à étudier comment notre auteur, Erri De Luca, s'inscrit dans ce lieu et dans cette époque.

2.1.1 L'écrivain et la ville

Parmi les écrivains napolitains contemporains, Erri De Luca est l'un des plus marquants en ce qui concerne la relation entre ville et écrivain. Il ne réside plus à Naples, mais y revient physiquement et en pensée par le biais de l'écriture. La cité parthénopéenne est effectivement constamment présente dans sa production littéraire. Très prolifique, l'écrivain alterne essentiellement des moments d'écriture sur Naples, et d'autres, sur les textes bibliques. *Non ora, non qui*, son premier roman sur la cité parthénopéenne date de 1989, *Napòlide*, son dernier livre, est de 2006. Le fil qui relie ces deux œuvres autobiographiques nous confirme le lien inoubliable et indéfectible que son auteur entretient avec la ville et ses habitants.

Naples, pour lui, de même que pour la plupart des écrivains nés dans ce lieu, pourrait se résumer à l'ensemble de ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Mais, contrairement aux autres écrivains, la ville est pour lui véritablement à double sens car d'une part, il en exalte le mythe, de l'autre il le refuse car il ressent profondément une extrême souffrance ainsi que nous le verrons plus loin. L'influence qu'exercent les autres écrivains napolitains que nous avons étudiés aux chapitres 1.3, 1.4, 1.5, s'exprime sans aucun doute dans l'ambiance et le cadre de romans qui font souvent allusion à la guerre et à l'après-guerre.

En effet, l'auteur de *Montedidio* appartient à la génération suivante, il est né en 1950, quatre ans après la fin de la guerre qu'il n'a connue que par les récits de ses parents. Mais parallèlement, il a réellement connu les deux Naples sociales car enfant, il a vécu dans un *vicolo* et, adolescent, dans

¹ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2001(1ère édition 1992), pp. 117, ici p. 63. Trad. (Si je prends des vacances, c'est pour retourner sur les lieux de mon enfance, sur les côtes où j'ai nagé, ramé et que je connais de bout en bout. Je suis encore ému en reconnaissant chaque fois ces lieux gravés dans ma tête) Encore aujourd'hui Erri De Luca garde un souvenir inoubliable des lieux de son enfance gravés à jamais dans sa mémoire et revisités avec joie dès qu'il peut s'y rendre. Toutefois l'écriture l'aide à retrouver ces endroits magiques, en époussetant ses souvenirs, elle écoute ainsi leurs retrouvailles.

les beaux quartiers. Toute son écriture napolitaine oscille entre monde solaire et obscurité des ruelles, entre guerre et après-guerre. On dirait qu'il connaît mieux que quiconque la duplicité de la ville qui selon les points de vue, effraie, trahit ou enchante. Il sait aussi les horreurs de la guerre. Ses œuvres situées à Naples témoignent de cette duplicité, homodiégétiques ou hétérodiégétiques qu'elles soient, autobiographiques ou de pure fiction. Mais, tout comme Raffaele La Capria, Erri De Luca va se faire piéger par sa ville parce qu'elle se confond avec le mythe de son enfance entre fable et idéalisation. Aucun écrivain napolitain ne peut oublier d'où il vient. Dans le sillage lumineux de l'étoile d'Arturo¹, Erri De Luca, enfant, croit vivre un véritable conte de fées. Pour s'apercevoir que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent. Mais est-ce vraiment la ville qui change ? Naples reste sans doute la même et c'est la perception qu'il en a qui change, la sensibilité de l'enfant faisant place à la maturité de l'adulte. Il convient d'abord de s'attacher de plus près à cette enfance et de cerner comment la mémoire, sans exaltation, ni hyperbolisme, en focalise les instants inoubliables.

2.1.2 Les récits de son enfance

Erri De Luca est issu d'une famille de la riche bourgeoisie ayant perdu ses biens pendant la guerre. Il a un quart de sang américain par son arrière-grand-mère paternelle et cet héritage se traduit par un physique grand et longiligne. Ses parents ont toujours été très proches, mais austères ; ils l'ont élevé dans une éducation très stricte. À la maison on ne parlait pas haut et fort comme chez les autres, on s'exprimait sur un ton mesuré et de préférence en italien².

Son enfance a été bercée des souvenirs nostalgiques d'un passé récent, des chansons³ d'antan, parfois mêlées aux prières⁴ du soir, et de toutes sortes de récits et de petites anecdotes : des histoires bibliques, des histoires amusantes sur le service de porcelaine anglaise de son grand-père, ou sur la canne de son arrière-grand-père, des histoires effrayantes sur le *munaciello* ou sur les tremblements de terre⁵ :

¹ ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 379, ici p. 11. Le jeune Arturo, orphelin de mère, vit sur une île toute l'année, Procida, qu'il découvre en long et en large, où il est élevé par sa jeune belle-mère dont il tombe amoureux.

² ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2002 (1ère édition 1998), pp. 114, ici p. 57. L'oncle de Erri De Luca lui rappelle ses origines: "Mia madre, tua nonna Ruby Hammond di Birmingham, Alabama, mi ha trasmesso il gusto della libertà" Trad. (Ma mère, ta grand-mère Ruby Hammond de Birmingham en Alabama, m'a transmis le goût pour la liberté); ERRI DE LUCA, *Nobiltà*, in *Alzaia*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 130, ici p. 77. "Nome impastato di americano per via di una nonna che veniva da lì e ha figliato degli italoamericani" Trad. (Prénom mêlé d'américain à cause d'une grand-mère qui venait de là-bas et qui a fait des petits Italo-américains) La condition de la perte des biens et de respect de cette famille nous fait songer à celle de la famille de Fabrizia Ramondino. Dans *Althénopis*, cet écrivain évoque également les difficiles conditions de vie de sa famille, privée de tout, à cause du décès de son père. Elle aussi déménagera dans un petit taudis dans les quartiers pauvres où elle sera à la merci de la « générosité » de la famille.

³ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit., p. 17. "Me le aveva insegnate mia madre, melodie di una volta... Per lei erano ricordi forti, minuti di giovinezza della sua età fattasi adulta presto, senza governo nelle notti bianche dei bombardamenti" Trad. (C'est ma mère qui me les avait apprises, des mélodies d'autrefois ... Pour elle c'était des souvenirs forts, des minutes de sa jeunesse, d'un âge devenu vite adulte, sans ligne de conduite, durant les nuits blanches des bombardements)

⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2001, pp. 142, ici p. 56. "Mi ricordo le strofe di mamma che si fermava un minuto seduta a cantarle sul mio letto dopo le preghiere" Trad. (Je me souviens des couplets de maman qui s'asseyait une minute sur mon lit pour me les chanter après les prières)

⁵ ERRI DE LUCA, *Tufo*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 1999, pp. 43, ici pp. 11-14. "I bambini allora ascoltavano le storie sacre imprimendosi a mente strani particolari criminali... Nonna mi diceva di non guardare nel

Ancora oggi so che nessuna storia scritta potrà mai valere le scosse di fantasmi e terremoti suscitate dalla voce di mia nonna Emma¹.

Si tous ces souvenirs lui sont chers, les récits de ses parents sur la guerre et sur les bombardements l'ont profondément marqué. Sa mère raconte surtout la ruée aux abris, elle, son dernier dans les bras, son mari une valise à la main. Pourtant, elle trouvait la force d'en rire, elle riait de ces bombes qui l'avaient ruinée :

Mamma sapeva queste storie, papà era soldato. Lei raccontava le corse ai ricoveri... Lei portava me, il nonno, una valigia... Mamma raccontava sempre cercando il lato buffo... Di quelle bombe che l'avevano rovinata rideva ancora².

Ces récits entendus à l'enfance ont un poids énorme sur l'homme devenu écrivain. Il mettra en exergue son rôle passif de confident, la douleur qu'il éprouvait tout en la cachant :

Tu parlavi di tutto il resto e nascondevi la pena per le nostre angustie sotto quella per le cose del mondo. Mi mettevi a parte di notizie amare... Poco e niente trattenevo di quelle informazioni, però partecipavo del dolore e del pericolo del mondo intorno... tu raccontavi soltanto, non mi chiedevi niente³.

buio la casa di fronte perché poteva trasferirsi da noi, il fantasma domestico di quegli appartamenti” Trad. (À ce moment-là les enfants écoutaient les histoires sacrées en gravant dans leur mémoire d'étranges détails criminels... Ma grand-mère me disait de ne pas regarder dans l'obscurité de la maison d'en face parce que 'o *munaciello*, le fantôme domestique de ces appartements, pouvait venir s'installer chez nous); ERRI DE LUCA, *Vista : un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 1997 (1ère édition 1993), pp. 36, ici pp. 14-16. L'écrivain évoque dans ces pages l'histoire très drôle de ce fameux service à thé qui, placé dans une mallette, était transporté en courant avec le chien entre le refuge et l'appartement pendant les bombardements. ERRI DE LUCA, *La pentola sul fuoco*, in *Pianoterra*, Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 97, ici p. 12. “Il bastone del padre defunto cominciò a dare segni di impazienza... Il legno passò a vie di fatto su due figli scialacquatori, inseguendoli, bastonandoli e prostrandoli a terra” Trad. (La canne de défunt père commença à donner des signes d'impatience... Le bout de bois passa à des voies de fait sur les deux fils dilapidateurs, les poursuivant, leur bastonnant et les accablant de terreur)

¹ ERRI DE LUCA, *La pentola sul fuoco*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 13. Trad. (Mais aujourd'hui encore, je sais qu'aucune histoire écrite ne pourra jamais valoir les secousses de fantômes et de tremblements de terre suscités par la voix de grand-mère Emma) Erri De Luca aime à répéter au lecteur ses histoires d'enfance. Encore en 1997, in *Alzaia*, il résume ces récits si importants dans sa vie d'homme et d'écrivain. ERRI DE LUCA, *Ubriachi*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 124. “I racconti da noi oscillano tra storie di fantasmi dai nomi familiari « munaciello », « pacchianella » e storie di fughe, comiche e disperate, via da casa sbattuta da un terremoto. I miei aggiungevano al repertorio anche le avventure di guerra, i molti bombardamenti notturni e diurni sul poligono di Napoli” Trad. (Chez nous, les histoires varient entre celles de fantômes aux noms familiers de « munaciello », « pacchianella » et celles de fuites, comiques et désespérées, hors d'une maison secouée par un tremblement de terre. Mes parents ajoutaient au répertoire les aventures de guerre, les nombreux bombardements nocturnes et diurnes sur le polygone de Naples)

² ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 15-16. Trad. (Maman connaissait ces histoires, papa était soldat. Elle parlait des courses aux abris... Elle me portait moi, mon grand-père portait une valise... Maman racontait toujours en cherchant le côté amusant... Elle riait encore de ces bombes qui l'avaient ruinée)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ère édition 1989), pp. 91, ici p. 58. Trad. (Tu parlais de tout le reste et tu cachais ta peine due à nos soucis derrière celle des choses du monde. Tu me mettais au courant de

Voilà le quotidien de Erri De Luca enfant. Les repas familiaux sont ponctués de ces histoires terribles. Il les ingurgite en même temps que la nourriture. Et sorti de la maison, c'est la confrontation à la ville, ville dont il a une perception visuelle toute particulière puisque tout y est dominé par la couleur jaune¹.

2.1.3 Une ville jaune

Naples est une ville haute en couleur et il n'y a rien d'étonnant à ce que l'écrivain en traduise toute la palette : le tuf jaune des immeubles renvoie aux tons des genêts sur le Vésuve, le soleil est éblouissant, le bleu de la mer tranche avec le noir des rochers. Le soleil se lève derrière le sombre Vésuve, réveille la cité parthénopéenne et l'inonde de ses bienfaits :

Nella nostra terra d'infanzia in primavera il sole saliva dietro la spalla del vulcano e c'era una primo raggio che schizzava fuori sulla città ancora quieta, facendo un rumore di sega sul legno².

Mais, ce sont pour l'écrivain surtout le soleil et le tuf qui donnent sa vraie couleur à la ville, une ville toute jaune et vivante. Il faut se rappeler que toute l'ancienne ville a été construite avec le tuf extrait du sous-sol, un matériau poreux, malléable et odorant. *La città è gialla* est le titre d'un récit, mais c'est aussi un constat. Toute l'enfance de Erri De Luca a pour cadre le tremblement des murs jaunes de tuf crépi³ :

tristes nouvelles. Je ne retenais rien ou presque de ces informations, pourtant je prenais part à la douleur et au péril du monde qui m'entourait.... Toi tu ne cessais de raconter, tu ne me demandais rien)

¹ Idem, p. 17. "A tavola si ripetevano ogni giorno i racconti di cose accadute, cattive, brutali" Trad. (À table revenaient quotidiennement les récits d'événements terribles, brutaux) ; Idem, p. 60. "Tu non mi chiedevi niente. Parlando fitto e amaro del mondo tornavi a casa con il tuo convoglio, la bambina che dormiva nel passeggino e il bambino accanto che ascoltava ripetendosi nella testa una nenia priva di senso : non l'ho fatto apposta" Trad. (Toi tu ne me demandais rien. Parlant tristement du monde à perdre haleine, tu rentrais à la maison avec ton convoi, ta petite fille qui dormait dans sa poussette et ton petit garçon à côté qui écoutait, ressassant dans sa tête une rengaine privée de sens : je ne l'ai pas fait exprès)

² ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , pp. 81-82. Trad. (Sur la terre de notre enfance, au printemps, le soleil s'élevait dans le dos du volcan et un premier rayon giclait sur la ville encore calme, en faisant un bruit de scie sur le bois)

³ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , p. 8. "Era materia prima delle case di un tempo" Trad. (C'était la matière première des maisons d'autrefois); Idem, pp. 30-32. "Chi ha dormito l'infanzia in camere intonacate sopra tufo ha sentito per forza la ninnananna delle terre flegree, sante balie del sud... Se il millenovecento ha per me un odore, è quello del tufo scalcinato" Trad. (Ceux qui ont dormi toute leur enfance dans des chambres crépies sur du tuf ont forcément entendu la berceuse des terres phlégréennes, saintes nourrices du Sud... Si le vingtième siècle a pour moi une odeur, c'est celle du tuf décrépi) Il s'agit ici de l'épilogue du récit.

La città vulcanica si dondola e si scuote una volta per generazione, per non lasciarne una priva di addiaccio e di racconti, a ragionare di scosse sotto le stelle. E così scalza intonaci e si restaura il giallo che è il colore di rima del paesaggio¹.

C'est encore un haut mur en tuf qui symbolise pour lui le lieu de sa maison, lui sert de repère dans la grande ville dans ses allées et venues d'enfant. Mais au-delà du mur, s'ouvre un espace qui ne cesse de l'attirer².

2.1.4 L'écrivain et la mer

Car ce n'est pas la ville qui enchante l'écrivain, mais la mer. Assimilée au pays de l'enfance, elle transforme et mythifie cette période, comme le synthétisent les mots suivants : « Mio paese d'infanzia è stato il mare, il Tirreno »³. En effet, la mer Tyrrhénienne occupe une place primordiale en ce sens qu'elle est perçue d'abord comme berceau de vie, puis comme maîtresse. Erri De Luca ne cesse de lui rendre hommage et de la magnifier. Il revisite la légende de Romulus et de Remus allaités par une louve, adaptant le récit à la mer Tyrrhénienne pour en exalter à la fois le caractère mythique et sacré :

Conoscevamo il mare a memoria. Nostro Tirreno ci addestrava da cuccioli e ci faceva seri. Il nostro Tirreno, la nostra sola età, la pelle messa a sole e a sale, pelurie chiare e nere, spine di ricci... Il Tirreno ci rendeva immuni, bambini sacri della sua acqua che era una lingua di madre lupa che ci pettinava⁴.

La mer est son pays d'enfance, son berceau, sa véritable maison, la seule voie d'issue et de salut en cas de tremblement de terre et d'éruption du Vésuve⁵. C'est un bain d'oxygène, de liberté, d'amour. Elle est riche vie, poissons : « totani, specie di calamari ...murena...cernia »¹. Il l'admire et la savoure à juste distance, depuis la terre ferme : au port, à Mergellina, à la Riviera di

¹ ERRI DE LUCA, *La città è gialla*, in *Tufo*, op. cit. , p. 38. Trad. (La ville volcanique se balance et se secoue une fois par génération, pour n'en priver aucune de bivouacs et d'histoires qui parleront de secousses sous les étoiles. Ainsi, les enduits dégradés, se restaure le jaune qui est la couleur qui rime avec le paysage)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 56. "Calavamo dal vicolo che scendeva con scale tra le case e un muro di tufo" Trad. (Nous descendions les marches de la ruelle en pente entre les maisons et un mur de tuf); Idem, p. 57. "Tu sola sapevi le svolte finché vedendo il muro di tufo riconoscevo anch'io il ritorno" Trad. (Toi seule savais où tourner puis je reconnaissais moi aussi, à la vue du mur de tuf, le chemin du retour)

³ ERRI DE LUCA, *Paesaggio*, in *Napòlide*, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2006, pp. 98, ici p. 79. Trad. (La mer, la Tyrrhénienne a été mon pays d'enfance)

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 33. Trad. (Nous connaissions la mer par coeur. Notre Tyrrhénienne nous dressait depuis notre plus tendre enfance et nous rendait graves. Notre Tyrrhénienne, notre âge unique, la peau offerte au soleil et au sol, duvets clairs et noirs, épines d'oursins... La Tyrrhénienne nous immunisait, nous les enfants sacrés de son eau, nous peignant de sa langue telle une mère louve)

⁵ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 52. "Dormimmo con il mare alla finestra, culla sonora delle notti d'estate di quando ero bambino" Trad. (Nous dormîmes la mer contre notre fenêtre, sonore berceau des nuits d'été de mon enfance) ; ERRI DE LUCA, *Napòlide*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 26. "Quel mare è la stanza" Trad. (Cette mer est la pièce); ERRI DE LUCA, *Vulcanici*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 59. "Unica salvezza è il mare" Trad. (La mer est le seul salut)

Chiaia. Les promenades au bord de mer pimentées de taralli², lui font découvrir les beaux paquebots, « città lucenti... come regine nelle loro stanze »³ comme le France, le Constitution, l'Indipendenza, villes mobiles en opposition à sa ville immobile.

A ce titre, une anecdote est révélatrice. Au retour d'une sortie à Ischia, il voit entrer dans le port de Naples l'Andrea Doria, la fierté des navires italiens, déjà mentionné par Domenico Rea dans son essai *Le due Napoli*. Or, si la description de ce paquebot permet à ce dernier – le *nocerino* – de mettre en opposition les deux Naples d'une manière objective et concrète, l'intention de Erri De Luca est tout autre : il ne s'agit pas pour lui de différencier les deux villes mais de traduire son émotion par le regard et par ses larmes. L'écrivain est, on ne peut plus explicite, sur le bouleversement provoqué par la vue de ce superbe paquebot qui représente pour lui « il punto culminante delle sue emozioni »⁴. Il exprime encore que le hurlement de la sirène est en quelque sorte, pour lui, une forme d'adieu à la ville. À l'enthousiasme initial succèdent alors les larmes. Sur le port, il aperçoit les dockers charger les navires, à la Riviera di Chiaia, il regarde les pêcheurs tirer leurs filets. C'est le même quartier décrit par Anna Maria Ortese dans *Il mare non bagna Napoli*, mais cette dernière ne s'intéresse pas à la mer, elle ne voit que les immeubles perforés par la guerre, et les *scugnizzi*, elle fuit la beauté du paysage maritime. Erri De Luca est à l'opposé de cette attitude. La jetée de Mergellina est l'occasion encore d'appréhender la palette des couleurs de la mer, d'en découvrir la véritable teinte. Le vent souffle dans la baie de Naples, au-dessus des chênes verts⁵ de la Villa Comunale autant qu'il souffle dans le cœur de l'écrivain enfant. Sa mère et lui observent les pêcheurs⁶, respirent les embruns, s'enivrent d'air, « respiravamo dagli occhi, prima di tutto da lì entrava l'aria »⁷, c'est une fête :

Lasciavamo indietro l'aria del lungomare che soffiava e faceva il giro del golfo. Prendeva alle spalle, spingeva a farci correre, tu le resistevi tenendoci per mano ed era bello starsene al vento... Il mare col cielo a pelo di acqua mandava un vento che era di aria, ma si comportava come le onde saltando sugli alberi della Villa come fossero rocce, li scuoteva, li puliva e le facce nostre sfregate dalla sua corrente diventavano fresche, rosse e gli occhi luccicavano. Tu ci conducevi a quella festa⁸.

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 9; 22. Trad. (Des *totani*, sorte de calamars... murène... mérrou)

² ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 109. Trad. (Sur la promenade les *taralli* au poivre); ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 59. "Eravamo la più bella famiglia della marina. Passeggiavamo fino a Mergellina passando per Santa Lucia, mi comprava un tarallo di Castellammare" Trad. (Nous étions la plus belle famille de du bord de mer. Nous allions nous promener jusqu'à Mergellina en passant par Santa Lucia, il m'achetait un *tarallo* de Castellammare)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 47. "Città lucenti... come regine nelle loro stanze" Trad. (Des villes scintillantes... comme des reines dans leurs appartements)

⁴ Idem, p. 48. "Il punto culminante delle sue emozioni" Trad. (Point fort de mes émotions)

⁵ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 52. "Lecci delle nostre passeggiate di bambini..." Trad. (Les chênes verts de nos promenades enfantines) ;

⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 61. "Sul lungomare della villa comunale passavamo all'ora che i pescatori da terra tiravano i due capi di fune della rete grande" Trad. (Sur la promenade du bord de mer le long de la villa communale, nous passions à l'heure où les pêcheurs tiraient à terre les deux bouts de câble du grand filet)

⁷ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 55-56. Trad. (Nous respirions par les yeux, c'était avant tout par là que pénétrait l'air)

⁸ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 56-57. Trad. (Nous laissions derrière nous l'air du bord de mer qui soufflait en faisant le tour du golfe. Il nous saisissait par-derrière, nous donnait une poussée qui nous faisait courir, toi tu lui résistais en nous tenant par la main et c'était beau d'être ainsi au vent... La mer, avec le ciel à fleur d'eau, lançait un vent tout aérien mais qui s'agitait comme les vagues, sautant sur les arbres de la Villa comme sur des rochers, les secouait, les polissait et nos visages frottés par son courant devenaient frais et rouges, nos yeux brillaient. C'est toi qui nous conduisais à cette fête)

La description de la fusion et du déferlement des éléments est rendue par un lyrisme narratif inattendu, spectacle bouleversant et grandiose qui contraste avec l'air renfermé des ruelles, l'air confiné de l'appartement qu'ils viennent de quitter : « aria lasciata, già tutta respirata, spugna di odori ». Les premiers bains de mer sur le littoral de Naples lui donnent à savourer un avant-goût des joies des vacances sur l'île. La mer berce l'enfant, elle symbolise la vie et le travail des hommes, elle enseigne l'enfant comment devenir adulte. Elle prépare sa disposition à mythifier non seulement les lieux mais le temps ; la consécration du mythe va se réaliser sur une île, celle d'en face, Ischia¹.

2.1.5 Ischia

L'archipel napolitain occupe tout le golfe : Capri, Ischia, Procida et la petite Nisida. L'île de Capri, la plus proche et visible du port, semble à portée de main. Erri De Luca la visite en pensée, il suffit pour cela de fermer les yeux et de rêver². Ischia est tout autre, c'est l'île tant attendue de ses vacances³, l'île de la liberté totale⁴, celle de l'apprentissage de la mer et de la pêche, de l'initiation : l'initiation :

Ischia è l'isola delle mie estati d'infanzia. Per chi veniva dalle retrovie di Napoli e dalla densità, dai vicoli, l'isola conteneva le distanze, il vuoto e la possibilità di essere liberi. Appena arrivati sull'isola ci si "scalzava", si spezzava immediatamente il legame con la terra ferma e con la città, e la pelle si ispessiva al sole e calpestando terreno e scogli. Era la sospensione dalle regole, l'inselvaticarsi della vacanza, l'apprendimento del mare. In

¹ Idem, p. 56. Trad. (L'air que nous avons laissé, un air déjà tout respiré, imprégné d'odeurs) ; ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 66. "Da ragazzi d'estate aspettando il mese di Ischia, freschi di promozione andavamo a fare i primi bagni sul litorale che scendeva verso il mare con banchi di tufo giallo e ruvido pensando alle spiagge soffici dell'isola vicina" Trad. (L'été, quand nous étions enfants, en attendant notre mois à Ischia, fraîchement promus, nous allions faire nos premières baignades sur le littoral qui descendait vers la mer par couches de tuf jaune et râpeux, en pensant aux plages moelleuses de l'île voisine)

² ERRI DE LUCA, *Paesaggio*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 80. "Dirimpetto alla diga foranea, il mare incoraggiava gli occhi a traversarlo, a sbarcare con un solo colpo di ciglia nell'isola di fronte" Trad. (Face à la digue foraine, la mer encourageait les yeux à la traverser, à débarquer d'un seul clin d'oeil sur l'île d'en face).

³ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , pp. 66-67. "Finalmente veniva il mese dell'isola. Si stava insieme sulla spiaggia, alle dieci si mangiava il pane con l'olio e il pomodoro schiacciato. Si faceva il bagno dopo il passaggio del battello... Nel pomeriggio in pineta i gridi dei giochi venivano coperti dal chiasso delle cicale. Alle cinque si prendeva il gelato. C'era un'ora per ogni cosa... In qualche sera d'Ischia, tornando sui passi dal felice permesso di andare a mangiare per conto nostro una pizza a Ponte, guardavamo sopra i balconi il cielo più buio della nostra vita, dove scintillavano le più luminose stelle" Trad. (Enfin arrivait le mois de l'île. On restait ensemble sur la plage, à dix heures on mangeait du pain à l'huile avec de la tomate écrasée. On se baignait après le passage du bateau... L'après-midi, dans la pinède, les cris des jeux étaient couverts par le vacarme des cigales. À cinq heures nous prenions notre glace. Il y avait une heure pour chaque chose... Lors d'une de nos soirées à Ischia, en rentrant après avoir eu l'heureuse permission d'aller manger tous seuls une pizza à Ponte, nous regardions au-dessus des balcons le ciel le plus sombre de notre vie, où brillaient les étoiles les plus lumineuses)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, Napoli, Edizioni Libreria Dante § Descartes, 2002, pp. 78, ici p. p. 17. "L'isola diventa fisicamente il luogo della libertà e non la città: la città è un carcere, invece il minuscolo ridotto di un'isola è la libertà immensa, sconfinata, da non poterla gustare e perlustrare tutta. È esperienza di immenso in poco spazio" Trad. (L'île devient physiquement l'endroit de la liberté et non pas la ville : la ville est une prison, au contraire le minuscule foyer d'une île est la liberté immense et infinie, à ne pas pouvoir la savourer et parcourir toute entière. C'est l'expérience de l'immense en peu de place)

seguito, non ho avuto più alcun desiderio turistico. Ischia mi ha estinto tutte le distanze, il bisogno di prendere il largo. Ischia per noi ragazzi era tutti i tropici che si possono ottenere¹.

Ischia est pour l'enfant De Luca « l'isola maestra »² qui lui apprend à devenir un homme. Dans le même état d'esprit qu'Arturo³ tout heureux sur sa petite île de Procida, Erri De Luca apprend à reconnaître les vents, « il libeccio », « il maestrale », le « scirocco »⁴, et parcourt l'île de long et en large. Il en connaît les plages et la faune, son port et ses sommets. Et il est fasciné par l'activité humaine qui s'y pratique, la pêche.

2.1.6 La pêche

La pêche, qu'il pratique l'été de ses vacances et sur l'île de ses rêves, devient apprentissage de la vie. Erri De Luca, sorti en mer avec son oncle et Nicola⁵, pêcheur professionnel, en apprend les rudiments : la nuit, il pose des nids-de-pie et des hunes, le jour, il les ramasse. Tous trois, à l'aube, quittent la plage des pêcheurs et s'arrêtent au large de Procida⁶. Ils descendent les filets et attendent attendent en silence. L'enfant ne bouge pas, ne parle pas, obéit en silence aux ordres donnés à mi-voix⁷. Il se fait une fête de ramasser les filets chargés de *vope*¹, il s'applique à maîtriser l'équilibre

¹ ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., pp. 16-17. Trad. (Ischia est l'île de mes étés d'enfance. Pour celui qui venait depuis les arrières de Naples et de la densité, des ruelles, l'île contenait les distances, le vide et la possibilité d'être libre. Dès notre arrivée sur l'île on se « déchaussait », on brisait immédiatement nos liens avec la terre ferme et avec la ville, et notre peau s'endurcissait au soleil et en piétinant la terre et les rochers. C'était la suspension des règles, en devenant sauvage pendant les vacances, l'apprentissage de la mer. Par la suite, je n'ai plus eu aucun désir touristique. Ischia a éteint toutes mes distances, le besoin de prendre le large. Ischia, pour nous les enfants, était tous les tropiques que l'on peut obtenir)

² ERRI DE LUCA, *Tatto: l'anello al muro*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 29. Trad. (L'île maîtresse)

³ ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, op. cit., p. 28. "La mia infanzia è come un paese felice" Trad. (Mon enfance est comme un pays heureux) L'action se déroule pendant la deuxième guerre mondiale sur l'île de Procida, une île en forme de dauphin. Arturo, enfant solitaire, orphelin de mère à sa naissance, est élevé par sa belle-mère.

⁴ ERRI DE LUCA, *Tatto: l'anello al muro*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 24. "Maestrale... libeccio" Trad. (Vent du nord-ouest... Vent de sud-ouest); ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 19. "Maestrale" Trad. (Vent du nord-ouest); Idem, pp. 85; 100. "Scirocco" Trad. (Sirocco)

⁵ ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gas*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 18. "Andavo da bambino con mio zio a pescare. Aveva una barca a motore governata da Nicola, il pescatore che divideva con lui il frutto del giorno. Più spesso si andava noi soli, ma ogni tanto con qualche ospite" Trad. (Quand j'étais enfant, j'allais à la pêche avec mon oncle. Il avait un bateau à moteur que pilotait Nicola, le pêcheur qui partageait avec lui le produit de la journée. Le plus souvent on y allait tout seuls, mais parfois avec un invité);

⁶ ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gas*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 19. "Dalla spiaggia dei pescatori di Ischia si partiva per raggiungere il tratto di mare che era considerato pescoso in quel momento della stagione" Trad. (On partait de la plage des pêcheurs d'Ischia pour atteindre le bras de mer que l'on disait poissonneux à cette époque de la saison)

⁷ ERRI DE LUCA, *Pescare*, in *Napòlide*, op. cit., p. 81. "Era un onore essere ammesso su una barca da pesca. Un ragazzo che ne voleva fare parte doveva dimostrare di somigliare a un uomo. Prima regola, starsene in silenzio, quello non era un passatempo ma un lavoro lungo, con mosse d'intesa anziché a voce. Il vento, il chiasso del mare scoraggiavano le chiacchiere. Un ragazzo non doveva dare segni di stanchezza, masticare sbadigli per essersi alzato ch'era buio. Doveva tenere piede marino, sapendo stare in piedi su una barca che prendeva il largo. Stare ai remi se serviva quello, smontare il timone o stare pronto all'ancora, preparare esche, lasciar fare poi agli uomini, badando al pescato che saliva dal sacco del mare" Trad. (C'était un honneur que d'être admis sur une barque de pêche. Un garçon qui en voulait faire partie devait démontrer qu'il ressemblait à un homme. Première règle, se taire, ce n'était pas un passe-temps, mais un travail long, avec des gestes d'entente au lieu de la voix. Le vent le bruit de la mer décourageaient les bavardages. Un garçon ne devait pas donner des signes de fatigue, bâiller sans cesse parce qu'il s'était levé alors

l'équilibre de la barque. La pêche est à la fois spectacle, ressenti d'abondance² et de jubilation qui va croissant au fur et à mesure que le soleil marche vers son zénith. A ces impressions, s'ajoutent celles toutes tactiles : sa peau se marque des traces du métier, stigmates qui témoignent du combat permanent contre les éléments :

A inizio di stagione si inauguravano le stimmate. Nicola mi aveva insegnato a indurire i palmi con un pezzo di corda³.

Ces souvenirs alimentent le mythe de la belle journée créé par La Capria avec encore plus de force, plus de joie de vivre, plus de détails. L'attirance exercée par la nature et par la mer est donc un des thèmes essentiels de cette période. Pour en retracer le portrait complet, il faut y ajouter l'élément humain : deux hommes de l'entourage vont avoir une influence prépondérante sur l'enfant : il s'agit de son oncle et de Nicola.

2.1.7 L'oncle et Nicola : deux modèles, un héros

C'est effectivement en dehors de l'ambiance rigide de la vie familiale napolitaine que Erri De Luca enfant découvre ses maîtres, ses mythes et fonde d'autres mythes. Deux personnes, son oncle et un pêcheur, se distinguent pour lui des habitants de l'île. Bien que très différents l'un de l'autre, ils représentent chacun, pour l'écrivain, un exemple à suivre : modèle de raffinement pour le premier, de simplicité pour le deuxième. Erri De Luca considère ces deux hommes comme ses mentors avec ceci en plus pour le pêcheur, qu'il l'a instruit sur la pêche comme sur la guerre, qu'il a soigné son corps et son âme⁴. Erri De Luca les a admirés, imités, il a souri et souffert avec eux. De son oncle, il ne nous révèle pas le prénom, mais seulement sa date de naissance, 1910, et son ascendance⁵. Il en esquisse un portrait tout en sobriété et élégance, il décrit le sourire de cow-boy, raconte ses conquêtes amoureuses et le mépris dans lequel il tient son temps⁶. Du second, il admire

qu'il faisait noir. Il devait avoir un pied marin, sachant rester debout sur une barque qui prenait le large. Rester aux rames s'il le fallait, démonter le gouvernail ou se tenir prêt à l'ancre, préparer les appâts, ensuite laisser faire les hommes, en faisant attention au poisson qui montait par le sac de la mer)

¹ Bogues : poissons méditerranéens de mauvaise qualité, au corps allongé, rayé de couleurs vives.

² ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gas*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 21 "Si accumulavano i pesci nella tinozza mentre il sole saliva in mezzo al giorno" Trad. (Les poissons s'entassaient dans le baquet alors que le soleil montait au milieu du jour)

³ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 15. Trad. (Des stigmates que nous inaugurons en début de saison. Nicola m'avait appris à durcir mes paumes avec un bout de corde)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 18. "Nicola era la sola persona che mi diceva cose sulla guerra" Trad. (Nicola était la seule personne qui me parlait de la guerre)

⁵ ERRI DE LUCA, *Udito: un grido*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 9. "Nato nel '10, mio zio, figlio di un napoletano buio e di una americana luminosa" Trad. (Mon oncle, né en 1910, fils d'un Napolitain sombre et d'une Américaine lumineuse)

⁶ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., pp. 29-30. "Zio era il contrario del maschio da spiaggia. Era sobrio, gesti misurati, esatti... Uno scintillio di speroni nel sorriso... Quando rideva si sentiva un galoppo nella gola aperta... E portava eleganza fisica nell'andatura che non si poteva imitare... Sapeva suscitare meringhe nel corpo delle donne, uno squaglio di cialda in fondo alla gola che le costringeva a inghiottire" Trad. (Il était tout le contraire d'un bellâtre. Il était sobre, avait des gestes mesurés, exacts... un étincellement s'éperons dans son sourire... Lorsqu'il riait, on entendait un galop dans sa gorge ouverte... Sa démarche était empreinte d'une élégance physique inimitable... Il savait faire naître des

l'adresse dans l'art de la pêche, il vante le sérieux, la solidarité, l'amitié, le caractère silencieux, il insiste sur le fait qu'il est excellent pêcheur, bon soldat¹, maître en tout. Ainsi, Erri De Luca enfant se sent déjà appartenir à la communauté des hommes, il façonne des héros comme il élabore des mythes, et œuvre à mythifier cette période de sa vie :

Sentivo in quell'età di essere parte di una comune virilità del mondo, muta, profumata. Da adulto non l'ho ritrovata negli uomini.²

Mais ce temps privilégié va prendre bientôt fin, entraînant avec lui la remise en question des images idéalisées qu'il a élaborées.

2.1.8 La fin de l'été et du mythe

Au mois de septembre, Erri De Luca explore l'île avec ses amis : c'est le temps des promenades sur les plages désertes, sur le mont Epomeo, au château. Tous admirent le panorama qui surplombe l'île et perçoivent le volcan dans le lointain³. Un sentiment de plénitude et de liberté envahit ces enfants qui n'en sont plus vraiment, c'est déjà l'âge des premières amours et de la prise de conscience de la mort. Si sur les hauteurs, ils admirent la mer dans toute son ampleur, ils découvrent au château Aragonais la mort dans une crypte ; des chaises d'où le sang des sœurs décédées s'écoulait. Tout est décrit : les os, l'obscurité et le silence dans la crypte sont autant de premières confrontations à la mort. Celle-ci se métamorphose ainsi en « ombra seduta della vita »⁴, même si après cette terrible visite, la vie reprend le dessus comme l'indiquent les voix et les cris des enfants. Un peu plus tard, c'est la visite de cachots qui leur apprend ce qu'est l'horreur de l'enfermement. L'île mythique est aussi école de vie. « Crescevamo sull'isola d'estate »⁵. Ainsi, tous les ans, le même mois, la famille De Luca revient-elle sur Ischia, et cela, pendant une dizaine d'années environ. Mais l'initiation va prendre fin, et Erri De Luca nous fait le récit de sa dernière présence sur l'île :

douceurs dans le corps des femmes, une miette d'oubli dans le fond de la gorge qui les forçait à déglutir); Idem, p. 58. "Zio era riuscito a mantenere il distacco dai suoi tempi, a trattarli con sprezzo puro senza motivi politici, solo per naturale, fisica avversione. Era riuscito a non soffrire d'isolamento, morbo di chi scalcia contro il proprio tempo. Era impossibile prenderlo a esempio" Trad. (Il était parvenu à ne pas souffrir d'isolement, à la traiter avec un pur mépris sans raisons politiques, seulement par une naturelle et physique aversion. Il était parvenu à ne pas souffrir de son isolement, maladie de ceux qui se rebiffent contre leur propre temps. Il était impossible de suivre son exemple)

¹ Idem, p. 12. "Nicola era stato in guerra, fante in Jugoslavia. Era stato l'unico viaggio, dall'isola a Sarajevo" Trad. (Nicola avait fait la guerre dans l'infanterie en Yougoslavie. Ce fut son unique voyage, de son île à Sarajevo)

² ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gas*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 21. Trad. (À cet âge-là, je me sentais membre d'une virilité commune du monde, muette, parfumée. Adulte, je ne l'ai pas retrouvée chez les hommes)

³ ERRI DE LUCA, *Tatto: l'anello al muro*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , pp. 24-25. "Da una terrazza sulla sommità un faro di notte perlustrava il mare. Da lì si poteva comprendere la sagoma sinuosa di Procida e, dietro di essa e oltre, il golfo schiacciato sotto il vulcano" Trad. (Au sommet sur une plate-forme, un phare explorait la mer la nuit. De là, on pouvait embrasser du regard le profil sinueux de Procida et, derrière, plus loin, le golfe écrasé sous le volcan)

⁴ Idem, p. 26. Trad. (Ombre assise de la vie)

⁵ Idem, p. 28. Trad. (Nous grandissions sur l'île l'été)

Era l'ultimo anno di scuola cui segui per me l'ultima estate a Ischia... Non ho più visto l'isola dove fummo ragazzi... Mi cresceva a volte una pena in quei luoghi che dovevano essere di allegria e che invece pulsavano di esibizioni, di sopraffazioni... Quando finì quell'estate, sul battello che mi riportava in città non desiderai un'altra stagione sull'isola. Fui preso alla lettera e alla gola del destino, ci trasferimmo in questa casa dalla quale non sarei più partito¹.

Après les premiers sentiments d'infini, de béatitude et d'enchantement, succèdent les promenades en groupe, les amitiés éphémères, puis, c'est la fin de l'été, la fin des vacances, de cette période si chère à l'écrivain et tellement mythifiée. Sur la terre ferme, existe une autre réalité, celle de la vie urbaine et de sa misère, réalité qui sera d'autant plus insupportable que Erri De Luca aura toujours le souvenir des merveilleuses journées de son enfance :

Sono almeno questo, uno del Sud, uno che da bambino ha avuto le giornate più belle della terra e che sotto il sole ha visto la miseria più nitida che altrove².

L'enfance représente donc pour l'écrivain une période exceptionnelle, marquée par la splendeur des paysages maritimes et l'héroïsme des hommes et toute cette période est magnifiée à la fois par le souvenir et par l'écriture. Confronté brutalement à la ville et à sa profonde misère, comment Erri De Luca va-t-il maintenant rendre compte de cette réalité-là ? Et quelles influences auront vraiment exercés sur lui ses prédécesseurs ?

¹ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 101. Trad. (C'était ma dernière année d'école qui fut suivie par mon dernier été à Ischia... Je n'ai plus revu l'île où nous fûmes jeunes... Parfois je sentais la tristesse me gagner dans ces lieux qui auraient dû n'être qu'insouciance et qui frémissaient au contraire de parades, de vexations... Lorsque l'été finit, sur le bateau qui me reconduisait en ville, je ne souhaitais pas une autre saison sur l'île. Je fus pris à la lettre et à la gorge par le destin, nous déménageâmes dans cette maison que je ne devais plus quitter)

² Idem, p. 22. Trad. (Je suis au moins ça, un homme du Sud, un homme qui dans son enfance a eu les plus belles journées de la terre et qui sous le soleil a vu la misère plus nette qu'ailleurs)

2.2 La réalité du *vicolo*

Dans l'après-guerre, la vie à Naples est dure et éprouvante pour la plupart, et certainement plus encore pour un enfant qui a vécu, nous l'avons vu, dans une conception idéalisée de la vie. L'ensemble des œuvres autobiographiques de Erri De Luca pourrait bien s'aligner sur celles de Domenico Rea, de Raffaele La Capria et de Anna Maria Ortese déjà analysées au chapitre 1. En effet, la vision maritime et mythique de la mer de Naples de Erri De Luca le rapproche de celle de Raffaele La Capria, comme le rapproche de Domenico Rea et Anna Maria Ortese son évocation du *vicolo* et des enfants maltraités et battus. Notre écrivain témoigne lui aussi, de cette dure réalité des années cinquante. Mais si globalement, les thèmes sont les mêmes, il faut entrer dans le détail du vécu de Erri De Luca enfant pour mieux comprendre ce que l'auteur cherchera précisément à dire de sa ville et pourquoi il le fera. S'interroger sur sa vie de jeune garçon, sur ses relations familiales, sur son intégration à la vie sociale, ce sont autant de questions qui permettront de mieux cerner la personnalité de l'homme. Notre analyse s'appuiera d'abord sur le cadre socio-économique que présentent la ville et le *vicolo* dans l'après-guerre. Nous évoquerons ensuite l'environnement familial de Erri De Luca, pour finir par dresser le portrait d'un enfant isolé par opposition aux autres garçons du *vicolo*.

2.2.1 Naples, ville grouillante de monde et bruyante

Quando cominciò la mia età dei dolori e dei ricordi, ero bambino a Napoli negli anni cinquanta, l'aspetto della città faceva sentire i suoi abitanti sconfitti in partenza¹.

Naples se présente à Erri De Luca à la fois comme une ville entièrement à reconstruire, et une ville invivable car trop dense. Les habitants continuent à lutter avec acharnement contre la faim mais le temps n'est plus à mendier, tous s'activent dans la recherche fébrile d'un travail. Cela n'est pas sans rappeler la hâte frénétique remarquée par Anna Maria Ortese, même si Erri De Luca note qu'aujourd'hui, les gens sont sans peur ni honte, moins serviables et mieux vêtus :

Conoscevo la febbre di sempre di quelli che non vogliono più essere poveri. Ma aveva preso a correre a fior di pelle un'incitazione nuova, un richiamo a sbrigersi. Senza nessuna occasione apparente ferveva nei poveri un'urgenza. Non altro potevo vedere, se non l'applicarsi di un consiglio misterioso e raccolto da tutti : abbiate fretta. Sui marciapiedi non si cedeva il passo, non ci si toglieva il berretto, non si sfuggiva il poliziotto. I poveri avevano smesso le buone maniere della pazienza e della paura, vestivano meglio².

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 5-6. Trad. (Lorsque commença l'âge des douleurs et des souvenirs, j'étais enfant à Naples dans les années cinquante, l'aspect de la ville faisait sentir ses habitants perdants au départ)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 11. Trad. (Je connaissais la fièvre habituelle de ceux qui ne veulent plus être pauvres. Mais une excitation nouvelle courait à fleur de peau, un appel à se hâter. Sans aucune raison apparente les pauvres étaient poussés par un sentiment d'urgence. Je ne pouvais rien voir d'autre sinon l'application d'un conseil mystérieux, entendu de tous : dépêchez-vous. Sur les trottoirs on ne cédait pas le passage, on ne se découvrait pas, on n'évitait pas l'agent de police. Les pauvres avaient laissé tomber les bonnes manières de la patience et de la peur, ils s'habillaient mieux)

Erri De Luca enfant est encore frappé par le vacarme dans les rues. Il parle à plusieurs reprises d'« infanzia acustica ». Ici aussi, comme chez Domenico Rea, il n'y a pas de césure entre sphère privée et publique, mais un continuel dialogue entre le monde intérieur de l'enfant et son environnement immédiat. Tous se parlent aux fenêtres, crient leur rage de vivre et ceux dans la rue crient encore plus fort. Ces voix fortes animent toute l'enfance de l'écrivain napolitain. La ville entière grouille de son effervescente envie de réussir à surmonter l'épreuve de la guerre :

Ho avuto un'infanzia acustica, l'udito era l'organo maestro. Napoli dopo la guerra gridava a gola tesa, alle finestre salivano ingiurie, maledizioni, pianti, percosse, richiami per soldati d'America in uscita alcolica e di fregola. A Napoli eravamo assai, insaccati nella più alta densità d'Europa¹.

Mais au-delà de la ville elle-même, c'est le quartier dans lequel l'écrivain réside qui concentre toutes ses impressions, quartier populaire parmi tant d'autres, Montedidio.

2.2.2 Un îlot étroit : Montedidio

Dans son premier roman, *Non ora, non qui*, Naples n'est nommée explicitement qu'une seule fois, elle est appelée tout simplement « città »². C'est que Erri De Luca enfant ne l'a connue que par les récits de ses parents, sinistrés par la guerre et relogés tant bien que mal dans un quartier dégradé, celui de Montedidio, limité à l'Est par la piazza Plebiscito, vallée de rats et de pigeons, débouchant au Sud sur la promenade et la mer. Le cadre de vie de l'enfant, se borne au *vicolo* où il vit presque en réclusion³ avec les siens, dans cet îlot urbain limité par la piazza Plebiscito,⁴ qui représente pour toute sortie et distraction des promenades au bord de mer et des offices à l'église. Vue de ce quartier, Naples est « una città immobile, messa a strati, stipata »⁵. L'écrivain oppose cette « città stretta » où il est reclus, enserrée par d'étroites ruelles qui montent vers son quartier, à la ville

¹ ERRI DE LUCA, *Racconti a voce*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 53. Trad. (J'ai eu une enfance acoustique, l'ouïe était mon organe maître. Naples après la guerre criait à gorge déployée, des parjures, des malédictions, des pleurs, des coups, des appels pour des soldats américains en sortie alcoolique et en chaleur montaient aux fenêtres. On était nombreux à Naples, entassés dans la plus haute densité d'Europe)

² Jusqu'en 2006, Erri De Luca n'aime pas appeler sa ville par son nom, ou il n'y parvient pas, en lui préférant le terme plus général de « ville », exception faite à la page 36. Encore en 1992, dans *Aceto, arcobaleno*, l'écrivain fait souvent appel à une périphrase : « Vengo da una città del Sud » (10). Trad. (Je viens d'une ville du sud). C'est seulement dans *Napòlide* en 2006, qu'il parviendra à la nommer « Naples » tout le long de son livre.

Attilio Scuderi, in *Erri De Luca*, Fiesole (Fi), Edizioni Cadmo, 2002, pp. 142, ici p. 13, remarque que dans son premier ouvrage Naples n'est citée qu'une fois. Selon le critique l'écrivain napolitain semble préférer une méthode de citation métonymique de la ville.

³ ERRI DE LUCA, *Pelle d'oca*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit. , p. 37. « Nella storia di *Non ora, non qui* (...) c'è una famiglia che si tiene appartata dall'invasione del vicolo, custodendo una lingua diversa e un imballaggio austero dei propri movimenti. Ne esce però un figlio segregato nel corpo e nei pensieri » Trad. (Dans l'histoire de *Non ora, non qui* (...) il y a une famille qui se tient à l'écart de l'invasissement de la ruelle, en gardant une langue différente et un emballage austère de ses propres mouvements. Il en ressort cependant un fils enfermé dans son corps et dans ses pensées)

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 42. « Per me il mondo non era più grande della casa e del quartiere....il mio confine di allora... piazza Plebiscito » Trad. (Pour moi le monde avait la taille de ma maison et de mon quartier... ma frontière d'alors... piazza Plebiscito)

⁵ Idem, p. 11. Trad. (Une ville immobile, composée de strates, surpeuplée)

« larg(a) » débouchant sur la mer. Montedidio est son monde d'alors, Erri De Luca en a fait un roman.

L'écrivain insiste sur l'exiguïté des lieux confortée par la hauteur des murs en tuf des immeubles, et caractérisée par le manque d'air et de lumière¹. C'est tout cela qui explique sa joie à échapper à cet univers lorsque, laissant la ville derrière lui, il sent l'air de la mer, respire enfin cet air qui lui fait oublier celui irrespirable et confiné des rues et de sa « casa »². Le chemin pour sortir de la ville n'est pas facile, les trottoirs à enjamber demandent une certaine prudence : les rues mal pavées, sont encombrées de voitures, de poubelles, de chaises et de linge mis à sécher :

Calavamo dai vicoli, selciato sconnesso che percorrevo guardando sempre in terra. La prudenza cominciava da dove si poggiavano i piedi e proseguiva fin dove si posavano gli occhi. **Era meglio non vedere** tutte le cose della strada. Calavamo dal vicolo che scendeva con scale tra le case e un muro di tufo. Venivamo giù dalla città stretta e arrivavamo al largo dove la città finisce di colpo davanti al mare... Allora tiravi un po' brusca le mani ai tuoi bambini salendo tra i marciapiedi ingombri di ostacoli, macchine, spazzature, sedie, panni.³

Partout, il observe la saleté et les immondices, la poussière enveloppe tout y compris les petites voitures d'enfants louées à la Riviera de Chiaia⁴. En définitive, le tableau est à peu près le même que celui brossé par Anna Maria Ortese jusqu'au même conseil donné : vaut mieux ne pas voir ce que l'on refuse de voir : « il mondo è meglio non vederlo che vederlo ». En revanche, chez Erri De Luca, on ne note aucune récurrence de la vision névrosée de Anna Maria Ortese, aucun constat de personnes difformes, aucune allusion à un quelconque état larvaire. En fait, Erri De Luca ne s'attarde pas sur les habitants et il apparaît que faire leur portrait ne l'intéresse pas ; pas plus d'ailleurs que l'architecture et la beauté pittoresque du site. Il ne veut noter que l'étroitesse de son quartier d'origine, ses limites spatiales et visuelles qui finalement se résument à rien :

Non c'era niente da vedere. Era questa e così la città, un ripostiglio stretto dappertutto⁵.

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 8. "Sopra questo quartiere di vicoli che si chiama Montedidio se vuoi sputare in terra non trovi un posto libero tra i piedi. Qui non c'è spazio per stendere un panno" Trad. (Dans ce quartier de ruelles qui s'appelle Montedidio, si tu veux cracher par terre, tu ne trouves pas de place entre tes pieds. Ici, il n'y a pas la place pour étendre le linge)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 56. "Quando ripigliavamo la trama dei vicoli, l'aria tornava prigioniera. Il cielo saliva sui palazzi, lontano, mentre sul lungomare scendeva fino a toccare le onde. A casa c'era l'aria lasciata, già tutta respirata, spugna di odori" Trad. (Quand nous retrouvions le dédale des ruelles l'air trouvait sa prison. Le ciel s'élevait au-dessus des immeubles, lointain, alors qu'au bord de la mer il descendait jusqu'à toucher les vagues. À la maison il y avait l'air que nous avions laissé, un air déjà tout respiré, imprégné d'odeurs)

³ Idem, pp. 56-57. Trad. (Nous descendions par les ruelles, pavés disjoints que je parcourais toujours les yeux fixé à terre. La prudence commençait là où se posaient les pieds pour continuer là où se posaient les yeux. Il valait mieux ne pas voir toutes les choses de la rue. Nous descendions les marches de la ruelle en pente entre les maisons et un mur de tuf. Nous arrivions au bas de la ville étroite pour déboucher au large, là où la ville s'arrête brusquement devant la mer) C'est nous qui soulignons en gras afin de le mettre en rapport avec le texte de Anna Maria Ortese. ANNA MARIA ORTESE, *Un paio di occhiali*, op. cit. , p. 18. Trad. (Vaut mieux pas voir le monde que de le voir)

⁴ Idem, p. 52. " Si noleggiavano automobili a pedali. Non ci salimmo mai, perché erano sporche, ci dicevi" Trad. (On louait de petites automobiles à pédales. Nous n'y montâmes jamais, parce qu'elles étaient sales, nous disais-tu)

⁵ ERRI DE LUCA, *Il pollice arlecchino*, in *Il contrario di uno*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 115, ici pp. 93-94. Trad. (Il n'y avait rien à voir. C'était ça la ville, un débarras étroit partout) C'est nous qui soulignons en gras afin de le mettre en rapport avec le texte de Anna Maria Ortese.

Non, il n'y a pour lui rien à voir dans la noirceur de la ruelle et l'obscurité du quartier, si plein de monde qu'il est vidé de tout car « non c'era niente da vedere ». C'est pourtant là qu'il habite, dans un logement qui prend pour lui une importance très particulière.

2.2.3 «La casa del vicolo»: un ghetto acoustique

Cet appartement étroit situé au cœur de ce quartier de Montedidio, dans une ruelle en pente, résume à lui seul toute l'enfance de l'écrivain. Ce dernier l'appelle toujours « casa del vicolo » en opposition à « la casa del benessere », celle de son adolescence. Cette habitation est plongée dans l'obscurité la plus totale tout comme la ruelle, « la casa era avvolta in un'ombra costante » et de surcroît elle est glacée en hiver¹. La cuisine, pièce principale, donne sur un mur de tuf où sont étendus les draps à sécher des voisins d'au-dessus, et où résonnent des cris provenant de la ruelle². Là aussi, certainement, il n'y a rien à voir, mais comment rester indifférent à la perpétuelle gaîté qui s'y exprime ! En effet, l'ambiance dans la ruelle est très joyeuse, la vie pullule de voix tonitruantes, et toutes ces voix qui s'interpellent en chœur ou se lamentent égayent l'enfance de Erri De Luca :

Non vedevo il vicolo ma rimanevo ad ascoltarlo. Distinguevo le voci, le provenienze. Tutti ci buttavano dentro i loro rumori, chiamate, lamenti, suoni di mestieri : facevano un coro che nemmeno il vento portava via ³.

De cette perpétuelle agitation sonore, Erri De Luca distingue essentiellement les voix féminines. Car les Napolitaines ne parlent pas, elles crient. Leurs hurlements montent de leurs entrailles, cris de joie ou de colère. De même qu'il ne décrit pas le peuple, l'écrivain omet de décrire physiquement les femmes. Sans doute, ne les voit-il pas et ne fait-il pas attention à elles, formes méconnaissables, entassées dans les rues. Mais il a une parfaite connaissance de ce qu'elles ressentent, il reconnaît, à la modulation d'une voix un mouvement de joie ou de colère. Si ce dernier sentiment l'effraie, il aime les sonorités joyeuses qui tombent en cascades comme de multiples échos qui n'en finissent pas de se répondre :

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 62. «La luce nel vicolo non arrivava a terra. Scendeva fino al primo piano a mezzogiorno, poi ritornava su. D'inverno restava più in alto. La casa era avvolta in un'ombra costante» Trad. (La lumière de la ruelle n'atteignait pas le sol. À midi elle descendait jusqu'au premier étage, puis remontait. L'hiver elle restait encore plus en haut. La maison était enveloppée d'une ombre constante); ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2001 (1ère édition 1994) , pp. 127, ici p. 58. «Un vecchio freddo di bambino che veniva dagli inverni di una città del Sud, nessuna casa riscaldata e si provava caldo solo di notte, a letto... Eravamo stanze di tarantolati» Trad. (Un vieux froid d'enfant qui venait des hivers d'une ville du Sud, aucune maison chauffée et on ne sentait la chaleur que la nuit, au lit... Nous étions des salles de tarentulés)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 7. «Una strada in discesa, la pioggia in cucina, gli strilli del vicolo... buia in fondo a un precipizio di scalini guasti» Trad. (Une rue en pente, la pluie dans la cuisine, les cris dans la ruelle...il faisait si noir au fond des escaliers raides et délabrés)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 36. Trad. (Je ne voyais pas la ruelle, mais je restais à l'écouter. Je distinguais les voix, leurs provenances. Tous y déversaient leurs cris, appels, lamentations, bruits de métiers : ils formaient un chœur que même le vent ne parvenait à chasser) ; Idem, p. 69. «Un vicolo mai stanco di voci, strilli, fumo di carbonella » Trad. (Une ruelle inlassablement pleine de voix, de cris, de fumée de charbon de bois)

Nel mio vicolo le donne erano strilli. Non le capivo quando la collera saliva dalle viscere su per la gola agli occhi. Intendevo invece i loro gridi per chiamarsi a distanza e mi piaceva la cantilena di un nome gridato dal selciato fino all'ultimo piano, nomi di molte lettere, preceduti da un titolo e proseguiti in un diminutivo : Donna Cuncetti-naa¹.

Ainsi, la ruelle résonne et anime ses journées contraintes par une éducation - nous le verrons plus loin – plutôt stricte. En effet, aux cris animés venant de la ruelle s'opposent les chuchotements de la famille De Luca dans cette cuisine où la vie de famille s'est concentrée. L'enfant y fait ses devoirs d'écolier, face à un mur qui contre toute attente, l'aide à se concentrer et favorise son imaginaire. Les repas de la famille sont réglés selon un rituel ecclésiastique, le manque d'espace impose prudence et silence². Enfermée dans ce logement exigu, la famille De Luca vit en retrait des gens de la ruelle et du quartier. S'il fallait illustrer l'ambiance de la maison d'enfance de l'écrivain, on parlerait volontiers de sentiment d'étouffement, de ségrégation, de ghetto familial. Madame De Luca impose le silence à ses deux enfants, un silence difficile³. L'auteur de *Montedidio* s'est toujours senti mal à l'aise dans ce cadre très austère et silencieux, d'autant qu'il percevait au-delà des murs le chœur cacophonique de liberté de la ruelle.

2.2.4 L'oppression familiale, une souffrance

Il est important de souligner que l'ambiance familiale est des plus oppressantes. Les parents de Erri De Luca sont très présents dans ses récits autobiographiques d'enfance ou ses récits de fiction. L'écrivain garde de sa famille le souvenir de gens isolés et exclus à cause de la guerre qui non seulement les avait détruit économiquement et moralement, mais qui encore, en les confinant dans une ruelle étroite et obscure, avait modifié leur caractère et leur manière de vivre. Il en résulte que le rapport que l'écrivain entretient avec ses parents est assez contradictoire : aux rapports quelquefois élogieux des parents s'opposent les reproches d'un fils qui se pose en victime avec le sentiment crucial de manque de communication et d'amour, avec sa mère notamment⁴. C'est d'ailleurs l'impossibilité de parler avec sa mère, le désir de la découvrir et de mieux la connaître- il a conscience de ne pas savoir grand-chose d'elle - qui amène Erri De Luca à la rédaction de son

¹ Idem, p. 11. Trad. (Dans ma ruelle les femmes n'étaient que cris. Je ne les comprenais pas quand la colère montait par la gorge de leurs entrailles jusqu'aux yeux. J'entendais en revanche leurs éclats quand elles appelaient à distance et j'aimais la cantilène d'un nom lancé du pavé jusqu'au dernier étage, noms aux multiples lettres, précédés d'un titre et suivis d'un diminutif : Donna Cuncetti-naa)

² Idem, p. 19. "Nella casa del vicolo mangiavamo sul marmo del banco di cucina, seduti su sedie di paglia come quelle di chiesa. Le cose andavano toccate piano, accompagnate per non farle urtare. Lo spazio era poco, ogni gesto faceva rumore" Trad. (Dans la maison de la ruelle nous mangions sur le marbre de la table de cuisine, assis sur des chaises pailonnées comme des chaises d'église. Il fallait saisir les choses, les accompagner pour éviter les chocs. L'espace était réduit, le moindre geste faisait du bruit)

³ Idem, pp. 35-36. "Fuori, nel vicolo, il chiasso avvolgeva la gente, la vita là fuori era farsi sentire... Tu opponevi al gran chiasso del vicolo il silenzio difficile della nostra casa" Trad. (Dehors, dans la ruelle, le vacarme enveloppait les gens ; la vie, à l'extérieur, c'était se faire entendre... Toi, tu opposais au grand vacarme de la ruelle le silence pénible de notre maison) L'écrivain joue sur les oppositions en évoquant dans la même phrase le contraste entre le vacarme de la ruelle où il vit et le silence imposé à la maison.

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit., pp. 26-27. "Vivemmo con persone amate senza saperlo, maltrattate senza accorgercene... Te ne parlo, mamma, perché sarà così anche tra noi" Trad. (Nous avons vécu avec des personnes que nous aimions sans le savoir, que nous maltraitions sans nous en douter... Je t'en parle, maman, car il en sera de même entre nous)

premier livre. *Non ora, non qui*, publié en 1989. L'ouvrage est dédié à sa mère, et se présente comme un continuel monologue intérieur avec elle : trente ans plus tard, le fil de cette conversation interrompue est repris grâce au travail de la mémoire et à partir d'une vieille photo. Erri De Luca remonte le temps et l'espace pour pouvoir la rencontrer, prenant prétexte d'une photo, dans un abri bus. Mais la rencontre mère fils n'aura pas lieu. C'est *Aceto, arcobaleno*, publié en 1992 qui reprend positivement ce même long monologue silencieux, mais en se centrant cette fois sur la figure paternelle.

Le portrait de ses parents est très pointu et synthétique. De son père, il nous rappelle l'intelligence, son goût pour les livres et la peinture, sa confiance dans l'avenir en dépit d'une santé fragile. Au fond, il dessine le portrait d'un père idéalisé même s'il demeure une figure assez lointaine et rigide, tout au moins pendant l'enfance. De sa mère, il met en exergue la jeunesse vite fanée par la guerre, la droiture physique et morale, mais aussi la nature capricieuse et émotive. Car en tant que fils aîné, il va subir en effet les éternels reproches de cette femme qui ne s'est pas accoutumée à l'ambiance de ce nouveau quartier. Elle le prendra, des années durant, pour confident, lui confiant les horreurs de ces ruelles qui la blessent et la meurtrissent. Il ne partage ni les anxiétés ni les attentes maternelles et encore moins sa voix forte et son ton hyperbolique. Ses incessants reproches, ses plaintes sur la ruine et la guerre traumatisent l'enfant. C'est comme si Erri De Luca se sentait coupable de toutes ces horreurs. En revanche, le rapport père fils est très proche : tout au long de sa vie, Erri De Luca éprouvera une admiration sans bornes pour son père. D'ailleurs que ce soit *Aceto, arcobaleno*, *Il pollice arlecchino*, *In alto a sinistra* ou *Il contrario di uno*, toutes ces oeuvres évoquent la figure paternelle¹.

L'écrivain ne parle pas souvent de sa petite sœur, compagne muette de jeux ; mais il gardera en lui le souvenir de ses grands-parents, très présents dans son cœur même après leur décès. À la figure pieuse d'une grand-mère égrenant son rosaire², fait pendant un grand-père violoniste et mineur¹. Le

¹ La mère de Erri De Luca est très présente dans le premier roman, mais aussi dans les œuvres suivantes, telles *Aceto arcobaleno*, *I colpi dei sensi*, *Tu, mio*, *Montedidio* et *Solo andata*. On retrouve la figure paternelle dans sept de ses œuvres : *Non ora, non qui*; *Aceto arcobaleno* ; *In alto a sinistra*, *Alzaia*, *Tu, mio*; *Montedidio*, *Altre prove di risposta*. Nous allons citer ci-dessous d'abord les passages où on aperçoit la présence de la mère dans *Non ora, non qui*, ensuite celle du père de Erri De Luca : "D'improvviso mia madre gridava... Quella voce era molto del mondo che avevo. Imparai a udirla anche dietro i muri" (9-10) Trad. (Tout à coup ma mère criait... Cette voix tenait une grande place dans le monde qui était le mien. J'appris à l'entendre même au-delà des murs); Idem, pp. 15-17. "Sei giovane... Presto vennero i capelli bianchi... La tua gioventù fu confusa dalla guerra... Non so molto di te... Dritta nella schiena, estranea al viavai, questa era la tua camminata nella strada" Trad. (Tu es jeune... Bien vite apparurent les cheveux blancs... Ta jeunesse fut troublée par la guerre... Je ne sais pas grand-chose de toi... Le dos bien droit, indifférente au va-et-vient, telle était ta démarche dans la rue); Idem, p. 43. "Quel tuo eterno rimprovero rivolto a noi bambini : non ora, non qui" Trad. (Ton éternel reproche envers nous autres enfants : pas maintenant, pas ici); Idem, p. 50. "Una volta mi accusasti a torto" Trad. (Une fois tu m'accusas à tort); Idem, p. 85. "Tu dicevi cose severe, forse vere, ma con un'esagerazione della verità" Trad. (Toi tu disais des choses sévères, peut-être vraies, mais en exagérant la vérité) Ci-après la présence du père de Erri De Luca dans *Non ora, non qui*. "Un uomo nervoso, intriso di brillantina e di libri"(16) Trad. (Un homme nerveux, couvert de brillantine et de livres); Idem, p. 42. "Un giorno mio padre si ammalò, diventò giallo, chiuso in una stanza. Noi dovevamo stare ancora più in silenzio, per farlo guarire" Trad. (Un jour papa tomba malade, devint tout jaune resta enfermé dans une chambre. Nous, nous devons être encore plus silencieux, pour le faire guérir); Idem, pp. 46-47. "Una volta papà mi portò allo stadio... Papà mi dava consigli, non me li ricordo ma so che tenevo la mano alla cintura del suo cappotto... Mi tenevo alla cintura di papà in quei momenti" Trad. (Une fois papa m'emmena au stade.... Papa me donnait des conseils, je ne m'en souviens pas mais je sais que je m'agrippais à la ceinture de son manteau... À ces moments-là, je me tenais à la ceinture de papa); Idem, pp. 53-55. "Decisi di rivolgermi a papà.... Papà si radeva... Aveva metà della faccia rasa e metà ancora insaponata" Trad. (Je décidais de m'adresser à papa... Papa était en train de se raser... Il avait la moitié du visage rasée et l'autre encore pleine de savon); Idem, p. 60. "Un padre troppo lontano" Trad. (un père trop lointain); Idem, p. 62. "Il buio progressivo degli occhi di papà" Trad. (L'obscurité entra progressivement dans les yeux de papa)

² ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 9. L'écrivain fait ici une association et une comparaison entre le calme éprouvé par le toucher de grains d'eucalyptus qu'il ramasse en automne et le même état

cadre familial isole l'enfant des parents et ces derniers de leur famille, de leurs amis, de la ruelle et de la ville. Seuls les récits chuchotés de la guerre semblent créer un ciment passéiste dans cette famille meurtrie par la vie :

Ho avuto un'infanzia acustica... Contro quest'insonnia di gridi a spaccatimpano, ho amato le voci. Raccontavano: c'era stata " 'a 'uerra" (guerra), " 'e mbomme" (bombe), " 'e ffuiute" (corse), tedeschi prima, poi "ll'americane"... Così ho imparato dalle voci i fatti e i fattarelli, la materia prima della storia ².

Or, dans cette ambiance de contraintes, ces récits vont prendre pour l'enfant une dimension capitale et impressionner fortement son imaginaire.

2.2.5 Le fantôme de la guerre

Dans un contexte d'éducation très limité, ces histoires sur le passé récent de Naples animent les soirées de l'enfant, le touchent de près et l'intriguent. Les récits sur la guerre vont finir par hanter son monde intérieur, peut-être parce qu'il peut en vérifier la vérité. En effet, il peut constater visuellement les séquelles du conflit dans la ville et les comparer à ce qu'on lui dit. En effet, très vite Erri De Luca, a pu constater que le fantôme de la guerre restait présent après tant d'années, et qu'il perdure, gravé dans la mémoire de ses parents qui témoignent de leur vécu sous les bombardements ; l'écrivain finit par pouvoir témoigner, aussi bien que ses parents l'ont fait, car il grandit « vedendo intorno ancora molte rovine »³.

C'est comme si ses parents lui avaient dressé le portrait tout fait de la guerre et de ses effets, portrait qu'il reprend à son propre compte, sans avoir rien vécu de tout cela. Leur expérience est capitale : elle contredit tout espoir et toute joie de vivre, en contradiction avec ce qu'exprime Giuseppe Marotta dans *L'oro di Napoli*⁴. Selon le témoignage des époux De Luca, la guerre a été une catastrophe et l'après-guerre n'est que malheurs. Il nous faut rappeler ici que le père de Erri De

d'apaisement ressenti par sa grand-mère par la récitation du chapelet. "Mi dava calma giocare con quei grani : quella di mia nonna quando diceva lenta le preghiere contandole sui gusci del rosario" Trad. (Jouer avec ces boules me donnait une sorte d'apaisement : celui de ma grand-mère lorsqu'elle disait lentement ses prières les comptant sur les grains de son chapelet)

¹ ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 85. "Estraevo ferro per la miniera e musica per sé, fracassando materia" Trad. (Il extrayait du fer pour la mine et de la musique pour lui, fracassant de la matière)

² ERRI DE LUCA, *Racconti a voce*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 53. Trad. (J'ai eu une enfance acoustique... Contre cette insomnie de cris qui casse les oreilles, j'ai aimé les voix. Elles racontaient : il y avait eu la guerre, les bombes, les courses, les Allemands d'abord, les Américains après... C'est ainsi que j'ai appris de ces voix les faits et les petits faits, la matière première de l'histoire)

³ ERRI DE LUCA, *Plancton*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 15. Trad. (Je grandissais en voyant autour de moi encore plein de ruines)

⁴ GIUSEPPE MAROTTA, *L'oro di Napoli*, op.cit. , pp. 267. Dans le premier récit Giuseppe Marotta exalte la patience et le courage des Napolitains qui savent retrousser leurs manches et reprendre leur vie des cendres de la guerre à travers l'image hyperbolique d'un bossu « aux sept vies », don Ignazio Ziviello (13-20). Giuseppe Marotta est né en 1902, il appartient donc à la génération des parents de Erri De Luca et le père de ce dernier était également écrivain.

Luca est parti soldat¹ en Albanie et que de retour à Naples en septembre 1943, il a perdu tous ses biens et ne vit plus que pour survivre². La mère de l'écrivain a vécu la tragédie des bombardements. Lorsque retentit la sirène, elle court comme tous aux abris mais sa maison fait partie de celles qui s'écroulent :

Senza più casa la famiglia di mia madre si disperse in alloggi di parenti... Mia madre in un alloggio di fortuna, a una finestra nuova, compiuti appena i diciannove, guardava i fuochi di una guerra spenta... Non aveva ancora vent'anni, averli non le importava più³.

Le jour de leurs nocces, les nouveaux mariés De Luca n'ont rien à fêter.⁴ La jeune épouse se retrouve dans un petit logement avec une fenêtre condamnée et sans aucune perspective d'avenir. Elle donne vie à deux enfants auxquels elle confiera tous ses secrets, tous ses chagrins, en particulier celui de se trouver là, dans un *vicolo* des plus sombres⁵. Et ses enfants liront dans les yeux de leur mère les décombres de l'après-guerre, la souffrance et la perte de dignité. Tous ces récits familiaux vont stimuler la curiosité et la soif de connaissance de Erri De Luca, mais aussi provoquer une indéniable souffrance. C'est pour l'ensemble de ces raisons qu'il commence à lire tous les livres que son père avait achetés sur la guerre. L'incipit de *Plancton* nous introduit, in medias res, dans cette ambiance de fantômes sur une guerre achevée mais toujours omniprésente :

Nella mia infanzia napoletana trascorsa nel primo dopoguerra i racconti degli adulti tornavano spesso ai tempi duri dell'età giovane, alle notti bianche dei bombardamenti... Crescevo vedendo intorno ancora molte rovine, dentro le quali spuntava la vegetazione spontanea dei racconti. Ogni infanzia ha le favole che può. Crescevo desiderando di conoscerle tutte. A scuola la storia si fermava sulla soglia del secolo... Non mi bastava, volevo imparare il passato appena prossimo che aveva lasciato tracce di terrore e di scampo nelle persone care e nella città. Presi a leggere i libri di mio padre⁶.

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 15. "Papà era soldato" Trad. (Papa était soldat)

² Idem, p. 18. "Papà impoverito dalle bombe si era buttato a sopravvivere" Trad. (Papa, appauvri par les bombes tentait d'assurer sa propre survie); ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, Napoli, Edizioni Libreria Dante § Descartes, 2002, pp. 96, ici p. 36. "Lui aveva trascorso gli anni sporchi rasentando il carnaio, preso e messo in un cantuccio dalla storia impazzita d'Europa. Partito volontario, "un fesso" diceva contro di sé, nel corpo degli alpini, spedito in Albania, rientrato a Napoli per l'8 settembre in licenza per casa bombardata e improvvisamente libero per l'arrivo degli americani: la guerra era finita, almeno lì, e pensò ai fatti suoi". Trad. (Il avait passé les sales années de la guerre en rasant le charnier, pris et mis qu'il était dans un petit coin de l'histoire d'Europe devenue folle. Parti volontaire, « un con » disait-il contre lui-même, dans le corps des chasseurs alpins, envoyé en Albanie, rentré à Naples pour le 8 septembre en permission à cause de sa maison bombardée et soudain libre pour l'arrivée des Américains : la guerre était finie, au moins là-bas, et il pensa à ses affaires)

³ ERRI DE LUCA, *Vista: un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , pp. 16-17. Trad. (Privée de maison, la famille se dispersa chez des parents ... Dans un logement de fortune, ma mère, à une fenêtre nouvelle, tout juste âgée de dix-neuf ans, regardait les feux d'une guerre éteinte... Elle n'avait pas vingt ans, les avoir ne lui importait plus)

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 8. "La guerra aveva distrutto i loro beni. Ne uscirono avendo perduto una precedente condizione di agiatezza. Furono sposi da non poter offrire un rinfresco" Trad. (La guerre avait détruit tous leurs biens. Ils y laissèrent l'aisance de leur première condition. Ils furent un couple incapable de donner une soirée)

⁵ Idem, p. 16. "Gli arrangiamenti e la nuova povertà del dopoguerra, perduti casa e beni, ti fecero trovare nella casa del vicolo" Trad. (Les arrangements et la nouvelle pauvreté de l'après-guerre, une fois perdu maison et biens, te reléguèrent dans la maison de la ruelle)

⁶ ERRI DE LUCA, *Plancton*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 15. Trad. (Au cours de mon enfance napolitaine, dans l'immédiat après-guerre, les récits des adultes revenaient souvent sur les temps difficiles de leur jeunesse, sur les nuits blanches des bombardements... Je grandissais voyant autour de moi encore plein de ruines, sur lesquelles fleurissait la végétation spontanée des récits. Chaque enfance a les fables qu'elle peut. Je grandissais avec le désir de les connaître

L'écrivain tient à préciser qu'il s'agit de ses « favole », des fables de son enfance, mais il exprime en même temps combien est lourd l'héritage familial. Dès son plus jeune âge, le refuge que lui offrent les livres est une morbide évasion de situations non vécues mais qui prennent le pas sur son présent. Les conséquences sur sa vie sociale, sur sa capacité à communiquer lui-même avec les autres sont des plus importantes comme nous allons le voir maintenant, en nous attachant à reconstituer ses relations en dehors du cercle familial. Pour l'enfant qu'il est alors, il s'agit de s'intéresser à sa vie d'écolier.

2.2.6 Son autoportrait : un élève introverti et muet

Nous avons vu que contrairement à la tradition italienne, Erri De Luca n'a pas été précisément un enfant roi et que la pression familiale qui s'est exercée sur lui l'a non seulement opprimé mais encore culpabilisé. Ajoutons encore que son éducation s'est faite à l'ancienne¹, dans un contexte lié aux soucis et aux restrictions économiques de ses parents comme il aime à le rappeler au lecteur². De surcroît, à l'école, il raconte que l'ambiance n'était pas des plus sereines. Il fréquentait l'école primaire Edmondo De Amicis³ et nous livre à ce propos un portrait très explicite de ses rapports avec son maître : lui, à l'allure plutôt timide⁴, est muet⁵, souffreteux⁶ et balbutiant⁷. À l'opposé, son maître est un être terrifiant et osseux, au visage émacié, hypertendu dans le moindre de ses gestes. Cette caricature n'oublie cependant pas de mentionner qu'il s'agit d'un homme intègre car il refuse la montre en or que les mamans lui offrent en signe de remerciement. En classe, les bégaiements de Erri De Luca sont l'objet de moqueries. Le maître, bien qu'irascible et à la main leste, tente en vain de le l'en préserver. Bien qu'il se sente protégé par ce maître, l'enfant a toujours le sentiment d'être

toutes. À l'école, l'histoire s'arrêtait au seuil de ce siècle... Ça ne me suffisait pas, je voulais apprendre le passé tout proche qui avait laissé des traces de terreur et de salut dans les êtres aimés et dans la ville. Je me mis à lire les livres de mon père)

¹ ERRI DE LUCA, *Castità*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 51. "Sono di una generazione dell'immediato dopoguerra, cui è stata impartita un'educazione all'antica" Trad. (Je suis de la génération de l'immédiat après-guerre, à laquelle on a donné une éducation ancienne)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 8. "A noi bambini... fu impartita un'educazione che a me parve sempre adatta alla scarsezza di mezzi e di spazio: si parlava a bassa voce, si stava in tavola composti, cercando di non sporcare i panni buoni" Trad. (À nous, enfants ... on nous donna une éducation qui me sembla toujours adaptée à la pénurie de moyens et d'espace : on parlait tout bas, on se tenait bien à table, cherchant à ne pas salir les habits en bon état)

³ ERRI DE LUCA, *Nervi*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 35. "La scuola si chiamava, e si chiama, Edmondo De Amicis" Trad. (L'école s'appelait, et s'appelle, Edmondo De Amicis) Nous n'avons pas retrouvé cette école primaire sur le plan de Naples ni dans l'annuaire.

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 45. "Ero minuto, di capelli neri, un muso da spazzacamino e un sorriso stentato" Trad. (J'étais menu, avec des cheveux noirs, une mine de ramoneur et un sourire forcé)

⁵ Idem, p. 26. "Un ragazzino quasi muto" Trad. (Un petit garçon presque muet); ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 86. "Ero muto... infanzia muta" Trad. (J'étais silencieux... enfance silencieuse)

⁶ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 10. L'écrivain évoque ici les fièvres de son enfance, en particulier la maladie qui précéda son entrée à l'école primaire. "Ho avuto soldatini e febbri, una delle quali mi addormentò i desideri per sempre" Trad. (J'ai eu des petits soldats et des fièvres, dont une endormit à jamais mes désirs)

⁷ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 8. "Ero balbuziente per fretta di concludere. In compenso sapevo trovare il punto di equilibrio degli oggetti" Trad. (J'étais bègue par hâte de conclure. En contrepartie, je savais trouver le point d'équilibre des objets)

rejeté par ses camarades d'école¹. Le tableau général de cette période reste cependant très sombre, tout en teintes rouges et noires : l'écrivain évoque d'une part la maigreur de ses jambes rougies par le froid, de l'autre son tablier noir comme la robe d'un curé² et ses copies maculées de taches d'encre noire. S'il subit les railleries de ses camarades, il reste attentif aux enfants de son âge, en particulier les plus démunis. En effet, il déplore les mauvais traitements adressés aux fils des pauvres : il raconte leur goûter³, les têtes rasées parce qu'empestées de poux, les claques du maître qui leur sont presque exclusivement réservées. Son maître l'hypnotise⁴ le jour et le hante la nuit. Ses parents ne prennent pas au sérieux ses cauchemars et en viennent eux aussi à se moquer de lui. Le système scolaire l'opprime donc, bien que privilégié car fils de gens aisés. Il aime néanmoins l'école.

À la maison aussi, l'ambiance n'est pas des plus gaies : il a peur de tout, en particulier de toucher les objets – on l'appelle d'ailleurs Richard Coeur de Lion⁵ – et plus encore de la voix de sa mère. L'exiguïté des lieux fait qu'il se sent comme emprisonné : « ero un bambino spesso prigioniero »⁶. Il est privé de tout, d'air, du chien dont il rêve, des joies de l'enfance⁷. Jouer dans ces pièces est un exercice impossible à cause de l'étroitesse de ces pièces où tout résonne. En guise de revanche, il casse tous les jouets de Noël afin de voir « l'attimo in cui si era di colpo disfatto »⁸. Il est fasciné par la mort qu'il projette dans ces objets cassés, désormais partie prenante de sa lugubre existence⁹. En punition, on ne lui en offrira plus, on ne l'amènera pas davantage à la foire¹⁰. foire¹⁰.

Manques, moqueries, privations, solitude morale et physique, perte et absence semblent ainsi marquer et scander son enfance. Les conséquences de cette jeunesse ravagée ne sont pas des moindres.

¹ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 10. « Indossai il grembiule della scuola, divisa onorata del permesso di vivere tra gli altri, anche se in disparte » Trad. (J'enfilai mon tablier de l'école, uniforme conférant la permission de vivre parmi les autres, tout en restant à l'écart)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 65. « I grembiuli erano neri. Sembravamo dei minimi preti a mezza tonaca. Eravamo magri, con dei bastoncini dentro le gambe. D'inverno diventavano rosse » Trad. (Les tabliers étaient noirs. Nous avions l'air de petits prêtres aux soutanes courtes. Nous étions maigres, avec des jambes raides comme des baguettes. L'hiver, elles devenaient rouges)

³ Idem, p. 22. Cette collation scolaire, « refezione », faite de pain et de cognac, était distribuée par un surveillant aux enfants misérables du quartier. Erri De Luca les définit « merende di elemosina ». Lui, il a droit au goûter frais du matin. C'est ici, à l'école, que va se développer son sens aigu de l'observation des injustices sociales entre riches et pauvres, amplement étendu à l'observation des enfants des ruelles de Montedidio à qui il n'envie point leur sort.

⁴ ERRI DE LUCA, *Nervi*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 36. « Portava sempre la scarpa sinistra slacciata e gliela guardavamo ipnotizzati » Trad. (Les lacets de sa chaussure gauche étaient toujours défaits et on les regardait hypnotisés)

⁵ ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2004 (1ère édition 1990 par Alfredo Guida Editore) , pp. 56, ici pp. 20-21. « Al tempo della mia infanzia mi chiamavano , prendendomi in giro Riccardo Cuor di Leone, a motivo della mia paura uniforme, estesa nell'animo come in superficie. Era paura di toccare: la presa elettrica, gli oggetti taglienti e tutti gli spericolati ardimenti dei bambini » Trad. (Pendant mon enfance on m'appelait Richard Coeur de Lion, à cause de ma peur uniforme, étendue dans mon âme comme en surface. C'était peur de toucher : la prise électrique, les objets coupants et tous les téméraires hardiesses des enfants)

⁶ ERRI DE LUCA, *Il pollice arlecchino*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 94. Trad. (J'étais un enfant souvent prisonnier)

⁷ Erri De Luca va remplacer le chien par une balle jaune.

⁸ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 37-39. « Rompevo i giocattoli... Rompevo il giocattolo... per vedere l'attimo in cui era di colpo disfatto » Trad. (Je cassais mes jouets... Je cassais le jouet... pour voir l'instant où il était démoli d'un coup)

⁹ Idem, p. 39. « Solo in morte la vita è interamente di chi l'ha vissuta e il possesso è senza donatori, senza rimproveri » Trad. (C'est dans la mort seule que la vie est toute entière à qui l'a vécue, et sa possession est sans donateurs, sans reproches)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *More*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 72. « Sorrisi da adulto alla richiesta di andare al luna park. ... Mancavo a quei giocattoli giganti da bambino » Trad. (Je souris en adulte quand elle voulut aller au luna park... Enfant j'avais raté ces jouets géants)

2.2.7 L'étranger

Il est intéressant de reproduire, concernant cette période, les propos mêmes de Erri De Luca qui déclare : “ Sono il figlio, l'estraneo”¹. Il se sent donc comme un étranger dans sa famille qu'il aimait pourtant plus que tout. Car, dès l'enfance, il commence à cultiver un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de ses parents dont il se sent inconsciemment rejeté. Dans cette curieuse relation, il faut bien remarquer que les De Luca ont leur part de responsabilité : prétextant que ce fils ne leur ressemble pas physiquement, ils s'amusent au jeu de l'enfant trouvé². Considérant cela comme une plaisanterie, ils prétendent ne pas être ses vrais parents ; on imagine les répercussions de cela sur l'enfant sensible qu'il est, se conformant à ce qu'on attend de lui dans ses circonstances, c'est-à-dire manifestant du chagrin, mais éprouvant au fond presque une satisfaction mauvaise. Ce jeu des plus curieux est un des contacts qu'il retrace avec eux. Mais ce qu'il en dit, c'est qu'incompris des autres, il cherche surtout à dissimuler son dégoût, dégoût qui s'étend au-delà des parents eux-mêmes à tout l'entourage :

Ero schifitoso, una debolezza difficile da nascondere. Non mi vergognavo di apparire delicato, ma della mancanza di pietà che la ripugnanza denunciava. Un bambino sa molte differenze anche se non sa applicarle. Mi forzai a dissimulare i ribrezzi, così mi addestrai da straniero³.

Ce sentiment de répulsion va gagner en importance et s'étendre à tout Montedidio. Son quartier le fait suffoquer, il devient allergique aux choses les plus futiles, de l'air à la végétation, de la poussière du tuf à la paroi et à la mousse sur les immeubles :

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 19. Trad. (Je suis ton fils, l'étranger) ; Idem, p. 40. “Da estraneo” Trad. (En étranger)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 45. “C'era uno scherzo che mi facevate quando ero piccolo : mi prendevate in giro perché non vi assomigliavo e dicevate che ero stato adottato... Dovevo far finta di provare tristezza alla rivelazione che ero un trovatello” Trad. (Vous me taquiniez : vous vous moquiez de moi parce que je ne vous ressemblais pas et vous me disiez que j'étais un enfant adopté... Je devais feindre la tristesse en apprenant que j'étais un enfant trouvé); ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 16. “Avevo per conforto una fantasia che in un bambino è di solito un incubo: di non essere figlio dei miei genitori, d'essere stato adottato...Non cercavo un'altra appartenenza... Mi arroccavo da estraneo, diventando inespugnabile. Tacere sotto i rimproveri era per me la forma compiuta dell'estraneità . Ero un altro, mi confondevano da sempre con un altro bambino... Oggi mia madre dice: «Non so più ricordarmi di te bambino» È la sua quieta e involontaria maledizione, di aver partorito l'estraneo” Trad. (J'avais pour réconfort une fantaisie que chez un enfant est d'habitude un cauchemar : de ne pas être enfanté par mes parents, d'avoir été adopté... Je ne cherchais pas une autre appartenance... Je me retranchais en étranger, en devenant inexpugnable. Se taire sous les reproches était pour moi la forme accomplie de l'étrangeté. J'étais un autre, ils me prenaient depuis toujours pour un autre enfant...Aujourd'hui ma mère dit : « Je n'arrive pas à me souvenir de toi lorsque tu étais enfant ». C'est sa tranquille et involontaire malédiction d'avoir mis au monde l'étranger)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 12. Trad. (J'étais difficile, une faiblesse dure à cacher. Je n'avais pas honte de paraître délicat, mais du manque d'indulgence que ma réputation révélait. Un enfant ressent bien des différences même s'il ne sait pas les marquer. Je m'efforçais de dissimuler mes dégoûts, ainsi je m'exerçais de la sorte comme un étranger)

Nei miei anni d'infanzia mi soffocava la polvere del tufo, il muschio delle facciate nord, l'erba parietaria, i rigagnoli, i buchi stretti in cui si facevano casa i piccioni¹.

Ne supportant pas le quartier et tolérant en silence les personnes, Erri De Luca ne montre pas ce qu'il ressent au plus profond de lui ; sa souffrance, son incompréhension d'autrui, il les garde tout en lui jusqu'à s'en rendre malade². Vomir, avoir de la fièvre c'est la seule manière d'exprimer son mal et de l'évacuer, et ce mal est à la fois sentiment d'étrangeté et son refus de la ville. Enfant malmené et intériorisé, Erri De Luca souffre de son environnement immédiat. Trouve-t-il un réconfort auprès des camarades de jeu de son âge ?

2.2.8 Les « criature »³ du *vicolo*

Bien que replié sur lui-même et égocentrique, Erri De Luca se manifeste altruiste vis-à-vis des autres enfants du *vicolo*, sans doute parce qu'il compare son sort au leur, ce qui par ailleurs ne va pas sans le culpabiliser. D'abord, l'écrivain remarque très vite que son destin est très différent de celui des autres enfants du *vicolo*. Bien que meurtri par les plaintes et reproches incessants de sa mère, lui, au moins, n'est pas battu. Il souffre de voir frapper les petits de son âge, et publiquement de surcroît. Dans ses récits, il affirme qu'être enfant à Naples est un âge dangereux, non seulement à cause de la maladie, principalement de la polio⁴, mais encore à cause de la sous-alimentation et du manque d'argent. Les enfants sont considérés par leurs parents comme des parasites, et sont exploités :

L'infanzia... a Napoli era rischiosa. Ne cadevano a ciuffi per epidemia, scarsità. Per dono di Natale mio cugino chiese due cosce di pollo. I bambini sentivano d'essere dei parassiti degli adulti. Il lavoro minorile era un modo per riscattarsi dalla condizione. Guardavo con ammirazione i piccoli coetanei avviati a servizio, mentre a me toccava un grembiule nero il pennino da inchiostro⁵.

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 32. Trad. (Pendant les années de mon enfance la poussière du tuf, la mousse des façades au nord, l'herbe pariétaire, les rigoles , les petits trous où les pigeons faisaient leur nid me suffoquaient

² Idem, p. 15. "Non reagivo all'esterno, accettavo quieto, ma non sono mai stato tanto ribelle dentro come da bambino, reagendo con insurrezione fisica, vomiti, febbre, contro il campo degli adulti. Alcuni li ammiravo, ma tutti li ho conosciuti sotto la specie della repulsione" Trad. (Je ne réagissais pas à l'extérieur, j'acceptais tranquillement, mais je n'ai été jamais autant rebelle comme lorsque j'étais enfant, en réagissant par une révolte physique, des vomissements, de la fièvre, contre le camp des adultes. Certains, je les admirais mais je les ai tous connus sous la forme de la répulsion)

³ ERRI DE LUCA, *Dicerie*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 54. Trad. (Enfants)

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 76. "La poliometite aveva lasciato a sedere per la vita un popolo di bambini a Napoli, negli anni precedenti" Trad. (La poliomyélite avait laissé assis pour la vie toute une foule d'enfants à Naples, durant les dernières années)

⁵ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , pp. 12-13. Trad. (L'enfance... à Naples, elle était périlleuse. Ils tombaient par poignées d'épidémie, de privations. Un de mes cousins demanda un jour deux cuisses de poulet comme cadeau de Noël. Les enfants sentaient qu'ils étaient des parasites des adultes. Le travail des mineurs était un moyen de se libérer de leur condition. Je regardais avec admiration mes petits camarades en route pour leur travail, alors qu'à moi me revenaient un tablier noir et un porte-plume)

Erri De Luca nous livre ainsi son point de vue sur l'enfance, confirmant sur ce point la vision de Anna Maria Ortese. Cependant, l'écrivain y apporte plus de précisions encore, se faisant le témoin permanent scènes épouvantables. Erri De Luca traduit mieux que quiconque la condition des enfants des *vicoli*, il a vu la violence des mères se déchaîner sur eux, il a entendu leurs cris, il les a vus pleurer et jamais, il n'oubliera jamais ces scènes. Tout enfant humilié et meurtri qu'il soit lui-même, c'est aux autres victimes de sa condition qu'il s'intéresse et nous livre un témoignage où se devine le désespoir qu'il contient :

Fuori, nel vicolo, il chiasso avvolgeva la gente, la vita là fuori era farsi sentire, dare un colpo più forte, mandare una voce più alta. I bambini piangevano pianti a tutta gola. I loro gridi non contenevano stizze, capricci, rimproveri, ma solo il male che provavano. I bambini che ho sentito piangere da bambino, al di là del muro, per strada, avevano pianti di ferite, di colpi presi al volo, appena passavano vicino... Nella mia infanzia i bambini piangevano il male. Raccoglievano colpi che un fisico adulto non reggerebbe, sia per la sproporzione della forza usata, sia per la frequenza. Piangevano e a volte quel grido non bastava a costituire tregua e continuavano i colpi sotto il disarmo del pianto. Mi fermavo con gli occhi sbarrati, al di qua del muro, aspettando che finisse, che per favore smettesse, mentre in gola mi veniva l'impulso di gridare anch'io, di urlare insieme, come fanno gli asini, i cani. Mi chiudevo la bocca dietro i muri ¹.

Pour être réaliste, le portrait des enfants napolitains ne doit pas nous faire oublier que contrairement à ceux qu'il décrit, Erri De Luca jouit des privilèges de sa condition sociale ; alors que lui va à l'école, les autres sont apprentis ou travaillent. En été, s'il se baigne à Ischia, les autres plongent dans l'eau polluée du bord de mer napolitaine. Sur son île, il est libre, détendu et heureux, alors que ces petits citadins sales, malheureux et agressifs, ne connaissent de la ville que sa violence qu'ils répercutent sur les camarades de jeu :

Tornavo a casa con la cartella dei libri e il grembiolino nero mentre gli altri bambini si tiravano sassi, ammazzavano topi, lavoravano come garzoni nelle botteghe. Io avevo già fatto qualche bagno di mare a Ischia con un costume, loro erano andati forse qualche volta a sguazzare nudi nell'acqua appestata del lungomare².

C'est donc avec un mélange de sentiments opposés, à la fois admiration et horreur, que Erri De Luca considère les garçons du *vicolo*. N'oublions pas qu'il n'a pas le droit de jouer avec eux. Seul, enfermé à la maison autant que sa sœur, il éprouve un sentiment de culpabilité croissant, sentiment provoqué d'abord par ses parents puis entretenu par la confrontation de sa situation à celle des

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 35-36. Trad. (Dehors, dans la ruelle, le vacarme enveloppait les gens; la vie, à l'extérieur, c'était se faire entendre, donner un coup plus fort, lancer un appel plus haut. Les enfants pleuraient à pleine gorge. Leurs cris n'étaient chargés ni de colère, ni de caprice, ni de reproches, mais seulement du mal qu'ils éprouvaient. Les enfants que j'ai entendus pleurer quand j'étais petit, de l'autre côté du mur, dans la rue, avaient des pleurs de blessures, de coups reçus à la volée, dès qu'on passait près d'eux... Quand j'étais petit, les enfants pleuraient de souffrance. Ils encaissaient des coups qu'un adulte ne supporterait pas physiquement autant par la démesure de la force utilisée que par leur fréquence. Ils pleuraient et parfois ce cri ne leur valait aucune trêve et les coups pleuvaient encore sous leurs sanglots désarmés. Je ne bougeais plus, les yeux écarquillés, de l'autre côté du mur, attendant que cela finisse, que par pitié cela cesse, alors que montait dans ma gorge l'envie de crier moi aussi, de hurler à l'unisson, comme le font les ânes, les chiens. Je serrais les dents derrière les murs)

² Idem, p. 69. Trad. (Je rentrais à la maison avec mon cartable et mon petit tablier noir alors que les autres enfants se jetaient des pierres, tuaient des rats, travaillaient en tant que commis dans les boutiques. Moi je m'étais déjà baigné plusieurs fois dans la mer, à Ischia, en maillot, eux ils étaient peut-être allés quelque fois barboter nus dans l'eau pestilentielle du bord de mer)

autres. Sur quelle prise de conscience salutaire cette situation peut-elle déboucher ? Et à quel prix ? C'est ce que nous allons maintenant examiner.

2.2.9 De la culpabilité à la responsabilité

Nous avons vu que Erri De Luca souffre dans sa chair, parce que quelque part il s'assimile à la condition des enfants martyrs de Naples. Nous avons établi que cette souffrance est le prolongement d'une situation antérieure, celle suscitée par les récits douloureux de sa mère, concernant la famille et la guerre. Son témoignage rend compte qu'il se sent en quelque sorte responsable de tout le malheur qui l'entoure :

Tu parlavi di tutto il resto e nascondevi la pena per le nostre angustie sotto quella per le cose del mondo. Mi mettevi a parte di notizie amare. Un terremoto aveva devastato un popolo, le alici erano rincarate, il padrone di casa aveva sfrattato quei vecchi del basso in fondo al vicolo. Poco e niente trattenevo di quelle informazioni, però partecipavo del dolore e del pericolo del mondo intorno dove cadevano colpi che nessuna bravura poteva contrastare. Andava per i fatti suoi il male e non bastava l'addestramento. Tu ti rammaricavi con me di esso, del mondo. Facevi pause, riprendevi, attraversavamo strade : stavamo insieme tanto tempo e tu raccontavi soltanto, non mi chiedevi niente... Allora non so proprio come fu, io capii che non ero testimone di tutto quel male e del mondo, ma responsabile¹.

Certes, si sa mère évoque les malheurs des autres c'est pour tenter de cacher les siennes, mais l'effet sur l'enfant n'en demeure pas moins terrible : Erri De Luca prend sur lui toutes les souffrances de la famille et de la ville. C'est son « addestramento ». La ville devient ainsi « un carcere »² où il se doit d'expier les chagrins des autres. Même les vacances idylliques sur Ischia ont entretenu ce sentiment chez lui. Ainsi, à la fin des années cinquante, sur le bateau de pêche, un ami de son oncle, montre son bras tatoué de chiffres. C'est un rescapé d'un camp d'extermination. Erri De Luca fait ainsi l'apprentissage de ce qu'est la guerre par des signes marqués à même la chair. Il relate une autre anecdote : sur le même bateau, au retour de la pêche, depuis une fenêtre à barreau, du haut du pénitencier de Nisida, un bras nu agite un bout de torchon blanc. Debout à la poupe, le petit garçon répond à ce qui lui semble un salut anodin alors qu'il s'agit des signes d'un détenu agitant son tee-shirt rayé. L'enfant n'a alors aucune idée de ce qu'est la prison. De le découvrir va le bouleverser. Dans son petit livre intitulé *I colpi dei sensi*, l'écrivain souligne l'importance de cet événement, opposant deux odeurs, celle de la fraîcheur du parfum des brioches d'Ischia à celle des

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 58. Trad. (Tu parlais de tout le reste et tu cachais ta peine due à nos soucis derrière celle des choses du monde. Tu me mettais au courant de tristes nouvelles. Un tremblement de terre avait détruit une population, les anchois avaient augmenté, le propriétaire avait expulsé ces vieux de leur misérable logement au bout de la ruelle. Je ne retenais rien ou presque de ces informations, pourtant je prenais part à la douleur et au péril du monde qui m'entourait et où s'acharnaient les coups du sort auxquels ne pouvait s'opposer aucune bravoure. Le mal allait bon train et s'aguerir ne suffisait pas. Toi, tu te plaignais de lui, du monde, auprès de moi. Tu faisais des pauses, tu reprenais, nous traversions des rues : nous passions tant de temps ensemble et toi tu ne cessais de raconter, tu ne me demandais rien... Alors je ne sais comment cela se produisit, je compris que je n'étais pas témoin de tout ce mal et du monde, mais responsable)

² ERRI DE LUCA, *Libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 17. Trad. (Une prison)

gaz de l'enfer d'Auschwitz¹. Ce sont ces découvertes sur la vie de guerre et d'après-guerre qui vont faire de Erri De Luca non plus une victime qui s'assimile aux autres, mais un être responsable, se reconnaissant dans cette prise de conscience dans l'héritage issu de son père :

So invece che i racconti degli adulti mi spinsero a cercare il loro passato e mi trasmisero la responsabilità di esserne figlio e séguito².

Au sentiment de culpabilité de l'écrivain, succède celui d'une prise de conscience sur les maheurs de l'humanité. Il prétend que c'est le leg paternel qui l'aide à cette transformation. Nous allons maintenant examiner de plus près les raisons invoquées et la manière dont elles oeuvrent à métamorphoser l'enfant coupable en adulte responsable.

2.2.10 Les livres, une longue histoire

Le fait de ne jamais avoir eu une chambre pour lui et de dormir dans une pièce bondée de livres en tout genre facilite l'approche de la lecture pour le petit enfant curieux et vif qu'est Erri De Luca. Cette activité très assidue et fougueuse l'éloigne très vite des jeux enfantins et l'enferme dans un monde clos et calfeutré, celui de la bibliothèque. Cette pièce le protège des gémissements maternels et des bruits du *vicolo*, de ce monde extérieur qu'il se refuse à voir. C'est son lieu, sa tour d'ivoire. L'enfant y découvre une réalité qu'il ne soupçonnait pas : la guerre, les bombardements, les Allemands, l'arrivée des Américains, la libération. La pièce l'embrasse et la guerre l'embrase. Il le confirme de la façon suivante :

Ho dormito nella stanza dei libri di mio padre da quando sono nato fino al giorno in cui ho sbattuto l'uscio per azzardare la vita da solo, a diciotto anni. La sua biblioteca era vasta di molti anni di un lettore famelico. Le pareti erano ricoperte di libri a doppio strato, un'imbottitura favorevole ai sogni... Non ho più trovato al mondo una camera più stagna; i libri non erano solo un isolante acustico, ma un riparo assoluto. Ho imparato lì la solitudine, una smisurata grandezza, un'onnipotenza: non dover dipendere dal mondo, non dover uscire per conoscerlo... La biblioteca era accampata intorno al letto come una torre, con spalti, solitudine, silenzio. L'ho percorsa tutta, di notte, come un fantasma incatenato al bianco delle pagine che se le trascina dietro in un fruscio. Ho avuto questa fortuna: una biblioteca per esaudire l'ansia di conoscere il resto, oltre il confine, dei palazzi, oltre il vulcano e il mare. Chi si trovi in un ambiente angusto... non è ancora perduto se ha una stanza abbracciata dai libri³.

¹ ERRI DE LUCA *Odore: brioches et altri gaz*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., pp. 18-23.

² ERRI DE LUCA, *Plancton*, in *Pianoterra*, op. cit., p. 16. Trad. (Je sais par contre que les récits des adultes me poussèrent à chercher leur passé et me transmirent la responsabilité d'en être fils et suite)

³ ERRI DE LUCA, *Libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., ici p. 24. Trad. (J'ai dormi dans la pièce des livres de mon père depuis ma naissance jusqu'au jour où j'ai claqué la porte afin de me risquer tout seul dans la vie, à dix huit ans. Sa bibliothèque était vaste de nombreuses années de lecteur famélique. Les parois étaient recouvertes de livres à double couche, un rembourrage favorable aux rêves. Je n'ai plus trouvé au monde une chambre si étanche ; les livres n'étaient pas seulement un isolant acoustique, mais un abri absolu. C'est là que j'ai appris la solitude, une grandeur démesurée, une onnipotence : ne pas devoir dépendre du monde, ne pas devoir aller sortir afin de le connaître... La bibliothèque était campée autour de mon lit comme une tour, avec des talus, solitude, silence. Je l'ai toute parcourue la nuit, comme un fantôme enchaîné aux pages blanches qu'il traîne derrière lui dans un froissement. J'ai eu cette chance : une bibliothèque pour exaucer mon anxiété de connaître ce qui reste, au-delà des limites, des immeubles, au-delà du volcan. Celui qui se trouve dans un environnement étroit ... n'est pas encore perdu s'il a une chambre enveloppée des livres) ; ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit., p. 41. "La stanza aveva un suono soffice, stipata di libri fino al soffitto"

Erri De Luca ne dort pas la nuit, enchaîné aux pages blanches d'une guerre noire, pleine de bombes et de cadavres ; la connaissance livresque lui ouvre les portes du savoir, le conforte dans l'assurance d'une certaine puissance. Sa vision du monde s'en trouve élargie, au-delà de Naples, de la mer et du Vésuve. Mais si les livres sont une fenêtre grande ouverte, Erri De Luca n'en reste pas moins recroquevillé dans son lit ; il cherche à terrasser ses peurs, le silence et la solitude sont ses seuls compagnons, les livres sur la guerre, ses seules fables de chevet.

2.2.11 Une réalité mythique

De tout ce que nous avons examiné, il apparaît que la vie de Erri De Luca enfant est bien différente et bien plus représentative que celle de ses prédécesseurs. Blotti dans son lit, se représentant un univers qu'il finit par s'approprier au travers des livres, il entend toujours cependant les voix du *vicolo* et celles de ses enfants battus. Et de ce portrait qu'il nous dresse, il n'oublie pas de dessiner la noirceur du taudis du quartier, l'obscurité des ruelles, l'amertume des reproches maternels, les angoissants récits de la guerre. Il en résulte un tableau qui n'est pas exempt des thèmes déjà évoqués par Domenico Rea, Anna Maria Ortese, et Raffaele La Capria : la vitalité du peuple napolitain ou des *scugnizzi*, et l'enchantement de la mer de La Capria sont bien présentés comme éléments libérateurs. Ainsi les éléments de convergence entre Erri De Luca et ses prédécesseurs sont-ils nombreux. Mais il n'en reste pas moins que tout cela reste décor de théâtre ; Erri De Luca se démarque de tous, en jouant une comédie qui lui est propre. L'expression qui lui est particulière de la comédie de la vie, de ses propres malheurs existentiels et des chagrins de chacun fait que sa vision se détache des autres, parce qu'elle est à la fois concentrée sur son ego, sur son enfance de souffrances et de prises de conscience. Il entend des voix qu'il est seul à entendre.

Pour Erri De Luca, Naples est comme pour les autres écrivains le pivot de sa propre histoire. A la façon de chacun, il crée son mythe de la cité parthénopéenne, à la différence près qu'il vit ce qu'il crée. La réalité du *vicolo*, il la décrit comme il la ressent, sans fard ni expédient. Les enfants battus, il en témoigne avec une exactitude. Certes, l'écrivain est dans une voie sociale médiane, entre privilège et pauvreté, entre richesse intellectuelle et dénuement matériel. Mais ses récits, à la première personne et à la troisième personne du singulier témoignent de l'appropriation de son interprétation du réel. Il n'invente pas à la manière d'un Domenico Rea, dans des scènes pleines de brio comme dans *Gesù, fate luce* ! Il crée son propre mythe de la ville et de la réalité en partant d'expériences vécues et intégrées dans sa chair, se reportant toujours à une enfance fondatrice de ses propres mythes : enfance pleine de frayeurs, de frissons, et de sueur¹ vécue les yeux fermés et le nez bouché, mais les oreilles grandes ouvertes ! Si on se réfère aux œuvres de Anna Maria Ortese, de Domenico Rea et de Raffaele La Capria jusqu'ici analysées, et qu'on les compare à celles de Erri De Luca, il apparaît que la différence essentielle réside dans le fait que notre écrivain a de sa ville

Trad. (La pièce tapissée de livres jusqu'au plafond, avait un son feutré) ; Idem, p. 99. "Nella tua casa nei quartieri vecchi c'era un silenzio viziato di finestre chiuse e librerie sovraccariche" Trad. (Chez toi, là-haut dans les vieux quartiers, régnait un silence vicié de fenêtres closes et de bibliothèques surchargées)

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 57. "Qui fu Napoli come l'ho conosciuta e come si è stampata a calco di scirocco e di tramontana sui brividi e sudori di un bambino" Trad. (Ici fut Naples comme je l'ai connue et comme elle s'est gravée à calque de sirocco et de tramontane sur les frissons et les sueurs d'un enfant)

une vision partagée : il la « spacca »¹, la fend comme « un'anguria »² entre le mythe d'une île exaltée et la réalité de la ville qu'il ne peut – et sans doute ne veut pas – voir, déchiré qu'il est entre les voix qu'il aime et celles qu'il n'aime pas. On perçoit très nettement l'ambivalence de ses sentiments, entre amour et haine. Certes, et en ce point, il se rapproche de Raffaele La Capria, l'écrivain est blessé à mort, d'une souffrance qu'il identifie ainsi :

La Capria mi aveva tramandato la città precedente, le parole di quelli che mi avevano messo al mondo³.

Mais alors que Raffaele La Capria livre une vision générale de la Naples d'antan, Erri De Luca nous présente une ville à deux temps, celle du présent et celle du passé, époque de ses parents. L'image qui en résulte gagne en complexité et certainement en vérité. Mais de l'ambivalence de la ville ainsi présentée résulte aussi une certaine ambiguïté puisqu'il s'agit dans le même temps d'une cité à la fois adulée et abhorrée. A travers l'ambivalence du ressenti, c'est une certaine duplicité qui va se dégager de l'univers fictif de Erri De Luca.

Après l'étude de l'enfance de l'écrivain, celle de son adolescence va nous permettre d'examiner maintenant comment l'homme va se construire.

¹ Nous faisons allusion ici à *Spaccanapoli* de Domenico Rea.

² "L'anguria" est un terme fétiche de Giuseppe Marotta, repris, nous le verrons plus loin, par Erri De Luca. Trad. (La pastèque)

³ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 34. Trad. (La Capria m'avait transmis la ville précédente, les mots de ceux qui m'avaient enfanté)

2.3 L'autre visage de Naples

La fin de l'enfance de Erri De Luca coïncide avec le début d'une nouvelle vie pour sa famille qui emménage dans les beaux quartiers oubliant ainsi sa précédente condition de misère. Les parents ne parleront plus jamais de l'autre quartier, situé dans « un'altra città » ni de la guerre. L'adolescent lui, prend conscience de l'ampleur de cette mégapole, de sa diversité et de sa complexité, il voit les améliorations réalisées par le nouveau maire et entre en contact avec les Américains qu'il côtoie dans son quartier et dans les rues du centre ville. C'est l'époque du passage au stade d'adolescent, il faut grandir, s'affirmer, apprendre. Mais cette époque de changements n'est pas sans susciter des questions. Qu'en est-il du changement d'habitat pour ce jeune hypersensible ? Parvient-il à mieux s'intégrer socialement ? Comment ces bouleversements de vie affectent-ils sa condition d'adolescent ? Nous illustrerons en premier la découverte de cette autre ville, à travers les changements de lieux et d'espace, puis l'évolution de ses rapports avec ses parents ; ensuite nous évoquerons l'*iter* de l'adolescent, ses études, ses vacances et ses loisirs, pour enfin nous attarder sur la réalité sociale de cette époque là, l'après-guerre, la présence à Naples des Américains et le gouvernement du nouveau maire Achille Lauro. Comment Erri De Luca réagit-il à la découverte de cette autre réalité de Naples ? Et comment l'intègre-t-il à son parcours à la fois personnel et d'écrivain ?

2.3.1 Vue sur mer

La fin de l'enfance de Erri De Luca correspond à la fin des restrictions et des souffrances dans le ghetto acoustique du *vicolo*. La famille quitte les vieux quartiers de Naples pour s'installer dans un logement neuf, dans un nouveau quartier de la ville situé sur la colline au dessus de Mergellina. L'adolescent croit rêver car il a l'impression d'avoir quitté Naples¹. En réalité, il s'agit une fois encore d'un ghetto, même s'il est pour parvenus : les gens ne se parlent pas, oubliant leurs origines et leur vie passée dans les *vicoli*, quitte à toujours s'exprimer en dialecte napolitain. Leur logement est beau, spacieux, avec balcon circulaire et vue sur mer². Depuis ces baies grandes ouvertes, Erri De Luca peut continuer à admirer dans toute son étendue le splendide panorama de la baie de Naples, Vésuve y compris :

Niente più vicolo, niente più lenzuola calate dal piano di sopra a fare velo alla nostra cucina... Nella casa nuova c'erano alla finestra tutti i colori pronti. Il cielo era sotto di noi, l'aria non portava odori, guardavo dai vetri il mondo spalancato. Con la testa vuota e gli occhi assorti non sapevo più niente di quel che vedevo. Il Vesuvio era

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 72. "La zona dove abitavamo era sulla collina che sta sopra Mergellina. Nel gruppo di case appena costruite viveva una popolazione di sconosciuti reciproci. Nessuno diceva da dove veniva" Trad. (Le quartier où nous habitions se trouvait sur la colline au-dessus de Mergellina. Dans cet ensemble de maisons en construction récente vivait une population d'inconnus réciproques. Nul ne disait d'où il venait); Idem, p. 7. "Dove abitavamo prima ? In un'altra città. Si sentiva parlare il dialetto anche lì, ma era buia in fondo a un precipizio di scalini guasti" Trad. (Où habitions-nous avant ? Dans une autre ville. On entendait parler le dialecte là aussi, mais il faisait noir au fond des escaliers raides et délabrés)

² Idem, p. 7. "A casa nuova, la bella" Trad. (Dans notre nouvelle maison, la belle); Idem, p. 20. "Bella casa" Trad. (Belle maison)

nero con case e paesini imbiancati. Il cielo aveva spazi sconfinati da seguire, senza linee di tetti e balconi ed ogni aereo che faceva rumore lo potevo guardare¹.

Ses yeux incrédules découvrent une Naples version carte postale aux mille couleurs chatoyantes, tout un monde, qui se caractérise par l'ivresse du grand air, le bleu de la mer, le Vésuve tout noir avec sa couronne de petits villages sur ses flancs. L'adolescent pourrait s'extasier, mais non, il se sent étranger à tant de beautés. Son cœur est vide, il n'a pas le courage d'admirer quoi que ce soit. Tout se passe comme si Erri De Luca semblait regretter les voix de sa ruelle d'enfance, et jusqu'à la fenêtre de l'ancien logement aux draps tendus cachant la vue sur le mur en tuf. Au contraire de sa mère qui trouve maintenant toujours à s'affairer, de sa sœur qui prend plaisir à inviter ses amies, de son père qui s'occupe à lire dans le salon, lui, vit mal le changement et ses ennuis commencent : discorde, malaise, incompréhension avec les parents, dont l'expression la plus notoire est la difficulté de relation avec sa mère, mère qui prétend qu'il a changé². La nouvelle aisance de la famille, entre domestique et voiture, ne concorde pas avec le climat familial qui reste toujours tendu, surtout au moment des repas. Là, c'est l'habituel silence qui témoigne bien que la seule chose qui a changé c'est le décor :

Alla tavola della casa seguente c'erano tovaglie, sedie imbottite e si parlava, si stava anche zitti in modo diverso... Il clima si incupiva perché portavamo voti insufficienti, anche studiando... Sentivo il peso del cibo, della sedia, del tempo... a tavola, dopo il rimprovero per le cose di scuola, calava il nostro silenzio fitto di equivoci³.

Plus encore, l'harmonie longtemps recherchée par ses parents semble s'être brisée et perdue à jamais. Comment réagir face à ces tensions ? Erri De Luca refuse tout en bloc, sa famille comme le nouvel aspect de la ville. Il parle de « trasloco... irreparabile »⁴. Il ne parvient pas à s'adapter aux autres, à cette nouvelle vie, à cet autre quartier, à cette vision de la cité maritime et solaire parce que cet aspect là, il ne l'a pas choisi. Il refuse donc de voir et s'enferme dans profond un mutisme. Nous considérons cette attitude comme l'expression de son refus d'un certain cliché de la ville. Naples, pour lui, n'existe que par la réalité du *vicolo* même si c'était là qu'il souffrait le plus. Dans ses récits, le trait marquant de cette époque est le refus de voir, refus à l'opposé de ce que vit son père, qui, lui, à cette époque, cherche à tout fixer par la photographie.

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 68-72. Trad. (Plus de ruelle, plus de draps tombant de l'étage supérieur et faisant écran à notre cuisine... Dans la nouvelle maison, à la fenêtre, les couleurs étaient déjà toutes composées. Le ciel était au-dessous de nous, l'air n'était pas chargé d'odeurs, je regardais par les vitres le monde grand ouvert. La tête vide et le regard soucieux, je ne savais plus rien de ce que je voyais. Le Vésuve était noir avec ses maisons et ses petits villages blanchis. Le ciel avait des espaces sans limites, sans lignes de toits ni de balcons et je pouvais le regarder tous les avions qui faisaient du bruit)

² Idem, p. 75. "Non mi parlavi più ... Dicevi che ero cambiato" Trad. (Tu ne me parlais plus... Tu disais que j'avais changé)

³ Idem, pp. 19-20. Trad. (Dans la maison suivante, à table, il y avait des nappes, des chaises rembourrées et on parlait, on se taisait aussi, d'une autre façon... L'air s'assombrissait car, bien que travaillant, nous rapportions des notes insuffisantes... Je sentais le poids de la nourriture, de la chaise, du temps... à table, après les reproches que nous valaient les choses de l'école, note silence retombait, lourd d'équivoques)

⁴ Idem, p. 73. Trad. (Déménagement... irréparable)

2.3.2 Et rejet de la lumière

L'incipit du tout premier livre de Erri De Luca, *Non ora, non qui*, commence par rappeler au lecteur l'importance de la lumière napolitaine pour le père de l'écrivain, pendant les dix années de leur séjour à Mergellina. Grâce à un petit appareil photo, celui-ci fixe dans l'éblouissante lumière du soleil napolitain toute une série de souvenirs, pour ses enfants. Le papier glacé reproduit ainsi au détail près un âge et un lieu féériques, volontairement oubliés par l'écrivain¹. En fait, il faut rappeler qu'au moment où le père photographie la mer qui scintille, les couleurs claires et vives du quartier, il sait qu'il est en train de perdre progressivement la vue. Et il aime d'autant plus cette lumière que bientôt il ne la verra plus :

Quando venne il tempo della casa nuova ci fu il sole tutt'intorno e il buio progressivo negli occhi di papà. Scattava molte fotografie, ne fece a pacchi, finché si annebbì la mira e gli sfuggì ogni bersaglio. I suoi gesti divennero imprecisi, confusi dalla cecità frettolosa che non gli dette il tempo di abituarsi a smettere. Troppo velocemente non seppe camminare per strada, riconoscere le persone².

Comme pour conjurer son mal, Monsieur Erri De Luca fixe tout par la photo, photos de sa famille et de la ville qu'il collectionnera pendant dix ans³. Mais au fur et à mesure qu'il perd la vue, son fils, lui, dans un mouvement d'empathie, semble refuser de regarder ce qui l'entoure. Mais il ne s'agit pas de la seule épreuve de cette période, Erri De Luca va connaître lui aussi les tourments d'un handicap physique.

2.3.3 Les fers aux pieds

À l'adolescence, le corps de Erri De Luca s'allonge tandis que ses pieds restent plats. Afin de corriger ce handicap, on le chausse de chaussures orthopédiques en vue de redresser sa voûte plantaire. Sans beaucoup de résultats : l'adolescent chancelle et marche avec difficulté, en quête d'équilibre. Chaque année, Erri De Luca doit renouveler ses fers et il en éprouve le sentiment d'être un cheval allant chez le maréchal-ferrant :

Cominciò l'adolescenza dei piedi. Per cinque o sei anni ho portato delle scarpe speciali con dentro dei plantari di ferro arcuati per correggere l'assetto della palma... Come la ferratura degli zoccoli di un cavallo così era nella

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 7. "Resta così documentata fino al dettaglio un'età, forse l'unica che sono riuscito a dimenticare" Trad. (Ainsi reste illustrée jusqu'au détail une époque, peut-être la seule que j'ai réussi à oublier)

² Idem, p. 62. Trad. (Lorsque arriva le temps de la nouvelle maison, le soleil nous enveloppa et l'obscurité entra progressivement dans les yeux de papa. Il prenait beaucoup de photographies, il en fit par centaines, jusqu' à ce que son viseur s'offusque et que sa cible lui échappe. Ses gestes devinrent imprécis, brouillés par la cécité rapide qui ne lui laissa pas le temps de se faire à l'idée d'arrêter. Trop vite il ne sut plus marcher dans la rue, reconnaître les gens)

³ Idem, p. 7. "Durò dieci anni, non di più, la raccolta: gli anni del primo benessere e della caduta della sua vista" Trad. (La récolte dura dix ans, pas plus : des premières années de bien-être à celles de la perte de sa vue)

mia mente quel rinnovo periodico dei plantari. Il maniscalco.... Mi vergognavo di me e della mia piccola infelicità a sottopormi all'annuale ferratura davanti agli altri bambini seduti in attesa dei loro utensili. C'era sempre silenzio... passi ferrati... quei ferri... la prigione¹.

Les chaussures ferrées font vivre à Erri De Luca un véritable calvaire qu'il n'accepte de subir que par comparaison avec les adolescents poliomyélitiques. D'ailleurs, dans son *Elogio dei piedi*, l'écrivain affirme que les pieds sont « la parte più prigioniera del corpo »². Par contre, en été sur l'île, c'est la délivrance et le bonheur de marcher déchaussé, et d'épouser la forme de tous les rochers et le sable fin et doré. Ce handicap s'ajoute à ces difficultés en tant qu'écolier. Prisonnier de ses fers, chancelant et balbutiant, il est en proie aux railleries de ses camarades, s'enferme encore davantage dans le silence. Tout lui est difficile, en témoignent son impossibilité à se faire des amis, les devoirs inachevés, les interrogations orales mal notées. Et à la maison, avec les fenêtres grandes ouvertes sur le monde, il lui est impossible de se concentrer, les couleurs sont trop vives, elles l'agressent :

Non riuscivo a studiare. Alla finestra vedevo scorrere tutti i colori...Non riuscivo a studiare, non riuscivo a immaginare³.

Depuis la pièce de la cuisine, où il fait désormais ses devoirs, il entend monter les cris de voix étrangères, celles des enfants américains qui jouent. A cette époque, Erri De Luca est toujours aussi maigre et silencieux, mais il bégaye moins, sujet à des distractions par ailleurs et toujours calme ; son père partage avec lui l'amour des livres et du bridge, il l'amène au stade pour lui faire découvrir une ville dangereuse, comme en état de guerre. De la rue, le jeune conserve le sentiment qu'il faut se protéger et tout craindre de son voisin, éventuel agresseur. Enfin arrivent les années de lycée. Elles n'arrangent rien. Si, enfant, Erri De Luca percevait son logement comme un enfermement, il aura le sentiment une fois adolescent que c'est la ville entière qui est une véritable prison⁴.

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 75-77. Trad. (L'adolescence de mes pieds commença. Pendant cinq ou six ans j'ai porté des chaussures spéciales pourvues de semelles orthopédiques en fer, cambrées, pour corriger ma voûte plantaire... Semblable au ferrement des sabots d'un cheval, ainsi se présentait dans mon esprit ce renouvellement périodique des semelles. Le maréchal-ferrant... J'avais honte de moi et de mon petit malheur qui consistait à me soumettre à l'annuel ferrement annuel devant les autres enfants assis, attendant leurs appareils. Tout était silencieux... des pas ferrés... ces fers... la prison)

² ERRI DE LUCA, *Elogio dei piedi*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 77. Trad. (La partie la plus emprisonnée du corps)

³ Idem, pp. 70-71. Trad. (Je ne parvenais pas à travailler. Par la fenêtre je voyais passer toutes les couleurs... Je ne parvenais pas à étudier, je ne parvenais pas à imaginer)

⁴ DE LUCA, *In alto a sinistra*, op. cit. p. 117. "Me l'aveva insegnato lui, ero ancora ragazzo, e subito se ne pentì perché mi dedicai allo studio di quel gioco più che a ogni altra materia scolastica" Trad. (C'est lui qui me l'avait appris, j'étais encore enfant, et il s'en repentît aussitôt car je me consacrai à l'étude de ce jeu plus qu'à toute autre matière scolaire); ERRI DE LUCA, *Calcio*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 64. "Qualche volta mio padre mi portava con raccomandazioni di partenza per il fronte" Trad. (Quelque fois mon père m'y amenait avec des recommandations de départ pour le front); ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 24. "La mia balbuzie, scioltasi in età avanzata, mi faceva sudare a scuola durante le interrogazioni" Trad. (Ce bégaiement, dont je fus délivré bien plus tard, me faisait transpirer en classe pendant les interrogations) ; Idem, p. 63. "A quel tempo la balbuzie scioglieva piano i suoi nodi dentro la mia bocca" Trad. (À cette époque, mon bégaiement défaisait lentement ses nœuds dans ma bouche); Idem, p. 71. "Sentivo crescere in me un'ostinazione a restare zitto " Trad. (Je sentais croître en moi une obstination à me taire) ; Idem, pp. 78-80. "In quegli anni dell'adolescenza mi venne la calma... Mi venne la calma, un'altra compagnia... Non che fossi lento, ero calmo... La calma mi fortificava... La calma mi isolava... Oltre la calma ti spiaceva anche la mia distrazione... Ero, lo sono ancora, spesso assente di una assenza impenetrabile" Trad. (Durant ces années d'adolescence le calme se fit en moi... Le calme se fit en moi, une autre compagnie... Non que je fusse lent, mais j'étais calme... Le calme me rendait

2.3.4 L'école buissonnière

Erri De Luca a poursuivi ses études à l'Institut Umberto 1° de Naples qui existe encore de nos jours sur la place Cavour. À son époque, l'ambiance est très rigide, les élèves sont soumis à une discipline de fer, «gerachia docente... gerarchia scolastica»¹ ; les surveillants en uniforme ajoutent de la rigueur à ce cadre sévère². Les souvenirs de lycée de Erri De Luca sont très précis et détaillés. Il se souvient aussi bien du froid glacial des salles de classe sans carreaux que de son amour de la langue grecque en opposition à la physique abhorrée³. Deux récits rappellent des épisodes insolites : *Il pannello* et *Anticamera*. Dans le premier, quelques élèves ont ôté un panneau de la chaire afin d'apercevoir les jambes d'une suppléante ; dans le second, il raconte comment son aversion pour les sciences physiques l'amènera à faire l'école buissonnière, considérée à cette époque comme crime de lèse majesté⁴. Erri De Luca s'échappe donc de l'école et court au zoo, à la recherche d'une harmonie olfactive, d'une senteur de liberté comme sur l'île de son enfance. Car ce n'est pas seulement au lycée qu'il cherche à échapper mais encore aux puanteurs de la ville :

Prendere alle otto e mezzo un autobus e andare lontano dalla scuola: come assaggiare sangue, una libertà feroce, da braccato. Provavo repulsione per la calca fisica che avevo intorno. Ero in una città del Sud che impastava il salmastro del mare con il fiato affumicato delle raffinerie, dei motori e con l'anima santa del caffè, amico delle mosche... La città era un anello al naso... Nell'autobus della fuga da scuola respiravo il meno possibile... Andavo sempre allo zoo... Oltrepassavo il cancello che separava dalla città. Allora il naso rilasciava i suoi nervi contratti... non avevo più schifo di niente in quel perimetro. Ero finalmente libero. Chi ha della libertà un'idea di luogo sconfinato, sa una cosa diversa dalla mia. Libertà era stare in un giardino chiuso, o in un'isola d'estate : rasentare reclusioni... Alla prima ringhiera ero agli elefanti, ero arrivato al vero lontano. Neanche nella cavità del Vesuvio avrei potuto stare più separato dal grasso della città. La chiamavo estranea unzione, impasto di salsedine e di idrocarburi, solfatare e altiforni⁵.

plus fort... Le calme m'isolait ... Outre mon calme ma distraction te déplaisait... J'étais, je le suis encore, souvent absent d'une absence impénétrable); ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 17. "La città è un carcere" Trad. (La ville est une prison)

¹ ERRI DE LUCA, *Il pannello*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 20. "Alla sezione B, secondo anno di liceo, dell'Istituto Umberto 1° di Napoli nell'anno scolastico 1966-1967" Trad. (À la section B, en seconde, à l'Institut Umberto I de Naples, pour l'année scolaire 1966-1967); Voir le plan 1, in *Annexe 2 : Plans de Naples*. ERRI DE LUCA, *Il pannello*, in *In alto a sinistra*, op. cit., pp. 22-23. Trad. (Hiérarchie enseignante... hiérarchie scolaire)

² ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 8. "Ogni bidello aveva una divisa e si sentiva membro di un ordine e titolare di un potere" Trad. (Le moindre surveillant avait un uniforme et se sentait membre d'un ordre et titulaire d'un pouvoir)

³ ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 58. "Avevo il freddo del Sud, nelle aule coi vetri mancanti non bastava il cappotto, la sciarpa a farci stare fermi nei posti" Trad. (J'avais le froid du Sud, dans les salles de cours aux carreaux cassés, le manteau, l'écharpe ne suffisaient pas à nous faire tenir tranquilles à nos places)

⁴ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 8. "Un ragazzo che scansava la scuola commetteva un reato" Trad. (Un garçon qui faisait l'école buissonnière commettait un délit)

⁵ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 7-9. Trad. (Prendre un autobus à huit heures demie et s'en aller loin de l'école : c'est comme goûter du sang, une liberté féroce d'homme traqué. J'éprouvai de la répulsion pour la foule physique qui m'entourait. Je vivais dans une ville du Sud qui brassait le saumâtre de la mer, le souffle enfumé des raffineries, des moteurs et l'âme sainte du café, ami des mouches... La ville était un anneau dans le nez... Dans l'autobus de ma fuite de l'école je respirais le moins possible... J'allais toujours au zoo... Je franchissais la grille qui séparait de la ville. Alors mon nez relâchait ses nerfs contractés... plus rien ne me dégoûtait dans ce périmètre. J'étais enfin libre. Celui qui a de la liberté une idée de lieu illimité sent les choses différemment de moi. Liberté était pour moi rester dans un jardin clos, ou sur un île l'été : frôler des réclusions... À la première barrière j'étais chez les éléphants, j'étais arrivé dans le véritable lointain. Même dans la cavité du Vésuve je n'aurais pu être plus séparé du gras de la foule. Je l'appelais l'étrange onction, mélange de sel et d'hydrocarbures, de solfatares et de hauts fourneaux)

Au zoo, les animaux sont comme ses véritables compagnons et maîtres ; de leur étude, il réalise un cours d'anatomie des plus vivants : il renifle l'époustouflant « pesce »¹ d'un éléphant, en étudie les proportions, fait des calculs savants et le compare au sien tout mou et « spostato in basso a destra »² (et non à gauche). Il s'approche de la gueule du crocodile afin d'en savourer l'haleine fétide. Il médite sur le rugissement du lion qui semble admirer l'élégance des singes au corps svelte et acrobatique. Cette anecdote sur l'école buissonnière résume à elle seule la quête du jeune homme, entre extase des sens et goût du « vide ». Vers midi, il quitte « l'ergastolo del giardino »³ pour rentrer dans le « buco della città, lubrificato come una supposta »⁴. Dans ce récit, ce sont deux types de réclusions qui sont exposées, la première concerne l'espèce animale, la seconde l'espèce humaine. Dans l'attente de vacances sur l'île, et interdit de zoo, Erri De Luca s'échappe alors vers la mer, non pour oublier l'école, ses camarades ou ses parents, mais toujours et encore pour oublier cette ville qui lui pèse. Le seul moyen de s'y soustraire et de se soustraire à ces odeurs, à ce qu'elle représente d'injustice et de vexations, c'est de lui tourner le dos, de courir jusqu'au bord de mer et, là-bas au môle Beverello⁵, de se tourner tout entier vers le large. Là se trouve le site de son enfance, enfance, à la différence près que petit, il fuyait le *vicolo* à la recherche d'air pur et que cette fois, il est en quête de salut :

Per dimenticare (Napoli) c'era solo darle le spalle sul lungomare, dove finalmente smetteva lei e cominciava l'aperto, il largo delle onde⁶.

Le vent du sud-ouest l'appelle, la tempête du libeccio le frappe. Il répond aux éléments déchaînés en hurlant, les bras en croix, toutes ses misères refoulées, jusqu'à en perdre la voix :

Un grido cupo, senza vocali e senza ascolto, un grido di acca muta, unica lettera ribelle di tutto l'alfabeto, senza suono. Lì lo aveva, era un urlo scosso dalle ossa, passava la serpentina della spina dorsale fino al cranio, spalancava la bocca a braccia aperte⁷.

¹ Idem, p. 10. Trad. (Queue)

² Idem, p. 10. Trad. (Déplacée en bas à droite)

³ Idem, p. 15. Trad. (La prison du jardin)

⁴ Idem, p. 16. Trad. (Trou de la ville, lubrifié comme un suppositoire)

⁵ Voir le plan 1, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

⁶ ERRI DE LUCA, *Buon vento*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 57. Trad. (Pour l'oublier il n'y avait qu'à lui tourner le dos au bord de mer, où finalement elle s'arrêtait et commençait le plein air, les vagues au large)

⁷ ERRI DE LUCA, *Molo di Mergellina*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 46. Trad. (Un cri sombre, sans voyelles et sans écoute, un cri de « h » muet, unique lettre de tout l'alphabet, sans son. Il l'avait là, c'était un hurlement secoué par ses os, il passait de la spirale de l'épine dorsale jusqu'au crâne, ouvrait bien grand la bouche à bras ouverts)

2.3.5 Les vacances : une révélation

Ses parents louent un appartement chaque année à Ischia. Pour leur fils, c'est là que résident toutes les joies et les peines des premières amours et des amitiés éphémères ! Cette présence de la mer et de l'île pendant l'enfance à Ischia revient en force à l'adolescence dans *Non ora, non qui* et *Tu, mio*. Erri De Luca s'y raconte alors qu'il est âgé de seize ans, en famille, en compagnie de son cousin et des amis de ce dernier. Etranger au groupe, car plus jeune, l'adolescent, toujours très réservé, se tient à l'écart malgré son attirance pour ce milieu plus mûr. Il a le sentiment qu'il y est admis comme un étranger. Il rejoint le groupe sur la plage des pêcheurs après son dur labeur de marin avec Nicola, le pêcheur. Or, la fréquentation sporadique de ces jeunes gens allie la quête sur la guerre de l'apprenti marin. En effet, les questions posées à ses parents sur ce sujet sont depuis restées sans réponse ; seul le marin, le pêcheur Nicola, a évoqué quelquefois d'autres lieux, d'autres drames. Les réponses tant attendues vont finalement venir de la bouche de Caia, une jeune fille juive, qui incarne pour lui tout le peuple juif. Il retrouve ainsi ce lien recherché avec le passé. Pour avoir perdu ses parents pendant la guerre, Caia vient étancher la soif de connaissance de son jeune ami sur ces événements tragiques. Erri De Luca se sent responsable d'elle, il la protège d'une tendresse quasi paternelle. Mais, effet de cette empathie, le jeune homme prend le malheur de Caia à son compte et se sent comme investi d'un besoin de vengeance : il incendie les voitures de touristes allemands. Il faut rappeler que Erri De Luca qui s'est plongé pendant toute une année¹ dans des ouvrages pour comprendre l'histoire et la guerre, a fini par qualifier ces livres de « libri della storia infame »². C'est dire toute la souffrance qu'il ressent à l'évocation de la Shoah. La rencontre alors avec une autre jeune fille, Eliana, est vécue comme un baume, elle représente son premier contact avec le monde féminin. Jusque là, l'écrivain avoue ne jamais avoir connu de jeunes filles, même s'il a éprouvé quelque émoi, sur Ischia, pour une jeune romaine :

Diciotto anni, dal primo all'ultimo ho vissuto nella città di nascita, Napoli, da sterile, senza amare nessuna ragazza nei quartieri dell'adolescenza. Solo nell'isola di fronte, un'estate, mi spuntò amore per una ragazza di Roma³.

Le souvenir de cette période n'oublie donc pas de magnifier le temps des amours. Certes, la rencontre avec Caia, le drame qu'elle révèle en entendant des Allemands chanter l'hymne des SS souligne les blessures de la jeune fille et met en évidence celles personnelles de Erri De Luca. Mais l'écrivain se souvient aussi de la vie paisible de l'île pour ces jeunes bourgeois qui s'adonnent à des loisirs propres à leur âge, tels les promenades, les bains de mer et de soleil, les sorties en barque, les chansons, les films et les flirts, les merveilleuses glaces du bar Calise, sans oublier les pizzas. Le personnage de Daniele, jeune homme, équivalent du jeune Zaza de Raffaele La Capria dans *Ferito a morte*, pourrait symboliser tout l'esprit de cette époque : il est présenté comme un dandy à l'affût

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 100. "Sono cresciuto dietro il tuo dolore, ma prima d'incontrarti ho passato un anno a chiedere ai libri in che secolo stavo e su che terra mettevo i piedi" Trad. (J'ai grandi derrière ta douleur, mais avant de te rencontrer j'ai passé un an à demander aux livres en quel siècle je vivais)

² Idem, p. 20. Trad. (Livres de l'histoire infâme)

³ ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 41. Trad. (Dix-huit années, de la première à la dernière, j'ai vécu à Naples, ma ville de naissance, stérile, sans aimer aucune fille dans les quartiers de mon adolescence. Ce n'est que sur l'île d'en face, un été, que m'est venu un amour pour une fille de Rome)

de filles à qui jouer la comédie, la *recita*. Guide officiel de Ischia, il pointe du doigt les niaiseries de l'île pour ses belles étrangères :

Daniele si era trasformato in guida ufficiale e presentava l'isola alle due ospiti : i cani randagi, gli oleandri, le solenni cacche di cavallo lasciate dal passaggio delle carrozzelle, il bar del migliore gelato, i pinoli da schiacciare e da offrire sul palmo e le dita di una ragazza straniera che coglievano piano il piccolo frutto dal centro della mano, per prolungare di un secondo il contatto... Daniele era un mago di scherzi¹.

Le cousin de Erri De Luca et ses amis appartiennent au même milieu que Raffaele La Capria, même s'ils sont de la génération suivante. Daniele regrette d'ailleurs que ses vacances aient été gâchées par les révélations de Caia. Il aurait préféré le silence, privilégiant la superficialité et l'insouciance. C'est Erri De Luca qui le raisonne, arguant du fait que la vie devient « sfregiata » quand on l'ignore :

“Meglio che non mi diceva niente” Davvero, Daniele, davvero meglio che neanche in ultimo dovessimo sapere chi avevamo avuto l'occasione d'incontrare? Sappiamo riconoscere i pesci a mare, le stelle in cielo e dobbiamo ignorare le persone in terra ? “No, non lo penso, anzi le sono grato... Mi ha fatto sentire più grande, mi ha reso un onore. Però che accidenti di ragazza, troppo dura per me abituato a questa bell'isola con le barche da pesca, la chitarra, le vacanze. E tutto di colpo in un posto beato e addormentato spunta la vita sfregiata di una che sembra come noi”².

Ischia, *Bildungland*, permet donc à Erri De Luca de devenir adulte en se confrontant à la découverte des épouvantables réalités de la guerre comme l'extermination des Juifs mais aussi à celles de la vie indissociable de la mort : la perte tragique de son meilleur ami, Massimo, est un drame personnel qui va altérer à jamais son rapport de symbiose avec la mer³. De retour dans sa ville, Erri De Luca continue inlassablement à s'instruire et à se documenter dans les livres qui l'empoisonnent⁴ et l'isolent⁵ parce qu'ils le coupent de tout rapport social. Il qualifie son état d'alors de « disturbo del comportamento »⁶, trouble auquel sa sœur a heureusement échappé. Il

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 95-96. Trad. (Daniele s'était transformé en guide officiel et présentait l'île à ses deux invitées : les chiens errants, les lauriers-roses, les solennelles cacas de cheval laissées sur le passage des fiacres, le bar de la meilleure glace, les pignons qu'on écrasait pour les offrir dans le creux de la main, et les doigts d'une jeune étrangère qui recueillaient doucement le petit fruit dans la paume, pour prolonger d'une seconde le contact... Daniele avait la magie des plaisanteries)

² Idem, p. 83. Trad. (« Elle aurait mieux fait de ne rien me dire » Vraiment, Daniele, vraiment aurait-il mieux valu que jusqu'au bout nous ne sachions pas qui nous avons eu l'occasion de rencontrer ? Nous savons reconnaître les poissons dans la mer, les étoiles dans le ciel et nous devons ignorer les personnes sur la terre ? « Non, je ne le pense pas, je lui en suis même reconnaissant... Je me suis senti plus grand grâce à elle, c'est un honneur qu'elle m'a fait. Pourtant, quelle drôle de fille, trop dure pour moi habitué à cette belle île avec les bateaux de pêche, la guitare, les vacances. Et, soudain, dans un endroit heureux et endormi, surgit la vie balafrée d'une personne qui semble comme nous)

³ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 23. “Noi partiti da Napoli che ci credavamo evasi” Trad. (Nous partis de Naples qu'on se croyait des évadés)

⁴ ERRI DE LUCA, *I libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 25. “Io mi sono avvelenato” Trad. (Je me suis empoisonné)

⁵ Idem, p. 25. “L'intimità con quel materiale isolante, la convivenza, mi ha appartato del tutto” Trad. (L'intimité avec ce matériau isolant, la cohabitation, m'a complètement isolé)

⁶ Idem, p. 25. Trad. (Trouble du comportement)

reconnaît néanmoins l'importance de ses lectures miraculeuses qui lui ont donné un autre regard sur le vaste monde :

Di quel recinto intorno non volevo conoscere altro. Miracolo furono i libri di mio padre, molto più grandi del mondo che avrei conosciuto, molto più profondi¹.

Après les loisirs, les rencontres exceptionnelles et les grands malheurs sur l'île, Erri De Luca, de retour à la ville, renfile ses chaussures comme « un galeotto si lega la palla al piede »², reprend « la vita chiusa di città »³ et ses lectures studieuses. C'est à partir de ce moment là qu'il va côtoyer de plus près les Américains, et pas sous leur meilleur jour, comme nous allons le voir.

2.3.6 Premier regard sur les Américains

Tout comme Raffaele La Capria ou Domenico Rea, Erri De Luca ne peut pas rester insensible à l'occupation américaine de sa ville. En effet, plusieurs de ses récits relatent cette présence dans la Naples de l'après-guerre, dans une des bases de l'Otan où se sont installées des milliers de familles américaines. Certains Américains résident dans le même quartier que la famille De Luca. Et s'y sentent vraiment chez eux, à l'opposé des Napolitains récemment installés⁴. L'écrivain les croisait déjà dans les ruelles de Montedidio lorsqu'il était enfant: «Nei vicoli della mia infanzia, sulla collina che domina il porto risalivano i marinai americani, lasciandosi alle spalle il mare», nous dit-il⁵. Deux épisodes évoquent une approche plus directe. Alors qu'il est âgé de onze ans, dans le jardin d'enfant en bas de son nouvel immeuble, Erri De Luca rougit à la vue d'une fillette américaine d'une éblouissante beauté, mais inaccessible parce que ces enfants étrangers ne se laissent pas aborder⁶. Ce sera le seul contact agréable avec eux. Les soldats marins sont affables et commerçants, voire généreux, mais donnent l'impression d'être toujours très agités à terre⁷. Dans

¹ Idem, p. 24. Trad. (De l'enclos qui m'entourait je ne voulais rien connaître d'autre)

² ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 107. Trad. (Un forçat attache le boulet à son pied)

³ Idem, p. 102. Trad. (La vie close de la ville)

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 73. “Nelle nuove case gli unici a proprio agio erano gli americani. Ma loro sono gli stranieri del mondo, abitano da sempre in zone appena costruite, in città fresche di intonaco... Sono stranieri anche a casa loro. Avevano le loro macchine gigantesche, le proprie scuole, i vestiti così adatti ai bambini che giocano” Trad. (Dans les maisons neuves seuls les Américains étaient à leur aise. Mais eux sont les étrangers du monde, depuis toujours ils habitent dans des quartiers de construction récente, dans des villes au crépi tout frais... Ils sont étrangers jusque chez eux. Ils avaient des voitures gigantesques, leurs propres écoles, des vêtements si bien conçus pour les jeux des enfants)

⁵ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 110. Trad. (Dans les ruelles de mon enfance, sur la colline qui domine le port, les marins américains remontaient laissant leurs bateaux derrière eux)

⁶ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 74. “La creatura che mi passava davanti facendomi arrossire per la sua sua bellezza” Trad. (La créature qui passait devant moi me faisait rougir par sa beauté) ; Idem, p. 73. “Bambine americane bellissime, brave nei giochi, coi denti sani, già vivaci di femminilità. Giocavano tra loro e rifiutavano ogni rapporto con chi non fosse americano” Trad. (De petites filles américaines très belles, expertes dans les jeux, aux dents saines, vibrantes déjà de féminité. Elles jouaient entre elles et elles refusaient tout rapport avec qui n'était pas Américain)

⁷ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 10. “Gli americani sono pieni di cose nuove, i napoletani stanno intorno a loro quando sbarcano per vedere le novità. È arrivato un cerchio di plastica, si chiama ulaòp” Trad. (Les Américains ont plein de choses nouvelles, les Napolitains sont toujours là quand ils débarquent pour voir les nouveautés. Un

les rues, ils demandent ou proposent toutes sortes de services ; les Napolitains parviennent à les comprendre, Erri De Luca aussi. Quelques années plus tard, lors d'un ratissage, une patrouille américaine le prend pour l'un d'entre eux et l'arrête. Il souhaite alors ardemment qu'on l'amène loin de sa ville car il n'a pas le courage de le faire, il n'a que seize ans :

Una pattuglia di Shore Patrol mi vide in faccia il quartino di sangue americano che mia nonna Ruby Hammond in De Luca, mi ha trasmesso in deposito... Avevo sedici anni e un corpo da nuoto. Mi spalmarono contro un muro, insieme a una sghangherata colonna di ragazzi americani in manette. Non dissi niente. Ammetto di aver desiderato che mi portassero via, non importava dove: se non sei capace di farlo da te, bisogna che qualcun altro ti acciuffi e ti sbatta lontano da casa... Solo quando mi svuotarono le tasche venne fuori la carta d'identità, uno di loro, un negro imponente come un re di piazza Plebiscito mi disse "Sorry, mister De Luca" e mi tolse il manganello dietro la nuca¹.

Ces anecdotes sont révélatrices. L'adolescent a réalisé qu'il est né dans une « città venduta », que « Napoli era diventata capitale di guerra dei mari del Sud ». Accablé de honte, il s'en prend aux soldats dont il nous livre un portrait impitoyable : des géants, « con un po' di puzza sotto il naso... imbambolati o diffidenti », ² chancelant ivres dans les ruelles, corrompant femmes et enfants avec leurs gros billets verts. Erri De Luca renie ainsi ses origines américaines. Il accuse les USA de corruption, de faire de Naples non seulement une escale d'ivrognes, mais encore le plus vaste bordel de la Méditerranée. Ce sont les véritables « padroni » de Naples, un État dans l'État, avec tout ce que cela engendre d'usurpation, d'abus de pouvoir :

A Napoli venne l'America, qui scelse di impiantare il centro di guerra del Mediterraneo. Nel dopoguerra, la città diventò bordello di passo dei marinai americani. Altrove in Italia erano gli alleati, in città erano ancora occupanti, liberatori stanziali coi loro quartieri, basi, merci, macchine, feste, tribunali. Ogni reato commesso dai marinai era giudicato da una loro corte. Napoli era sospesa dal diritto italiano, non era più la capitale della Questione meridionale, ma di una questione militare tra potenze lontane. Era diventata come Saigon, Manila, uno scalo strategico, retrovia di marina militare³.

cerceau en plastique vient d'arriver, ça s'appelle un « oulaop »); Idem, p. 127. "Dei soldati americani con le scarpe di gomma vanno di corsa... Maria guarda i soldati americani, dice: « È una bella razza, ma corrono, corrono pe' senza niente, senza un motivo... »" Trad. (Des soldats américains avec leurs chaussures en caoutchouc passent en courant... Maria regard les soldats américains, elle dit : « C'est une belle race, mais ils courent, ils courent pour rien, sans raison... »)

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 27-28. Trad. (Une patrouille de Shore Patrol lut sur mon visage le quart de sang américain que ma grand-mère, Ruby Hammond épouse De Luca, m'a transmis en dépôt... J'avais seize ans et un corps de nageur. On me plaqua contre un mur, avec un peloton branlant de jeunes américains en menottes. Je ne dis rien. J'admets que j'avais désiré que l'on m'amène n'importe où : si tu n'es pas capable de le faire toi-même, il faut bien que quelqu'un autre t'attrape et te jette loin de chez toi... Ce n'est que lorsqu'on vida mes poches que ma pièce d'identité sortit, que l'un d'entre eux, un noir imposant comme un des rois de la place Plebiscito me dit : « Sorry, mister De Luca » et ôta sa matraque de ma nuque); Idem, p. 28. "Avevo già imparato a essere americano a Napoli, già molte volte per strada mi avevano chiesto e offerto di tutto con quell'accento a sfottere" Trad. (J'avais déjà appris à être Américain, déjà plusieurs fois dans la rue on m'avait demandé et offert de tout avec leur accent moqueur)

² ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 47-48. Trad. (Ville vendue... ville vendue... Naples était devenue capitale de guerre de la Méditerranée) Erri De Luca répète deux fois l'expression « città venduta », ce qui rend son discours plus aigu et son désespoir plus lancinant. Idem, p. 48. Trad. (Avec un peu de dégoût... l'air ahuri ou méfiant)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 26. Trad. (L'Amérique vint à Naples, ici elle choisit d'implanter le centre de guerre de la Méditerranée. Dans l'après-guerre, la ville devint le bordel de passage des marins américains. Ailleurs en Italie c'étaient des alliés, en ville ils étaient encore des occupants, libérateurs permanents avec leurs quartiers, leurs bases, leurs marchandises, leurs machines, leurs fêtes, leurs tribunaux. Tout crime commis par ces marins était jugé par une cour à eux. Naples était suspendue du droit italien, ce n'était plus la capitale de la Question méridionale, mais d'une question militaire entre puissances lointaines. Elle était devenue comme Saigon, Manille, une escale stratégique, arrière

La ville semble donc être livrée encore et toujours aux étrangers. Les Napolitaines se prostituent, les soldats ivres urinent partout et ce spectacle ne peut laisser l'adolescent indifférent.

2.3.7 La ville de l'amiral

Il prend peu à peu conscience des injustices de cette ville exsangue, vendue aux Américains. À table, ses parents évoquent des « sindaci filibustieri come Capitan Uncino »¹. Les lectures du jeune homme sur Naples et la guerre ont affûté son sens politique. Et il exprime maintenant son avis sur la politique de Achille Lauro tout comme Raffaele La Capria l'avait fait. Erri De Luca critique l'implantation des raffineries sur les plages napolitaines qui font fuir les gens et les touristes². Il ne dit rien encore des ravages de la spéculation immobilière mais ses dénonciations sont déjà virulentes : Monsieur le maire n'est pas très différent des Américains, il en est le « portavoce », il

de marine militaire); Idem, p. 27 "Se non mi sentivo di Napoli in senso genitivo, lo dovevo al seme di quegli spaesati, fondatori di città di cartone pressato, clienti di saloon, bravi a fare di una prostituta d'oltremare il reddito base di una famiglia, pronti a vomitare in strada le birre del malditerra e farsi alleggerire le tasche dai bambini" Trad. (Si je ne me sentais pas de Naples, au génitif, je le devais à la semence de ces gens dépaysés, fondateurs de ville en carton pâte, clients de saloon, bons à faire d'une prostituée d'outre-mer le revenu de base d'une famille, prêts à vomir dans la rue les bières du mal de terre et à se faire alléger les poches par les enfants); Idem, p. 47. Trad. (Maîtres)

À plusieurs reprises l'écrivain napolitain condamne âprement l'invasion et l'installation des Américains à Naples : ERRI DE LUCA, *Realtà*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 94. "Quella gente spaesata... si era installata armi e bagagli e portaerei nel mio golfo di nascita, in Napoli" Trad. (Ces gens dépaysés... s'étaient installés avec armes et bagages et porte-avions dans mon golfe de naissance, à Naples) ; ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 47. "Gli americani erano i padroni... Il sindaco era un loro portavoce, il porto era un loro molo, il golfo era gremito di squadre navali, portaerei, sommergibili, incrociatori e la città era il retroterra delle libere uscite di migliaia di marinai stranieri, soldati padroni del campo. La città era il loro più vasto bordello nel Mediterraneo. Orinavano ovunque, era quello per me il loro marchio sopra il nostro suolo" Trad. (Les Américains étaient les maîtres... Le maire était leur porte-parole, le port était un de leurs mûles, le golfe était rempli d'escadres navales, de porte-avions, de sous-marins, des croiseurs et la ville était l'arrière-pays des permissions de milliers de marins étrangers, soldats maîtres du camp. La ville était pour eux le plus vaste bordel de la Méditerranée. Ils urinaient partout, pour moi c'était leur marque sur notre sol) ; Idem, p. 108. "Vedo la nostra città tenuta in pugno da gente che l'ha venduta all'esercito americano. Vedo i soldati stranieri che fanno pipì per le strade, ubriachi, vedo le donne attaccate ai loro pantaloni" Trad. (Je vois notre ville tenue en main par des gens qui l'ont vendue à l'armée américaine. Je vois les soldats étrangers qui font pipi dans la rue, ivres, je vois les femmes pendues à leurs basques)

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 17. "Sindaci filibustieri come Capitan Uncino" Trad. (De maires filibustiers comme le capitaine Crochet)

² ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 35. "Non mancavano fresche ingiustizie e sopraffazioni a Napoli, in Italia, nel mondo in mezzo agli anni '60. Però non mi afferravano il bavero così forte come quelle di vent'anni prima" Trad. (À Naples, en Italie, dans le monde, au milieu des années soixante, les fraîches injustices et vexations ne manquaient pas. Cependant elles ne me saisissaient pas au collet aussi violemment que celles subies vingt ans auparavant); ERRI DE LUCA, *Più sud che nord*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 23. "Non avevamo petrolio, ma non ce lo facemmo mancare. Vennero navi lunghe e pesanti a raffinarlo sulle nostre spiagge. Era sporco, puzzava, specie nei giorni di scirocco... Era il nostro cero acceso al santo del progresso. Sui golfi più belli del Tirreno spuntarono torri, ma non per avvistare Saraceni. Avevano altra forma, più stretta, assai più elevata e fumavano in cima. Erano gli altiforni della colata continua, le metallurgie urgenti dell'industria pesante" Trad. (Nous n'avions pas de pétrole, mais nous n'en manquâmes pas pour autant. De longs et lourds navires vinrent le raffiner sur nos plages. C'était sale, ça puait, surtout les jours de sirocco... c'était notre cierge allumé au saint du progrès. Sur les plus beaux golfes des mers Tyrrhénienne et Ionienne, des tours pointèrent, mais pas pour guetter les Sarrasins. Elles avaient une forme différente, plus étroite, bien plus élevée et elles fumaient au sommet)

achète ses électeurs de même que Néron offrait des spectacles aux Romains. Achille Lauro d'ailleurs achète tout, l'équipe de football de Naples, et les Napolitains en leur donnant des pâtes et des chaussures. Plus encore, complètement mégalomane, il se fait nommer amiral et achète une flotte personnelle. Naples n'est plus ce que les étrangers en savaient par la littérature. Erri De Luca dénonce un maire corrompu, un peuple avili qui se plie à son habitude à la stricte obéissance et à la déférence :

Fuori c'era la città di Napoli, anni cinquanta e sessanta, un armatore monarchico per sindaco che si faceva chiamare ammiraglio, un popolo avvilito dalla guerra, cupo di risentimenti. Niente strumenti a corda sotto i balconi chiusi delle innamorate, niente barche a mare: ma una folla di principi crollati in miseria, inaciditi dalla smorfia dell'ossequio, dall'uso deferente del "voi", un ictus d'umiltà¹.

2.3.8 Conclusion

Nous avons vu quelles souffrances et épreuves ont marqué l'adolescence de Erri De Luca. Or, à l'époque de ces faits, le portrait de cette adolescence est rendu par Raffaele La Capria, dans une sensibilité d'expression très proche de celle de Erri De Luca. Dans son roman intitulé *Ferito a morte*, c'est le personnage Massimo qui a en effet l'inspiration de « la belle journée ». C'est que Raffaele La Capria n'est pas très loin, il habite juste plus bas au bord de la mer, à l'ouest, alors que Erri De Luca a une vue plongeante sur la baie, plus à l'Est. Ce rapprochement à la fois des hommes et des œuvres conduit à la remarque suivante, quant à leur mode d'appréhension toutefois bien différent du réel. Si le regard de Raffaele La Capria ne se défait jamais de cette mer dont il est si proche, Erri De Luca, lui, s'en trouve à distance et s'en éloigne encore par le cours des événements. Ce n'est finalement pas la mer qui peut devenir pour lui objet de délivrance depuis la disparition tragique de son meilleur ami. En effet, si Raffaele La Capria nous présente son personnage fétiche, Massimo, vivant bien que blessé par la vie, ce même héros homonyme dans le récit de De Luca son ami, finit par mourir, emportant avec lui toute la séduction du paysage maritime. La vue du balcon de l'écrivain napolitain, a perdu sa féérie, Erri De Luca décrit maintenant le panorama comme un lacet qui l'étouffe, l'amenant à un total repli sur lui-même :

Ci camminavo da ragazzo sopra pensiero, a muso chiuso contro il laccio d'orizzonte che mi teneva dentro².

¹ ERRI DE LUCA, *I libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 24. Trad. (Dehors il y avait la ville de Naples des années cinquante et soixante, un armateur monarchique qui se faisait appeler amiral, un peuple avili par la guerre, noir de ressentiments. Pas d'instruments à corde sous les balcons fermés des amoureuses, pas de barques en mer : mais une foule de princes tombés en ruine, aigris par la grimace de la déférence, par l'usage obséquieux du « Vous », un ictus d'humilité); ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 130. "Non si riparano più scarpe a Montedidio, dice, ora se le comprano nuove oppure gliene regala il sindaco per le elezioni" Trad. (On ne répare plus de souliers à Montedidio, dit-il, maintenant on les achète neufs ou bien le maire les offre pour les élections); ERRI DE LUCA, *Calcio*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 63. "Sindaco armatore navale che accettava l'abusivo grado di «ammiraglio» e faceva campagna elettorale offrendo pasta e scarpe in cambio di suffragio... padrone della squadra di calcio e ogni tanto faceva acquisti clamorosi di illustri centravanti" Trad. (Maire armateur qui acceptait l'abusif grade d' «amiral» Il faisait sa campagne électorale en offrant des pâtes et des chaussures en échange de suffrages ... patron de l'équipe de foot et de temps à autre il faisait d'éclatants achats d'illustres avant-centres)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 9. Trad. (Je marchais dessus lorsque j'étais jeune homme distrait, boudeur et renfermé contre le lacet d'horizon qui me tenaillait de l'intérieur)

La mer, tant aimée autrefois, ne peut plus rien pour lui. C'est l'école buissonnière faite au zoo qui a apporté un certain soulagement à son mal-être, en substituant finalement une réclusion à une autre : seul l'enfermement dans ce parc et dans l'île peut le délivrer de sa prison sur terre, de son corps souffreteux et de l'oppression de la ville.

Erri De Luca au sortir de l'adolescence est donc un jeune homme tourmenté. Il a pris à son compte les exactions d'une guerre qu'il n'a pas connue mais dont il ressent une vive culpabilité. La perte de son meilleur ami, ses difficultés à communiquer autant que son sentiment d'isolement, le regard moqueur des autres sur son handicap, tout le conduit à un repli sur lui-même où les livres deviennent son seul refuge. Il s'agit en même temps, et il le sait déjà, d'une forme de fuite. Mais la fuite lui apparaît aussi comme salutaire et va prendre un tour plus définitif puisque l'écrivain quitte sa ville. Notre propos est maintenant de démontrer que ce départ est essentiel dans la construction de l'homme autant que dans celle de l'œuvre.

2.4 La fuite et l'appel amoureux

Erri De Luca alors qu'il n'est qu'un jeune homme, et parce qu'il se sent étranger à sa ville, finit donc par la quitter afin se délivrer du joug napolitain. Il veut en finir avec une vie qu'il juge passée en « quarantena »¹. Mais un jour, il va revenir comme envoûté par la sirène Parthénopée. Mais peut-on s'enfuir et revenir sur ses pas comme si rien ne s'était passé ? Treize années se sont écoulées. Aujourd'hui, quarante ans après ce départ, Erri De Luca ressent encore le besoin d'en parler, de narrer dans les moindres détails ce départ et ce retour, d'expliquer maintes fois au lecteur - et à lui-même - des faits si anciens. Fuir Naples et y revenir, pourrait se traduire par « Voir Parthénopée et mourir »², mais à condition de mourir lentement. Erri De Luca part afin de se comprendre et de comprendre ses actes, jusqu'au jour du non moins nécessaire retour, jour où, ironie du sort, se produit un tremblement de terre. Fuir la ville lui a probablement permis non seulement de s'ouvrir au monde, de grandir et de devenir lui-même, mais aussi de connaître la valeur de ses origines. Ce retour s'effectue sans doute sous le signe du destin et représente l'appel de la cité parthénopéenne puisqu'il est causé par l'amour d'une belle napolitaine. Une sorte de réconciliation de Erri De Luca avec la ville semble alors s'être opérée. Son séjour napolitain est néanmoins bref, il ne dure qu'un an environ. Treize ans d'absence pour un an de présence : peut-on réellement se retrouver et se réconcilier après un si long temps de séparation ? Peut-on renouer avec les êtres et les lieux aimés ? Trois récits décrivent dans le détail et avec sensibilité à la fois cette rencontre amoureuse et ce retour aux sources : *Il conto*³, *La città non rispose*⁴, et *Napòlide*⁵. Nous allons tout d'abord suivre les pas et les témoignages de Erri De Luca qui fuit Naples en 1968, ensuite nous allons relater les circonstances et les conditions qui motivent son retour, puis nous évoquerons la catastrophe qui s'abat sur la ville en 1980, pour finir par faire le bilan de ce que l'homme et l'écrivain sont devenus, façonnés par leurs liens ambigus à la ville.

2.4.1 L'évasion

L'été 1968 est pour Erri De Luca l'occasion d'un voyage en Europe en compagnie d'un certain Nave, avec toujours cette sensation de s'être comme évadé de Naples⁶. De retour dans sa ville, Erri De Luca commence à envisager le grand départ de Naples. C'est à l'automne 1968 qu'il quitte tout

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 5. "Me ne andai di casa... dopo un'infanzia smaltita come quarantena" Trad. (Je partis de chez moi... après une enfance passée comme une quarantaine)

² JEAN-NOËL SCHIFANO, *Sous le soleil de Naples*, op. cit. , p. 26. "Parténopé - et non *partenos*, la vierge tout court, ainsi qu'on nous l'a laissé entendre jusqu'à présent... voir Parthénopé, c'était entendre son chant fascinant et tomber, à première vue, dans les bras d'un amour impossible et mortel. Depuis trois mille ans Parthénopée est l'éponyme d'une ville tout entière, et Parthénopéen vaut Napolitain"

³ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , pp. 85-91.

⁴ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 35-43. Quelques allusions aussi dans *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 77-81.

⁵ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 5-34.

⁶ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 23-24. "Noi partiti da Napoli che ci credavamo evasi... Quando rivenni a Napoli fu per rifare meglio la valigia" Trad. (Nous partis de Naples, nous croyions être des évadés... Quand je rentrais à Naples, ce fut pour mieux faire ma valise)

à coup ses études, sa famille, sa ville, et même ses livres¹. Et il le fait sous le regard effaré d'un père certes au comble du désespoir, sanglotant, s'arrachant les vêtements, mais laissant faire sans mot dire. Erri De Luca quitte finalement et définitivement sa prison de soleil². Il a prévu et géré son départ avec le plus grand soin. Il laisse le domicile familial, prend un billet de train, direction Rome. Il se souvient de tout, y compris de détails comme le prix et le format de son billet³ ou les secousses de ce voyage en 3^e classe, de tout ce qu'il qualifie comme étant la « processione del (suo) addio »⁴. Il se sent ivre comme s'il avait bu du « pér 'e palummo »⁵. Assis coté fenêtre, il salue le Vésuve une dernière fois, avec semble-t-il, un certain soulagement. Pourtant, ce sont de tout autres sentiments qu'il traduit et avoue se sentir annihilé, annulé, effacé :

Il timbro sul biglietto del treno aveva il colpo furibondo di una porta sbattuta alle spalle. Ero cancellato io, non il biglietto ⁶.

Il songe aussi à la situation qu'il vient de quitter dans la société napolitaine, à sa place, celle qui lui revient de naissance. A peine dans le train, Erri De Luca se sent plein de remords et commence à culpabiliser, se considérant comme traître. La liberté retrouvée et son courage à rompre les anciennes attaches ne suffisent pas à lui faire savourer le moment présent et surtout, à lui faire oublier la douleur des siens⁷.

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 32. "Non c'erano libri nel bagaglio di partenza da Napoli" Trad. (Il n'y avait pas de livres dans mon bagage de départ de Naples)

² ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., p. 52. "Anno '68: ero andato via di casa lasciando gli studi, famiglia, e città, un giorno e un colpo solo" Trad. (Année 1968 : j'étais parti de chez moi en laissant mes études, ma famille et ma ville, un jour en un seul coup) ; ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, in *Il contrario di uno*, op. cit., p. 41. "E quando a diciott'anni evasi dal mio luogo di fondamento" Trad. (Et quand à dix-huit ans je me suis évadé de mon lieu de fondation); ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 24. "Mio padre senza essere ebreo e credo senza conoscerne l'usanza, si strappò addosso la camicia quando scesi per l'ultima volta le scale" Trad. (Sans être juif et je crois sans en connaître l'usage, mon père déchira sa chemise lorsque je descendis l'escalier pour la dernière fois) ; ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 5. "Mio padre piangeva con singhiozzi regolari il cui ritmo, conficcato a chiodo nelle orecchie... Mi lasciò andare senza una bestemmia" Trad. (Mon père pleurait à sanglots réguliers dont le rythme, enfoncé comme un clou dans mes oreilles... Il me laissa partir sans un juron)

³ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 23. "Costava 1850 lire il biglietto di seconda classe Napoli Roma nell'anno 1968, mio diciottesimo. Era un cartoncino rigido, bianco, grande quanto un pollice" Trad. (Dans l'année 1968, ma dix-huitième année, le billet de seconde classe Naples -Rome coûtait 1850 liras. C'était un petit carton rigide, blanc, de la taille d'un pouce) L'incipit de cette première lettre à Angelo Bolaffi a une allure grandiloquente. Ce ticket de train devient le passeport de la nouvelle vie de Erri De Luca. Force est de constater l'allusion presque toujours omniprésente de Naples dans ses lettres à caractère politique, ce qui démontre par conséquent le profond enracinement de l'écrivain napolitain dans sa ville.

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 5. Trad. (Procession de mes adieux)

⁵ Le Pér 'e palummo est un vin de Ischia très fort et concentré, d'une belle robe rouge sombre, profond et amer, très apprécié par l'écrivain. Idem, pp. 6-7. "Un vitigno d'Ischia, « pér 'e palummo », piede di piccione... al finestrino del treno ero ubriaco di quello" Trad. (Un vignoble de Ischia, « pér 'e palummo », pied de pigeon... À la fenêtre du train j'étais ivre de cela)

⁶ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 6. Trad. (C'est moi qui étais effacé, pas le ticket)

⁷ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit., pp. 85-86. "Lasciavo il mio posto, quello che spetta di nascita... Partii tradendo tutti, padre, madre, sorella, casa, studi, i pochi amici e le mille settimane di residenza" Trad. (Je quittais ma place, celle qui vous échue à la naissance... Je partis en les trahissant tous, père, mère, soeur, maison, études, les rares amis et les mille semaines de résidence)

2.4.2 La ville dans la peau

Erri De Luca avoue percevoir à ce moment-là quelque chose d'étrange, comme une marque, un tatouage : la ville s'est glissée sous sa peau. L'écrivain ne parle pas par images, son langage est simple, expressif et direct. Mais que nous dit-il ? S'éloigner d'un lieu qui n'a engendré que souffrances devrait opérer le soulagement immédiat que produit la cause brutalement coupée de son effet. De plus, toute évasion porte en elle l'espoir d'une vie meilleure, et pour lui d'une nouvelle vie en faisant table rase de l'ancienne. Au lieu de tout cela, Erri De Luca, nous allons le voir, va se charger - ou bien être chargé - par l'acte même du départ, d'un lourd fardeau qui le torturera sa vie durant. Il nous dit en fait qu'à ce moment, c'est comme si la ville s'enfonçait rendant impossible la cicatrisation de la blessure originelle. La ville s'accroche à lui comme un hameçon :

Mentre mi staccavo, la città mi finiva sottopelle come quegli ami da pesca che, entrati dalle ferite, viaggiano nel corpo, inestricabili¹.

Ici, jeu de mots volontaire ou involontaire, le mot « amo », « hameçon » en italien, fait écho à son homophone « amo », « j'aime ». Malgré toutes ses vaines tentatives de se libérer de Naples, Erri De Luca, tel un appât sur un hameçon, a été saisi au moment même où il croyait s'échapper. C'est précisément à cet instant, alors qu'il est assis coté fenêtre dans le train, que commence sa relation passionnelle avec la ville tant aimée et détestée. Trois mille ans après les ravages de la Sirène séductrice et dévoreuse, Parthénope revient blesser mortellement celui qui la fuit. Erri De Luca n'est pas rusé comme Ulysse, il n'échappe pas à ce chant fascinant. Il a seulement conscience que les dieux l'observent dans cette fuite, comme ils le feront à son retour, regard divin tout entier symbolisé par la figure dominante du Vésuve.

2.4.3 L'œil du Vésuve

Le Vésuve pour tout Napolitain est le point de repère par excellence, le centre d'orientation, le pivot de la vie. Les Napolitains grandissent avec un Totem devant les yeux, ils le regardent avec crainte et respect. Le père de l'écrivain oriente son lit vers le volcan à chaque déménagement². Le volcan accompagne ainsi le sommeil agité de ses protégés, mais assiste aussi à leurs arrivées ou départs car le trajet en train fait le tour du Vésuve. C'est comme si le volcan rendait hommage au voyageur. Comme les autres, l'écrivain ressent cette présence personnifiée, omniprésente, imposante, grave et rassurante à la fois. Au moment de sa fuite, le Vésuve représente la ville entière, jusque dans ses entrailles, c'est lui qui rend le départ pesant. Dans le récit *Il conto* on peut voir le volcan faire ses adieux au fugitif qui s'échappe en train. Dix-huit ans après, Erri De Luca, âgé de trente ans, assis à la même place, revoit, sur sa gauche, le volcan le saluer :

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 5. Trad. (Tandis que je me détachais la ville finissais sous ma peau comme ces hameçons qui, entrés dans les blessures, voyagent dans le corps, inextricables)

² ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 85. "A ogni trasloco mio padre orientava il letto con i piedi al Vesuvio" Trad. (À chaque déménagement, mon père orientait à nouveau son lit les pieds vers le Vésuve)

Così da ragazzo guardai dalla sua parte, la sua forma di pagnotta rigonfia, al finestrino di un treno che mi staccava dal luogo e solo verso il suo zuccotto a forma di cratere mi uscì di bocca: addio... Pensieri di uno che si stacca ragazzo senza salutare e guarda al finestrino di destra il vulcano che gli gira le spalle con lo strascico dei pendii attenuati su Caserta... Dal finestrino di sinistra il vulcano al mattino era indorato ai bordi. È a buona cottura, a mezzogiorno sarà pronto a tavola sul golfo¹.

L'enfant prodigue revient aux fourneaux du dieu Volcan et à la table de la déesse mère de la terre Cérès. Le verre de la fenêtre annonce en transparence la froideur d'une ville « mai materna, mai indulgente »², qui ne pardonne pas. Cependant, la vision que Erri De Luca a du Vésuve n'est pas celle du volcan « exterminateur » de Giacomo Leopardi car il semble à l'écrivain qu'il le salue lors de sa fuite et lui souhaite la bienvenue lors de son retour ; Erri De Luca a de plus le sentiment que les adieux du volcan lui sont adressés personnellement. Enfin, si le Vésuve est présenté de façon neutre à l'aller, l'image du retour prend une tonalité gourmande. Il est présenté comme une miche de pain, un *pandoro* à croquer lors d'un festin. La faim que ressent l'écrivain à ce moment est sans doute à mettre en relation avec l'image. Reste à s'interroger plus sérieusement sur la raison de ce retour. Qui l'appelle ? Personne ne l'attend sur le quai.

2.4.4 L'appel de Parthénope

À la fin de l'année 1980, de retour chez ses parents, il arpente le balcon circulaire qui lui gifle à la figure la silhouette de la ville qu'il ne reconnaît pas. Une vue panoramique à 180 degrés qui lui fait tourner le cou et lui serre le cœur. Il est troublé :

Dalla casa rividi l'affacciata sul largo. Dal suo grandangolo del balcone giravo il collo al Vesuvio fino alla punta di Posillipo serrando in mezzo la costa di Sorrento e l'isola di Capri, stesa a diga del golfo. Io non ero più io, trent'anni, dodici lontano, un estraneo passato ad altre usanze, un operaio del nord³.

Certes, Erri De Luca revient à Naples, mais il ne rentre pas chez lui. Le verbe italien «tornare» n'a pas la subtilité du français qui fait la distinction entre « revenir » et « rentrer ». Alors pourquoi

¹ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , pp. 85-87. Trad. (Ainsi, je regardai de son côté, sa forme de miche gonflée, par la fenêtre d'un train qui me détachait de l'endroit, et seulement vers sa grosse caboche en forme de cratère sortit de ma bouche : adieu ... Des pensées de celui qui se détache, jeune, sans saluer et regarde par la fenêtre de droite le volcan qui lui tourne le dos avec sa traîne de pentes douces sur Caserta... De la fenêtre de gauche le volcan, le matin, le volcan était doré sur les bords. Il est à bonne cuisson, à midi il sera prêt sur la table du golfe)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 18. Trad. (Jamais maternelle, indulgente)

³ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 87. Trad. (De la maison je revis l'ouverture sur le large. Du grand-angle de son balcon, je tournais la tête du Vésuve jusqu'à la pointe de Pausillipe, enserrant au milieu la côte de Sorrente et l'île de Capri, étendue comme une digue du golfe. Moi, je n'étais plus, trente ans, douze au loin, un étranger passé à d'autres usages, un ouvrier du Nord)

est-il revenu ? Dans *La città non rispose*¹, l'écrivain évoque son retour sur un ton neutre, dans *Conversazione di fianco*, l'anaphore de « Tornavo a Napoli » souligne la distance qui sépare sa vie turinoise de la vie qui l'attend dans une ville bientôt ébranlée par la furie du dieu Volcan. Dans *Il conto*, il ne prononce même plus le terme « tornare ». En revanche, dans *Napòlide*, il justifie la « necessità » de sa présence à Naples². Le véritable appel de la ville se fait par les voies impénétrables du destin, au hasard d'une rencontre fortuite dans une pizzeria de Fuorigrotta³. La jeune fille se nomme Alessandra⁴. Son travail va d'abord le retenir à Turin, mais lorsqu'il quitte cette ville, c'est dans le but d'aller vivre à Naples avec elle. Et en effet la jeune fille prend la forme de sa ville, le rappelle à elle :

Mi ero innamorato in una sera d'inverno, in una pizzeria di Fuorigrotta, di una ragazza che mi sedeva accanto. Sarei mai partito se l'avessi conosciuta? Tutt'un'altra vita mi passava davanti e si sovrapponeva a cancellare tredici anni di distanza. Mai sono partito: sono restato qui, tu sei la mia città, questo dicevo a lei. Confondevo il suo nome con i luoghi di Napoli, il suo corpo sdraiato con il golfo, il mio sudore e il suo profumo d'erba affumicata. Il trillo d'allegria della sua voce mi cantava in testa tutto il giorno, sul cantiere mi carezzava la mano, mi ammutoliva⁵.

Le souvenir de l'enfance et de ses souffrances s'estompe. L'amour semble effacer les treize années d'absence. L'écrivain laisse enfin deviner le lien indissoluble qui l'unit à Naples, confondue avec la femme aimée, ville toujours présente dans son cœur, dans sa tête, dans ses souvenirs. Il

¹ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 35. "Ero tornato a Napoli", Trad. (J'étais revenu à Naples)

² ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 77. "Tornavo a Napoli... Tornavo a Napoli" Trad. (Je revenais à Naples... Je revenais à Naples); ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 87. "Non portavo con me il verbo tornare, chi se ne va di lì perde il diritto al verbo" Trad. (Je n'apportais pas avec moi le verbe revenir, celui qui part de là perd son droit au verbe) ; ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 33. "Ero di nuovo lì ma non aggiungevo un anno a quei primi diciotto... Non per soccorso, non per richiamo della patria crollata, per nessuna di queste intenzioni ero di nuovo lì, ma per amore, voce del caso che si traveste di necessità" Trad. (J'étais de nouveau là, mais je n'ajoutais pas un an à mes dix huit premières années ... Ce n'était ni l'aide aux secours, ni l'appel de la patrie écroulée, j'étais à nouveau là pour aucune de ces intentions, mais par amour, voix du hasard qui se déguise en nécessité)

³ Voir le plan 4, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

⁴ ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 79. "Avevi un trillo in gola, caldo, infame" Trad. (Dans ta gorge tu avais un trille, chaud, infâme) Ici l'écrivain converse avec son ex-petite amie lui rappelant le trille qu'il l'avait attiré vers elle le premier soir de leur rencontre. Dans les souvenirs de *Napòlide* il évoque par contre ce trille qui trotte dans sa tête toute la journée sur le chantier. Le mot « trille » en italien est une onomatopée, il fait allusion au chant riant d'un oiseau, d'un rossignol. C'est par allusion le chant langoureux de la sirène qui envoûte Erri De Luca et le fait demeurer à Naples.

⁵ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 33. Trad. (J'étais tombé amoureux par un soir d'hiver dans une pizzeria de Fuorigrotta, d'une jeune fille assise à mes côtés. Serais-je jamais parti si je l'avais connue ? Toute une autre vie passait devant moi et se superposait en effaçant treize années de distance. Je ne suis jamais parti : je suis resté ici, tu es ma ville, je lui disais cela. Je confondais son nom avec les lieux de Naples, son corps allongé avec le golfe, ma sueur et son parfum d'herbe fumée. Le trille d'allégresse de sa voix chantait toute la journée dans ma tête, sur le chantier il me caressait la main, me faisait taire) ; ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , pp. 88. "Luca, il cugino giovane, quella sera m'invita a una pizzeria di Fuorigrotta e così la vedo, lei la ragazza da stropicciarsi gli occhi. E siedo, parlo e bevo insieme come la più stabilita cosa da gran tempo e quei minuti fanno le veci degli anni" Trad. (Luca, mon jeune cousin, m'invite ce soir-là dans une pizzeria de Fuorigrotta et ainsi je la vois, elle, la fille à se frotter les yeux. Et je m'assieds, je parle et bois avec elle comme une chose établie depuis bien longtemps et ces minutes-là remplacent des années) Dans les deux passages cités ci-dessus, les années de chagrin hors de Naples s'effacent comme par enchantement dans le regard envoûté de l'écrivain vers cette jeune inconnue. Or, dans *Napòlide* Erri De Luca est beaucoup plus explicite sur la fonction consolatrice de la jeune fille. Elle est vraiment sa nouvelle sirène qui semble adoucir ses peines, ses absences. Or, nous le verrons, un être, bien que cher ne peut pas remplacer des souvenirs, surtout l'enfance qui ne reviendra plus jamais.

renoue avec la ville-sirène à travers les jeux d'Aphrodite. Femme aimée et ville envoûtante finissent par se fondre en un tout indissociable. Parthénope vient de saisir sa proie.

2.4.5 Le tremblement de terre de 1980

Quelques semaines après son retour, la terre tremble, la cité s'écroule comme un château de cartes. Le tremblement de terre a lieu le dimanche 23 novembre 1980, la première secousse dure une minute et demie environ, mais elle fait des morts par milliers et surtout ruine les survivants qui sont sans abri. L'écrivain nous indique l'heure exacte de la secousse, et nous fait part de ses réactions et de son émotion :

Così c'ero anch'io quella domenica d'autunno del 1980, quando il golfo si mise a vibrare all'unisono e in molti ci affrettammo giù per le scale. Con il mio nipotino tra le braccia che non aveva ancora capito a che gioco stessimo partecipando, scesi tre piani di scale arrivando in strada. Solo allora il golfo si fermò. Durò più di un minuto la scossa. Durante quel tempo ognuno provò la vertigine di una perdita di equilibrio, un bisogno di reggersi per non cadere, un'ubriacatura da sobri¹.

Il entend la terre danser sous ses pieds, la « tarantella del sottosuolo », et se précipite dans la rue. Pris de vertiges, il perd l'équilibre. C'est la ville qui l'enivre de chagrin. Trois mille ans de splendeur désagrégés en un clin d'œil. Dans la rue, s'entassent ici des corniches, là, des pans de murs de tuf écroulés. Dans certains quartiers, des immeubles entiers sont tombés, les habitants sont désespérés. L'écrivain napolitain témoigne sobrement de ce désastre, alors que Jean-Noël Schifano², témoin lui aussi des événements et croyant vivre la fin du monde, le transfigure hyperboliquement. Erri De Luca ne fait pas allusion au grondement du tremblement que tous les Napolitains ont entendu, ni aux cris de désespoir des gens dans les rues, pas plus qu'aux morts ensevelis sous les décombres. Il ne voit que la ville, sa ville, en ruines. C'est son propre drame qu'il met en scène et non celui de la tragédie à laquelle il assiste. Passé la première émotion, l'écrivain fait une rapide allusion aux fonds d'aide que la Camorra napolitaine a détournés. Mais surtout, il

¹ ERRI DE LUCA, *Ubriachi*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 124. Trad. (J'étais donc là moi aussi ce dimanche de l'automne 1980, quand le golfe se mit à vibrer à l'unisson, nous faisant tous nous précipiter dans l'escalier. J'avais dans les bras mon neveu qui n'avait pas encore compris à quel jeu nous étions en train de jouer, et je descendis trois étages pour arriver dans la rue. Alors seulement le golfe s'arrêta. La secousse dura plus d'une minute. Pendant ce laps de temps, chacun ressentit le vertige d'une perte d'équilibre, un besoin de se tenir pour de ne pas tomber, une ivresse d'hommes sobres); Idem, p. 124. Trad. (La tarentelle du sous-sol)

² JEAN NOËL SCHIFANO, *Tremblement de terre*, in *Dictionnaire amoureux de Naples*, Paris, Plon, 2007, pp. 576, ici pp. 482-491. "Dimanche 23 novembre 1980, 19H35.... Soudain tout se mit à cliqueter, les carreaux, les portes, les portes-fenêtres... Et puis, les murs, pourtant épais d'un mètre, se prirent à osciller...Ce mouvement d'avant en arrière et d'arrière en avant, qui paraissait ne devoir plus finir et faisait perdre son équilibre à tout animal terrien, était épouvantable en soi avec ce risque suspendu d'être enterré vif ; mais le plus effrayant c'était le bruit des viscères de la terre, à chaque oscillation, j'avais l'impression que mes pieds servaient de micro pour ce Baoum !... Baoum !... Une minute et demie... Puis tout s'immobilisa. Nous étions encore entiers. Quinze secondes, pas davantage, d'un silence plus profond plus silencieux qu'un vide muet entre deux galaxies : et puis de toute la ville un seul cri, immense, une communion de quatre millions de gosiers déchirant la nuit..... Comment représenter ce tremblement de pierres et de chairs, ces enterrés vifs autour d'Avellino, ces milliers de sans toit dans des villages de tentes et le froid, et la place du Palais royal, en plein Naples, où tout un peuple dormait à la vilaine étoile" Ici la différence est de taille. L'écrivain français souligne tout comme Erri De Luca la perte d'équilibre, le froid piquant de la saison.

raconte son apport à la reconstruction de sa ville grâce à son travail de manœuvre. Ici commence pour Erri De Luca la véritable réconciliation avec sa ville dans une double tâche, celle manuelle de l'ouvrier et celle créatrice de l'écrivain, dans le seul but de trouver une harmonie intérieure avec la ville. L'homme devient tendre, sa prose se fait poétique, il décrit la cité comme une femme frêle et frileuse, il l'appelle enfin par son vrai nom :

Napoli era città stremata e tremata, ancora brividi e sciame si scaricavano sulle zolle di tufo¹.

Lui est blessé et meurtri, la cité est vide et glacée. On ne peut plus circuler, les ruelles sont bloquées. La ville a besoin de lui autant que lui d'elle. Erri De Luca a le sentiment de panser ses blessures, installer des pilotis c'est œuvrer à ce que la vie reprenne sous les échafaudages. Le cliché du linge aux fenêtres et des étals dans les rues a disparu, il ne reste plus que le blanc de ses nuits sans sommeil en pleine rue². Car Naples le rend insomniaque. Ces nuits blanches rappellent à Erri De Luca celles des veillées devant les usines Fiat à Turin. Mais être ici, à ce moment, le persuade d'avoir fait le bon choix, de se trouver là où il faut au bon endroit : « Questa città crollata che dorme nelle piazze è il posto giusto »³. Les Napolitains, effrayés par la possibilité d'une nouvelle secousse, passent les nuits dans la rue, ils tentent d'oublier, mais tout comme lui, n'y parviennent pas⁴. Puis, voilà que le sous-sol s'embrase, pendant des jours et des jours, l'incendie fait ravage. C'est l'holocauste. Une partie de la ville souterraine brûle tout entière :

Sottoterra sentivo bruciare un cimitero : ossa, scarpe, rosari, fiori, lampade, croci. Fiutavo per aggiungere sentori al catalogo dei combustibili. Il fumo saliva dal pozzo crepato, dai tombini, dai tubi e da una cremazione generale. Volevo imprimerla nel naso, credevo e credo ancora che la città in quel punto stesse esalando, se l'aveva, l'anima⁵.

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 32. Trad. (Naples était une ville épuisée et tremblante, des frissons et des essaims se déchargeaient encore sur ses morceaux de tuf)

² ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 35. "In molti punti la città era vuota... La città circolava sotto le impalcature, tra le serpentine create dai contrafforti, i vicoli sbarrati... con grucce e bende là dove poco prima erano panni stesi e banchi con la merce... Non ho provato altrove il freddo di quell'inverno a Napoli" Trad. (En bien des endroits la ville était vide... La ville circulait sous les échafaudages, entre les lacets créés par les contreforts, les ruelles obstruées... de béquilles et de bandages là où peu avant ce n'était qu'éventaire et linge étendu... Je n'ai pas ressenti ailleurs le froid de cet hiver-là à Naples)

³ ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 81. Trad. (Cette ville écroulée qui dort sur les places publiques est le bon endroit)

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 33. "In quell'inverno senza tetto nessuno si fidava più delle sue pietre" Trad. (Pendant cet hiver-là de sans-logis personne ne faisait plus confiance à ses pierres)

⁵ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 42. Trad. (Sous la terre je sentais brûler un cimetière : ossements, souliers, chapelets, fleurs, lampes, croix. Je reniflais pour ajouter des odeurs au catalogue des combustibles. La fumée montait du puits fissuré, des bouches d'égout, des tuyaux et d'une crémation générale. Je voulais en imprégner mon nez, je croyais et je crois encore que la ville exhalait à ce moment-là, s'il elle en avait une, son âme) L'avant-dernier paragraphe de *La città non rispose* décrit l'embrasement du sous-sol dans les vieux quartiers de la ville, dû à l'enterrement des immondices, au vide et à l'air souterrain des grottes de tuf. L'écrivain voit cet incendie de place Cavour, il travaille tout près de là, il le renifle.

Vingt-sept ans après *Il mare non bagna Napoli*, la vision onirique de Anna Maria Ortese s'est enfin réalisée : Naples est bel et bien menacée et chancelante, châtiée, non pas par la guerre, mais flagellée par les ires du dieu Vulcain, vengeur infernal. La nuit, « la città ubriaca di sonno dormiva per dimenticare », le jour elle « sperimentava l'ebbrezza della manutenzione »¹. Dans ce contexte de bouleversement général, l'écrivain va cependant perpétuer le sentiment qu'il entretenait déjà, d'être un étranger en son pays.

2.4.6 Le « forestiero »

Au commencement de l'année 1981, Erri De Luca est « manovale », employé au noir, sur un chantier dans le quartier de la Sanità, près de la place Cavour. Ce travail représente pour lui une réponse aux destructions causées par le tremblement de terre. En élevant des murets de tuf, en descendant dans les caves inondées de rats, en montant dans les soupentes des anciens palais, en plaçant partout des étais, il a le sentiment de coiffer et de brosser sa sirène.

Il soigne ainsi les blessures de la ville et ce sont les siennes qu'il panse. Toucher sa terre, son tuf, respirer l'air des caves, cohabiter avec les rats, c'est être un homme désormais. Mais Il ne se sent toujours pas accepté. Les ouvriers du chantier, des paysans venus de l'arrière-pays, forts en dépit de leur âge et très solidaires entre eux, restent à distance, ils ne le reconnaissent pas comme un des leurs. « Davano poca confidenza all'estraneo », au « forestiero »². En fait, même si Erri De Luca avoue ne pas être particulièrement sociable, il souffre de ne plus être considéré comme Napolitain :

In altre città ero stato uno di Napoli, bastava agli altri e a me quella provenienza. A Napoli non mi era accreditata. Tra gli operai della mia lingua ero accolto come un forestiero. Ero per loro uno di altre città, su di me la fatica aveva lasciato altre pose, altre usanze... Si è stranieri sul posto, proprio dove si è nati. Solo lì è possibile sapere che non esiste terra di ritorno³.

Alors que Naples se reconstruit par le travail de tous, travail auquel participe Erri De Luca, ce dernier éprouve de plus en plus le sentiment d'être rejeté par ses compatriotes.

¹ ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 81. Trad. (La ville ivre de sommeil dormait pour oublier); ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 38. Trad. (La ville découvrait la griserie de la remise en état)

² ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 89. Trad. (Ils ne se confiaient pas à l'étranger)

³ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 41. Trad. (Dans d'autres villes j'avais été quelqu'un de Naples, cette provenance suffisait aux autres et à moi-même. À Naples, elle ne m'était pas créditée. Au sein des ouvriers de ma langue j'étais accueilli comme un étranger. Pour eux, j'étais quelqu'un des autres villes, la fatigue avait laissé sur moi d'autres attitudes, d'autres usages... On est étranger à l'endroit même où on est né. Là seulement il est possible de savoir qu'il n'existe pas de terre de retour)

2.4.7 L'addition¹

Les choses vont brusquement évoluer au printemps 1981. Tous les jours, le « manovale magro »² fait la navette en métro entre la place Cavour et Campi Flegrei³, où il réside. Son travail, très routinier, lui donne satisfaction en dépit d'un maigre salaire de vingt cinq mille lires. L'argent n'est rien pour lui, il est riche de la ville et de la fille. Mais ce n'est qu'un « muort 'e famme ». La jeune femme voudrait qu'il cesse d'exercer ce métier alors que lui se pose toutes sortes de questions. Que fera-t-il après avoir « spalata e ammucchiata » toute sa ville⁴ ? Que peut-il réellement offrir à cette fille ? Les conditions matérielles de vie des deux amants contribuent à les déchirer et à les séparer. Erri De Luca prend conscience du vide de sa vie et dans le bilan dressé sans concession, fait les comptes : l'addition, c'est de perdre la femme aimée :

Aspettavo la ragazza amata, il suo ritorno a sera. La perdevo un poco tutti i giorni sotto le palme ispessite che le graffiavano la pelle senza poterla sentire... L'inverno si era spinto fino a metà primavera. In casa a sera poche frasi... Già era alla finestra la chioma di capelli sparsa a matassa sciolta : l'asciugava al sole, era di maggio. Si lavava di me, dell'odore di resina del sonno di legno, staccava dalla stanza le sue cose. Neanch'io resto, vai. Pianse nel cavo delle mie mani asciutte, non cadde goccia a terra⁵.

Mais perdre l'amour, c'est aussi perdre à nouveau Parthénope :

In quei baci tardivi inghiottivo una saliva che curava le mancanze, la lebbra secca dei miei desideri di ragazzo. Ho assaggiato baci di consolazione, premi per l'ultimo arrivato. Erano labbra senza futuro, però davano pace... Avevo mani di carta vetrata, lei pelle delicata. Nessuna si è affacciata, spellata e sprecata tanto con me. Vita magra le davo in cambio della sua offerta intera. Si consumava di me, si intristiva. Quando l'anno finì mi chiese di non toccarla più. Se ne andava con la sua pelle arrossata e la voce che si spegneva in fondo alle scale, mentre da lì saliva la città, con un pianto sghangherato di bambino. Misi insieme città e ragazza, vita svanita, non ero cittadino loro. Era tardi. Non la ragazza mi chiedeva di non toccarla, ma la città: perché le città coincidono con un amore, si è cittadini per virtù di abbracci e io lo sono stato per un anno. E dopo nient'altro da toccare⁶.

¹ C'est le titre d'un récit, capital dans l'iter de l'homme de trente ans qu'est Erri De Luca qui tire là le bilan de sa vie jusqu'alors, et, en même temps, il ouvre les yeux sur le futur d'une fille qui le trompe déjà avec quelqu'un d'autre. Effectivement son amie avait oublié dans la poche de sa veste l'addition pour deux d'un restaurant de Sorrente. D'où le titre du récit. Mais, nous le verrons ce « conto », c'est aussi la ville qui va le lui demander afin de le liquider.

² ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 37. Trad. (Manoeuvre maigre)

³ Ce sont deux stations de métro à Naples. Voir les plans 1 et 4, in *Annexe 2 : Plans de Naples*.

⁴ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 88. Trad. (Crève-la-faim) ; Idem, p. 90. Trad. (Déblayée et couverte de grabats)

⁵ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 38; 42. Trad. (J'attendais la fille que j'aimais, son retour le soir. Je la perdais un peu tous les jours sous mes paumes épaissies qui lui égratignaient la peau sans parvenir à la sentir... L'hiver s'était attardé jusqu'au milieu du printemps. Dans la maison peu de phrases... Elle était déjà à la fenêtre, sa chevelure étalée comme un écheveau défilé : elle la séchait au soleil, celui de mai. Elle se lavait de moi, de mon odeur de résine, de mon sommeil de plomb, elle détachait ses affaires de la pièce. Moi non plus je ne reste pas, si tu t'en vas. Elle pleura dans le creux de mes mains sèches, pas une goutte ne tomba à terre)

⁶ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 32-34. Trad. (Dans ces baisers tardifs j'avalais la salive qui soignait les manques, la lèvre sèche sans futur de mes désirs de jeune homme. J'ai goûté des baisers de consolation, récompenses pour le dernier arrivé. C'étaient des lèvres sans futur, mais ils me soulageaient... J'avais des mains en papier de verre, elle la peau délicate. Aucune fille ne s'est penchée, écorchée et gâchée autant avec moi. Je lui donnais une vie maigre en échange de la sienne offerte tout entière. Elle se consumait, elle dépérissait. À la fin de l'année elle me demanda de ne plus la toucher. Elle partait la peau rougie et la voix s'éteignant au fond de l'escalier, alors que de là montait la ville,

Bien sûr, la jeune fille l'a aimé, mais d'un amour humain qui n'avait rien à voir avec la passion suprême, celle induite par le mythe. Il attendait Parthénopée, la sirène¹, il a rencontré une femme petite et frêle qui s'est «spellata e sprecata» en vain, «affacciata» aux fenêtres d'un amour revendicateur. À travers les baisers «tardivi» de l'humaine, l'autre, Parthénopée a contaminé sentimentalement sa proie. La jeune femme disparaît dans les abîmes, la ville tout entière remonte dans l'inconscient de l'homme-enfant refoulé qui, en pleurs, doit tirer sa révérence. Les adieux de son amante ne sont en rien comparables à ceux de la ville car «la città non rispose»². Au drame de cette rupture sentimentale va s'ajouter celui de la perte du père ; monsieur De Luca dont la cécité est maintenant totale ne réalise même pas que son fils repart et à ce titre, l'épisode narré de la scène au balcon, lors des adieux, est très significatif.

2.4.8 La scène au balcon

Ce jour là, le père de l'écrivain sur son balcon dit au revoir à son fils. Il ne voit presque plus et rien ne semble plus pouvoir l'atteindre. Il ne peut regarder la silhouette qui s'éloigne ni considérer le bleu de la mer qui se confond avec celui du ciel. Il n'a plus besoin de rideaux pour se protéger du soleil. Erri De Luca a conservé de cette scène les moindres détails et les traduit dans son style concis et riche : pour lui, il s'agit d'effacer le décor tout de bleu, de quitter la scène de son enfance voile après voile, en rendant compte de ce que son père aurait pu voir et en adoptant en même temps un point de vue extérieur qui traduit sa présence en personnage extérieur mais bien présent :

Mio padre non mi rimpiangeva più, i suoi occhi asciutti guardavano volentieri dal balcone, ma non riuscivano a vedere lo slargo smagliante dell'azzurro. Non distingueva il cielo dal mare. Così Napoli si chiuse dietro di me, tenda su tenda a ritirare luce, come nella retina stracciata del mio cieco affacciato³.

Nous pouvons, à travers ce récit, établir une comparaison avec le *Il mare non bagna Napoli* de Anna Maria Ortese. Eugenia, l'anti-héroïne de *Il paio di occhiali* a chaussé des lunettes magiques dans l'espoir éphémère de voir la réalité telle qu'elle est, dans toute sa vérité. Erri De Luca arrive aux mêmes résultats, non par un récit transformé par la magie de la fiction, mais par son propre regard. Il n'a pas besoin de lunettes, il lui suffit d'ouvrir les yeux et de prendre conscience. L'auteur de *Napòlide* rejoint le point de vue d'Anna Maria Ortese par le biais de son drame familial, la cécité de son père le renvoyant à son regard qui ne veut plus rien voir de Naples depuis longtemps.

avec des pleurs branlants d'enfant. Je mis ensemble ville et fille, vie évanouie, je n'étais pas leur citoyen. Il était tard. Ce n'est pas la fille qui me demandait de ne pas la toucher, mais la ville : parce que les villes coïncident avec un amour, on est citoyen par vertu d'embrassements et moi, je l'ai été pendant un an. Ensuite plus rien d'autre à toucher)

¹ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 43. "Aspettavo un fischio, una sirena" Trad. (J'attendais un sifflement, une sirène)

² Idem, p. 43. C'est la conclusion du récit éponyme.

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 34. Trad. (Mon père ne me regrettait plus, ses yeux secs regardaient volontiers du balcon, mais ils ne parvenaient pas à voir le bleu étincelant du large. Il ne distinguait pas le ciel de la mer. Naples se ferma ainsi derrière moi, retirant de la lumière, rideau après rideau, comme dans la rétine déchirée d'un aveugle)

Erri De Luca rejoint ici aussi Raffaele La Capria. De même que pour Massimo de *Ferito a morte*, l'écrivain a le sentiment que s'est achevé le temps de la jeunesse, de l'amour et des illusions. D'ailleurs, l'un comme l'autre partent à Rome. À la différence près que le premier a un avenir tout tracé, alors que le deuxième, Erri De Luca, va repartir à zéro.

2.4.9 Pas Napolitain, mais « Napòlide »

Napoletano è titolo solo per residenti, la nascita non basta. Conta chi resta, ogni altro è forestiero¹.

C'est sans doute de ce départ fuite de l'écrivain qu'est né, une quarantaine d'années plus tard sous sa plume, le terme « napòlide ». Il s'était d'abord défini lui-même comme étranger « imbambolato », reprenant le terme définissant les soldats américains². Nous avons établi que, repoussé par sa ville d'origine depuis tout petit, il s'était senti « straniero » dans sa famille autant que dans son *vicolo*. Le terme « napòlide » rime avec « apolide », apatride ; ce jeu de mots nous fait saisir tout son sentiment de différence. Au sentiment d'exclusion, il faut encore ajouter celui de sa culpabilité car si la patrie l'a rejeté, lui, il a déserté :

Una città non perdona il distacco che è sempre una diserzione... Porto i panni dell'ospite, non del cittadino. E se non ho il diritto di definirmi apolide, posso dirmi napòlide, uno che si è raschiato dal corpo l'origine, per consegnarsi al mondo. Mai più ho attecchito altrove. Chi si è staccato da Napoli, si stacca poi da tutto³.

Cependant, Naples est ressentie comme les racines d'où l'écrivain s'est extrait et qui l'ont toujours guidé. C'est pourquoi les récits de Erri De Luca partent toujours de là, du *vicolo* et de la mer :

Napoli è il mio posto d'origine. Me ne sono andato a 18 anni, ci sono poi tornato dopo il terremoto, lavorando per un anno in un cantiere... Napoli è la mia fortuna d'origine... Mi sento estratto da lì. Tutto quello che so del corpo l'ho intuito e odorato lì... Perciò sono da Napoli e molte storie che racconto abitano lì... Sento invece debolmente le appartenenze, sento meno il genitivo, cioè l'essere di Napoli⁴.

¹ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 86. Trad. (Napolitain est un titre seulement pour résidents, la naissance ne suffit pas. C'est ceux qui restent qui comptent, tous les autres sont des étrangers)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 6. Trad. (Niais)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 6. Trad. (Une ville ne pardonne pas l'éloignement, qui est toujours une désertion.... Je porte les habits de l'invité, non du citoyen. Et si je n'ai pas le droit de me définir apatride je peux me dire *napòlide*, quelqu'un qui s'est arraché de son corps d'origine, pour se livrer au monde. Je n'ai plus jamais pris racine ailleurs. Qui s'éloigne de Naples, se détache par la suite de tout)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 18-19. Trad. (Naples est l'endroit de mes origines. Je suis parti à dix huit ans, puis je suis revenu après le tremblement de terre, travaillant pour un an dans un chantier... Naples est l'origine de ma chance... Je me sens extrait de là. Tout ce que je sais de mon corps je l'ai senti et reniflé là-bas. C'est pourquoi je suis de Naples et beaucoup de mes histoires habitent là-bas... Par contre je sens faiblement l'appartenance, je ressens moins le génitif, c'est-à-dire le fait d'être de Naples)

Le départ est une fuite, mais il porte en lui tous les possibles : s'agit-il de tourner la page et de grandir en se détachant définitivement de la ville mère, de la ville et de la mer ? Ou bien le départ est-il une exclusion supplémentaire dans laquelle en se coupant de ses racines on perd tous ses points de repère ? Mais le départ n'est-il pas aussi la quête d'un point d'ancrage extérieur qui permet de panser les blessures et de se reconstruire ? C'est pour répondre à ces questions que nous allons maintenant étudier la période d'exil de l'écrivain.

III – En quête d’harmonie

3.1 L'engagement politique comme ancrage dans le réel

Erri De Luca quitte Naples à dix-huit ans sans aucun bagage. Pourtant, sa bonne étoile va le propulser très loin dans un parcours professionnel d'exception. En effet, le départ de Naples l'entraîne dans une série d'activités différentes qui d'une part, vont forger son caractère et sa personnalité et d'autre part, vont l'amener à l'écriture. Il est aujourd'hui écrivain, journaliste et chroniqueur. Il commente la politique intérieure et étrangère, les sujets comme le travail, l'émigration et l'immigration, le racisme et l'esclavage, disserte sur les guerres. Mais il ne fait pas personnellement de politique et ne vote pas non plus. Son itinéraire est celui d'un militant philosophe qui vit en retrait tout en continuant à se battre pour les droits de l'homme. À ce titre et sur le plan professionnel, la rupture d'avec Naples est un succès. Il va s'agir d'examiner dans la suite de notre étude comment s'est produite cette consécration et, toujours selon l'axe particulier de notre lecture, d'étudier le rôle que continue à y jouer la ville pourtant abandonnée. Pour ce faire, nous verrons d'abord comment s'affirme son engagement politique, puis nous nous intéresserons au sens que prend cet engagement à la suite par rapport à la fuite de sa ville natale.

3.1.1 Les années rebelles

C'est à Naples en 1967 que s'était déjà affirmée pour l'auteur la volonté d'un engagement politique ; en effet, à cette époque Erri De Luca se déclare communiste¹. Mais sa rébellion contre les injustices sociales remonte à bien plus loin, aux enfants meurtris du *vicolo* de son enfance, aux malades aux pieds ferrés de son adolescence, à son indignation suite à la main mise sur la ville par l'OTAN, - énième domination étrangère-, et à sa colère contre la politique de Achille Lauro, « l'amiral ». Son ressentiment, étouffé des années durant, va maintenant exploser. Il prend part à une manifestation pour le Vietnam à Naples. Quelques lectures l'aident à se faire une idée de la politique sur le plan international. Lenine, Mao, Fidel Castro, surtout Rosa Luxemburg, ont été pour lui « come ami nel cavo del palato »². Entre 1968 et 1980, Erri De Luca prend des « engagements »³. Il adhère à Lotta Continua, un mouvement révolutionnaire italien d'extrême

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 28. "Mi ero dichiarato comunista a sedici anni a Napoli" Trad. (Je m'étais déclaré communiste à seize ans à Naples) Voici quelques dates importantes de cette période clef de la politique intérieure italienne concernant l'évolution de Erri De Luca. En 1967, à Naples une foule pour le Vietnam inaugure le cycle de politique étrangère de manifestations dans les rues jamais revu depuis. En 1978, il y a eu l'assassinat du chef de la démocratie chrétienne, Aldo Moro. En 1980, à Turin fin du combat politique. Leur communauté divisée et militante est réduite en cendres après le recours aux armes. Voir en Annexe 5 la chronologie détaillée du mouvement d'extrême gauche Lotta Continua.

² Idem, p. 32. Trad. (Comme des hameçons dans le creux du palais)

³ GILLES ANQUETIL et FRANÇOIS ARMANET, *Que peuvent encore les écrivains ?*, in *Le nouvel Observateur*, 28 juin - 4 juillet 2007, pp. 80-84, ici pp. 80-81. Il s'agit d'une interview à deux anciens ouvriers et militants politiques, Erri De Luca et Russell Banks, son homologue américain. L'écrivain napolitain pèse comme toujours ses mots et nuance à ce propos le terme d'« engagement » lui préférant l'expression « prendre des engagements ». En effet, au sujet de son entrée dans le groupe révolutionnaire de Lotta Continua et de son engagement successif dans une ONG, comme chauffeur dans des convois humanitaires, il explique qu'il ne se considère point comme un homme engagé, car en tant que individu il ne peut pas s'engager. Citons-le : « Mais en dehors de telles circonstances qui vous arrachent à votre vie et vous entraînent dans une nécessité de vous battre sur le terrain, il n'existe pour moi aucune possibilité de m'engager en tant qu'individu. Je ne suis pas donc quelqu'un d'engagé, mais simplement quelqu'un qui a pris des

gauche. En tant que militant, il participe à la rédaction et à la distribution de prospectus et de journaux clandestins dans les usines Italsider de Naples et de Tarente, entre autres lieux. Il combat et se bat dans les rues et sur les places publiques pour ses amis, pour ses camarades comme pour des inconnus, lui, encore adolescent et toujours balbutiant, un enfant du pays sans armes ! Aujourd'hui, il poursuit d'ailleurs ce combat pour ses ex camarades de Lotta Continua, restés en prison ou réfugiés politiques exilés. Ses allocutions ne se limitent pas à parler des nouveaux droits des Italiens, hommes et ouvriers, mais couvrent le domaine de la politique internationale, car il a fait « partie d'une jeunesse mondiale capable de changer les rapports de force dans le monde »¹.

Nombreux sont les écrits, *Aceto*, *arcobaleno*, *Pianoterra*, *In alto a sinistra*, *Lettere a Francesca*, *Il contrario di uno*, *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, *Lettere da una città bruciata*, *Altre prove di risposta*, *Alzaia*, *Napòlide*, qui relatent (ou font allusion à) l'expérience romaine de l'écrivain, son périple, son engagement, ses espoirs, ses amitiés. Dans ces articles, ces récits et ces lettres, l'écrivain napolitain ressent le besoin de renouer le lien avec Naples, d'évoquer ses origines, même lorsque le sujet ne s'y prête pas. Est-il hors propos ? Il se le demande parce que c'est souvent ce qu'on lui a reproché à l'école². Il ne le semble pourtant pas, car relier pour lui sa période napolitaine à la romaine lui permet de retrouver le fil conducteur de son histoire, de justifier sa conduite et le combat de sa vie, pour prolonger le combat de ses camarades emprisonnés depuis vingt ans, pour que personne n'oublie. Dans ses souvenirs, la cité parthénopéenne est toujours présente, il ressent la force de ses racines qu'il ne renie jamais. Et il se doit de le rappeler au lecteur :

Ma risento dei luoghi di origine. Per esempio vengo da Napoli e poi vengo da oltre dieci anni di pubblica lotta di strada nell'Italia degli anni settanta. Vengo da quella comunità di rivoluzionari in cui sono cresciuti anche quelli che infine si armarono in clandestinità³.

Pour Erri De Luca, sa naissance à Naples, et non ailleurs, a été justement la *conditio sine qua non* de son militantisme de gauche. C'est l'enfermement dans la chambre de son enfance qui, à Rome, ville « bruciata »⁴, ville pratiquement en état d'insurrection, va le conduire à manifester dans les rues ensanglantées. De la métropole napolitaine aux revendications dans les rues de la capitale, il n'y a eu qu'un pas. Erri De Luca l'a franchi.

engagements » Pourquoi ne fait-il pas allusion à son engagement d'écrivain par le témoignage même de ses prises d'engagements politiques et humanitaires ? C'est ce que nous allons expliquer.

¹ GILLES ANQUETIL et FRANÇOIS ARMANET, *Que peuvent encore les écrivains ?*, op. cit. , p. 80.

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , 2^{ème} de couverture. "Non ho mai saputo reggere un tema senza esserne fuori" Trad. (Je n'ai jamais su maîtriser une dissertation sans être hors sujet)

³ ERRI DE LUCA, *Piegati*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 86. Trad. (Mais je ressens des lieux d'origine. Par exemple je viens de Naples et puis je viens de plus de dix ans de combat public dans la rue dans l'Italie des années soixante-dix. Je viens de cette communauté de révolutionnaires où ont grandi même ceux qui à la fin s'armèrent en clandestinité)

⁴ Nous faisons ici expressément référence au titre du recueil *Lettere da una città bruciata*.

3.1.2 L'héritage napolitain

Ce premier engagement politique, il va le confirmer en 1968. La nouvelle génération s'insurge, entraînant les foules, animée et dirigée par un seul mot : justice. Comme une épidémie endémique, la révolte se propage dans les rues avec son cortège de policiers, de gaz lacrymogènes, de rues barricadées où les étudiants tentent d'échapper aux milices et de contrer les fascistes. Cette atmosphère, Erri De Luca la connaît déjà et la compare aux feux d'artifice de Piedigrotta. Les rues sont vides, les rideaux des magasins tirés, les gens barricadés chez eux, le peuple tremble de peur. Les pouvoirs publics craignent ces jeunes révolutionnaires prêts à tout, qui ne semblent reculer devant rien. Erri De Luca va être recruté, son expérience napolitaine lui a enseigné à «sgusciare»¹, c'est-à-dire à se fondre dans la foule. La différence est que si Naples est une ville surpeuplée aux rues étroites, Rome lui semble vide², comme ouverte sur le néant, une ville où l'on est en danger de mort permanent :

Venivo da una città che mi aveva insegnato la densità della folla, la destrezza a sgusciarci in mezzo, a scarti e slanci. Mi adattavo facilmente a una che aizzava le corse, le cariche, le fughe in uno spazio vuoto. Si spalancava il niente, il largo aperto tra gli irregolari e le truppe... Napoli svanì dietro quella tenda di lacrime chimiche. Non ero più di lei, di nessun luogo e di nessun prima. Appartenevo alla rivolta che raschiava il passato di ognuno di noi e fondava il giorno uno di una città nuova³.

Pour quelle raison se trouve-t-il là ? Il faut tout de même rappeler qu'il ne s'agit pas de sa part d'une décision dictée pour des raisons de militantisme mais d'un choix de circonstances, Erri De Luca est là parce qu'il est amoureux. C'est la ravissante jeune fille romaine⁴ rencontrée à Ischia qui l'a attiré là, et il l'a très vite oubliée au profit de la petite sœur de celle-ci, une étudiante de seize

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 29. "Venivo da una città che mi aveva addestrato a sgusciare veloce nella densità di folla, a scarti e slanci. Avevo occhi e gambe da ostacoli. Mi abituavo presto a una città che aizzava le corse, le cariche, poi fughe, controcariche e fughe in spazio vuoto" Trad. (Je venais d'une ville qui m'avait entraîné à me glisser en vitesse dans la densité de la foule, à écarts et élans. J'avais des yeux et des jambes d'obstacles. Je m'habituais vite à une ville qui excitait les courses, les charges, puis les fuites, les contre charges et les fuites dans un espace vide)

² Pendant son séjour romain, Giacomo Leopardi avait lui aussi remarqué l'ampleur et la désolation des rues de la ville éternelle. Il en avait fait part à sa sœur Paolina dans une lettre du 3 décembre 1822 et à son père dans celle datant du 9 décembre 1822.

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 7. Trad. (Je venais d'une ville qui m'avait appris la densité de la foule, l'adresse à se glisser au milieu par embardées et par bonds. Je m'adaptais facilement à une autre qui lançait les courses, les chargements, les fuites dans un espace vide. Le néant s'ouvrait grand, le large ouvert entre les irréguliers et les troupes... Naples s'estompa derrière ce rideau de larmes chimiques. Je n'étais plus à elle, je n'étais d'aucun lieu, et d'aucun avant. J'appartenais à la révolte qui raclait le passé de chacun de nous et qui fondait le jour premier d'une ville nouvelle) Cette même idée est déjà présente dans *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 29. "Venivo da una città che mi aveva addestrato a sgusciare veloce nella densità di folla, a scarti e a slanci" Trad. (Je venais d'une ville qui m'avait entraîné à me glisser rapidement dans la densité de la foule, par embardées et par bonds). Ensuite dans *Napòlide*, op. cit. , p. 7. L'écrivain reprend le même thème du dressage napolitain, avec les mêmes termes : « sgusciare - addestrare - densità della folla » Trad. (glisser - entraîner - densité de la foule)

⁴ ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 41. "E quando a diciotto anni evasi dal mio luogo di fondamento e sud, andai in quella città, perché mi era restato amore, poco, però buono a far girare da quella parte uno che si scioglieva dal suo centro ed era equidistante da ogni stazione di arrivo" Trad. (Et quand à dix-huit ans je me suis évadé de mon lieu de fondation et du Sud, je me suis rendu dans cette ville, parce que il m'était resté de l'amour, un peu, mais assez pour faire passer par là celui qui se détachait de son centre et qui était équidistant de toute gare d'arrivée)

ans¹. Il est venu là sans rêves ni ambition, sans véritable but. « Non avevo sogni », affirme-t-il en 1968. Ne faut-il pas voir dans ce soudain ralliement à la cause politique un héritage de ce qui lui a légué sa jeunesse napolitaine ? Il évoque en tout cas très clairement les raisons de son nouveau choix, réalisé selon lui à cause de ses compagnons d'enfance, les *bildungsromans*, récits sur les atrocités de la guerre ; ce sont ces histoires qui l'ont poussé à se joindre aux autres militants, à se battre dans les rues de Rome et ce, afin de racheter les fautes et les manquements de son père, soldat certes mais qui n'avait même pas participé à la guerre :

La mia educazione sentimentale è avvenuta sui libri che documentavano gli stermini, sull'onta che forse per la prima volta nella storia ricadeva ineluttabilmente sulle generazioni seguenti. Le colpe dei padri, dei poveri nostri padri contemporanei di quelle infamie, ricadevano su di noi. Questo sentivo, questa è stata l'educazione sentimentale che ho avuto e che mi ha spinto negli anni seguenti a rispondere alla chiamata di piazza della mia generazione².

Les « colpe », les fautes paternelles, deviennent son véritable héritage; il se sent investi d'une mission, celle de manifester avec violence. Or, dans la capitale, c'est la guerre : « era un campo di giovani in guerra ». Erri De Luca s'adapte très facilement au climat explosif et effervescent de la ville éternelle³.

3.1.3 La tarentelle romaine

Descendu du train, Erri De Luca, « spaesato e spiritato », se sent seul⁴. Il doit immédiatement chercher nourriture et logement puis un travail⁵. Finalement, il trouve une chambre meublée vide

¹ Voir *La camicia al muro*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , pp. 42-45.

² ERRI DE LUCA, *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 23. Trad. (Mon éducation sentimentale s'est forgée sur les livres qui documentaient les exterminations, sur la honte qui peut-être pour la première fois dans l'histoire retombait inéluctablement sur les générations suivantes. Les fautes des pères, de nos pauvres pères contemporains de ces infamies, retombaient sur nous. J'entendais cela, cela a été l'éducation sentimentale que j'ai reçue et qui m'a poussé dans les années suivantes à répondre aux appels de ma génération dans les rues)

³ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 28. Trad. (C'était un camp de jeunes en guerre)

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 7. "Roma era un buon luogo di smistamento" Trad. (Rome était un bon lieu de tri); ERRI DE LUCA, *Lettere Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 28. "Roma era un campo di giovani in guerra... Mi sentivo in un buon posto di smistamento" Trad. (Rome était un camp de jeunes en guerre... Je me sentais dans un bon endroit de triage); Idem, p. 29. Trad. (Tarentelle); ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, op. cit. , p. 41. "Spaesato e spiritato" Trad. (Dépaysé et possédé)

⁵ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 28. "Quando scesi dal treno di Napoli neanche sapevo dove avrei dormito. Girai intorno alla stazione Termini in cerca. Salii una scala lunga e in cima a un quarto piano bussai a una porta: camere ammobiliate... Ecco la prima di una famiglia di brandine che mi hanno ospitato il sonno" Trad. (Quand je suis descendu du train de Naples je ne savais même pas où dormir. J'ai fait le tour de la gare à la recherche d'un logement. J'ai monté un long escalier et au bout, au quatrième étage j'ai frappé à une porte : chambres meublées... Voici la première d'une famille de lits de camp qui ont hébergé mon sommeil); ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, op. cit. , p. 41. "Come molti arrivati senza invito, Roma fu all'inizio ferrovia. Nei suoi paraggi trovai brande in camere mobiliate, insieme a sconosciuti" Trad. (Comme pour beaucoup arrivés sans invitation, Rome fut au début gare de chemin de fer. Dans ses parages, je trouvai des lits de camp dans des chambres meublées, parmi des inconnus); ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, p. 52. "Si dormiva in tre in una stanza, coi soldi nascosti addosso. Il mobilio era una branda" Trad. (On dormait à trois dans une pièce, avec l'argent caché sur soi. L'ameublement était un lit de camp); ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno*

près de l'université où il échoue, malade, ayant attrapé une gastrite¹. Son dénuement est total, sa méfiance aussi. Mais au moins, il se sent libre. Un jour, alors qu'il est à son travail, il entend l'appel de la sirène et se trouve emporté par la foule qui déboule dans la rue. Alors qu'à Naples il vivait seul avec ses livres, ici, il se fait de vrais amis, des frères, et ces contacts sociaux œuvrent à le délivrer de son passé. C'est dire comment Rome va radicalement le métamorphoser :

Nella città sconosciuta mi convincevo di essere libero... Mi sarei disperato se non avessi incontrato nelle strade... una folla di gioventù, scorbutica e strillona, politica perché decideva di sé... Così ho imparato ad alzare la voce in pubblico, a reggere la mia parola innanzi agli altri, io ch'ero un ragazzo quasi muto. Ho conosciuto la fraternità io che non avevo fratelli².

Erri De Luca reproduit le théâtre napolitain dans les rues de Rome, et le souvenir de Naples est toujours en lui présent. Quand il parle des gaz lacrymogènes qui explosent entre les jambes des manifestants, il les compare aux rats napolitains qui détalent dans les rues.³

Pendant dix années, Erri De Luca et ses compagnons font brandir avec fierté le drapeau du communisme, ils vont lutter sans relâche contre les abus des pouvoirs publics, faire la grève devant les grilles des usines, des ambassades, des asiles et des prisons. Ils sont avec les ouvriers, ils s'attrapent par les bras dans les rues comme des « rovi di spine »⁴, ils ne lâchent pas prise. Ils ne cherchent pas la victoire, mais ils revendiquent la justice, la δίκη. Que demandent-ils ? Un nouveau bleu de travail, du lait pour les ouvriers, des augmentations de salaire pour tous et une diminution du temps de travail. La nuit, ils impriment des prospectus, le jour, ils manifestent pour l'indépendance du Vietnam et de l'Angola. Les citoyens sont maintenant de leur côté. Lors d'une manifestation à l'Eur contre l'OTAN, les habitants du quartier populaire de la Garbatella les protègent de leurs balcons en jetant sur les forces de l'ordre des casseroles, des pots de fleur et toutes sortes d'objets et la scène rappelle à l'écrivain celle des nuits de la Saint Sylvestre, à Naples. « Le strade della Garbatella erano diventate quelle di Napoli dopo il capodanno »⁵. Rome devient une autre Naples. Erri De Luca loue la solidarité du peuple qui les soutient de même qu'il soutient le MIR, gauchistes révolutionnaires du Chili.

sessantottesimo del millenovecento, op. cit. , pp. 28-29. "La stanza era vicina all'università dove imparavo a correre" Trad. (La chambre était près de l'Université où j'apprenais à courir)

¹ Idem, p. 28. "I primi pasti alla mensa universitaria mi spellarono lo stomaco" Trad. (Les premiers repas à la cantine universitaire épluchèrent mon estomac)

² ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 52. Trad. (Dans la ville inconnue je me convainquais que j'étais libre... J'aurais été dans le désespoir si je n'avais pas rencontré dans les rues... une foule de jeunesse, hargneuse et braillarde, politique parce qu'elle décidait d'elle-même... J'ai appris à élever la voix en public, à tenir ma parole devant les autres, moi qui étais un enfant presque muet. J'ai connu la fraternité, moi qui n'avais pas de frères)

³ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 29. "I barattoli del fumo acido saltavano veloci tra i piedi come i topi di Napoli quando fuggono da una fogna allagata o da un terremoto" Trad. (Les boîtes de fumée acide sautaient rapides entre nos pieds comme les rats de Naples quand ils s'échappent d'un égout inondé ou d'un tremblement de terre) ; ERRI DE LUCA, *Realtà*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 94. "Nella mia gioventù ho visto anche troppo da vicino degli agenti in ordine pubblico imbottiti di brandy" Trad. (Dans ma jeunesse, je n'ai vu que de trop près des agents en service bourrés de brandy)

⁴ ERRI DE LUCA, *Corpo*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 46. Trad. (Des ronces d'épines)

⁵ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 31. Trad. (Les rues de la Garbatella étaient devenues celles de Naples après le réveillon du premier de l'an) ; ERRI DE LUCA, *Annuncio mai spedito*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 54. "Pare capodanno" Trad. (On se croirait le jour de l'an)

3.1.4 L'équilibre retrouvé

Afin de mieux faire comprendre au lecteur cette période romaine et sa quête d'équilibre, Erri De Luca fait un rapport entre l'alcool et le fait de courir sans chaussures orthopédiques. Il nous raconte que si l'année 1968 est une mauvaise année pour le vin, elle est excellente pour le handicap dont il souffrait à propos de ses pieds « Si può far terremoto coi piedi »¹, dira-t-il. Il court, il court dans les rues de Rome, il crie sa rage tout comme sa joie de vivre, il hurle le mot δίκη pour les autres. Il a enfin des frères, lui qui n'en avait jamais eu, il peut tout partager avec eux. Grâce au communisme s'ouvrent à lui l'amitié, la solidarité, la communauté de biens. Ces valeurs représentent sa vraie famille. Cette année-là n'est point « una sbronza » générale car Erri De Luca ne boit pas d'alcool, et peut enfin marcher et courir sans chaussures orthopédiques et sans vaciller. L'année 1968 est une grande année, l'année de l'assise de ses pieds. Et ce sont ses camarades qu'il remercie pour ce bienfait :

La versione ufficiale è che fu un'ubriacatura. So che le sbronze fanno vacillare. L'anno '68, diciottesimo mio, alla mia andatura dà ancora, invece un fondamento².

Si autrefois Erri De Luca se sentait comme « imbottigliato », il a découvert les vertus de l'amitié qui l'a sorti de sa torpeur napolitaine. Il a extrait « la mouche » de la bouteille³. L'équilibre retrouvé est dû en grande partie à la confraternité du mouvement Lotta Continua : tous sont unis, chacun d'entre eux connaît le visage, le prénom et la voix de son camarade. Dans le groupe qu'ils forment, l'entraide est de rigueur : les jeunes militants portent secours matériellement et moralement à leurs camarades hospitalisés, enfermés, nécessiteux ou en fuite. Lotta Continua a pour effet de rendre chacun de ses membres, euphorique et insomniaque. Selon nous, cette façon de faire permet à Erri De Luca de compenser l'histoire trop vite écourtée d'un père vaincu sans avoir combattu. Ce dernier collabore d'ailleurs avec le mouvement, en protégeant des militants jugés par contumace tel Giorgio Pietrostefani. Par conséquent, le fils ne renie pas, mais renoue avec ses origines :

¹ ERRI DE LUCA, *In memoria di un estraneo*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 6. Trad. (On peut faire trembler la terre avec ses pieds)

² ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 53. Trad. (La version officielle est que ce fut une cuite. Je sais que les cuites font vaciller. L'année 1968, ma dix-huitième, donne encore un fondement à mon allure); ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 46. "La versione ufficiale è che fu un'ubriacatura. Né tu né io la pensiamo così. Io in quell'anno ero pure astemio. Le sbronze fanno barcollare, mentre a me capita, al pensiero di quel tempo, di sentire in corpo una saldezza e di essere debitore di equilibrio ai molti di allora" Trad. (La version officielle est que ce fut une cuite. Ni toi ni moi, nous ne pensons ainsi. Moi, cette année-là je ne buvais pas d'alcool. Les cuites font aussi chanceler, alors qu'à moi, en songeant à ce temps-là, il m'arrive, de ressentir dans mon corps une solidité et d'être débiteur d'équilibre à nombre de gens de ce temps-là)

³ Idem, p. 35. "Ero un imbottigliato, loro mi hanno dato la stura, mischiando le mie alle loro bollicine" Trad. (J'étais bouché, eux, ils m'ont débouché en mélangeant leurs bulles aux miennes) Allusion à *La mosca nella bottiglia* de Raffaele La Capria, Milano, Rizzoli, 1996.

A lui non era nemmeno capitata l'occasione di dare aiuto a un perseguitato politico, a un ebreo in fuga. Fu così che si prestò volentieri a ospitare negli anni settanta dei latitanti di Lotta Continua tra i quali anche Giorgio Pietrostefani¹.

Erri De Luca devient ainsi un chef de file du mouvement Lotta Continua jusqu'à sa dissolution en 1979 où il est salarié jusqu'à en 1977².

3.1.5 Le déracinement de Naples

Nous allons maintenant nous attacher à décrypter ce que ces actes traduisent de l'état d'esprit de l'écrivain. Par son adhésion à Lotta Continua, Erri De Luca s'est coupé de son passé, il a même renié ses origines américaines en criant « go home » aux soldats américains³. S'est-il pour autant déraciné ? L'écrivain parle de « stacco »⁴, à de nombreuses reprises, de la « tenda » d'un rideau qui tombe, lointaine allusion au rideau de la maison napolitaine, enfin de « lacrime chimiche », involontaire allusion aux larmes paternelles⁵ :

Napoli svanì dietro quella tenda di lacrime chimiche. Non ero più di lei, di nessun luogo e di nessun prima. Appartenevo alla rivolta che raschiava il passato di ognuno di noi e fondava il giorno uno di una città nuova⁶.

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 40. "Volevamo proseguire la storia interrotta dei padri" Trad. (On voulait poursuivre l'histoire ininterrompue de nos pères) ; Idem, p. 36. Trad. (Il n'avait jamais eu l'occasion d'apporter de l'aide à un persécuté politique, à un Juif en fuite. C'est ainsi que, dans les années soixante-dix, il se proposa volontiers d'héberger des contumaces de Lotta Continua parmi lesquels même Giorgio Pietrostefani)

² ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 74. "Mi trovavo un servizio d'ordine con centinaia, svariate centinaia di giovani disposti a battersi... seguendo linea e disciplina" Trad. (Je me trouvais dans un service d'ordre avec des centaines, plusieurs centaines de jeunes disposés à se battre... en suivant une ligne et une discipline); ERRI DE LUCA, *Per un'altra Francesca*, in *Lettere a Francesca*, op. cit. , p. 5. "Estate del '77... Fino a quel tempo ero stato nell'organizzazione rivoluzionaria Lotta Continua, che mi passava da vivere... Nell'estate del '77 ero già congedato, quell'organizzazione si era sciolta. Era durata sette anni" Trad. (Été 1977... Jusqu'à ce temps-là j'ai été dans l'organisation révolutionnaire Lotta Continua qui me passait à manger... Pendant l'été 1977 j'ai été déjà congédié, cette organisation s'était dissoute)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 27. "Ho negato quel quarto di sangue negli anni delle rivolte contro i molti tiranni del mondo, gridando il nostro "go home" ai soldati americani in transferta ovunque e che non sognavano altro. E mentre lo gridavo, un quarto di quel grido era rivolto contro di me" Trad. (J'ai nié ce quart de sang pendant les années des révoltes contre le nombreux tyrans du monde, en criant notre "go home" aux soldats américains et partout en déplacement et qui ne rêvaient de rien d'autre. Et en criant cela, un quart de ce cri était adressé contre moi-même).

⁴ Le mot « stacco » (6,22, 24) devrait se traduire par « détachement », « éloignement ». Or, j'ai préféré le terme « arrachement » pour mieux traduire la souffrance de Erri De Luca, car il « s'arrache » vraiment de son lieu d'origine, il ne s'en « détache » pas.

⁵ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 34. "Così Napoli si chiuse dietro di me, tenda su tenda a ritirare luce, come nella retina stracciata del mio cieco affacciato" Trad. (Ainsi Naples se ferma derrière moi, rideau après rideau, en retirant de la lumière, comme dans la rétine de mon aveugle à la fenêtre)

⁶ Idem, pp. 7-8. Trad. (Naples s'évanouit derrière un rideau de larmes chimiques. Je n'étais plus à elle ni à aucun lieu ni à rien d'auparavant. J'appartenais à la révolte qui raclait le passé de chacun de nous et qui fondait le jour premier d'une ville nouvelle) ; ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, op. cit. , p. 42. "Il pianto artificiale dei lacrimogeni" Trad. (Les pleurs artificiels des lacrymogènes)

Désormais parfaitement en harmonie avec son nouvel idéal, il ne sent plus appartenir à Naples et se consacre entièrement au groupe des jeunes insurgés ¹ :

A quella folla ho appartenuto quando mi ero staccato da tutto e non ero più niente².

Dans ce contexte et par l'aide qu'il apporte à ses amis enfermés, il va développer l'expérience commencée sur Ischia, de la prison et de ses cruelles réalités.

3.1.6 La prison

A cette époque, les prisons sont pleines de jeunes révolutionnaires qui doivent répondre de crimes de « resistenza, oltraggio, manifestazione non autorizzata, adunata sediziosa »³. Ces années de contestation ont vu certains militants passer de la violence de rue à la violence terroriste. Sans être accusé de ce dernier crime, Erri De Luca va également faire différents séjours en prison. Il nous raconte sa première arrestation :

Quando fui preso per la prima volta, caricato a calci e sputi su un furgone, scaricato a calci e sputi in un cortile di caserma, chiuso per la prima notte in un camerone insieme a molti : non ero più di Napoli e di niente. Ero di quello, appartenevo al recinto degli insorti, alla loro sorte, alla loro notte rinchiusa⁴.

Nous avons rappelé que l'écrivain napolitain connaît fort bien la prison qui a fait partie de son paysage maritime et urbain depuis sa plus tendre enfance. L'archipel napolitain et Naples peuvent être résumés à deux lieux qui équivalent à quatre prisons. La première se situe sur la plage d'Ischia où enfant, il patageait sous le regard des détenus enfermés et enfermés dont seules s'apercevaient les mains hors des barreaux. La deuxième expérience de la prison a été induite par les cachots du château aragonais, sur les hauteurs de l'île. La troisième est l'imposant pénitencier de l'île de Nisida qui surplombe la mer, et qui intrigue Erri De Luca enfant lorsqu'il passe devant elle, en barque, avec son oncle et le pêcheur Nicola. À la proue de l'embarcation et debout, il répond au salut des

¹ Idem, p. 42. "Chi ero, cosa potevo dire di me: niente. Non ero di niente e di nessun luogo. Ero uno dei molti... Ero uno, anche meno di uno" Trad. (Qui étais-je, que pouvais-je dire de moi: rien. Je n'étais de rien et d'aucun lieu. J'étais un parmi tant... j'étais un, même moins qu'un) Ce « rien » fait allusion aux questions sans réponse données par l'écrivain à sa mère lui demandant à quoi pensait-il : « À rien », répondait son fils.

² ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 53. Trad. (J'ai appartenu à cette foule quand je m'étais détaché de tout et que je n'étais plus rien)

³ Idem, p. 53. Trad. (Résistance, outrage, manifestation autorisée, rassemblement séditionnel)

⁴ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , pp. 30-31. Trad. (Quand on m'arrêta la première fois, on me chargea à coups de pied et de crachats sur un fourgon de police, on me déchargea à coups de pied et de crachats dans une cour de caserne, on m'enferma la première nuit dans une grande pièce avec beaucoup d'autres : je n'étais plus de Naples et de rien. J'étais de cela, j'appartenais à l'enclos des insurgés, à leur sort, à leur nuit enfermée)

détenus avec un chiffon blanc. Enfin la dernière expérience de la prison est la grande prison de Poggioreale, à Naples. Pour tout Napolitain le mot « Poggioreale » est à la fois évocateur d'enfermement et de cimetière :

Per me (il carcere) è stato consueto edificio d'infanzia, diurno, in veglia, a vista. Sull'immagine di copertina di una mia storia pubblicata c'è una spiaggia d'Ischia con barche in secco e galline a riva. Forse qualcun altro soltanto, oltre a me, sa che sullo sfondo c'è, c'era, un piccolo carcere, lì sopra gli scogli. Cameroni scrostati, graticole potenti, serrature massicce, e sgangherate, passandoci davanti da bambini, si abbassava la voce. Era il castigo degli adulti, un ferro senza uscita. Piantato su un'altura dell'isola di fronte c'era il grande carcere fortezza, esposto come faro. Sotto di lui passavano tutti i bastimenti. E sulla terraferma c'era Poggioreale, nome comune al camposanto e al carcere¹.

En Italie, il y a plus de deux cents prisons que Erri De Luca appelle « monasteri dell'ozio penale »². Il est un habitué de Regina Coeli, à Rome, à tel point qu'il croit reconnaître son père décédé dans le visage d'un détenu :

E se non so più vedere la città com'è, mi capita di sentirla sotto altri luoghi e nomi. Mi succede di incontrare il volto di mio padre sotto le fattezze di qualche vecchio signore e una volta in quelle di un giovane detenuto di Regina Coeli³.

Après la dissolution de Lotta Continua, Erri De Luca a continué à rendre visite à ses amis prisonniers. Ovidio Bompreschi a été en prison six fois. Ovidio fête ses cinquante ans dans la prison Don Bosco de Pise⁴. L'écrivain le décrit décharné comme une sole, le jeûne l'ayant rendu aussi léger que du papier. Et son regard de s'attarder sur la description des pieds du détenu, symbole même de l'incarcération. « Gli guardavo i piedi. Lì si addensava la prigionia »⁵. C'est encore une façon de continuer le combat. La collaboration avec la revue « Micromega » et la rédaction de lettres ouvertes à ses camarades, telle celles de Gramsci à sa famille, lui permettent de justifier son engagement politique. Il s'imagine en prison à leur place⁶, à la place des amis comme Adriano

¹ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 58. Trad. (Pour moi [la prison] a été un habituel édifice d'enfance, en vue le jour et le soir. Sur l'image de première de couverture d'une de mes histoires publiées il y a une plage de Ischia avec des barques au sec et des poules sur la rive. Peut-être quelqu'un autre seulement, outre moi, sait que dans le fond il y a, il y avait, une petite prison, là au dessus des rochers. Des grandes pièces écaillées, des grils puissants, aux serrures massives, et branlantes, en y passant devant enfants, on baissait le ton. C'était le châtement des adultes, un fer sans issue. Planté sur une hauteur de l'île d'en face il y avait la grande prison forteresse, exposée comme un phare. Tous les navires passaient en dessous. Et sur la terre ferme il y avait Poggioreale, nom commun au cimetière et à la prison)

² Idem, p. 66. Trad. (Monastères de l'oisiveté pénale)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 24. Trad. (Et si je ne sais plus voir la ville telle qu'elle est, il m'arrive de l'entendre sous d'autres lieux et noms. Il m'arrive de rencontrer le visage de mon père sous les traits de quelque vieux monsieur et une fois sous ceux d'un jeune détenu de Regina Coeli)

⁴ ERRI DE LUCA, *Un popolo, un uomo*, in *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, Edizioni Il Menocchio, Montereale Valcellina, 2000, pp. 137, ici pp. 98-99.

⁵ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 67. Trad. (Je regardais ses pieds. C'est là que s'amoncelait toute la prison)

⁶ ERRI DE LUCA, *Ex voto*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 82. "Sono un prigioniero, non ho diritti civili... Non conto, sono invece contato, ogni giorno" Trad. (Je suis un prisonnier, je n'ai pas de droits civiques... Je ne compte pas, c'est moi par contre qu'on compte tous les jours)

Sofri, Giorgio Pietrostefani, Ovidio Bompressi¹, tous trois dirigeants de Lotta Continua. Il n'oublie pas non plus Angelo Bolaffi², Pier Paolo Persichetti³, Toni Negri⁴, Barbara Balzerani, condamnée à perpétuité, qui a écrit le mémorable *Compagna luna*⁵ et Francesca⁶, semi-prisonnière⁷. Il se sent civiquement « dimezzato »⁸ car il porte le deuil⁹ de tous ses amis enfermés en Italie comme celui des réfugiés politiques se trouvant à l'étranger tels Scalzone¹⁰ et Cesare Battisti¹¹. Il déclare n'appartenir à aucune obédience tant qu'il y aura encore des détenus dans les prisons ou des réfugiés politiques :

Il mio sentimento di non appartenenza dipende proprio da questo : fintanto che queste persone continueranno a condurre un'esistenza sospesa, presa in ostaggio, conseguenza di atti compiuti al tempo dell'ultima rivolta, non potrò appartenere a niente¹².

¹ ERI DE LUCA, *Ognuno di noi poteva*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 16-22; ERI DE LUCA, Ovidio B. , in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 86; ERI DE LUCA, *Un popolo, un uomo*, in *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, op. cit. , pp. 98-99. Erri De Luca a dédié son livre *Alzaia* à son ami Ovidio Bompressi.

² ERI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 23-46; ERI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 47-55. ERI DE LUCA, *Caro Angelo*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 56.

³ ERI DE LUCA, *Per Paolo Persichetti, Lettera a un detenuto politico nuovo di zecca*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 91-93.

⁴ ERI DE LUCA, *Compagna luna*, in *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, op. cit. , pp. 60-61.

⁵ ERI DE LUCA, *Il viandante di Kafka*, in *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, op. cit. , pp. 66-67.

⁶ ERI DE LUCA, *Una volontà di sorriso*, in *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*, op. cit. , pp. 92-93.

⁷ L'écrivain se bat pour que l'Italie libère ses condamnés politiques. Dans *Ex voto*, il affirme qu'à l'étranger ils ont été déclarés vaincus et relâchés alors qu'en Italie on s'acharne à les garder en perpétuité en prison malgré la dégradation de leur état physique et mental. Effectivement dans le *Nice-Matin* du vendredi 20 juillet 2007, on nous apprend que Nathalie Menigon, l'un des membres historiques du groupe armé d'extrême gauche Action directe (AD), qui a déjà passé vingt ans derrière les barreaux, car elle avait été condamnée à la réclusion criminelle à perpétuité, sera en semi-liberté à compter du 2 août 2007. Elle souffre de graves séquelles d'une hémiplégie. D'autres membres historiques d'AD ont obtenu une suspension de peine pour raison médicale: par exemple, Joëlle Aubron qui a été transférée dans des hôpitaux psychiatriques, puis libérée en 2004 pour une grave maladie. Elle est morte de cancer en 2006. Dans un article en ligne du 20/03/07, intitulé *Cesare Battisti e i suoi fratelli (europei)* sur www.cafebabel.com on nous informe qu'en Italie Adriano Sofri, condamné en 1997 pour l'assassinat du commissaire Luigi Calabresi a été mis en liberté le temps de sa convalescence pour une rare maladie de l'œsophage en 2006. ERI DE LUCA, *Ex voto*, op. cit. , p. 84. "Ovunque in Europa i detenuti politici sono stati dichiarati vinti e perciò rilasciati" Trad. (Partout en Europe les détenus politiques ont été déclarés vaincus et donc relâchés)

⁸ ERI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 114, ici , p. 106. "Sono un cittadino dimezzato, metà storia mia sta nelle prigioni e negli esili, dove ancora scontano i dannati " Trad. (Je suis un citoyen pourfendu, la moitié de mon histoire se trouve dans les prisons et dans les exils, où les damnés payent encore)

⁹ ERI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 51. "Anch'io porto il lutto di numerose persone con cui ho diviso scelte e responsabilità politiche, e che oggi sono in prigione o disperse in terre d'esilio" Trad. (Je porte moi aussi le deuil de nombreuses personnes avec lesquelles j'ai partagé des choix et des responsabilités politiques, et qui aujourd'hui se trouvent en prison ou dispersées dans des terres d'exil)

¹⁰ ERI DE LUCA, *Anagrammi*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 79.

¹¹ ERI DE LUCA, V., in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 94-96. Cesare Battisti, ex membre des Proletari armati del Comunismo (Pac), condamné à perpétuité en Italie, s'était réfugié en France en 1995. En 2004, il a dû se réfugier au Brésil où il a été capturé le 18 mars 2007.

¹² ERI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 54. Trad. (Mon sentiment d'appartenance dépend justement de ceci: jusqu'à ce que ces personnes vont continuer à conduire une existence en suspens, prise en otage, conséquence d'actes accomplis au temps de la dernière révolte, je ne pourrai appartenir à rien)

Et de l'évocation de ses amis, à son sens, injustement maintenus en prison, va naître son autre combat, comme par enchaînement logique. Erri de Luca va maintenant s'intéresser aux clandestins et se préoccuper de défendre leur dignité :

Oggi nelle strade, nelle stazioni, nelle campagne e nelle officine vivono i clandestini del mondo. Hanno scelto di tentare qui la loro salvezza. La clandestinità è per loro un supplemento di pena non una vocazione. Sono senza diritto di volto. Sono innumerevoli e innumerati. Non mi fanno sentire solo, riempiono di voci straniere le nostre celle¹.

3.1.7 La grille 11

Toutes ces épreuves dramatiques, celle de ses amis emprisonnés ainsi que les siennes, sont relatées dans plusieurs de ses écrits : *Lettere da una città bruciata*, *In alto a sinistra*, *Altre prove di risposta*, *Napòlide*. Elles correspondent à la dernière année passée à militer devant l'usine Fiat à Turin. La période la plus importante de la vie de Erri De Luca s'achève ici, il avoue à son ami Angelo Bolaffi qu'après tout ce temps passé devant l'usine Fiat, « la fabbrica d'Italia », comme il dit par antonomase, et en tant que gardien de la grille 11 de Fiat, dans le quartier Mirafiori, son destin s'est en somme scellé :

Non mi è importato un accidente di quello che mi è capitato dopo l'autunno dell'80 dopo le notti passate davanti al cancello undici di Mirafiori a bloccare a oltranza la fabbrica d'Italia. Era una porta carraia scaldata dai falò e dalle teglie di pizza di ceci².

Rappelons les faits. Les ouvriers et les militants font la grève devant cette usine qui vient de licencier 24000 ouvriers en novembre 1979. Ils bloquent l'usine, pendant quarante jours et quarante nuits. Erri De Luca fait partie de la ronde de nuit. Et il s'obstine même s'il sait que c'est en vain³. Il est seulement fier d'apporter son soutien et fier d'être témoin de cet événement :

¹ ERRI DE LUCA, *Ex voto*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 85. Trad. (Les clandestins vivent aujourd'hui dans les rues, dans les gares, dans les campagnes et dans les usines. Ils ont choisi de tenter leur salut ici. La clandestinité est pour eux un supplément de peine non une vocation. Ils sont sans le droit de visage. Ils sont innombrables et sans nombre. Ils ne me font pas ressentir que je suis seul, ils remplissent nos cellules de voix étrangères)

² ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 48. Trad. (Plus rien ne m'a importé de ce qui m'est arrivé après l'automne 1980 après les nuitées passées devant la grille onze de Mirafiori à bloquer à outrance l'usine d'Italie. C'était une porte cochère chauffée par des feux de bois et de la socca)

³ ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 77. "E fuori eravamo restati quaranta giorni, notti, fuochi per riscaldarci. Nessuno usciva, nessuno entrava nella fabbrica che avevamo bloccato. Alla fine restammo tutti fuori, amici, sconosciuti, vinti... Di notte reparti organizzati di dipendenti ostili al blocco dei cancelli cercavano di sfondare gli sbarramenti. Giravo insieme ad altri in ronde nocturne tra i viali, le nebbie, cercando quei reparti. Inseguimenti, colpi scambiati tra uomini che avevano perduto il sonno, erano gli ultimi calci, li sferravamo forte" Trad. (Et nous étions restés dehors quarante jours, nuits, feux pour nous réchauffer. Personne ne sortait, personne n'entrait dans l'usine que nous avions bloquée. À la fin, nous restâmes tous dehors, amis, inconnus, vaincus... La nuit, des détachements organisés d'employés hostiles au blocage des grilles essayaient de forcer les barrages. Avec d'autres, je faisais des rondes nocturnes au milieu des allées, des brumes, à la recherche de ces détachements. Poursuites, coups échangés entre hommes qui avaient perdu le sommeil, c'étaient les derniers coups de pied, nous les lancions fort)

Mi so reduce dall'autunno dell'80, dalle notti vegliate sulla soglia della porta undici, la carraia, di una fabbrica di automobili di Torino, dove l'ultima volta che gli operai sono stati una classe hanno bloccato tutto, più che potevano, per settimane, per fargliela uscire dagli occhi, a quel potere, la sua vittoria di espellere per sempre le decine di migliaia via dalle linee. Ho avuto la sorte e l'onore di essere lì e il diritto di non farmela raccontare da nessuno quella storia¹.

Quel rapport avec Naples ? Naples qui semble confinée à l'arrière plan, ressurgit par éclairs devenant le thème principal de l'histoire. Dans *Conversazione di fianco*, le sujet du récit est une conversation inspirée du souvenir de l'ex-amoureuse de l'écrivain, histoire finie et de passion. Dans l'incipit, l'écrivain rappelle au lecteur son retour à Naples en revenant de Turin et présente en opposition deux villes, deux campements, un au Nord, un deuxième au Sud, dans sa ville :

Ero tornato da Torino..... Tornavo a Napoli dalle notti passate davanti al cancello undici... Tornavo a Napoli, alle macerie fresche di un altro accampamento, tutti fuori anche lì, per non farsi crollare in testa la città².

À la fin du récit, deux phrases rappellent au lecteur la situation à Naples, les habitants qui sommeillent dans une ville qui va être secouée par un tremblement de terre. C'est ainsi que Naples est toujours sous-jacente, toujours présente. L'écrivain entrelace cette histoire d'amour avec l'histoire de sa ville. Mais si la première est une relation finie et sans grande importance, la deuxième n'en finit pas de grandir et de rebondir :

Questa città crollata che dorme nelle piazze è il posto giusto... La città ubriaca dormiva per dimenticare³.

3.1.8 Conclusion

Pour conclure, et selon ce que Attilio Scuderi appelle « epica del '68 », nous jugeons que Erri De Luca a réellement retrouvé une harmonie perdue loin de la cité parthénopéenne⁴. En se rebellant contre tout ce qui est établi, en reniant ses racines, à la fois son sang napolitain et

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 44. Trad. (Je reviens de l'automne 1980, des nuits veillées sur le seuil de la porte onze, la cochère, d'une usine de voitures de Turin, où la dernière fois que les ouvriers ont été une classe ont tout bloqué, plus qu'ils ne pouvaient le faire, pendant des semaines, pour arracher au pouvoir la victoire d'expulser à jamais les dizaines de milliers de gens en dehors de leurs lignes. J'ai eu la chance et l'honneur d'être là et le droit de ne pas me la faire raconter par personne, cette histoire-là)

² ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, op. cit. , pp. 77-78. Trad. (J'étais revenu de Turin... Je rentrais à Naples après les nuits passées devant la grille numéro onze... Je rentrais à Naples, sur les décombres récents d'un autre campement, tous dehors ici aussi, pour que la ville ne s'écroule pas sur leurs têtes)

³ ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, op. cit. , p. 81. Trad. (Cette ville écroulée qui dort sur les places publiques est le bon endroit... La ville ivre de sommeil dormait pour oublier)

⁴ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 27. Trad. (Épique de 1968)

américain, il s'est investi dans la dénonciation de toutes sortes d'injustices sociales. Par son engagement politique il est devenu adulte et homme respecté. De « sterile »¹ à Naples, il a aimé et a été aimé à Rome. Cette nouvelle partie de sa vie, non sans souffrance elle aussi, ne se substitue pas à celle du passé, mais en constitue la suite logique. Entre ces deux époques, les thèmes sont d'ailleurs récurrents, celui de la prison en particulier. À la ville qu'il avait déjà défini de « carcere »², avec « la prigionie » de ses pieds et entre les quatre prisons de son enfance, succède son engagement contre l'emprisonnement à perpétuité de ses camarades³.

Ce qui a réellement changé, c'est son attitude en tant qu'homme et qu'écrivain. En effet, à Naples, il se décrivait comme victime de son histoire ; par contre à Rome, il choisit, et son choix est celui de la révolte qu'il l'assume et raconte à la première personne, avec un sentiment de fierté, fierté d'être entré en action et d'être témoin de ces guerres civiles. L'homme qu'il est devenu raconte son périple sans remords, si ce n'est celui qui concerne son père. Le départ du fils a été inévitable, la rupture avec Naples aussi, mais il n'en reste pas moins que c'est sa ville qui lui a enseigné comment survivre. Cette période représente dix ans de lutte ouvrière, dix ans de combat dans les rues, loin de sa ville et des siens, avant de devenir un simple ouvrier⁴. Vingt ans après, Erri De Luca se souvient encore que travaillant sur la corniche d'un des bâtiments de la faculté de Rome sous les ordres d'un contremaître napolitain, il reconnaît en lui un carabinier de ce temps-là. Les deux hommes étaient donc dans des camps opposés. Mais maintenant, ils ont tous deux le même regard détaché sur les luttes d'antan car le temps a effacé les affrontements et les haines. L'écrivain pardonne à cet ennemi napolitain comme à ses ennemis d'alors ainsi qu'il le souligne dans *Vista da un cornicione* :

Vivere a lungo ha almeno questo vantaggio : poter anche diventare amico del proprio nemico⁵.

Chanteur de la cité parthénopéenne que ses écrits consacrent autant qu'il se sent consacré par eux, il continue à jouer en sourdine comme avec une mandoline, la mélodie nostalgique d'une ville toujours aimée...

¹ ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, op. cit. , p. 41. Trad. (Stérile)

² ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 17. "La città è un carcere" Trad. (La ville est une prison)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 77. "Quei ferri... la prigionie" Trad. (Ces fers... la prison)

⁴ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 29. "Ho applicato quelle lezioni per dieci anni, prima di mettermi a fare, dopo Lotta Continua, il mestiere di operaio". Trad. (J'ai appliqué ces leçons pendant dix ans, avant de faire l'ouvrier, après Lotta Continua)

⁵ ERRI DE LUCA, *Vista da un cornicione*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 69. Trad. (Vivre longtemps a au moins cet avantage : pouvoir même devenir ami de son propre ennemi)

3.2 Prise de conscience du stéréotype du migrant napolitain

L'engagement politique n'est pas le seul fait marquant de cette période qui va permettre à l'homme de se reconstruire. Cet engagement s'accompagne de douloureuses prises de conscience qui vont également marquer son écriture. Celle qui concerne le stéréotype du migrant nous paraît une des plus intéressantes à étudier. Commençons par en fixer le contexte. Naples est une ville grande ouverte sur la mer Méditerranée, un port de grande envergure. De partout dans le monde, on fréquente ce port, on fait escale dans cette superbe baie plantée entre le Vésuve et les îles volcaniques. Erri De Luca qui observe les Américains se promener dans sa ville, dit : « Napoli non è una città per turisti »¹. Il a en mémoire les milliers de Napolitains qui sont partis émigrer en Amérique, non pour découvrir un autre monde mais pour survivre. Il fait partie de ces hommes-là, lui qui a parcouru le monde, non en touriste, mais à la recherche d'une vie nouvelle où le travail serait simplement possible :

Non sono un viaggiatore e nella mia vita mi sono spostato per necessità, per un lavoro là dove spuntava, e le città erano gli indirizzi dei cantieri².

Erri De Luca a donc conscience d'être un migrant comme les autres. Mais se définir ainsi, n'est-ce pas aussi adhérer à toutes les images surfaites que véhicule cette appellation ? N'est-ce pas également participer à maintenir le « mythe » du migrant, quitte à le transformer ? Nous allons d'abord retracer le voyage itinérant qui mène Erri De Luca de l'Europe à l'Afrique et étudier comment, même éloigné de sa ville natale, il y revient sans cesse par son travail d'écriture. Nous verrons ensuite de quelle manière il donne au qualificatif de « migrant » ses lettres de noblesse et dépasse ainsi sa propre condition ; en s'engageant dans un nouveau combat, il veut faire prendre conscience de ce qu'est le statut de ceux qui franchissent dans de frêles embarcations la Méditerranée, ceux qui sont les migrants d'aujourd'hui.

3.2.1 Le môle Beverello

Dans la représentation de ce qu'est le « migrant » il faut rappeler le souvenir ancré dans l'inconscient collectif du Sud de l'Italie et pour cela, situer le môle Beverello à Naples. Erri De Luca en parle comme d'un lieu symbole puisque c'est de là que partaient les Napolitains qui voulaient rejoindre les Etats-Unis. Ce môle représente beaucoup pour lui. D'abord, cette jetée lui est familière depuis tout petit, lorsque pour échapper au *vicolo*, il s'y promenait à la recherche de cet air marin qui lui était si cher, en compagnie de sa mère et de sa sœur ; il y a erré encore adolescent et

¹ ERRI DE LUCA, *Piemmediù*, in *Pianoterra*, p. 20. Trad. (Naples n'est pas une ville pour touristes)

² ERRI DE LUCA, *Sulle tracce di Nives*, op. cit. , p. 70. Trad. (Je ne suis pas un voyageur et dans ma vie je me suis déplacé par nécessité, pour un travail là où il se présentait, et les villes étaient l'adresse des chantiers)

seul, en quête d'évasion et de liberté. Mais le môle Beverello fait aussi partie intégrante de la mémoire de sa famille, à travers les histoires douloureuses transmises d'une génération à l'autre. Ainsi, dans l'imaginaire de l'écrivain, ce lieu est-il devenu à la fois magique et fantastique, toute dernière langue de terre napolitaine avant les lames marines. Cette constante inspiration à partir du môle, on la retrouve à la fois dans les récits familiaux sur ceux qui partent aux Etats-Unis, dans l'évocation de sa propre destinée, et enfin, on va le voir, dans le nouveau combat qu'il entend mener en faveur des migrants. Enfant, Erri De Luca est particulièrement sensible aux récits dramatiques que lui fait sa famille sur ces émigrants qui partent par milliers. Un de ces récits a pour acteur un oncle, né en 1910, qui travaillait pour une compagnie de navigation et qui, devant le môle Beverello voyait les nombreux Napolitains en partance pour l'Amérique. Cet homme entend les cris que se lancent les membres de familles déchirées entre le quai et les bateaux, ceux qui restent et ceux qui partent, sans pouvoir en distinguer aucun :

Vedeva restare sul molo pezzi di famiglie mutilate dai distacchi. Tutti gli addii del sud finivano a quel molo, si strappavano lì tutti i legami¹.

Pourtant, un jour des années 1930, l'oncle entend distinctement un nom, celui lancé par une mère qui appelle désespérément son fils, Salvatore ; ce hurlement ne finira pas de le hanter. Ce récit est rapporté à la mère de Erri De Luca qui le rapporte à son tour à son fils. Et ce dernier va garder sa vie durant, gravé dans sa mémoire, le désespoir de ce cri. Il le raconte encore trente ans après les faits, dans *I colpi dei sensi*, publié en 1993², comme si c'était lui-même qui l'avait entendu. Et dix ans après la publication de *I colpi dei sensi*, il le reproduit tout en le modifiant dans une pièce théâtrale *L'ultimo viaggio di Sindbad*, publié en 2003. C'est le narrateur, le capitaine Sindbad, témoin de l'événement, qui rapporte le fait avec plus d'intensité dramatique encore. Mais il ne s'agit pas que de seules anecdotes. Le thème du môle Beverello est ainsi récurrent dans l'oeuvre de Erri De Luca. Il rappelle encore au lecteur la réalité de sa ville qui se vide d'hommes. Naples perdait ses hommes sur le môle³, et qu'importait finalement qu'en fût la raison⁴. Il est indéniable que le môle Beverello a profondément inspiré l'écrivain.

3.2.2 Apprentissage d'un métier

Erri De Luca doit-il être considéré comme un migrant, du même type que ceux qu'il vient de décrire ? Lui-même n'a jamais travaillé au port de Naples, n'a pas davantage quitté sa ville pour les Etats-Unis. Certes, il est parti en Europe et en Afrique, là où se situe d'après lui le véritable Sud⁵.

¹ ERRI DE LUCA, *Udito: un grido*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 9. Trad. (Il voyait rester sur le quai des bouts de familles mutilées par les séparations. Tous les adieux du Sud aboutissaient à ce quai, là se rompaient tous les liens)

² Tous les textes des *I colpi dei sensi* ont été recueillis dans *Il contrario di uno*, publié en 2003.

³ ERRI DE LUCA, *Calcio*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 63. "Si svuotava di maschi da emigrazione" Trad. (Elle se vidait d'hommes qui émigraient)

⁴ ERRI DE LUCA, *Donne a Sud*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 89. "L'uomo aveva ... al peggio della disperazione, la dignità di andarsene, emigrare anche" Trad. (L'homme avait... au pire de son désespoir, la dignité de partir, d'émigrer aussi)

⁵ ERRI DE LUCA, *Più Sud che Nord*, in *Pianoterra*, p. 25. "Un tempo ho visto il Sud del mondo" Trad. (Autrefois j'ai vu le sud du monde)

Mais cela ne fait pas pour autant de lui un migrant, d'ailleurs il se considère davantage comme un errant, un vagabond du travail :

Sono stato un operaio errante, andavo dove c'era l'occasione, dove mi licenziavano e dove mi licenziavo da me¹.

C'est après dix années de militantisme gauchiste qu'il est allé travailler à Paris, à Turin, puis en Sicile. S'il s'est ensuite rendu à plusieurs reprises à l'étranger, c'était pour aider les plus pauvres, comme en Bosnie et en Tanzanie. Mais aussi, avoue-t-il pour fuir la justice². Or, même dans ces contrées si éloignées de Naples, ses pensées sont toujours tournées vers la cité parthénopéenne, son soleil, sa muse, sa vie intérieure. Mais que pouvait-il faire d'autre que partir après ces années si engagées politiquement dans Lotta Continua ? Erri De Luca avoue être devenu ouvrier un peu au hasard de la vie³, aussi par manque de diplômes et de perspective, mais surtout à la suite de sa déception après la défaite du mouvement :

Sono stato uno che ha passato il frattempo tra il '77 e il '95 a fare il mestiere di operaio come può intenderlo chi s'imbarca marinaio per tenersi al largo e alla larga dal mondo che gli si è chiuso dietro⁴.

Pendant dix-huit ans, il a continué d'exercer le métier d'ouvrier sans jamais obtenir de qualification, ni monter en grade⁵. Il a effectué les tâches les plus difficiles dans des conditions extrêmement dangereuses, conditions que le code du travail aujourd'hui dénoncerait. Il a accepté les travaux les plus sales et les plus fatigants que personne ne voulait faire. Il a enduré la fatigue sans broncher, les nuisances sans protester pour la seule raison qu'il aimait le contact avec la matière⁶. Mais à quel prix ! À Paris, pendant une douzaine de jours, il a dû creuser une galerie à la recherche

¹ ERRI DE LUCA, *Corpo*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 45. Trad. (J'ai été un ouvrier errant, j'allais où l'occasion se présentait, où on me licenciat et où je démissionnais)

² ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 104. "Si stava al largo per non finire nei processi sommari delle leggi di emergenza, ergastoli dati a chi aveva ospitato un latitante, associandolo alla responsabilità dei reati del gruppo" Trad. (On se tenait à distance pour ne pas finir dans les procès sommaires des lois d'urgence, la prison guettant celui qui avait hébergé un fugitif, l'associant à la responsabilité des délits du groupe)

³ ERRI DE LUCA, *Realtà*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 94. "Ho finito per fare mestieri operai più per caso che per vocazione" Trad. (J'ai fini par faire des métiers d'ouvrier plus par hasard que par vocation)

⁴ ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. p. 77. Trad. (J'ai été quelqu'un qui a passé tout le temps entre 1977 et 1995 à faire le métier d'ouvrier comme peut l'entendre celui qui s'embarque marin pour se tenir à l'écart et à distance du monde qui s'est fermé derrière lui)

⁵ ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 47. "Ma poi uno si trova a trent'anni senza studi e non sa fare altro e così quel mestiere si appiccica addosso e lo si fa perché quella è la porzione in terra che è toccata. Chiunque faccia l'operaio spera un giorno o l'altro di migliorare, di lavorare in proprio. In questo non sono dei loro. Sono rimasto a fare l'operaio comune, al rango più basso della gerarchia" Trad. (Et après on se retrouve à trente ans sans diplômes et sans savoir rien faire d'autre et c'est ainsi que ce métier se colle à ta peau et on le fait parce que c'est la portion sur terre à toi. N'importe quel ouvrier espère un jour ou l'autre d'améliorer sa condition, de travailler à son compte. En cela je ne suis pas comme eux. Je suis resté à faire l'ouvrier commun, au rang le plus bas de la hiérarchie) ; ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 52. "Come operaio, lavoro svolto per diciotto anni, mai sono salito di qualifica" Trad. (En tant qu'ouvrier, travail effectué pendant dix-huit ans, je ne suis jamais monté en grade)

⁶ ERRI DE LUCA, *Ebraico*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 63. "Ho lavorato in posti in cui il frastuono ci faceva faceva muti" Trad. (J'ai travaillé dans des endroits où le vacarme nous faisait devenir muets); Idem, p. 63. "Mi piace la materia, ci ho lavorato quando ero muratore" Trad. (J'aime la matière, j'y ai travaillé lorsque j'étais maçon)

d'un égout. Lorsqu'il l'a trouvé, il a été si soulagé qu'il s'est décrit heureux d'en respirer les odeurs nauséabondes. Et pourtant, ce travail, effectué tout seul, dans une galerie d'un mètre de largeur et de six mètres de profondeur, galerie de surcroît sans étais, était des plus périlleux ; il avoue qu'il avait l'impression de se trouver dans le « vicolo stretto della propria vita »¹. Dans une autre fosse, à Milan, il a martelé, un mois durant, une dalle blindée dans le fracas infernal d'un marteau piqueur². Il a partagé avec les ouvriers le regard plein de mépris des passants (le même regard que celui des *guappi*³ napolitains au moment du tremblement de terre en 1980), la non reconnaissance de son métier, le salaire misérable, la sensation d'avoir touché le fond de soi-même et de ses propres limites⁴. Mais c'est cependant avec fierté que Erri De Luca raconte sa vie, son histoire, dans le gouffre d'un « inferno »⁵ dantesque, dans « una specie di trincea »⁶, celle de son siècle. Cette histoire n'est pas indépendante de la guerre, mais il la fait sienne, comme pour répondre à ce combat que son père, lui, n'a pas mené. Les égouts de Paris résonnent en termes de victoire personnelle, victoire qui permet de dépasser ce qu'il pense être l'échec paternel, la faute familiale. Preuve en est la manière dont il mêle dans ses lettres « mixtes »⁷ à son ami Angelo Bolaffi, le souvenir des années de militantisme politique à celui du temps passé en tant qu'ouvrier⁸.

3.2.3 La symbolique du tuf

Ce que cette expérience professionnelle en tant qu'ouvrier va apporter à l'écrivain est immense. Enfant, il n'imaginait pas qu'un jour il allait travailler comme maçon, et encore moins dans sa ville sous les décombres. Et il le rappelle dans *Tufo* :

¹ ERRI DE LUCA, *Una specie di trincea*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 52. "Chissà se qualcuno è stato mai felice di respirare merda. Io lo fui" Trad. (Qui sait si quelqu'un a jamais été heureux de sentir la merde. Moi je le fus); Idem, pp. 52-53. Trad. (Passage étroit de sa propre vie)

² ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, op. cit. , p. 53. "E quello di Milano con cui ho passato un mese col martello pneumatico in un sotterraneo a far saltare una soletta blindata e quando si usciva di lì la sera ero sordo e mi tremavano perfino le palpebre" Trad. (Et le type de Milan avec qui j'ai passé un mois avec le marteau piqueur dans un souterrain faire sauter une dalle blindée et lorsque l'on sortait de là j'étais sourd et même mes paupières tremblaient)

³ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 40. "Passarono due ragazzi vestiti alla spaccata su una motocicletta. Si fermarono a guardare, poi uno disse all'altro: "Tieni mente: chi'o ffacesse maie" Trad. (Deux jeunes gens, vêtus de façon voyante, passèrent sur une motocyclette. Ils s'arrêtèrent pour nous regarder, puis l'un dit à l'autre : « Vise-moi ça : qui l'f'rait jamais c'truc-là)

⁴ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. p. 53. "Quando incrociavo la gente per strada pensavo che non avevo niente in comune con loro che tornavano dal lavoro, mentre io tornavo dal fondo" Trad. (Lorsque je croisais les gens dans la rue je pensais que je n'avais rien en commun avec eux qui revenaient du travail, alors que moi, je rentrais du fond)

⁵ ERRI DE LUCA, *Una specie di trincea*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 49. Trad. (Enfer)

⁶ Nous faisons allusion au titre éponyme du récit de Erri De Luca. ERRI DE LUCA, *Una specie di trincea*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 45-54. Trad. (Une sorte de tranchée)

⁷ ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 54. "Caro Angelo, non voglio concludere nulla con questa lettera mista" Trad. (Cher Angelo, je ne veux rien conclure avec cette lettre mélangée)

⁸ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 44. "Io mi so reduce di diciott'anni di mestiere operaio che mi hanno cambiato il corpo tagliandomi altri panni addosso. Mi so reduce dall'autunno dell'80, dalle notti vegliate sulla soglia della porta undici, la carraia" Trad. (Je reviens de dix-huit ans de métier d'ouvrier qui a changé mon corps en cassant du sucre sur mon dos. Je reviens de l'automne 1980, des nuits veillées au seuil de la porte 11, la cochère)

Vedevo uomini con panni laceri, scarpe sghangherate che sudavano sopra macerie. Mai avrei potuto indovinare che sarei stato al loro posto per molti anni. I cappelli di carta salvavano solo i capelli dalla colonna di polvere in cui erano presi. Neanche il vento poteva spostarla¹.

L'écrivain y raconte un détail de sa petite enfance qui l'avait beaucoup impressionné, la destruction de l'immeuble situé face du sien, dans le quartier Montedidio. C'était en 1955 et il n'avait que cinq ans. Il observait les ouvriers transpirer à débarrasser les décombres d'un immeuble en démolition. Il se souvient très précisément de leurs vêtements, de leurs visages en sueur, de leurs corps enveloppés de poussière. Il fait surtout le parallèle entre son étrange vision, ces ouvriers napolitains au travail, et le métier qu'il va exercer des années durant. C'est le démembrement de cet immeuble en tuf qui conduit Erri De Luca, en tant qu'homme, à participer à la reconstruction de sa ville détruite par un tremblement de terre et à manier ainsi les blocs de béton² ; mais ce spectacle l'inspire aussi en tant qu'écrivain et l'amène à une réflexion sur ce qu'est ce métier d'ouvrier si ingrat et pourtant si essentiel. Les maçons sont pour Erri De Luca les « trasformatori di una potenza antica »³, les alchimistes des temps modernes :

Ho spostato e trafficato molte pietre squadrate, tufo di blocchetti, so che ognuno di essi da zuppo pesa doppio, come un cammello dopo il dissetamento. E quando poi lo spacchi perché ti serve la metà da sovrapporre, senti che dall'interno sale un fiato conservato, un sospiro di suolo che finì inghiottito in ere di sconquassi e di nuove stesure di strati incandescenti a ricoprire vita. A volte trovi iscritto nel corpo un vetro, una conchiglia. Un orecchio di dentro avverte il muratore che è nostra materia prima, quella... Tufo è terra d'origine⁴.

À propos de la construction de l'ancienne cité grecque Paleopolis, Jean-Noël Schifano a très bien explicité dans *Le soleil de Naples*, la maniabilité de cette pierre en tuf : « L'homme... trouve là une pierre lavique tendre et souple, coupable et taillable à merci »⁵. Erri De Luca éprouve sans aucun doute le même et double sentiment ; à la fois ouvrier et poète, il travaille de ses mains cette matière tufière en même temps qu'il la transpose par l'imaginaire en prose.

¹ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , pp. 10-11. Trad. (Je voyais des hommes aux vêtements déchirés, aux souliers défoncés qui transpiraient sous des gravats. Je n'aurais jamais deviné que je serais à leur place durant de longues années. Les chapeaux de papier ne préservaient que les cheveux de la colonne de poussière dans laquelle ils étaient pris. Pas même le vent ne pouvait la déplacer)

² ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 36. "Alzavamo muretti di tufo o in calcestruzzo" Trad. (Nous élevions des murets de tuf ou de béton)

³ ERRI DE LUCA, *La città è gialla*, in *Tufo*, op. cit. , p. 42. Trad. (Transformateurs d'une puissance ancienne)

⁴ Idem, pp. 39-41. Trad. (J'ai déplacé et bricolé nombre de pierres équarries, tuf de pavés, je sais que chacun d'eux une fois trempé pèse le double, comme un chameau après avoir étanché sa soif. Et lorsqu'on le casse ensuite parce qu'on n'a besoin que de la moitié, on entend monter de l'intérieur un souffle retenu, un soupir de sol englouti à des époques de bouleversements et de nouvelles versions de strates incandescentes qui ont recouvert de la vie. On trouve parfois inscrit dans son corps un bout de verre, un coquillage. Une oreille intérieure avertit le maçon que c'est bien là notre matière première... Le tuf est une terre d'origine)

⁵ JEAN-NOËL SCHIFANO, *Sous le soleil de Naples*, op. cit. , p. 27.

3.2.4 De la Sicile à la Tanzanie

D'ouvrier, comment Erri De Luca arrive-t-il à se définir comme « migrant » ? En 1985-1986, il travaille à l'aéroport militaire de Sigonella, au milieu des orangeries de la plaine de Catane, sur une base militaire américaine. Il côtoie des visages qui lui sont familiers, des Napolitains et des soldats américains. Il charge et décharge les soutes des jets à n'importe quelle heure du jour et de la nuit. Dans les toilettes, un graffiti¹ en anglais n'est pas sans lui rappeler son enfance, les soldats américains enivrés d'alcool chancelant dans les ruelles de Naples. Ses collègues de travail ont le mal du pays pour avoir laissé à Naples toute leur famille, ce n'est pas son cas :

Soffrivano di fitta nostalgia quei napoletani trasferiti in un sobborgo di Catania, operai sulla rampa degli aerei. Era un maldidenti della loro anima, indolenziva le facce, i sorrisi. Ero fortunato, senza mogli e figli da nessuna parte non avevo un luogo verso cui voltarmi².

Mais, paradoxe, si Erri De Luca n'a pas d'enfants ni de femme à Naples, il n'arrête pas de penser à sa ville. La cité parthénopéenne continue d'être son point de référence aussi en Tanzanie. C'est sans doute pourquoi l'écrivain part. Il parle de son périple africain comme d'un « immenso vicolo cieco »³. Bénévole pour une mission locale qui lui procure en échange nourriture et logement, il peut après son travail, le soir, parler aux hommes du village et distraire les sœurs tanzaniennes avec les histoires de ses parents sur la guerre, sur la ville, sur la neige qui peut recouvrir le Vésuve, et même sur les spaghettis. Mais voilà qu'il tombe malade : après avoir souffert de la dysenterie, il tremble des fièvres des marais⁴ et son corps fond sous le soleil accablant de l'Équateur. Grâce à Melania, une de ces sœurs du petit centre, il a la vie sauve et est rapatrié sur un lit de malade. Il n'est resté en définitive qu'un mois en Tanzanie, mais un mois qui l'a marqué. Un des récits de *I colpi dei sensi* reprend, dans son titre, le goût du bouillon de poule que la sœur lui avait donné, cuiller après cuiller pour le réhydrater ; l'œuvre est un hommage au dévouement de cette sœur.

¹ ERRI DE LUCA, *Realtà*, in *Alzaia*, op. cit., p. 94. “Reality is an illusion brought on by a shortage of alcohol (la realtà è un’illusione procurata da una mancanza di alcol)” Trad. (La réalité est une illusion que procure le manque d'alcool)

² ERRI DE LUCA, *La fabbrica dei voli*, in *Il contrario di uno*, op. cit., pp. 101-102. Trad. (Ils souffraient de dure nostalgie ces Napolitains transférés dans un faubourg de Catane, ouvriers sur la rampe de chargement des avions. C'était une rage de dents de leur âme, il rendait douloureux leurs visages, leurs sourires. J'avais de la chance, sans femmes et sans enfants nulle part, je n'avais pas aucun lieu où me tourner)

³ ERRI DE LUCA, *In nomine*, in *Il contrario di uno*, op. cit., p. 58. Trad. (Immense impasse de l'Afrique)

⁴ ERRI DE LUCA, *Più sud che nord*, in *Pianoterra*, op. cit., p. 25. “Ho aderito a quel luogo sotto l'Equatore, ho aderito alla lettera fino a tremare delle sue febbri malariche” Trad. (J'ai adhéré à cet lieu sous l'Équateur, j'y ai adhéré à la lettre jusqu'à trembler de ses fièvres paludéennes)

3.2.5 Découverte de la fraternité

Dans ce contexte de voyage – errance serait sans doute plus juste - il est intéressant d'examiner comment Erri De Luca migrant, construit son rapport avec les autres. On se rappelle les difficultés qu'il éprouvait à Naples et comment il se sentait exclu de la communauté humaine. Seules les années de militantisme communiste lui ont fait éprouver ce qu'il en était de l'amitié. Avant, et exception faite pour Rome où il a travaillé pendant de nombreuses années sous les ordres d'un maître d'œuvre napolitain¹, Erri De Luca n'a connu sur les chantiers que les « operai di dieci popoli diversi »². Il se rappelle qu'on l'appelait *Italia*, lui le seul blanc de l'équipe car il n'y avait que des noirs³. C'est avec eux que naît une « fraternità muta, solo di gesti »⁴, celle de la solitude et de la solidarité, mais aussi celle de la révolte lorsque les patrons ne veulent pas payer. Erri De Luca dort ainsi pendant deux mois à même le sol dans le bureau de son patron qui a déposé le bilan et qui doit à ses ouvriers trois mois de paye, qu'ils soient maghrébins, portugais, africains⁵. Sur ce chantier, l'écrivain tombe encore malade⁶. Mais avec ses compagnons, il échange à la fin du tour de travail⁷, un vers napolitain, devenu depuis proverbial : « Nunèffattanotteancòra ». Puis c'est le silence, les ouvriers partent un beau jour, ils disparaissent à jamais. Bien que se sentant toujours quelque part « étranger » à tous ces hommes qui ne le reconnaissent pas comme l'un des leurs, même s'il a partagé avec eux le dur labeur, la triste chambre et les mêmes révoltes, Erri De Luca, écrivain, cherchera toujours à évoquer leur souvenir et les nommera tous un par un : Turi, surnommé Tris, l'algérien Mustafà, le serbe Daniel, Maurice de Toulouse, Kérem de Turquie, Traorè du Mali. Et pour ceux dont il a oublié le nom, il les décrira à travers un conseil donné ou par la seule allusion à la relation de compagnonnage⁸.

3.2.6 L'expérience de la guerre en Bosnie

En continuant de suivre le périple de Erri De Luca, il y a aussi la Bosnie. Dans les années 1990, l'écrivain s'est engagé comme chauffeur dans les convois humanitaires qui évacuent les réfugiés des camps de Bosnie lors de la guerre de 1990-1995. Il travaille aussi dans un chantier à Medjugorje près de *Il Cenacolo*, dans l'une des deux communautés religieuses qui viennent en aide

¹ ERI DE LUCA, *Vista da un cornicione*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 67.

² ERI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , 23. Trad. (Ouvriers de dix peuples différents)

³ ERI DE LUCA, *Una specie di trincea*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 48. "Ero l'unico di pella bianca a farli" Trad. (J'étais le seul homme à peau blanche à les faire)

⁴ ERI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 77. Trad. (Fraternité muette de seuls gestes)

⁵ ERI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 53. "E quelli di Parigi con cui ho dormito in terranegli uffici della ditta fallita che ci doveva diversi salari, Turchia, Maghreb, Portogallo, Africa centrale" Trad. (Et ceux de Paris avec qui j'ai dormi par terre dans les bureaux de l'entreprise qui avait fait faillite et qui nous devait différents salaires, Turquie, Maghreb, Portugal, Afrique centrale)

⁶ ERI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 23. "Me ne andai da Parigi che ero malato. Negli ultimi mesi dormii insieme ad altri operai sopra un pavimento. Era l'ufficio del padrone che ci doveva tre salari e non ce li pagava... Fu accampamento... Fu allora che nelle mie tosse spuntò la febbre" Trad. (Je quittai Paris alors que j'étais malade. Dans les derniers mois je dormais à même le sol avec d'autres ouvriers. C'était le bureau du patron qui nous devait trois mois de salaire et ne nous payait pas... Ce fut un campement... Ce fut alors qu'entre mes quintes de toux survint la fièvre)

⁷ ERI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 52. Trad. (Il ne fait pas encore nuit)

⁸ Idem, p. 53; ERI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , pp. 24-25.

aux drogués¹. Erri De Luca traverse les trois frontières, slovène, croate et bosniaque. Pour être finalement confronté à la guerre, la vraie, et non celle qu'il s'est depuis l'enfance approprié par l'imaginaire, il ne se définit pas pour autant comme soldat mais plutôt comme observateur : il est « autista di aiuti anziché soldato »². Il parcourt Jajce, « una città squassata di guerra »³, il voit les maisons de Mostar en ruines, comme des « barattoli scoperchiati »⁴. La réalité est là, une réalité à laquelle il ne peut échapper : il entend les coups de canons, voit la détresse du peuple et dénombre les morts sans sépulture. Rien n'échappe aux bombardements, il n'y a plus de ponts, même le pont de Mostar⁵ a été détruit. Il faut emprunter des chemins muletiers. Du camion humanitaire qu'il conduit, il ne peut pas grand-chose, juste serrer les mains de ces pauvres gens en signe de fraternité : « Non ho mai salutato tanto in vita mia »⁶. Ou encore distribuer quelques denrées alimentaires, pour la CARITAS de Finale Emilia⁷ : du parmesan et des haricots. C'est ainsi que maintenant chauffeur, Erri De Luca découvre le drame de gens qui ont tout perdu, leurs biens, leur famille, et leur dignité. Mais il continue à écrire ce qu'il ressent et ce qu'il vit, ses impressions, ses rencontres : ce vieil homme qui en perd sa canne lorsque l'écrivain lui offre du parmesan, ce bosniaque de vingt ans au corps déchiré d'éclats d'obus et dont il se rappelle le nom, Cevco, et Nermina, la petite fille qui serre dans ses bras la seule chose qui lui reste, le petit paquet qu'il vient de lui offrir. Ces gens n'ont rien à lui donner en échange - « Nishta », rien, dit le vieil homme - si ce n'est un sourire de remerciement. Erri De Luca ne parle pas leur langue, mais s'exprime par gestes, en silence. C'est lors de son énième voyage dans un camp de réfugiés bosniaques que l'écrivain s'interroge sur l'utilité de l'aide des bénévoles. Il y a trop à faire. Se considérant alors comme témoin d'un conflit qui laisse le monde indifférent, il dénonce dans ses articles la guerre qui ensanglante la Méditerranée⁸ :

Ho visto la guerra in Bosnia, da passante, da autista di convogli. Ho visto l'odio, una cicatrice in faccia che i figli ereditano dai padri. Ho visto cimiteri di una comunità sventrati dalle ruspe dell'altra comunità, profughi che scappano portandosi dietro i resti dissepoliti dei cari. Non sono le bombe, non sono le macerie, l'odio: sono gli sputi e i sassi sui vicini in fuga, con cui si è condiviso il mercato di giorno e la sbornia di sera, fino al giorno prima. Non ci sono buone notizie su di noi, il Mediterraneo nostro è salato di sangue⁹.

¹ ERRI DE LUCA, *Una drusa*, in *Pianoterra*, op. cit. , pp. 31-33. "A poche miglia dalle cannonate di Mostar, a pochi metri dai luoghi in cui la Madonna appare ai suoi veggenti... Uditici di qui i cannoni del fronte di Mostar suonano tamburi" Trad. (À quelques kilomètres des coups de canons de Mostar, non loin des lieux où la Madone apparaît à ses voyants... D'ici, les canons du front de Mostar résonnent comme des tambours)

² ERRI DE LUCA, *Ognuno di noi poteva*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 16. Trad. (Chauffeur d'aides plutôt que soldat)

³ Idem, p. 16. Trad. (Une ville détruite par la guerre)

⁴ ERRI DE LUCA, *Innamorarsi di Mostar*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 86. Trad. (Des boîtes sans couvercle)

⁵ Le pont de Mostar, détruit par un pilonnage croate en 1993, le Stari most, indissociable de la ville dont le nom signifie signifie « la gardienne du pont », a été reconstruit avec l'aide de l'UNESCO. Outre le pont lui-même, rouvert en 2004, c'est tout le quartier historique de cette ancienne cité ottomane qui a été classé par le comité du patrimoine mondial de l'UNESCO.

⁶ ERRI DE LUCA, *Nishta (Niente)*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 79. Trad. (Je n'ai jamais autant salué de ma vie)

⁷ ERRI DE LUCA, *Impressioni di un involontario*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 91.

⁸ ERRI DE LUCA, *Inutili*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 62. ERRI DE LUCA, *Schegge*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 106. ERRI DE LUCA, *Nishta (Niente)*, in *Pianoterra*, op. cit. , pp. 80-81.

⁹ ERRI DE LUCA, *Sabato (1)*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 102. Trad. (J'ai vu la guerre en Bosnie, en passant, en chauffeur de convois. J'ai vue la haine, une cicatrice sur le visage, héritages des pères pour leurs fils. J'ai vu des cimetières d'une communauté éventrés par les décapeuses d'une autre communauté, des réfugiés qui s'enfuient emportant avec eux les restes déterrés de leurs proches. Ce ne sont pas les bombes, ce ne sont pas les décombres, la haine : ce sont les crachats et les pierres sur les voisins en fuite, ceux avec qui, la veille encore, on partageait le marché le jour et la cuite le soir. Les nouvelles nous concernant ne sont pas bonnes, notre Méditerranée est toute salée de sang)

3.2.7 Et Naples toujours

En dépit du travail engagé de l'écrivain, l'expérience humaine est amère. Erri De Luca s'endurcit et fait part lui-même de l'insensibilité qui l'envahit et qu'il mesure aux précédentes expériences de ses terreurs face aux rats des égouts ou aux chauves-souris en Afrique :

Mi ha fatto del bene, non morale ma sanitario, l'infanzia trascorsa in una città di rinamazione. C'era tanta di quella vita impestata, invincibile, nella città d'infanzia da far diventare buono a ogni mestiere un ragazzo cresciuto in una botte di libri. Mi ha addestrato i sensi, così ho potuto tenere il mio posto nell'intruglio acustico di un'officina, nella polvere perpetua dei cantieri. Lo strozzamento dei pori in fresca età mi ha procurato l'indifferenza ai topi che mi ballavano tra i piedi in certi lavori di cantine e di solai, la resistenza al vomito nello sturo di fogne, ai pipistrelli delle sere d'Africa fitti più delle zanzare¹.

Certes, son enfance à Naples l'a immunisé contre toutes ses horreurs et il en témoigne. Mais surtout, ses références constantes à la cite parthénopéenne prouvent d'une part qu'il ne l'oublie pas et d'autre part, qu'elle représente toujours son système universel de valeurs. Que ce soit à l'usine, sur un chantier dans le Nord de l'Italie ou dans des contrées lointaines, il se réfère constamment à elle, pour comparer, pour évaluer. Plus encore, toute expérience malheureuse qu'il cherche à transcender, fait appel au souvenir de la ville, à tout ce qu'il a appris d'elle dans son enfance, dans son adolescence. S'il surmonte les épreuves de la vie, c'est grâce à elle, à ce qu'elle lui a appris. Tout se passe comme si ses souvenirs s'étaient figés et cristallisés sur l'enfance mythique des îles et du bord de mer. Et en particulier, l'écrivain est hanté par le souvenir obsessionnel de son départ de Naples, par les images du balcon où pleurerait son père, par le décor de tuf des ruelles et les Américains. Nous avons recensé dans l'ensemble de son œuvre de nombreux passages qui prouvent que tout est prétexte à revenir à la ville, non pas à la Naples de l'actualité, mais à celle de son enfance et de son adolescence. Nous voudrions présenter ici, à titre d'exemple non exhaustif, quelques-uns des thèmes les plus significatifs.

L'un des souvenirs les plus vivaces de Erri de Luca, et particulièrement récurrent dans son œuvre, concerne celui de son lieu d'habitation à Naples, et surtout du fameux balcon ; il s'y réfère en tant qu'ouverture symbolique sur le monde extérieur alors qu'il trime dans le suprême enfermement d'une usine :

I miei gaz: quando nel pieno del turno di fabbrica si alzava il grido meccanico del cambio frese e la nuvola del pulviscolo d'olio lubrificante, quando il tornio fumava per il suo liquido di raffreddamento bianco come il latte,

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 14-15. Trad. (Cela m'a fait du bien, non moral mais sanitaire, l'enfance passé passé dans une ville de réanimation. Il y avait tant de vie empestée, invincible, dans ma ville d'enfance à bien préparer à tout métier un garçon grandi dans un tonneau de livres. Elle a dressé mes sens, j'ai pu ainsi garder ma place dans la mixture acoustique d'une usine, dans la poussière perpétuelle des chantiers. L'étranglement des pores en âge tendre m'a rendu indifférent aux rats qui dansotaient entre mes pieds pendant certains travaux dans les caves et les greniers, la résistance aux vomissements en débouchant les égouts, aux chauves-souris pendant les soirs d'Afrique plus nombreuses que les moustiques)

allora il balcone della casa di Napoli mi stava sotto i piedi. La pedana delle macchine utensili a me assegnata era stretta e lunga come quel balcone¹.

Dans cette usine, les appels aux souvenirs de sa ville natale, sont nombreux et agissent comme une salutaire évasion à la douloureuse réalité. Ainsi, Erri De Luca se remémore les gestes traditionnels du cafetier napolitain face à sa machine, mais ayant en arrière-plan le spectacle de la mer, pour mieux supporter la répétitivité du travail à la chaîne :

Il gesto con cui scaricavo il pezzo dal paranco per immosarlo nelle frese : cercavo di farlo imitando con sforzo il gesto del barista che rilasciava la leva del caffè e aveva in faccia il vetro e il mare².

Cette constante allusion aux souvenirs de jeunesse à Naples est perpétrée jusque dans les sensations auditives : le bruit de la pièce travaillée à l'usine lui rappelle le bruit métallique d'accostage du ferry-boat qui dessert les îles de l'archipel napolitain :

Quando mettevo il pezzo sotto la vecchia pressa americana per la raddrizzatura, il colpo di migliaia di chili che calavo al centro faceva sul banco d'acciaio il rumore d'attracco del ponte levatoio del traghetto per le isole³.

Sensation auditive encore que celle du sifflement des fraises usinées : ce sifflement, c'est celui de l'Andrea Doria entrant dans la baie de Naples :

E quando il primo pezzo inaugurava le frese nuove da me montate e in tutta l'officina si sentiva il fischio cupo delle unghie di acciaio al primo taglio, nelle mie orecchie suonava la sirena dell'Andrea Doria che entrava in golfo. Il corpo faceva rime fisiche⁴.

Tout souvenir de ce temps passé devient occasion de référence comparative et ce, jusque dans des détails inattendus. S'il ne porte pas de gants à l'usine, c'est parce que les pêcheurs et les maçons napolitains n'en portaient pas non plus :

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 8-9. Trad. (Mes gaz : lorsque en plein tour d'usine le cri mécanique du changement des fraises s'élevait et le nuage de fine poussière de l'huile lubrifiante, lorsque le tour fumait à cause de son liquide de refroidissement blanc comme du lait, c'est alors que le balcon de ma maison de Naples se trouvait sous mes pieds)

² Idem, p. 9. Trad. (Le geste avec lequel je déchargeais le morceau du palan afin de l'emboîter dans les fraises : j'essayais de le faire en imitant avec effort le geste du barman qui relâchait le levier du café et qui avait face à lui les carreaux et la mer)

³ Idem, p. 9. Trad. (Lorsque je mettais le morceau sous la vieille presse américaine pour le redressage, le coup de kilos par milliers que je posais au centre faisait sur le comptoir en acier le bruit d'accostage du pont-levis du ferry-boat pour les îles)

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 9. Trad. (Et lorsque le premier morceau inaugurait les nouvelles fraises que j'avais montées, on entendait le sifflement sombre de ses ongles en acier à la première coupe dans toute l'usine, et dans mes oreilles résonnait la sirène de l'Andrea Doria entrant dans le golfe. Mon corps faisait des rimes physiques)

Avevo le mani piene d'olio e di schegge di ferro, non portavo guanti perché non li avevo visti portare ai pescatori, ai muratori, che erano gli operai incrociati nell'infanzia. Non volevo proteggere le mani¹.

Cependant, les comparaisons ne s'établissent pas toujours entre les souvenirs heureux du temps passé et ceux douloureux de son présent. Un martellement rythmique n'est jamais sans lui rappeler les sanglots paternels à son départ, en 1968 :

Mio padre piangeva con singhiozzi regolari il cui ritmo, conficcato a chiodo nelle orecchie, ho ripetuto sul cantiere quando, battendo col martello sullo scalpello, mi è rintoccato tra le mani².

Et transposé par la force de l'imaginaire, un souvenir douloureux du temps de sa présence à Naples peut même devenir l'objet d'une évocation heureuse. Si la seule vue du tuf napolitain le faisait souffrir, il en a aimé le toucher rugueux loin de chez lui, comme une forme de matérialisation d'un passé trop lointain :

Colline di tufo mi sono poi passate tra le mani... me lo sono fatto piacere il tufo lontano da Napoli e non mi ha fatto il male che mi faceva lì senza toccarlo³.

Mais finalement tout est prétexte à faire revivre Naples dans sa réalité présente. Il peut s'agir d'éléments humains comme les soldats américains rencontrés en Sicile, sur son lieu de travail en 1985-1986⁴ : ces soldats sont les mêmes que ceux de trente ans auparavant, à Naples, en 1955-1965 :

Un tempo lavoravo da operaio in un aeroporto al carico e scarico degli aerei, presso una base militare. Vedevo intorno soldati americani, quella gente spaesata, buona a vincere guerre, che si era installata armi e bagagli e porterei nel mio golfo di nascita, in Napoli⁵.

¹ Idem, p. 10. Trad. (Mes mains étaient pleines d'huile et d'éclats de fer, je ne mettais pas de gants parce que je ne les avais pas vus porter par les pêcheurs et les maçons, qui étaient les ouvriers croisés dans mon enfance. Je ne voulais pas protéger mes mains)

² Idem, p. 5. Trad. (Mon père pleurait avec des sanglots réguliers dont le rythme, enfoncé tel un clou dans mes oreilles, j'ai répété sur le chantier lorsque, tapant du marteau sur le scalpelle, il a sonné entre mes mains)

³ Idem, p. 32. Trad. (Des collines de tuf sont passées entre mes mains... Je l'ai aimé ce tuf loin de Naples et il ne m'a pas fait le mal qu'il me faisait là-bas sans le toucher)

⁴ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 28. "A Catania, anni '85-86, quando ero operaio di rampa all'aeroporto" Trad. (À Catane, lorsque j'étais ouvrier de rampe à l'aéroport)

⁵ ERRI DE LUCA, *Realtà*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 94. Trad. (J'ai travaillé autrefois comme ouvrier dans un aéroport, au chargement et au déchargement des avions, sur une base militaire. Je voyais autour de moi des soldats américains, ces gens dépaysés, doués pour gagner les guerres, qui s'étaient installés avec armes et bagages et porte-avions dans mon golfe natal, à Naples)

Il peut s'agir aussi d'éléments naturels, comme la perpétuelle référence au décor de son enfance, le Vésuve. Ainsi, l'Etna, paysage quotidien de son trajet à l'aéroport de Sigonella, lui rappelle-t-il immanquablement le volcan de son enfance :

Così un uomo di Napoli, un operaio magro senza grasso di nostalgie, guardava il vulcano in fondo alla pianura e pensava alle rotte segrete delle fiamme che univano il Vesuvio d'infanzia con l'Etna delle cento tute di operai¹.

Naples est donc introduite dans le discours de l'écrivain comme point de référence absolue, toujours pour resituer la réalité et mieux la faire entendre. Et finalement, tout est prétexte à ce perpétuel retour, que ce soit dans le langage rapporté, dans les descriptions de paysage ou celles de personnages. Lorsqu'il traduit les proverbes napolitains aux petites soeurs en Tanzanie, les intonations en sont à la fois nostalgiques et rieuses :

Riuscivo senza sforzo a farle ridere raccontando di neve, spaghetti e terremoto. Traducevo per loro proverbi della mia città : pe 'mmare nun ce stanno taverne, katika bahari hapana nyumba².

Lorsqu'il voit renaître dans les décombres de la ville de Mostar, les taudis de sa propre cité, c'est la désolation qui perce sous la comparaison :

L'ho vista (Napoli) a Mostar tra le case martellate... Credo di riconoscerla solo sotto i travestimenti³.

Et le désespoir de l'écrivain transparaît dans son évocation des enfants bosniaques en qui il voit les doubles des petits malheureux qui ont accompagné son enfance :

Negli sciami di bambini ho rivisto i miei d'infanzia. I bambini napoletani di Mostar est uscivano per le vie sotto l'incerta tregua del maggio 1994 incontro ai nosti furgoni⁴.

¹ ERRI DE LUCA, *La fabbrica dei voli*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , pp. 103-104. Trad. (Ainsi un homme de Naples, un ouvrier maigre sans gras de nostalgies, regardait le volcan au bout de la plaine et pensait aux routes secrètes des flammes qui unissaient le Vésuve d'enfance à l'Etna des cents bleus de travail d'ouvrier)

² ERRI DE LUCA, *Gusto: un brodo di pollo*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , pp. 30-31. Trad. (Je parvenais sans effort à les faire rire en parlant de neige, de spaghettis, de tremblement de terre. Je traduais pour elles des proverbes de ma ville : « En mer point de tavernes », *katika bahari hapana nyumba*)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 24-25. Trad. (Je l'ai vue - Naples - à Mostar dans ses maisons martelées... Je crois que je ne la reconnais que sous ses déguisements)

⁴ Idem, p. 24. Trad. (Dans les troupes d'enfants j'ai vu les miens d'enfance. Les enfants napolitains de Mostar Est sortaient sous l'incertaine trêve de mai 1994 à l'encontre de nos fourgons)

Cette constante assimilation à sa propre histoire, confondue avec celle de sa cité, le conduit jusqu'à se projeter en prétendu libérateur, exactement comme le faisait les Américains venus occuper l'Italie :

Ho visto su di loro (i vecchi) le facce dei miei che uscivano incontro agli americani in fine estate del 1943, incontro a quelli che li avevano bombardati cento volte¹.

Tous ces exemples montrent à quel point Naples est l'obsession de Erri De Luca. Il ne s'agit pas seulement de la compréhensible nostalgie de ceux qui sont coupés de leurs origines. Mais de la profonde conscience d'être un migrant, dans le sens où seul le souvenir peut à la fois pallier la perte de tout et fixer le cadre de sa propre identité. La ville perdue est le point d'ancrage d'un homme en constant mouvement, c'est elle qui lui donne une ligne directrice, ce sont ses valeurs qui établissent la continuité et le construisent en tant que migrant. Cette profonde conscience de ce qu'est la réalité du migrant va par ailleurs l'amener à s'engager, à travers son écriture, dans la défense de tous ceux qu'il sent étranger comme lui.

3.2.8 Migrants d'hier et d'aujourd'hui

Nous avons évoqué l'itinéraire de Erri De Luca à travers ses séjours à Milan, en Sicile, en France, en Afrique et en Bosnie. Et nous avons vu comment l'écriture autobiographique napolitaine manifeste s'attachait à rendre de façon récurrente des thèmes tels que la guerre et l'émigration. Mais les temps changent et Erri De Luca va poursuivre ses engagements politiques en s'adaptant et en adaptant son écriture aux nouvelles réalités. Les migrants ne sont plus les plus pauvres parmi les Napolitains qui s'engouffrent dans les bateaux en partance vers l'Amérique, les migrants sont des clandestins qui embarquent d'Afrique vers l'Europe, terre d'espoir, qui se révèle à leur arrivée un « manicomio »². Le thème du migrant devient ainsi double dans l'écriture de Erri De Luca, qui se réfère toujours à la migration des Italiens du temps passé mais pour mieux évoquer celle des temps modernes. Deux livres *L'ultimo viaggio di Sinbad* et *Solo andata*, évoquent le voyage de ces clandestins du Sud. Dans le premier, l'écrivain met en parallèle deux époques, celle de l'émigration légale qui a vu des milliers de Napolitains quitter leur terre en 1900 et celle de l'émigration actuelle et illégale. Le vieux capitaine Sinbad, à son dernier voyage, n'est pas sans rappeler l'oncle de Erri De Luca. Il raconte au maître d'équipage les temps anciens, quand les familles se déchiraient dans les adieux de la séparation :

Il molo del porto di Napoli era nero di madri... Il molo Beverello di Napoli fitto di gente che salutava, salutava, salutava a vuoto... La nave si staccava dalla città trainata dai rimorchiatori. Partiva la sera, si potevano sentire le voci che ancora chiamavano da lontano i bei nomi meridionali³.

¹ Idem, p. 25. Trad. (J'ai vu sur eux les visages des miens qui sortaient au devant des Américains à la fin de l'été de 1943, au devant de ceux qui les avaient bombardés cent fois)

² ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 49, ici p. 45. Trad. (Asile d'aliénés)

³ Idem, pp. 11-12. Trad. (Le môle de Naples était noir de mères... Le môle Beverello plein de gens qui saluaient, saluaient, saluaient à vide... Le navire se détachait de la ville traînée par les remorqueurs. Il partait le soir, on pouvait entendre les voix)

Toute la famille sur le quai « salutava a vuoto » les maris ou pères déjà dans la soute, en troisième classe. Le navire partait tard dans la nuit, et on pouvait entendre les voix qui criaient dans le lointain des noms chers, des noms méridionaux. Mais le départ, c'était quand même l'espoir d'une vie meilleure. En revanche, de nos jours, les clandestins embarquent en cachette, voyagent dans des conditions intolérables et dangereuses : souvent, le départ négocié auprès de passeurs, se solde par la mort. Pour empêcher ce débarquement massif autant que les morts sur les plages, l'Italie fait construire des barbelés à ses frontières :

Paese distratto, che lascia costruire recinti di filo spinato intorno a quegli indesiderati turisti della storia che arrivano da noi senza valuta pregiata, ma con vite sfregiate da guerre¹.

Certes, ces « recinti » de Erri De Luca en évoquent d'autres, ceux des livres et du zoo de l'enfance napolitaine ainsi que le « recinto degli insorti » de ses journées romaines². Mais avant tout, cet homme engagé parle en faveur des nouveaux migrants qui ajoutent à leur condition misérable, le terrible statut de la clandestinité :

Oggi nelle strade, nelle stazioni, nelle campagne e nelle officine vivono da noi i clandestini del mondo. Hanno scelto di tentare qui una salvezza. La clandestinità è per loro un supplemento di pena non una vocazione³.

Cette dénonciation se fait cependant sans trop d'espoir, car selon Erri De Luca, ces migrants d'Europe n'ont que la mer et ses vagues comme consolation, notre terre ferme étant « più pazza del mare »⁴. En juin 2007, plus de cent Africains ont péri au large de la Méditerranée⁵.

3.2.9 Comment se fixer ?

L'examen de l'itinéraire du migrant qu'est Erri De Luca nous a permis d'établir deux constantes qui caractérisent à la fois l'homme et l'écrivain. D'abord, le départ de sa ville d'origine ne représente en aucune manière une rupture avec son passé ; paradoxalement, cette ville qu'il veut

¹ ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 77. Trad. (Pays distrain, qui laisse construire des enclos de barbelé autour de ces indésirables touristes de l'histoire qui arrivent chez nous sans devise forte, mais avec des vies balafrees par la guerre)

² ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 30-31. Trad. (Enclos des insurgés)

³ ERRI DE LUCA, *Ex voto*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 85. Trad. (Aujourd'hui les clandestins du monde vivent chez nous dans les rues, dans les gares, à la campagne et dans les usines. C'est ici qu'ils ont choisi de tenter leur salut. La clandestinité est pour eux un supplément de peine non une vocation)

⁴ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, op. cit. , p. 45. Trad. (Plus folle que la mer)

⁵ CAMELIA PARACHIT, *Malta e le Canarie, le Lampedusa degli altri*, in *Cafebabel.com*, Bucarest le 8 août 2007.

fuir finit par le hanter, et plus il s'en éloigne géographiquement, plus elle semble présente dans son écriture. En tout cas, il la cherche dans tout, comme en témoigne son regard qui superpose à toute image du réel, celle de référence de la ville perdue. « Chi perde questo luogo è per forza disorientato. Mi è capitato di vedere Napoli sotto altre città »¹.

La seconde caractéristique que nous voulons relever ici a trait au sentiment qu'il développe qu'il est un migrant, et qu'à ce titre, il se doit de défendre tous les autres. Ces deux caractéristiques nous paraissent finalement indissociables l'une de l'autre. Quitter Naples relève dans son cas d'un choix volontaire, c'est revendiquer en quelque sorte le statut de migrant et savoir en même temps que la quête de la ville perdue sera non seulement perpétuelle, mais qu'elle poussera aussi à toujours aller plus loin. Dans *Aceto, arcobaleno*, le narrateur, lui aussi « étranger » pose la question suivante:

Pensai una domanda : mi sarebbe piaciuto fermarmi in quel luogo ? Mi sorpresi a rispondere di no. L'incanto di un posto è alla lunga insignificante se non ci sono altri motivi per viverci. La bellezza dei posti altrui non basta a trapiantare uno straniero, solo a trattenerlo. Essa rende nomadi, spinge verso altri paesaggi².

Cette impossibilité à se fixer, Erri De Luca la compense par l'écriture qui seule permet de donner un sens à cette quête perpétuelle. Nous allons maintenant nous attacher à décrire deux événements majeurs qui vont donner une autre direction à cette quête.

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 22. Trad. (Celui qui perd ce lieu est forcément désorienté. Il m'est arrivé de voir Naples sous d'autres villes)

² ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 102. Trad. (Je me posai une question : aurais-je aimé m'arrêter en ce lieu ? Je me surpris à répondre que non. Le charme d'un endroit devient insignifiant à la longue s'il n'y a pas d'autres raisons d'y vivre. La beauté des pays des autres ne suffit pas à transplanter un étranger, seulement à le retenir. Elle rend nomade, elle pousse vers d'autres paysages)

3.3 Dépassement physique et transcendance spirituelle

L'alpinismo è un'arte della fuga...
È un esercizio d'umiltà¹.

Le parcours de Erri De Luca est, nous l'avons vu, très atypique. Engagé dans son temps, en tant que militant et écrivain, il éprouve le besoin continu de conquêtes, de défis et de transcendances. Son ardent désir d'évasion va maintenant l'amener à deux pratiques nouvelles, et en apparence assez éloignées l'une de l'autre, d'une part l'escalade, et d'autre part la lecture de la Bible. Dans ce goût pour l'attrait de l'inconnu, il ressent comme une éternelle jeunesse car, comme il le dit lui-même, il a le sentiment de s'être métamorphosé en guerrier, alpiniste et poète de son temps :

Quando si è giovani... ci si sente pionieri del proprio tempo, si diventa guerrieri, alpinisti, poeti dimentichi di ogni provenienza, figli di un anno zero².

Gravir une montagne et lire la Bible sont certes deux activités différentes, mais comme nous allons le voir, complémentaires dans leur symbolique. Les deux constituent une forme d'évasion du réel, d'ascétisme, de délivrance à la recherche de soi-même et du divin, tout en restant bien ancré dans le solide de la roche à escalader ou en cherchant dans les textes sacrés les mystères de la vie. Toutes les deux présentent des risques : l'alpinisme se réalise souvent dans des conditions dangereuses, au risque et à au péril de sa propre vie ; la traduction des textes sacrés, de par la spécificité du travail d'exégèse, risque de couvrir l'écrivain de ridicule au cas où il se tromperait dans son interprétation de l'écriture sainte. Erri De Luca n'est pas juif, il n'est pas spécialiste de la Torah, mais il lit la Bible tous les matins à son réveil, en langue originale pour avoir étudié l'hébreu ancien de façon autodidacte, à l'aide d'un seul dictionnaire. Ces activités demandent une très grande fidélité - à son propre corps la première, au texte la deuxième - et une grande concentration. Mais quel rapport ont-elles avec la cité parthénopéenne ? À Naples, mis à part le Vésuve, il n'y a pas de montagnes et Jérusalem se trouve à 2290 kilomètres à vol d'oiseau d'elle !

Ces deux activités s'inscrivent dans le parcours de Erri De Luca dont elles rendent compte de l'évolution. Ce qui nous intéressera ici, et toujours dans l'axe de lecture que nous avons choisi, c'est d'essayer d'en déterminer les rapports qui, à notre sens, continuent de le lier avec sa ville d'origine. Nous allons donc voir comment Naples est encore présente dans le choix de ces deux démarches et comment elle perdure en tant que point de référence et de comparaison, comment en témoignent les œuvres de Erri De Luca.

¹ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 58. Trad. (L'alpinisme est un art de la fugue... est un exercice d'humilité)

² ERRI DE LUCA, *Primizia*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 93. Trad. (Quand on est jeune... on se sent pionnier de son propre temps, on devient guerrier, alpiniste, poète oublieux de toute provenance, fils d'une année zéro)

3.3.1 De Naples à l'alpinisme

Nous commencerons par examiner le rapport que Erri De Luca va entretenir avec ce sport tout particulier qui est l'alpinisme. L'alpinisme requiert une excellente forme physique et un moral d'acier. De plus, attention et concentration sont nécessaires. Ce sport ne supporte pas l'approximation et demande une longue préparation physique et mentale. Pourtant, Erri De Luca connaît relativement tard l'attrait des montagnes, vers la trentaine. En vacances dans le Tyrol du Sud, il entame sa première escalade seul et en habits de ville. Mais peu à peu, il apprend à régler son corps sur la matière de la paroi, à correspondre avec elle. Il se rend à deux reprises sur l'Himalaya¹, une fois en compagnie de l'alpiniste Nives Meroi, rencontre exceptionnelle qu'il rapporte dans *Sulla traccia di Nives*. Cette passion pour nouvelle qu'elle soit, trouve cependant ses origines dans l'enfance de l'écrivain, dont l'attention est toujours captée par les murs, mur en tuf de la cuisine, mur de séparation du zoo, mur du môle de Mergellina. L'extrait suivant nous rappelle l'attrait qu'a exercé sur lui « le mur d'en face » qu'il apercevait de la cuisine familiale :

Dalla cucina della vecchia casa fissavo il muro di tufo davanti, alzando gli occhi dal libro di scuola. Era vecchia pietra, coi buchi di scolo invasi da ciuffi di vegetazione. Lo conoscevo come un alpinista conosce la sua montagna e sa sempre dove mettere le mani. Sapevo dove mettere gli occhi per pensare ai colori e vederli apparire. Fissavo un punto in quel muro, sempre quello, e da lì si allargava una macchia di blu che copriva tutto. Cominciavo dal blu, colore dell'inchiostro che il pennino lasciava sulla carta assorbente, poi venivano gli altri².

On se rappelle encore qu'il faisait l'école buissonnière pour aller au zoo. Il y admirait essentiellement l'agilité des singes, leur élégance, leurs prouesses et s'en souvient encore aujourd'hui ainsi qu'il le confirme à Nives dans ce passage où il fait des animaux ses maîtres de référence³. L'écrivain se définit lui-même d'ailleurs comme « vivo, agile, attento »⁴ :

Centro del tempo era la gabbia degli scimpanzé... Con gli anni sarei diventato scalatore, avrei salito rocce. Ho conosciuto la differenza tra quello e l'arrampicare sugli alberi. Forse una scimmia non riuscirebbe a passare sui minimi appigli, sugli strapiombi che ho scavalcato, né io mai riuscirei a eseguire un percorso aereo tra i rami. Però nei gesti che mi issano sulle asperità cerco un po' di quella grazia, di pura forza trattenuta, di morso sull'esplosione di energia. Quando nel buio dei muscoli risento il calco di un gesto di scimpanzé, depurato di

¹ RAPHAËLLE REROLLE, « *L'écriture est un lieu de villégiature* », in *Le Monde*, 6 août 2005. "Il a participé à deux expéditions dans l'Himalaya"

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 70. Trad. (De la cuisine de la vieille maison je fixais le mur de tuf d'en face, en levant les yeux de mon livre d'école. C'était de la vieille pierre, aux trous d'écoulement envahis par des touffes d'herbe. Je le connaissais comme un alpiniste connaît sa montagne et sait toujours où mettre les mains. Je savais où poser mon regard pour penser aux couleurs et les voir apparaître. Je fixais un point de ce mur, toujours le même, et de là s'étalait une tache bleue qui recouvrait tout. Je commençais par le bleu, couleur de l'encre que ma plume laissait sur le buvard, puis venaient les autres)

³ ERRI DE LUCA, *Sulle tracce di Nives*, op. cit. , p. 12. "Venendo dietro i tuoi passi, cerco di capire a che animale somigli... Penso agli animali per desiderio della loro perfezione. Sono i miei patriarchi, i miei maestri" Trad. (En suivant tes pas, j'essaie de comprendre à quel animal tu ressembles... Je pense aux animaux par désir de leur perfection. Ce sont mes patriarches, mes maîtres)

⁴ ERRI DE LUCA, *Appigli*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 72. Trad. (Vif, agile, attentif)

sforzo e di spreco, allora sento un serpente di felicità che si snoda nelle viscere. Quel gesto ha lavorato in me senza che io l'abbia studiato, per viaggio naturale da una memoria di ragazzo a una catena di muscoli adulti¹.

L'agilité qu'il s'attribue lui viendrait de son expérience à louvoyer dans les rues de Naples, confie-t-il encore à Nives Meroi². Plus sérieusement, le môle de Mergellina a constitué un véritable exercice d'entraînement. Il fallait savoir garder son équilibre sur le môle quand soufflaient les vents violents qui pouvaient soulever un homme. De Mergellina à l'escalade, le pas est finalement facile à franchir. Et répond aux goûts de l'écrivain pour le toucher de la matière, pour la communion avec la nature, pour le sentiment de totale liberté éprouvé : « A me capita spesso di scalare con il mare sotto, il mare a vista », – dit-il³. Mais la recherche qui semble le motiver le plus à travers la pratique de ce nouveau sport, c'est tout un jeu d'équilibre avec les forces naturelles, jeu à la fois symbolique et poétique :

Bisogna essere stati nel libeccio per riuscire a strapparsi dal posto senza lasciare un resto. Bisognava stare in punta al molo di Mergellina, il sale in gola, spalle alla città, le braccia aperte e vuote ad aquilone, ma senza lo spago. Un ragazzo ha bisogno di essere fradicio, di non avere in sé niente di asciutto. Pochi ragazzi hanno avuto la fortuna di avere la punta di un molo per addestrarsi allo spaesamento... finché il ragazzo stava sul bordo d'infilata del libeccio, non poteva crollare. Da quell'equilibrio ha imparato poi a camminare sulla cresta affilata delle cime dei monti, una gamba a destra e una a sinistra di due abissi. A cavallo di una cornice di neve compattata dal vento, ha salutato il molo delle ondate⁴.

Et comme à son habitude, pour rendre compte d'une nouvelle expérience, c'est à Naples que Erri De Luca se réfère, ici à la Naples vivante, celle de la mer et du vent. Car ce qu'il entend au sommet des montagnes, ce n'est pas sa propre respiration essoufflée, c'est le bruit de la mer, le grondement de la vague qui se brise sur la grève :

¹ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit., p. 14. Trad. (Centre du temps: la cage des chimpanzés... Plus tard, je serais alpiniste, j'escaladera les rochers. J'ai connu la différence entre ça et grimper aux arbres. Un singe ne parviendrait peut-être pas à passer sur les étroites prises, les surplombs que j'ai franchis, comme moi je ne réussirais jamais à exécuter un parcours aérien dans les branches. Pourtant, dans les gestes qui me hissent sur les aspérités je cherche un peu de cette grâce, simple force retenue, morsure dans l'explosion de l'énergie. Quand, dans le noir de mes muscles je sens le calque d'un geste de chimpanzé, dépouillé d'effort et de dépense excessive, alors un serpent de bonheur se déroule dans mes entrailles. Ce geste a cheminé en moi sans que je l'aie étudié, au cours d'un voyage naturel allant de la mémoire enfantine à une chaîne de muscles adultes)

² ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit., p. 73. "Nato a sud, sono stato addestrato alla scaltrezza, ai riflessi rapidi per non passare da intontito. Si deve dare prova di sveltezza, il passante di Napoli è tenuto ad agire con destrezza, esibire un repertorio di cautele per evitare scippi, borseggi, inganni" Trad. (Né au Sud, j'ai été entraîné à la ruse, aux réflexes rapides pour ne pas passer pour un con. On doit faire preuve de rapidité. Le passant de Naples est tenu d'agir avec dextérité, de mettre en œuvre tout un système de précautions pour éviter vols à la tire et mauvais coups)

³ ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., p. 17. Trad. (Il m'arrive souvent d'escalader avec la mer en dessous en vue)

⁴ ERRI DE LUCA, *Molo di Mergellina*, in *Napòlide*, op. cit., pp. 47-48. Trad. (Il faut être resté dans le libeccio pour réussir à s'arracher de l'endroit sans rien laisser. Il fallait rester sur la pointe des pieds au môle de Mergellina, le sel à la gorge, la ville dans le dos, les bras ouverts et vides en forme de cerf volant, mais sans la ficelle. Un jeune homme a besoin d'être trempé, de n'avoir rien de sec sur lui. Peu de jeunes hommes ont eu la chance d'avoir la pointe d'un môle pour s'entraîner au dépaysement... Tant que le jeune homme se tenait sur l'orée d'enfilade du libeccio, il ne pouvait pas s'écrouler. De cet équilibre il a appris par la suite à marcher sur la crête affilée des cimes des monts, une jambe à droite, une jambe à gauche de deux abîmes. À cheval d'une corniche de neige compactée par le vent, il a salué le môle des vagues)

Sono uno del sud, uno che sale con un rumore di mare nelle orecchie e confonde lo scroscio dell'onda sulla spiaggia con il ritmo del fiato in salita¹.

3.3.2 Escalader en musique

Naples résonne toujours à son oreille comme une douce musique; c'est elle qu'il entend en pleine montagne, là où règne le silence absolu des cimes. Nous voulons donner pour preuve de la sensibilité toute musicale de Erri De Luca l'épisode suivant. Aux Dolomites, les parois de la Cima Grande di Lavaredo forment « un teatro minerale dove pure il respiro fa rumore, risuona nell'acustica perfetta »². De là haut, Erri De Luca a vu un premier de cordée s'écraser une cinquantaine de mètres au dessous de lui. Cette chute mortelle à laquelle il assiste, il ne sait la traduire dans son exactitude, selon lui, que par « un mi mineur »:

Quel grido nel teatro di calcare delle pareti nord mi indurì le prese per un'ora buona, le strinsi con più sforzo, con più spreco. Oggi so che era un suono intonato, un assolo sonoro, un mi minore pulito, una nota base sulla quale accordare uno strumento. Nel momento del rischio, di un pericolo, il nostro corpo diventa involontariamente musicale³.

Or, cette musique fait sans arrêt référence à celle de son enfance, notamment à la magie du violon de son grand-père de profession mineur et violoniste à ses heures, mort lui aussi écrasé, mais dans l'effondrement d'une mine. Le récit que l'écrivain nous fait dans *Il violino* entrelace étroitement la musique du grand-père à sa propre ascension des cimes. Erri De Luca rappelle leur complicité tout entière résumée dans le « la » qu'il donnait à son grand-père pour accorder son violon avant que celui-ci se mette à jouer⁴. L'aïeul, réellement doué, a transmis à son petit-fils le sens de la musique et du rythme, et ce dernier se plaît à les reproduire dans ses ascensions : son corps progresse dans la montagne selon une cadence toute musicale. Encore aujourd'hui, l'écrivain, perché sur un rocher, croit entendre le violon de son enfance, et parmi d'autres notes, l'accord très particulier du diapason de son grand-père violoniste :

¹ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit., p. 74. Trad. (Je suis un homme du Sud, un homme qui monte avec un bruit de mer dans les oreilles et qui confond le grondement de la vague sur la plage avec le rythme du souffle en montée)

² Idem, p. 22. Trad. (Un théâtre minéral où même la respiration est bruyante et résonne dans l'acoustique parfaite)

³ Idem, pp. 22-23. Trad. (Ce cri dans le théâtre de calcaire des parois nord durcit mes prises une bonne heure durant, je les serrai avec plus de force, plus de gaspillage. Aujourd'hui je sais que c'était un son juste, un solo sonore, un mi mineur net, une note de base sur laquelle accorder un instrument. Au moment du risque, d'un danger, notre corps devient involontairement musical)

⁴ ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit., pp. 85-86. « La domenica suonava nelle feste i motivi del ballo e dei canti. Mi portava con lui : ero muto ma mi spingeva a provare un grido. Ne usciva un « la » soffocato sul quale accordava il violino » Trad. (Le dimanche, il jouait dans les fêtes des airs de danse et de chanson. Il m'emmenait avec lui : j'étais silencieux mais il me poussait à lancer un cri. Il en sortait un « la » étouffé sur lequel il accordait son violon)

A volte, sospeso sopra uno strapiombo, sentivo sassi cadere sfiorandomi, fischiando nell'aria la nota del diapason, il "la"... A volte andavo su di notte... Mi bastava la luna, mi affidavo più ai polpastrelli che agli occhi. Facevano così le dita del nonno che andavano giuste sulla tastiera cieca del violino. Anch'io sentivo dentro il corpo un'esattezza, facendo con i quattro punti d'appoggio la sagoma di un accordo, come le quattro dita di una mano sinistra. Ero muto, dalla mia gola non veniva fuori nessuna canzone, ma nelle orecchie suonava una sfrenata danza di nozze quando, sotto lo strapiombo di un tetto, la mano frugava cieca l'appiglio dell'uscita, aldilà dell'ostacolo spiovente. Allora, se ero buono, lasciavo il corpo dondolare sopra il verde del vuoto, con gli abeti lontani e le chiazze dei pascoli nel fondovalle. Avevo dita dure da reggere due corpi, avevo le dita del nonno¹.

Ce « la » auquel Erri De Luca se réfère en haute montagne renouvelle encore le lien avec Naples, établissant par effet d'écho passéiste, un accord musical entre l'oreille de l'escaladeur et la roche. La justesse des notes de violon du grand-père renvoie à la constante recherche de perfection du petit-fils, en quête d'harmonie avec la montagne, la nature. L'évocation de ces douces mélodies fait ressusciter le *monaciello*, le don surnaturel: « Usciva una musica a onde, solfeggio di alveari, api sopra un campo di margherite »². Cette musique de facture classique est en harmonie avec les éléments, elle facilite l'ascension vers les cimes, elle allège, et permet à Erri De Luca de communier avec la nature dans toute sa splendeur. Elle développe sa sensibilité pour les arbres qui s'était déjà révélée pendant son enfance car il a grandi avec les caroubiers, les genêts, les pins et les marronniers de Ischia, les chênes verts de la Villa Communale de Naples et l'odeur résineuse du sapin de ses Noël's napolitains³. Aux sensations musicales, s'ajoutent donc toutes celles qui relèvent de l'olfactif, dans une symphonie silencieuse.

3.3.3 Un alpiniste sans foi

Nous voudrions établir ici la relation profonde qui, à nos yeux, existe dans l'escalade et le sentiment religieux, la foi de Erri De Luca, car ils nous semblent bien relever d'une démarche commune. Certes, gravir des montagnes permet à l'écrivain d'assouvir un désir de totale liberté et de communion avec la nature mais nous voyons, dans la nouvelle pratique de l'homme arrivé à

¹ ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 86-87. Trad. (Parfois, suspendu en sortie d'un surplomb, je sentais des pierres m'effleurer en tombant, sifflant dans l'air la note du diapason, le la... Parfois je montais la nuit... La lune me suffisait, je me fiais à mes doigts qu'à mes yeux. C'est ce que faisaient les doigts de mon grand-père qui couraient justes sur la touche aveugle du violon. Moi aussi je sentais dans mon corps une exactitude, dessinant avec mes quatre points d'appui l'esquisse d'un accord, comme les quatre doigts d'une main gauche. J'étais muet, de ma gorge ne sortait aucune chanson, mais dans mes oreilles jouait l'air d'une danse de noces effrénée quand, sous le surplomb d'un toit, ma main aveugle cherchait la prise de sortie, au-delà de l'obstacle plongeant. Alors, si elle était bonne, je laissais mon corps se balancer au-dessus du vert du vide, avec les lointains sapins et ses taches des pâturages au fond de la vallée. J'avais des doigts assez durs pour soutenir deux corps, j'avais les doigts de mon grand-père)

² Idem, p. 85. Trad. (Une musique s'élevait par vagues, solfège de ruches, abeilles au-dessus d'un champ de marguerites)

³ ERRI DE LUCA, *Aceto arcobaleno*, op. cit. , p. 67. "Mi piaceva salire sugli alberi e nel nostro giardino a Ischia c'era un grande carrubo" Trad. (J'aimais monter aux arbres et dans notre jardin à Ischia il y avait un grand caroubier) ; ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 34. "I castagni" Trad. (Les marronniers); Idem, p. 110. "Aghi di pino e pigne scaraventate dal vento" Trad. (Des pommes de pin et des aiguilles balayées par le vent) ; ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 9. "In autunno raccoglievo sul viale d'ingresso le bacche cadute dali eucalipti" Trad. (L'automne, je ramassais les baies tombées des eucalyptus) ; ERRI DE LUCA, *Doni*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 39. "Bello per un bambino di Napoli avere per un mese un legno resinoso che dava allegria di boschi. L'abete sacrificale... Gesù bambino era un legno tagliato e venduto per strada" Trad. (Beau pour un enfant de Naples que d'avoir pendant un mois un bois résineux donnant la joie de la forêt. Le sapin sacrificiel... Le petit Jésus était coupé et vendu dans la rue) ; ERRI DE LUCA, *Epomeo*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 42.

maturité, l'expression d'une quête plus symbolique : tout se passe comme si l'écrivain cherchait à être plus près des cieux, à se rapprocher de la divinité, au sens le plus large du mot. Mais quelles sont les convictions religieuses de Erri De Luca ? Il déclare lui-même : «Non sono un uomo di fede, ma ricevo coraggio da quella altrui»¹. Ses déclarations, pour claires qu'elles soient, semblent cependant contredites par les faits. En effet, s'il refuse de se confesser en Afrique, lorsqu'un prêtre lui demande le « sacrificio di parola »², cela ne l'empêche pas de suivre l'office religieux en Herzégovine quelques années plus tard. Tantôt il se professe athée, prétextant de la nostalgie comme unique sentiment religieux, tantôt il se dit catholique même si cette religion le rebute³. Il faut rappeler qu'il s'est familiarisé avec la religion catholique d'abord par l'exemple maternel, au noir de la Basilique de Saint François de Paule, puis par la lecture d'une bible au début des années 1980⁴, bible emportée et lue en Afrique au moment où il souffre de la malaria. Or, son approche des psaumes de l'Ancien Testament démontre un désir ardent et une quête d'absolu qui rapprocherait l'alpiniste et l'escaladeur de l'homme de foi :

Uomini senza fede hanno ugualmente avuto bisogno d'immenso, di sfiorarlo, in solitudine dal resto della specie. Alpinisti, scalatori che hanno inaugurato linee di salita sulle più aspre e remote pareti della terra, hanno sperimentato lo spreco insensato della vita e il limite delle loro risorse, tentando un pareggio tra se stessi e l'ostilità della natura... Hanno conosciuto il desiderio furioso dell'impresa e il vuoto, non il trionfo, che lascia l'averlo esaudito⁵.

Escalader les montagnes, c'est pour Erri De Luca, s'éloigner de tout lieu, du ciel comme de la terre, avec pour seul désir, la solitude. Mais cette aspiration est un échec : même là haut, il n'oublie ni le monde ni sa propre histoire : la mort de son père Aldo, les camarades emprisonnés, Belgrade bombardée. Cette expérience d'isolement où le passé le rattrape, il en témoigne à Nives Meroi. Il est facile de conclure que pour Erri De Luca, gravir les montagnes ne sert à rien. Mais en même temps, et bien plus important, s'affirme sa quête d'apaisement et de sérénité. L'homme part en montagne comme il part en croisade en Bosnie. Il se prétend sans foi mais se manifeste généreux et solidaire envers les autres et montre ainsi qu'il aspire à une paix intérieure. Cette dernière

¹ ERRI DE LUCA, *Castità*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 52. Trad. (Je ne suis pas un homme de foi, mais celle des autres me donne du courage)

² ERRI DE LUCA, *In nomine*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 59. Trad. (Sacrifice de parole)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 60. "Sono rimasto cattolico, ma non ho amato la religione. Pregare per me non fu mai chiedere. Nei momenti più cocenti sono entrato in una chiesa non per domandare, solo per essere lontano. Se Iddio fosse una circonferenza la chiesa ne sarebbe il centro, che è il punto più distante possibile. Dalla sua estrema lontananza provo il mio solo sentimento religioso che è la nostalgia. Sono entrato in chiesa per tacervi dentro, nel poco lume delle candele, accanto al bisbiglio di un fervente" Trad. (Je suis resté catholique, mais je n'ai jamais aimé la religion. Prier pour moi ne fut jamais solliciter. Dans les moments les plus brûlants, je suis entré dans une église non pour demander, mais pour me sentir loin. Si Dieu était une circonférence, l'église en serait le centre, le point le plus distant possible. De son extrême éloignement, j'éprouve le seul sentiment religieux qui me soit permis, la nostalgie. Je suis entré dans une église pour me taire en elle, dans la faible lueur des cierges, près du murmure d'un fidèle)

⁴ RAPHAËLE REROLLE, « *L'écriture est une villégiature* », op. cit. , p. 19. "Par hasard, au début des années 1980, je me trouvais alors au nord de l'Italie, dans un centre où je me préparais à aller travailler comme bénévole en Tanzanie... À cette époque, j'étais fatigué de livres et j'en avais pris aucun avec moi, mais j'ai trouvé une Bible, qui était là, j'ai commencé à la regarder et j'ai aimé cette histoire car elle était désertique "

⁵ ERRI DE LUCA, *Confini*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 29. Trad. (Des hommes sans foi ont également eu besoin d'immensité, de l'effleurer, isolés du reste du monde. Des alpinistes, des grimpeurs qui ont ouvert des voies sur les parois les plus abruptes et les plus reculées de la terre, ont expérimenté le gaspillage insensé de la vie et la limite de leurs ressources, dans leur tentative d'équilibre entre l'hostilité de la nature et eux-mêmes... Ils ont connu le furieux désir de l'entreprise et le vide, pas le triomphe, que donne l'accomplissement)

aspiration, il tente de la réaliser à travers son approche de la Bible, comme nous allons maintenant le démontrer¹.

3.3.4 L'hébreu et le napolitain

Il faut bien définir comme un paradoxe que Erri De Luca, s'étant défini non croyant, se mette non seulement à lire, à traduire, mais encore à commenter l'Écriture Sainte². Certes, l'écrivain apprend d'abord l'hébreu ancien par curiosité. Il l'étudie en autodidacte comme, ainsi qu'il le dit, une langue d'enfance oubliée, une *mamelosh*, langue de maman en yiddish, dont il sent qu'elle offre une complémentarité avec l'italien puisqu'on la lit en sens inverse : ce premier constat va bouleverser ses conceptions de l'expression³. Et très vite, cette langue va s'affirmer comme la « langue première de la Révélation »⁴. Elle est propre, selon lui, à transmettre le caractère divin qui se répand partout dans le texte sacré. Il s'immisce alors dans la lecture régulière de la Bible en langue originale, notamment la *Biblia Hebraica Stuttgartensia* qui va faire partie, tout au long de

¹ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 46. "L'alpinismo ha rinnovato negli ultimi secoli un'intimità con le cime. Molti praticanti dichiarano di compiere così anche un avvicinamento spirituale. Andare in montagna ... è un allontanamento da ogni luogo, salgo per voltare le spalle. Non è un luogo di incontro con i cieli aperti, ma di marcata separazione dal suolo, approfondisco una mia solitudine" Trad. (Au cours des siècles derniers, l'alpinisme a renouvelé une intimité avec les cimes. De nombreux pratiquants déclarent accomplir aussi de la sorte une approche spirituelle. Aller en montagne ne me fait pas cet effet. Ce n'est pas un rapprochement, c'est un éloignement de tout lieu, je monte pour tourner le dos. Ce n'est pas un point de rencontre avec les cieux ouverts, mais de nette séparation du sol, j'approfondis une solitude) ; Idem, pp. 101-104. Ce n'est que dans *Sulla traccia di Nives* que l'écrivain nomme son père pour la première fois par son prénom. Il y évoque ses maladies, un infarctus, le glaucome, puis son décès ainsi que la réduction du corps exhumé pour le réduire. Il avait auparavant déjà cité son cancer des os dans *In alto a sinistra* (119) et au début de *Napòlide*, il avait fait allusion à sa dépouille mortelle (5). ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 80. "Per me alpinismo è viaggio di superficie" Trad. (Pour moi, l'alpinisme est un voyage de surface) ; Idem , p. 70. "Per me scalare ha il valore aggiunto di servire a niente" Trad. (Pour moi, escalader a une valeur ajoutée, celle de ne servir à rien); ERRI DE LUCA, *L'ordine di D*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 64. "Dalla fine del 1993 vado come autista di mezzi di aiuti in Bosnia, chiamato da un gruppo di cattolici emiliani pratici e ferventi. Raccolgono una grande offerta spontanea nei loro paraggi e la distribuiscono laggiù in molti posti, tra bosniaci, mussulmani e serbi, dove c'è bisogno. In mezzo alla guerra minuziosa piena di fronti che passano casa per casa, essi cercano un gesto di pace e di amicizia... Vado con loro perché da solo non avrei mai trovato o nemmeno cercato la pace, la pista per metterci i passi" Trad. (Depuis la fin de l'année 1993, je vais en Bosnie comme chauffeur de convois humanitaires en Bosnie, à la demande d'un groupe de catholiques d'Emilie, pratiquants fervents. Ils recueillent toute une masse de dons spontanés dans leur région et les distribuent là-bas en différents endroits, chez les Bosniaques : catholiques, musulmans et Serbes, là où on en a besoin. Au milieu de cette guerre minutieuse dont les multiples fronts passent même entre deux maisons, ils cherchent un geste de paix et d'amitié... Je vais avec eux, car, seul je n'aurais jamais trouvé ou même pas cherché la paix)

² ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 25. "Uomini che non hanno fede, come me, si appoggiano a piccoli fantasmi. Perciò frugo con ammirazione nella scrittura sacra la presenza del più colossale dei fantasmi, la divinità" Trad. (Des hommes qui n'ont pas la foi, comme moi, se raccrochent à de petits fantômes. C'est pourquoi, je fouille avec admiration dans l'Écriture sainte à la recherche de la présence du plus colossal des fantômes, la divinité)

³ ERRI DE LUCA, *Premessa*, in *Una nuvola come tappeto*, Milano, Feltrinelli, 2001 (1ère édition 1991), pp. 114, ici pp. 11-12. "Nel corso degli anni quel libro è diventato la mia intimità. Non l'ho studiato come un idioma da accostare agli altri, ma come una nonna—lingua saputa in infanzia e poi scordata, abilità di bambino che da adulto ho lentamente riappreso, dopo averla perduta. Salgo le sue pagine ad ogni risveglio" Trad. (Au fil des ans, ce livre est devenu toute mon intimité. Je ne l'ai pas étudié comme un idiome à ajouter aux autres, mais comme une langue grand-maternelle connue dans mon enfance puis oubliée, aptitude d'enfant que j'ai lentement réapprise adulte, après l'avoir perdue. Dès mon réveil je remonte ses pages)

⁴ ERRI DE LUCA, *Comme une langue au palais*, Paris, Gallimard, 2006 (1ère édition 1994), pp. 118, ici p. 15.

ces années de son intimité¹. La Bible l'accompagne du matin au soir, elle l'exclut aussi de la réalité :

Mi risveglio sopra un altro alfabeto, un opposto ordine di lettura che va da destra a sinistra. È un allontanamento dal mondo intorno².

Si la lecture de la Bible répond à la quête spirituelle de l'écrivain, elle compense aussi quelque part les souffrances de sa dure vie d'ouvrier³. Au travers des lectures faites, il découvre la poésie de la langue hébraïque et s'attache particulièrement aux manifestations du divin dans les prophéties des élus, qu'il juge obéissants : « Il poeta, il profeta può solo obbedire ». Les prophètes sont les poètes de Dieu, ils rendent grâce à l'hébreu qui est comme une peau qui pousse et qui germe⁴.

Erri De Luca a écrit de nombreux commentaires et des réflexions sur la bible comme *Elogio del massimo timore*, *Il salmo secondo*, *Una nuvola come tappeto*, *Ora prima*, *Nocciolo d'oliva*, *Pastori e pescatori nell'Antico e nel Nuovo Testamento*, ainsi que le tout dernier *Sottosopra. Altare dell'Antico e del Nuovo Testamento*. Il a traduit *Libro di Rut*, *Esodo/ Nomi*, *Giona/Ionà*, *Kohèlet/Ecclesiaste*, *Vita di Noè/Noà*.

Encore une fois, cette nouvelle expérience de vie et d'écriture n'est pas sans rapport avec Naples. Il cherche dans chacun des nouveaux mots étrangers découverts, la relation qui pourrait le lier avec sa langue, donc avec sa ville, comme il le fait pour le verbe *nitzàl*, « chiper »⁵. Mais la lecture de la bible l'aide aussi à mieux comprendre certaines particularités de Naples et du Sud. Ainsi, l'âne, symbole de l'équipe de foot de Naples est-il maintenant interprété à la lumière des textes saints et gagne en intelligence ; la condition des femmes napolitaines est rapportée à celle que leur impose la religion et se trouve en quelque sorte magnifiée à la lecture de la Genèse⁶. Certes, Erri De Luca en tant qu'écrivain et musicien inné apprécie l'hébreu ancien qui s'affirme comme le dialecte napolitain, agile, svelte et syncrétique. Mais c'est surtout la lecture de la Bible en hébreu ancien qui aide l'écrivain à mieux comprendre sa ville, donc à s'en rapprocher.

¹ ERRI DE LUCA, *Premessa*, in *Una nuvola come tappeto*, op. cit. , p. 11. "Mi sono servito del testo chiamato *Biblia Hebraica Stuttgartensia*" Trad. (J'ai utilisé le texte de la *Biblia Hebraica Stuttgartensia*)

² ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 110. Trad. (Je me réveille au-dessus d'un autre alphabet, un ordre inverse de lecture qui va de droite à gauche. C'est un éloignement du monde qui m'entoure) Cette même idée de besoin d'éloignement du monde est exprimée dans *Napòlide*. ERRI DE LUCA, *Napòlide* op. cit. p. 22. "Arrivavo all'ebraico per bisogno di starmene lontano" Trad. (J'arrivais à l'hébreu par le besoin de me tenir à l'écart)

³ ERRI DE LUCA, *Mete*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 70. "Così ho studiato l'ebraico antico, comprando prima una grammatica solo per vedere come era fatta quella lingua, non perché avessi stabilito di apprenderla. Poi imparai l'alfabeto, poi mi affacciai sull'oltre. Mi piaceva quello studio solitario, che dava un risarcimento alla mia vita di operaio" Trad. (Ainsi ai-je étudié l'hébreu ancien, achetant ma première grammaire juste pour voir comment était construite cette langue, non parce que j'avais décidé de l'étudier. Puis j'appris l'alphabet, puis je m'aventurai. J'aimais cette étude solitaire, qui dédommageait ma vie d'ouvrier)

⁴ ERRI DE LUCA, *Poesia (I)*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 87. Trad. (Le poète, le prophète ne peut qu'obéir) ; ERRI DE LUCA, *Pelle*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 85. "La lingua ebraica che è una pelle che si allunga, germoglia, fiorisce nelle mani dei suoi profeti, poeti di Dio" Trad. (C'est la langue hébraïque qui est une peau qui s'allonge, bourgeoine, fleurit dans les mains de ses prophètes, poètes de Dieu)

⁵ ERRI DE LUCA, *Comme une langue au palais*, op. cit. , p. 11. "Comme le berger chipera de la gueule du lion », être né à Naples m'aide à traduire l'hébreu du verbe *nitzàl* par le mouvement rapide du vol à la tire"

⁶ ERRI DE LUCA, *Calcio*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 62. ERRI DE LUCA, *Donne a Sud*, in *Napòlide*, op. cit. , pp. 88-89. 89.

3.3.5 Jérusalem et Naples

Si les deux langues, hébreu et napolitain se rencontrent, les deux villes aussi¹. L'écrivain parle de livres impairs sur Naples et d'autres pairs sur la Bible, alternant ainsi, mais dans la même logique d'écriture, la vision sacrée à celle profane. Car, derrière Jérusalem, il y a toujours Naples, double de la première et point de comparaison :

Mi è capitato di vedere Napoli sotto altre città. Sotto Gerusalemme, non la geografica, ma la scritta nelle storie sacre, la città in cima alle salite... Ho dirottato su Napoli una frase di Ezechiele profeta su Gerusalemme assediata : "Lei (la città) è la pentola e noi siamo la carne". Sono stato bambino in una città pentola, ma ho dovuto leggere l'Antico Testamento per saperlo. Perciò Napoli è diventata sotto lettura una controfigura di Gerusalemme. Un secondo arcobaleno si forma a volte più sbiadito accanto al primo, così Napoli per me dai versi scritti per Gerusalemme. Sorge in seconda dietro la città santa, la mia d'origine e d'origine, il mio tabbùr haàretz, ombelico della terra².

L'écrivain place ainsi et toujours sa ville d'origine comme ville de référence. Sauf que Naples cette fois est derrière, elle n'est plus point absolu de référence, mais point référent qui offre une contrepartie valorisante à son double. Jérusalem apparaît donc comme la ville sainte par excellence, Naples, cette fois, n'occupant que la deuxième place. Est-ce à dire que la ville a enfin perdu de sa prédominance dans le cœur de l'écrivain et dans celui de l'exilé ? À travers l'analyse plus détaillée de quelques-unes de ses expressions, nous allons voir que si les faits se présentent d'abord ainsi, ils sont rapidement démentis.

La première des expressions récurrentes de l'écrivain concerne *La pentola sul fuoco*, connu de tout Napolitain est un *ragù*, plat traditionnel qui exige un mode de cuisson à petit feu. Erri De Luca se sert de la connaissance collective pour raconter, à propos de ce plat, une histoire drôle : sa grand-mère, poursuivie par la canne vengeresse de son père, fuit la maison familiale, oubliant sa casserole sur le feu. Il faut rappeler ici que la symbolique de la marmite n'est rien d'autre que l'expression métaphorique même de Naples. En effet, présent à l'esprit de chacun, la cité parthénopéenne

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 21. "Nei resoconti di piccole scoperte di lettore di Scritture sacre, mettevo Napoli a contrappeso e dirimpetto ai luoghi delle storie sacre : il napoletano di nascita incontrava l'ebraico definitivo della divinità. Da non credente me ne sono lasciato abbagliare" Trad. (Dans les comptes rendus de petites découvertes de lecteur d'Écritures sacrées, je mettais Naples à contrepois et face aux lieux des histoires sacrées : le Napolitain de naissance rencontrait l'hébreu définitif de la divinité)

² Idem, pp. 22-24. Trad. (Il m'est arrivé de voir Naples sous l'aspect d'autres villes. Sous celui de Jérusalem, non la géographique, mais celle écrite dans les histoires sacrées, la ville en bout des montées... J'ai détourné sur Naples une phrase du prophète Ezéchiel sur Jérusalem assiégée : « Elle (la ville) est la casserole et nous sommes sa chair ». C'est pourquoi Naples est devenue sous lecture une doublure de Jérusalem. Un deuxième arc-en-ciel se forme parfois plus déteint à côté du premier, ainsi Naples est pour moi dans les vers écrits pour Jérusalem. Ma ville d'origine et d'origine, mon *tabbùr haàretz*, nombril de la terre, s'élève en deuxième position derrière la ville sainte) Cette phrase est déjà présente dans *I colpi dei sensi* où l'écrivain évoque le tremblement de terre qui a secoué Naples en 1944 ; ERRI DE LUCA, *Vista : un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 16. "L'acqua che friggeva. « Questa città è una pentola e noi siamo la carne », è scritto di Gerusalemme nel libro di Ezechiele, il primo terrore dell'immenso, angoscia sacra dei popoli sismici, vulcanici" Trad. (L'eau qui bouillonnait. "Cette ville est une marmite et nous sommes la viande", est-il écrit à propos de Jérusalem dans le livre d' Ezéchiel. La première terreur de l'immense, angoisse sacrée des peuples sismiques, volcaniques)

mitonne comme un pot sur le feu à cause du Vésuve qui menace à tout moment d'exploser. Chaque Napolitain a donc bien conscience qu'une marmite couve sous ses pieds. Quand Erri De Luca trouve dans ses lectures bibliques, l'expression « pentola », il fait immédiatement le rapport avec sa ville d'origine. Par cette mise en rapport, il confirme que l'image émergente de la ville de son enfance reste toujours présente comme éternel point de référence¹.

Mais une autre analyse va rapidement situer que Naples ne reste pas seulement point d'évocation récurrente à la mesure d'un simple refrain. Quand Erri De Luca évoque la « carne », cela pourrait tout aussi se rapporter à la chair des Juifs massacrés à Auschwitz qu'à celle des membres de la guerre civile des années de Lotta Continua, membres dont certains pourrissent encore dans les prisons italiennes « carne fresca da mettere a frollare nelle celle dei nemici »². L'interprétation de la symbolique paraît ici difficile car tout est « carne » aux yeux de l'écrivain, tant ses compatriotes qui s'amoncellent en surnombre dans la ville que les milliers d'enfants qui peuplent les rues napolitaines. Cette appellation attire néanmoins l'attention du lecteur et lui rappelle la symbolique toujours présente de Naples dans l'œuvre de Erri De Luca.

La conviction du lecteur que Naples est toujours présente dans le cœur de l'écrivain va être enfin emportée par l'expression *Tabbùr haàretz* (Ézéchiel 38, 12), déjà mentionnée dans un article précédent. Cette expression est d'autant plus intéressante qu'elle témoigne d'une évolution entre l'article *Ombelico* et le texte *Napòlide*³. Dans le premier texte, l'écrivain affirme que Jérusalem est le premier contact entre le sacré et sa matrice, le premier lien entre le sol et le ciel, alors que dans le deuxième texte, c'est Naples qui devient « (s)on *tabbùr haàretz* », le nombril qui le relie à sa terre, à ses propres origines.

La lecture de l'histoire des Juifs dans l'Écriture sainte permet à Erri De Luca d'exorciser certaines de ses obsessions concernant sa jeunesse et son passé de militant. Elle le conforte surtout dans ses liens avec sa ville d'origine et lui permet, par ses lectures du texte sacré, de renouer avec ses racines de façon apaisée.

3.3.6 La sacralisation de *Montedidio*

Cette quête d'équilibre, d'une certaine harmonie, nous allons voir maintenant qu'elle se prolonge par une tentative de sacralisation du profane. En effet, l'écrivain ne cherche pas seulement à associer Jérusalem à la ville de ses origines, mais tente encore d'intégrer à cette transfiguration Montedidio, le quartier de son enfance. Ce qui a marqué l'écrivain, c'est la topographie de Jérusalem, « la città in cima alle salite » qu'il met en rapport avec celle du quartier de son enfance. Le Vésuve devient ainsi point de comparaison avec le Sinaï⁴. Autre exemple, se référant à l'origine

¹ ERRI DE LUCA, *La pentola sul fuoco*, in *Pianoterra*, op. cit. , pp. 11-13; ERRI DE LUCA, *Sacro di Sud*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 70. L'allusion au *ragù* qui « peppèa », qui en train de cuire secoue le couvercle de la marmite, est une image toute napolitaine qui reproduit le danger permanent du Vésuve. Selon l'écrivain napolitain le sentiment du sacré provient directement du sol de même que la marmite et son couvercle secoués par l'eau en ébullition.

² ERRI DE LUCA, *Per Paolo Persichetti*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 91. Trad. (Chair humaine fraîche à mettre à faisander dans les cellules de ennemis)

³ ERRI DE LUCA, *Ombelico*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 82.

⁴ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , p. 26. " E il fumo del Vesuvio era un poco parente di quello del Sinai " Trad. (Et la fumée du Vésuve était assez proche de celle du Sinaï)

étymologique du mot *Montedidio*, mont aux faits extraordinaires¹, l'écrivain confirme cette assimilation au Sinaï et ose le définir dans l'incipit de *Tufo* comme le Mont -de- Dieu, par antonomase :

A Napoli c'è una via dritta e un po' in salita che finisce sbarrata in cima da una caserma. Si chiama Monte di Dio, un nome esagerato da sostenere lontano da Gerusalemme. Così la chiama Isaia nel suo libro di profeta : Monte di Dio, *har Iod*².

Ainsi Montedidio, sa rue et son quartier sont-ils sacralisés par Erri De Luca à la lumière des lectures de la Bible.

3.3.7 Le mysticisme de Erri De Luca

A la lumière de ses lectures, Erri De Luca va ponctuer son écriture d'échos ou de citations bibliques qui sont sensées faire allusion à Naples. N'est-ce pas le cas du grondement qualifié d'apocalyptique qui secoue la ville, lors du tremblement de terre de 1980 ? Ou encore le cas d'épisodes âprement commentés à la lumière des Livres Saints ?³ Au fur et à mesure de son évolution, c'est toute son œuvre qui se trouve imprégnée de mysticisme, jusqu'au dernier ouvrage *In nome della madre* (2006), hommage à la Vierge Marie, et démonstration de son attirance pour la religion judéo-chrétienne⁴. Dans son premier roman, *Non ora, non qui* (1989), on observe le caractère simplement allusif aux pratiques dévotionnelles chrétiennes, par le biais d'une mère, fervente pratiquante, qui prie les yeux fermés dans le noir de la Basilique Saint François de Paule à Naples. Mais dès son deuxième roman, *Aceto, arcobaleno* (1992), Erri De Luca s'interroge sur la religion et sa pratique, thèmes qui deviendront une constante de son écriture romanesque.

Les exemples des interrogations que se pose l'écrivain sur la foi et la croyance ne manquent pas dans ses œuvres. Ainsi, Père Natan, ami du narrateur, entend l'appel de Dieu alors qu'il est perché sur son arbre, dans le jardin paternel à Ischia. Dans son troisième roman, *Tu, mio* (1998), l'écrivain se pose des questions sur sa foi en se familiarisant avec les autres religions. Dans la barque de pêche, Nicola, le pêcheur, l'instruit sur la religion juive et toujours dans cette même barque, le narrateur devise avec Caia indifféremment de religion et d'amour. « Rispondevo che non sapevo niente di Dio e di amore... Non sapevo pregare », lui dit-il⁵. Le récit *Tre cavalli* (1999) semble amplifier ce thème dans une dimension de mysticisme universel où s'effacent les frontières. Les personnages rencontrés par le narrateur ont tous un aspect mystique ou sont croyants : Selim, l'africain, prie en tout début de journée, le créole fait au narrateur un signe de croix sur son front, le croate adresse ses prières aux éléments, les marins irlandais sont tous très pratiquants. L'écrivain lui-même succombe à la force de la croyance. Quand il revient à Naples dans *Montedidio* (2001), il

¹ Idem, p. 26. "Montedidio si chiamava così perché avvenivano cose sconosciute a tutti gli altri monti" Trad. (Monte di Dio s'appelait ainsi car il se passait des choses inconnues à toutes les autres montagnes.)

² Idem, p. 5. Trad. (À Naples, une rue droite en pente douce est barrée tout en haut par une caserne. Elle s'appelle Monte di Dio, un nom difficile à porter loin de Jérusalem. C'est ainsi que la nomme Isaïe dans son livre de prophète : Montagne de Dieu, *har Iod*.)

³ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit., p. 41. "Giovanni nell'Apocalisse, l'ultimo dei libri, ha provato a scrivere quel suono" Trad. (Jean dans l'Apocalypse, le dernier des livres, a tenté d'écrire ce son)

⁴ ERRI DE LUCA, *In nome della madre*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 79.

⁵ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., pp. 32-36. Trad. (Je répondais que je ne savais rien ni de Dieu ni de l'amour... Je ne savais pas m'adresser à Dieu)

redécouvre son quartier d'enfance, non pas dans la sombre réalité d'antan, mais dans une dimension magique et mystique à la fois, établissant des liens entre l'histoire juive et celle de ce quartier de Naples. Le cordonnier Rafaniello, présenté comme un ange *in fieri*, et rescapé des camps d'extermination, s'envole dans les airs pendant la nuit de la Saint Sylvestre en déployant ses ailes depuis les hauteurs de Montedidio. Le parallélisme entre Naples et la ville sainte est une fois de plus évident. Et ce mysticisme s'accroît encore dans *In nome della madre* où l'écrivain se déplaçant à Bethléem, revient au cœur même du Sacré. L'ange Gabriel a déjà annoncé l'heureux événement à la Vierge Marie. L'écrivain s'attache à la figure de la Vierge, « l'operaia della divinità », celle qui accueille et accomplit en silence l'oeuvre de Dieu. Ce sont ses pensées qu'il nous livre, pensées emplies du mystère qui l'habite de cet acte à la fois sacré et humain de procréation¹.

3.3.8 Erri De Luca moral : le poids de ses responsabilité

L'aspect mystique et la présence de la magie dans certaines œuvres ne font pas oublier la morale et l'attitude éthique de Erri De Luca. En effet, ses textes sont constamment émaillés de réflexions morales quant à la vie quotidienne. S'inspirant de la Bible, l'écrivain se sert des termes hébraïques pour expliquer au lecteur son attitude face à ce qu'il considère comme ses responsabilités d'homme et d'écrivain :

“Onora tuo padre e tua madre”, fu scritto sopra una pietra nel capitolo ventesimo al verso dodici di un libro sacro. Il verbo che l'antico Ebraico impiega è più forte e più pratico del nostro “onora”. È “cabbèd”, frutto di una radice che vuol dire: “dai peso”. Dai peso a tuo padre e a tua madre: perché di quel peso sei fatto tu medesimo. Tu pesi esattamente quanto il peso che avrai dato loro. Ho obbedito involontariamente a questo comando, mi è capitato di applicarlo alla cieca cercando le loro storie, risentendone il peso di me².

Ainsi qu'il l'explique à ses amis et à ses lecteurs, Erri De Luca interprète son quotidien à la lumière de la Bible. Mais Barbara, amie emprisonnée, écoute perplexe les propos de son ami qui lui traduit les mots de Isaïe comme s'ils étaient la bonne parole du jour³. « Le Seigneur délivre les prisonniers », dit le Nouveau Testament (Isaïe, 61). Elle lui rétorque qu'il n'en reste pas moins que les prisonniers civils, « asurim », comme les prisonniers de guerre, « shevuim » sont encore en prison. Et Erri De Luca de reconnaître que si Jésus a dit « Aujourd'hui s'est accomplie cette écriture », l'accomplissement de l'Écriture sainte est loin d'être réalisée.

¹ ERRI DE LUCA, *In nome della madre*, op. cit. , 3e de couverture. Trad. (L'ouvrière de la divinité)

² ERRI DE LUCA, *Plancton*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 16. Trad. (« Honore ton père et ta mère », fut-il écrit sur une pierre au chapitre vingt au verset douze d'un livre sacré. Le verbe que le vieil hébreu emploie est plus fort et plus concret que le nôtre « honore ». C'est *cabbèd*, fruit d'une racine qui veut dire : « donne du poids » Donne du poids à ton père et à ta mère : car c'est de ce poids que tu es fait toi-même Tu pèses exactement le poids que tu leur auras donné. J'ai obéi sans le vouloir à ce commandement, il m'est arrivé de l'appliquer à l'aveuglette en cherchant leurs histoires, en sentant son poids sur moi)

³ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 68-69. “Barbara ascolta perplessa il mio catechismo di passante sopra Isaia: come faccio a leggere versi di migliaia di anni fa come se fossero notizia di adesso, e con la pretesa che stiano spettando a noi? Trad. (Barbara écoute perplexe mon catéchisme de passant sur Isaïe : comment fais-je à lire des vers d'il y a des milliers d'années comme si c'était une nouvelle de nos jours, et avec la prétention que nous sommes concernés?)

3.3.9 Un “ospite”, un invité partout

Ainsi, tout en parcourant avec ferveur tous les jours la Bible, Erri De Luca n'est pas insensible au doute. Il se proclame « ospite ». Attilio Scuderi confirme que Erri De Luca n'a de l'Écriture sainte que l'interprétation d'un exilé et d'un profane :

De Luca frequenta le scrittura da profano e da esiliato, coltivando la nostalgia di un impossibile ricongiungimento con l'origine¹.

Du haut de ses montagnes, l'écrivain se définissait ainsi, comme un étranger, étranger au paysage. « A queste quote sono un intruso... Sono un ospite »², dit-il. Dans une interview de Raphaëlle Rérolle, il corrige cette définition de lui-même : « Là-haut, je me trouvais en situation d'hôte, mais pas d'invité »³. La nuance paraît faible. A notre sens, elle est de taille. À son profond sentiment d'isolement au monde et d'exclusion, a succédé celui d'une possible intégration qui, pour ne pas être effective, témoigne d'une réelle volonté. Bien sûr, il continue à affirmer qu'il se sent tellement étranger qu'il avoue que même son haleine ne lui appartient pas et confirme ainsi la continuité de son impression d'être étranger au monde :

La montagna è per me un luogo deserto dove si vede il mondo com'era senza di noi e come sarà dopo. Mi affaccio sul deserto... Ci vengo perché qui si approfondisce il sentimento di essere estraneo, un intruso del mondo⁴.

Il n'empêche que par la recherche d'une ascension, qu'elle soit physique ou spirituelle, l'écrivain se réalise lui-même et dans son constant rappel d'une ville perdue à jamais, célèbre d'éternelles retrouvailles.

¹ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 44. Trad. (Erri De Luca fréquente les Écritures en profane et en exilé, en cultivant la nostalgie d'un impossible rattachement avec l'origine)

² ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , pp. 15, 79. Trad. (À ces altitudes, je suis un intrus... Je suis un invité)

³ RAPHAËLLE REROLLE, « *L'écriture est un lieu de villégiature* », op. cit. , p. 19.

⁴ Idem, p. 60. Trad. (La montagne est pour moi un lieu désert où l'on voit le monde tel qu'il était sans nous et tel qu'il sera après. Je me penche sur le désert... Je viens là car ici se renforce le sentiment d'être un étranger, un intrus du monde)

3.3.10 Conclusion

En conclusion, nous avons voulu examiner ce que représentaient dans le parcours de Erri De Luca deux nouveaux centres d'intérêt, a priori très éloignés l'un de l'autre, mais qui selon nous, sont l'expression d'une commune démarche : d'une part l'ascension physique des sommets sous la forme de l'alpinisme; et d'autre part la quête toute spirituelle de la divinité. Nous avons vu qu'il existait réellement entre ces deux démarches une même recherche que nous nous permettons de qualifier de « verticale » : au dépassement physique correspond la transcendance spirituelle. Et nous avons constaté que dans ces deux quêtes, s'exprime la même constante référence à Naples, comme si la ville était le point d'ancrage de toute nouvelle expérience et en même temps, comme si toute nouvelle expérience permettait à la fois de décoder et d'enraciner plus fort encore le lien à Naples. Ainsi, sur les sommets des montagnes isolées, ce qui continue à hanter Erri De Luca, c'est la mer, le violon de son grand-père, et les moules de Ischia¹ ! Plus encore, la deuxième activité pratiquée, la lecture de la Bible le renvoie constamment à sa ville comme point de référence et de comparaison. Il en résulte que Naples finit par se poser en double de Jérusalem, et que par un phénomène d'assimilation identique, l'hébreu ancien se couple au dialecte napolitain. Ainsi, même l'approche du sacré est un moyen pour l'écrivain de sacraliser sa ville d'origine pour mieux se réconcilier avec elle.

La quête d'harmonie, à travers cette ascension physique et spirituelle, se solde sans doute par un échec. Mais l'échec n'est qu'apparent. Ces deux nouvelles aspirations ont permis à l'homme de se réaliser, à l'écrivain d'alimenter son écriture et au Napolitain de se réconcilier et de se reconnaître dans ses origines.

L'engagement politique, la prise de conscience du stéréotype du migrant et la double quête de dépassement, à la fois physique et spirituelle, ont contribué à construire l'homme qu'est devenu Erri De Luca. Nous allons maintenant nous attacher à étudier l'impact de toutes ses expériences sur son écriture, et cela uniquement dans les œuvres qui traitent de Naples, qualifiées par nous d'« œuvres napolitaines ».

¹ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 110.

IV – L'oeuvre parthénopéenne

4.1 Le mythe de la guerre et du *vicolo*

Par œuvre parthénopéenne, nous entendons toute écriture de Erri De Luca, que ce soit autobiographique ou d'invention, qui fait référence à Naples. Dans la première partie de notre étude, nous allons tenter de découvrir, d'expliquer et d'approfondir les origines de son inspiration, ses thématiques¹ et de les comparer à celles de ses prédécesseurs. Puis, nous nous intéresserons au choix de la langue, italien ou dialecte, aux principaux thèmes de son œuvre autobiographique ainsi qu'aux mots clefs d'une écriture atypique.

4.1.1 Les écrits napolitains

Dans le tableau ci-dessous, nous avons classé les œuvres de Erri De Luca en deux catégories, la première concerne les récits ou romans napolitains qui ont comme fond la ville de Naples et/ou la vie de l'écrivain à Naples, les récits autobiographiques et d'invention ; la deuxième catégorie concerne les œuvres ne contenant que des allusions à la ville ou quelques articles sur Naples :

Oeuvres napolitaines ayant Naples comme cadre du récit	<i>Non ora, non qui</i> (1989), <i>Tu, mio</i> (1998), <i>Tufo</i> (1999), <i>Montedidio</i> (2001), <i>Morso di luna nuova</i> (2005), <i>Napòlide</i> (2006).
Oeuvres non napolitaines où on rencontre plusieurs allusions à Naples / Recueils mixtes qui comportent des récits napolitains	<i>Aceto, arcobaleno</i> (1992), <i>I colpi dei sensi</i> (1993), <i>In alto a sinistra</i> (1994), <i>Pianoterra</i> (1995), <i>Alzaia</i> (1997), <i>Lettere da una città bruciata</i> (2002), <i>Altre prove risposta</i> (2002), <i>Il contrario di uno</i> (2003), <i>Sulle tracce di Nives</i> (2005).

¹ Nous allons néanmoins citer en note de bas de page les thèmes napolitains revisités dans d'autres récits non napolitains afin de démontrer l'influence napolitaine dans toute la narrative de Erri De Luca.

4.1.2 Sources et réalisations

Nous avons exposé jusqu'ici l'*iter* de Erri De Luca depuis son enfance napolitaine jusqu'à sa maturité. De toute évidence, il apparaît que l'écrivain a fui son lieu de naissance, suite à l'étouffement d'une enfance malheureuse, pleine de silence et de révolte contenue. Nous avons fondé que c'est ce choix d'évasion qui lui a permis de se construire en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Ses activités militantes et professionnelles de maçon, son bénévolat à l'étranger et ses loisirs l'ont certes ouvert sur le monde, mais ont aussi prolongé son lien indéfectible à Naples comme en témoigne toute son écriture. Selon Attilio Scuderi, la fuite de Naples a donc délivré Erri De Luca de son lourd passé mais l'a aussi enraciné dans ses origines et a contribué à créer d'autres mythes ¹:

La fuga da Napoli come atto che a un tempo unisce e libera dalla propria origine².

Aux mythes de la mer et de l'île, Erri De Luca a par la suite substitué d'autres mythes créés à partir du réel de sa vie quotidienne et qu'il explicite dans son œuvre *in fieri*. D'une part, il manifeste dans les rues son désir de contestation et de révolte, il part volontaire en Afrique ou en Bosnie, il se bat pour les prisonniers politiques et pour les migrants, il intègre le devoir de mémoire que l'on doit aux Juifs ; d'autre part, il aime le silence de la page sainte ou profane, la béatitude des cimes, le silence de la lecture, de l'écriture et de la traduction. Et par-dessus tout, il aime à se souvenir de Naples, à se rappeler et à rappeler au lecteur ses origines, il participe à reconstruire sa ville. Homme d'action, il devient solitaire en écrivant et mêle dans son écriture, présent et passé, dans une expression imbriquée, entrelacée. « Écrire de son mieux, c'est se condamner à la solitude »³, a dit Ernest Hemingway qui pensait qu'une enfance malheureuse était le meilleur apprentissage d'un écrivain. Erri De Luca commence justement par raconter son enfance. Mais il n'a pas écrit que sur son enfance napolitaine. En se déracinant, il a cherché tout au long de son parcours d'autres sources d'inspiration, et surtout, il s'est engagé. Erri De Luca raconte son vécu comme un feuilleton, l'« autografia »⁴ de ses récits suit tout son parcours dans un constant retour mnémonique sur le passé :

Essendo storie mie, per forza riguardano il passato: non sono storie profetiche, sono storie alle spalle, provengono da dietro⁵.

L'écrivain parle de ses visions, visions semblables à celles de l'enfant napolitain qu'il était. Il avoue être un « visionario »⁶, mais en quelque sorte à reculons car il voyage à l'envers, du temps

¹ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 10. "Dalla fine del '68 infatti entriamo in un'altra dimensione mitica" Trad. (En effet depuis la fin de 1968 nous entrons dans une autre dimension mythique)

² Idem, p. 11. Trad. (La fuite de Naples comme acte qui unit et délivre à la fois de ses propres origines)

³ Ernest Hemingway proclamait cette phrase célèbre dans son discours inaugural de réception du prix Nobel, en 1954.

⁴ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 61.

⁵ ERRI DE LUCA, *I libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 31. Trad. (Étant donné que ce sont des histoires à moi, elles concernent forcément mon passé ; ce ne sont pas des histoires prophétiques, ce sont des histoires dans le dos, qui viennent de derrière)

⁶ ERRI DE LUCA, *Visioni*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 35. "Amo le visioni: quelle che viaggiavano negli occhi assorti dei bambini della città di Napoli, quando ero bambino anch'io" Trad. (J'aime les visions : celles qui

présent vers son passé qu'il mythifie. Et il jongle sans cesse d'une période à l'autre, le passé étant la préfiguration d'un futur déjà révolu¹. Attilio Scuderi parle de « *diffrazione autobiografica dell'io dell'autore* »² et met en évidence la constante manipulation que fait l'écrivain de son histoire.

4.1.3 Les sources de son écriture

Bien que *Non ora, non qui* ait été publié en 1989, Erri De Luca déclare avoir toujours écrit. Écrire lui permet à la fois de s'enraciner dans son passé, de se délivrer de son fardeau et de s'ouvrir aux autres. L'écriture est expression et réalisation. C'est pour lui le seul moyen de se retrouver et de se projeter. Il préfère l'écriture à la parole :

L'intoppo della parola... fa ridere come l'effetto di uno che cade, che perde l'equilibrio. Parlare è percorrere un filo. Scrivere è possederlo, dipanarlo³.

Comment ce besoin d'écrire s'est-il d'abord manifesté ? En fait, tout remonte à l'enfance, aux difficultés à s'exprimer, aux bégaiements, à l'importance dans la famille de la tradition orale, à l'importance des livres, aux jeux d'une imagination débordante. Erri De Luca a été un enfant taciturne, et cela fait qu'encore aujourd'hui, il préfère l'écriture et la lecture aux discours. Il sait encore écouter et prêter attention aux autres car petit, il était « il muto, l'imbuto »⁴ de sa mère. Sa chambre surtout a été un lieu conditionneur de ce qu'il est devenu : des livres jusqu'au plafond, ce lieu est celui où il développe sa fantaisie et son imagination. C'est dans cette pièce qu'il étanche sa soif de lecture, concernant la guerre, à travers des livres sur cette époque que lui donne son père, père qui se sent coupable de n'avoir participé à rien. L'enfant lit tout :

Nella casa paterna disponevo della vasta biblioteca di un padre affamato di ogni conoscenza. Mi passava romanzi, io ci aggiungevo libri di storia sulla seconda guerra, della quale vedevo ancora le macerie e ne ascoltavo i racconti dai grandi⁵.

voyageaient dans les yeux absorbés des enfants de la ville de Naples, lorsque j'étais moi aussi un enfant); ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 24. Trad. (Visionnaire)

¹ Cette figure d'inversion du temps de projection du présent dans le passé permet à l'écrivain de revenir sans cesse sur ses visions. Il s'agit du *hysteron proteron*.

² ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 17. Trad. (Diffraction autobiographique du moi de l'auteur)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 25. Trad. (La confusion des mots... déclenche le rire aussi sûrement que celui qui tombe ou perd l'équilibre. Parler c'est parcourir un fil. Écrire c'est au contraire le posséder, le démêler)

⁴ Idem, p. 27. Trad. (Le muet, l'entonnoir)

⁵ ERRI DE LUCA, *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 23. Trad. (Dans la maison paternelle je disposais de l'ample bibliothèque d'un père affamé de tout connaître. Il me passait des romans, moi, j'y ajoutais des livres d'histoire sur la seconde guerre, dont je voyais encore les décombres et dont j'écoutais les récits des adultes)

« Io mi sono avvelenato (coi libri) »¹, dira plus tard l'écrivain. Mais il sait aussi ce qu'il doit à ses lectures, une immense culture en littérature non seulement italienne, mais aussi européenne et internationale. Dans un petit cahier, il transcrit ses impressions, premier cahier qu'il jettera le jour de son départ de Naples. Mais cette habitude de jeunesse d'écrire et de commenter son quotidien, il va la poursuivre tout au long de sa vie. Car il aime à raconter son histoire et celle de ses parents. Les souvenirs sont éléments déclencheurs de l'écriture, cela peut être par exemple une vieille photo prise par son père, prétexte à remonter le temps, à transcrire des moments inoubliables, comme dans *Non ora, non qui*. Ailleurs, c'est la relecture d'un récit de son père qui inspire l'écrivain comme dans *I fogli della domenica*. Mais le plus souvent, c'est Naples qui l'inspire :

Da qui (l'immaginazione), e dalla città intorno è venuto l'avviamento a scrivere storie².

4.1.4 Le récit de Naples

Le récit de Erri De Luca oscille souvent entre un « me narrante e un me narrato »³, dans un prisme narcissique où il parle de lui, tantôt à la première personne, tantôt à la troisième, s'attachant à parler de lui ou de sa famille. Ses narrateurs n'ont pas de nom, mais on devine facilement qu'il s'agit de l'écrivain. Il en résulte des récits aux voix d'âges différents, vieilles, enfantines ou adolescentes. Erri De Luca est aussi un conteur d'histoires. À l'intérieur de ses récits, l'écrivain insère des histoires qui s'imbriquent les unes dans les autres, mais toujours à propos du même sujet. Il n'y a pas de roman classique dans sa production narrative, mais une pluri narration, qui survole des années de sa vie ou des histoires multiples. Aux histoires purement descriptives, il préfère celles racontées de vive voix. À propos de *Ferito a morte* de Raffaele La Capria, Erri De Luca déclare que ce roman ne peut pas remplacer les récits d'antan transmis d'une génération à l'autre :

Non è però un libro che possa sostituirmi le storie narrate a voce da chi è venuto prima, sulla guerra, sulla Napoli di allora. È uno di più, diciamo così, ma non lo considero il racconto di Napoli⁴.

Mais autre caractéristique de ses récits, la Seconde Guerre mondiale n'est jamais oubliée. Effectivement, la plupart de ses histoires parlent de cette époque là, elles y font soit allusion, soit expressément référence. Cette guerre est un des thèmes fondateurs de sa narrative⁵. Les jeunes

¹ Idem, p. 25. Trad. (Je me suis empoisonné avec les livres)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 17. Trad. (D'ici [mon imagination], et de la ville autour, est né le commencement de mon écriture)

³ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , pp. 59-60. Trad. (Un « Je » qui raconte et un autre « je » qui est raconté)

⁴ Idem, p. 124. Trad. (Cependant ce n'est pas un livre qui puisse remplacer les histoires racontées de vive voix, par celui qui est venu avant, sur la guerre, sur la Naples d'alors. C'est un de plus, pour ainsi dire, mais je ne le considère pas comme le récit de Naples)

⁵ La guerre est le cheval de bataille de Erri De Luca qui devient le défenseur de la paix de par le monde. Dans ses autres œuvres l'écrivain évoque non seulement la guerre civile en Italie dans les années 1970 à laquelle il a participé, mais encore la guerre dans les Balkans qu'il a vu en tant que témoin, volontaire d'aides, évoquée entre autre dans *Tre cavalli*. Et dans ce dernier livre il rappelle aussi la guerre en Amérique du Sud, en Argentine. Tout est prétexte pour se

protagonistes sont l'alter ego de l'écrivain au même âge. Le jeune homme de *Tu, mio* apprend par son entourage ce qu'a été la guerre. À son oncle qui lui demande les raisons de son intérêt pour la guerre, il répond :

Perché è la vostra storia, la sola che impariamo dalla voce e non dai libri¹.

4.1.5 La guerre² et l'après-guerre

Nous allons maintenant étudier, de manière plus précise, comment la guerre et l'après-guerre sont présents dans les oeuvres napolitaines - autobiographiques ou d'invention - de Erri De Luca. L'écrivain adopte plusieurs stratégies narratives. Dans ses récits autobiographiques il parle de la période du conflit comme de celle qui lui succède. Dans ses romans, il met l'après-guerre (ou les années 1960-1970) à l'arrière plan de la narration, tout en introduisant la guerre par analèpse. Mais en 2005, avec *Morso di luna nuova*, l'écrivain en fait l'axe porteur de sa première œuvre en napolitain, situant toute l'action pendant la guerre. Nous allons illustrer ci-dessous les oeuvres qui évoquent la Deuxième Guerre mondiale et l'époque de l'après-guerre, et cela, selon une étude chronologique³ afin de mieux déterminer la progression de ce thème fondamental dans la vie et dans l'écriture de Erri De Luca.

Dans son premier roman, *Non ora, non qui*, de 1989, qui raconte toute la vie napolitaine de l'écrivain dans les deux Naples, celle des vieux et des beaux quartiers, et sur l'île, l'après-guerre est caractérisé d'une part par la présence des Américains et d'autre part, la hâte des Napolitains. L'écrivain n'oublie pas pour autant de mentionner les conséquences catastrophiques de cette guerre pour sa famille, en particulier à travers la jeunesse trop vite fanée de sa mère :

La tua gioventù fu confusa dalla guerra. Prima i traffici dell'emergenza quotidiana, viveri, bombe, uomini dispersi sui fronti e nei nascondigli, poi gli arrangiamenti e la nuova povertà del dopoguerra, perduti casa e beni

⁴

battre en soldat civil, contre les guerres qui font ravage de par le monde. Dans *H²O²*, in *Solo andata*, le souvenir d'une petite fille juive des temps de la guerre lui rappelle les tensions actuelles à Jérusalem. Donc, la vision d'enfance de la deuxième guerre mondiale s'étend aujourd'hui à celle d'autres guerres, proches ou lointaines. C'est cela son combat d'écrivain engagé dans son temps.

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 59. Trad. (Parce que c'est votre histoire, la seule que nous apprenions par la voix et non par les livres)

² Lire en Annexe 4 la chronologie de la deuxième guerre mondiale en Italie, notamment à Naples et dans ses environs.

³ Nous entendons ici chronologie de publication, non de rédaction.

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 16. Trad. (Ta jeunesse fut troublée par la guerre. D'abord les préoccupations de l'urgence quotidienne, vivres, bombes, hommes éparpillés sur les fronts et dans les cachettes, puis les arrangements et la nouvelle pauvreté de l'après-guerre, une fois perdu maison et bien)

Deux des quatre récits de *I colpi dei sensi* (1993), concernent l'époque de la guerre entre 1943 et 1944 et de l'après-guerre. Dans *Vista : un vulcano*, l'écrivain évoque trois « fuochi »¹, imbriquant la petite histoire de sa famille à la grande Histoire de Naples occupée par les Allemands, « una città in briciole e stufa di loro »². En ouverture, l'écrivain rappelle que sa ville a été bombardée, plus de cent bombardements entre 1943-44³. Et s'attarde sur celui tristement célèbre du 4 août 1943 qui, parce que sans alerte préalable, a tué trois mille Napolitains. D'une part, Erri De Luca décrit ce scénario dans des termes apocalyptiques, c'est un « inferno »⁴, et un « finimondo »⁵. De l'autre, il amuse le lecteur par son anecdote à propos du service de porcelaine anglaise du grand-père qui, transporté dans une valise pendant les bombardements alliés, est finalement cassé lors du seul bombardement allemand. Pour septembre 1943, il retrace les « quattro giornate di fuochi » pendant lesquelles le peuple napolitain s'est révolté et a pourchassé les Allemands. En ce qui concerne l'hiver 1944, il évoque le Vésuve qui entre en éruption : « Il Vesuvio si aprì e uscì il fuoco ». L'atmosphère y est décrite aussi apocalyptique que la guerre : le mont est en flammes, le ciel flamboie. Enfin, le spectacle cesse : la mère de l'écrivain regarde à la fenêtre « i fuochi di una guerra spenta »⁶. La vitre crée une tentative de mise à distance de cet événement tragique. Le point de vue est celui de la chronique d'un enfant émerveillé par ces récits où l'on parle de canons, de bombardements, de morts, de tremblement de terre. En ville, c'est un continu va-et-vient : « Napoli è una città mobile », d'abord par le déplacement de ses habitants courant dans les abris ou fuyants, puis avec la fuite des Allemands et l'installation des Américains, enfin par l'évacuation des sinistrés de guerre. Dans *Odore : brioches e altri gas*, le narrateur a dix ans. Il fait la connaissance d'un Juif d'une quarantaine d'années, invité à la pêche, sur la barque de son oncle, au large de Ischia. Son bras est tatoué, l'homme est taciturne. L'enfant apprend ainsi, sans poser de questions, l'histoire d'un rescapé des camps d'extermination. Le bras de l'invité ne porte pas un simple tatouage, mais « l'infamia di una marcatura »⁷. Ses mains sont parfumées comme celles de l'enfant, de pêche et de brioches. Le narrateur s'assimile au monde des adultes et s'intègre à leur vécu comme s'il y avait lui-même participé.

Dans le roman *Tu, mio*, publié en 1998, le thème de la fabula se centre une fois encore sur la guerre. Le protagoniste, « un ragazzo di Napoli »⁸, un jeune homme de seize ans, se trouve en vacances à Ischia. En dépit de son jeune âge, de ses loisirs et du cadre idyllique qui devraient le porter à l'insouciance, il part à la recherche d'informations sur la guerre, une guerre qu'il n'a pas connue, mais dont il a entendu parler. *Tu, mio* raconte l'initiation *in fieri* de ce jeune homme à l'amour, aux autres, à la vie adulte. Mais son entrée dans le monde des adultes est initiatique et se réalise par le biais de souffrances physiques et morales, comme la morsure au bras d'une murène, et plus grave, par le poids réalisé de la dette paternelle, dette dont il se sent coupable et qu'il veut racheter. En effet son père, bien que soldat, n'a pas combattu ou très peu. C'est donc par le travers d'un autre personnage que la guerre est racontée : « Guagliò, che brutta carogna è 'a guerra »⁹, dit Nicola au jeune homme. L'écrivain transcrit ici, par le récit, sa propre histoire : celle de son père

¹ ERRI DE LUCA, *Vista : un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , pp. 14-17. Trad. (Coups de feu) Ce terme est répété trois fois dans le texte.

² Idem, p. 14. Trad. (Une ville en miettes et excédée de leur présence)

³ Dans l'article *Plancton*, - le seul du recueil *Pianoterra* qui fasse allusion à la Deuxième Guerre mondiale - , après avoir évoqué les nuits blanches des bombardements, Erri De Luca parle de son envie d'en savoir plus car l'histoire à l'école s'arrêtait à la première guerre. De cela le passage à la lecture des livres de son père.

⁴ ERRI DE LUCA, *Vista : un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. p. 14. Trad. (Enfer)

⁵ Idem, p. 14. Trad. (Pagaille)

⁶ Idem, pp 14-17. «Quattro giornate di fuochi... Napoli era una città mobile... Fu in quell'inverno del '44 che il Vesuvio si aprì e uscì il fuoco... Mia madre...guardava i fuochi di una guerra spenta ...» Trad. (Quatre journées de coups de feu... Ce fut au cours de cet hiver 44 que le Vésuve s'ouvrit et que le feu s'en échappa... Naples était une ville mouvante... Ma mère... regardait les feux d'une guerre éteinte)

⁷ ERRI DE LUCA, *Odore : brioches e altri gas*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 23. Trad. (L'infamie d'un marquage)

⁸ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 18. «Un ragazzo di Napoli» Trad. (Un garçon de Naples)

⁹ Idem, p. 39. Trad. (Mon garçon, c'est une saloperie la guerre)

fantassin, celle des courses aux abris lorsqu'il était enfant. S'il est témoin des Américains qui occupent sa ville et s'imposent avec leur commerce de dollars, avec la contrebande et la bourse noire, il n'adhère à rien de tout cela car le passé et la guerre le hantent, y compris lors des merveilleuses journées maritimes. La mer, la pêche ne peuvent pas effacer le poids de la faute et de la culpabilité. Il tente à tout prix d'en savoir plus, par Nicola, par Caia, par son oncle et son père. Le dialogue entre l'adolescent et ce dernier est révélateur de la prise de conscience de la ville vendue aux étrangers et du lourd tribut de la guerre.¹ Erri De Luca en témoigne ainsi :

Vedo la nostra città tenuta in pugno da gente che l'ha venduta all'esercito americano. Vedo i soldati stranieri che fanno pipi per le strade, ubriachi, vedo le donne attaccate ai loro pantaloni. C'erano già queste cose, io le sto scoprendo adesso. Vedo che a nessuno importano, nessuno si risente, se ne vergogna. Vedo che la guerra ci ha mortificato. In altri posti è finita da molto, da noi continua².

Présent et passé se rejoignent dans un présent historique où la guerre est omniprésente et hante toute la narration. « Chi se li può scordare, strilli e spari »³. On entend les coups de feu des soldats allemands à travers les récits de Nicola, seul témoin de la guerre. Les touristes allemands sont pris pour des soldats. Le protagoniste met le feu à la voiture des Allemands venus se détendre sur l'île, croyant ainsi venger le père de Caia, Juif mort à Auschwitz, et accomplir de cette façon le devoir de son propre père. Seul, cet incendie finit par le calmer et l'aide à faire table rase du passé.

Le roman *Montedidio*, publié en 2001, se présente comme le journal intime d'un adolescent de treize ans. Ce dernier y raconte son initiation à l'amour et au monde des adultes. On est à la fin de 1945, dans les vieux quartiers de Naples. Les pauvres essayent d'oublier la guerre et ont pour objectif de s'enrichir au travail. L'écrivain adopte un nouveau point de vue, il choisit un narrateur pauvre, à moitié borgne, qui va bientôt perdre sa mère atteinte d'une jaunisse. La scène se déroule dans un taudis de Montedidio. Le protagoniste habite au premier étage, travaille au rez-de-chaussée dans une menuiserie et il monte le soir sur la terrasse de l'immeuble étendre le linge. Brusquement, la guerre fait irruption dans le récit alors qu'elle semblait tout à fait oubliée dans la mimesis de la fabula. Elle apparaît à travers les récits des habitants du *vicolo*. Renseigné par les femmes du *vicolo*, le protagoniste interroge son patron qui a été un chef de bande, un *guappo*, lors des quatre journées de révolte contre les Allemands. Cet homme a soulevé tous les habitants de la ruelle contre les Allemands. Erri De Luca témoigne de la volonté des Napolitains de chasser l'opresseur tout en soulignant l'appartenance à leur cité, à leur groupe :

Quando ci sono state le giornate di settembre contro i tedeschi (Mast'Errico) s'era portato dietro tutto il vicolo per cacciarli da Napoli... La gente di Napoli si era scatenata, stava in mezzo alla strada, gridava "iatevenne", andatevene, e gl'insegnava l'uscita a forza di fuoco... Stavano tutti per strada, don Liborio, don Ciccio, 'o guardaporta, le femmine, i guagliuni, tutt'una mappata. "I tedeschi ci davano il guasto, ci facevano piovere le bombe in casa, all'ultimo si volevano portare tutti i giovani in Germania a lavorare per loro e chi non si presentava era fucilato. Per le strade si vedevano solo i vecchi e le donne. Noi li volevamo cacciare, non volevamo stare nascosti. Gli americani non entravano a Napoli, aspettavano, e nuie ce simmo scucciate

¹ Idem, p. 39. "Solo americani hai visto tu, contrabbando, borsa nera, tutto il commercio dei dollari " Trad. (Tu n'as vu qu'Américains, contrebande, marché noir, tout le commerce des dollars)

² Idem, p. 108. Trad. (Je vois notre ville tenue en main par des gens qui l'ont vendue à l'armée américaine. Je vois les soldats étrangers qui font pipi dans la rue, ivres, je vois les femmes pendues à leurs basques. Ces choses-là existaient déjà, je les découvre maintenant. Je vois que personne ne s'en soucie, personne ne s'en indigne, n'en a honte. Je vois que la guerre nous a humiliés. Ailleurs, elle est finie depuis longtemps, chez nous, elle continue)

³ Idem, p. 48. Trad. (Qui peut les oublier, tous ces hurlements et ces coups de feux)

d'aspetta'. ” “Pure don Petrella il parroco è sceso in mezzo... Nelle giornate di settembre scese in mezzo al fuoco... dava l'assoluzione a quelli che morivano sparati, pure a un soldato tedesco. Tutta Montedidio, un quartiere sano, era sceso fuori, quand'è finita ho detto: mo' chesta città è 'a mia¹.

La guerre est également évoquée ponctuellement à travers d'autres personnages : don Ciccio, le courageux partisan, les parents du protagoniste dans l'abri, l'oncle Totò, à la poste centrale. À cette pluralité d'évocations, fait pendant un autre récit, celui d'un étranger, un Juif arrivé à Naples par le train qui raconte lui aussi sa guerre et ses pérégrinations. La thématique de la guerre est toujours en arrière-plan à l'initiation du jeune héros.

Autre exemple de cette récurrence de la thématique de la guerre, *Morso di luna nuova*, est publié en 2005 ; drame en trois actes dans un abri souterrain pendant l'été 1943, il relate une histoire que Erri De Luca a entendue lorsqu'il était enfant. Le titre, amorce de lune croissante, est symbolique et traduit l'espoir de délivrance et de liberté de tout un peuple ; en effet, il retrace la révolte populaire des quatre journées de septembre 1943. L'écrivain suit pendant trois mois la fomentation de cette révolte souterraine. Dans la première partie (13-40), il est question de huit personnes qui se retrouvent tous les jours dans un abri, encore sous le choc d'un bombardement qui a eu lieu deux jours auparavant en plein jour devant la Poste centrale. Il s'agit du bombardement du 4 août 1943 déjà mentionné in *Vista : un vulcano* et in *Montedidio*. Les Américains bombardent Naples tous les jours, les habitants n'ont que la mer ou la terre pour s'abriter. Enfermés dans l'abri, ces gens commentent la guerre : « La guerra ce sta facenno ascì pazze », dit l'un d'entre eux. Ils en parlent comme d'une maladie tout en entendant les fortes détonations à l'extérieur. Lorsqu'ils sortent de l'abri, ils apprennent que Rome aussi a été bombardée. Naples bombardée est rendue par la métaphore d'une poêle : « Chesta città è na tiella », dans laquelle vont frire les Napolitains réduits en état de chair à canon : « Chesta città è carn' 'e maciello ». Dans la deuxième partie (41-64), un mois s'est écoulé, les huit personnes sont encore une fois réunies dans l'abri. Ils évoquent cette fois la chute du fascisme du 25 juillet 1943, l'arrestation de Mussolini et le débarquement des Américains². On ne voit pas la guerre, mais on entend toujours les bombardements. Une bombe vient d'exploser à cinquante mètres de là, un immeuble entier s'est écroulé. *Morso di luna nuova*

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 82-83. Trad. (À l'époque des journées de septembre contre les Allemands, (Mast'Errico) avait entraîné toute la ruelle pour les chasser de Naples... Le gens de Naples étaient déchaînés, ils étaient au milieu de la rue, criaient « iatevenne », allez-vous en, et leur montraient la sortie par le feu. Ils étaient tous dans la rue, don Liborio, don Ciccio, le concierge, les femmes, les gosses, et toute une foule de gens. « Les Allemands nous ravageaient, ils faisaient pleuvoir des bombes chez nous, pour finir ils voulaient emmener tous les jeunes en Allemagne, les faire travailler pour eux et ceux qui ne se présentaient pas étaient fusillés. Dans les rues, on voyait seulement des vieux et des femmes. Nous voulions les chasser, nous ne voulions pas rester cachés. Les Américains n'entraient pas dans Naples, ils attendaient, e nuie ce simmo scucciate d'aspetta', et nous, nous en avons eu marre d'attendre »... « Même don Petrella le curé est descendu avec nous... Au cours des journées de septembre, don Petrella aussi descendit au milieu du feu... il donnait l'absolution à ceux qui mouraient sous les balles, il la donna même à un soldat allemand. Tout Montedidio, un quartier tout entier était sorti, quand ce fut fini j'ai dit : “mo' chesta città è 'a mia”, maintenant cette ville est la mienne »)

² En 4ème de couverture l'écrivain affirme l'avoir entendue par la bouche d'adultes lorsqu'il était petit. Il se porte donc garant de sa véracité. ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 97, ici p. 14. “La guerra ce sta facenno ascì pazze” Trad. (La guerre est en train de nous faire devenir fous) ; Idem, p. 26. “Chesta città è carn' 'e maciello” Trad. (Cette ville, c'est de la chair à canon) ; Idem, p. 38. “Avimm'aspettaà ca sta malattia d' 'a guerra fernesce. E gguerre fernescono” Trad. (Nous devons attendre que cette maladie qu'est la guerre se termine. Les guerres se terminent) ; Idem, pp. 48-49. “Dopp' 'o bumbardamento 'e Roma d' 'o mese passato, pareva che era fernuta 'a guerra, ch'era quistione 'e quacche giorno. E invece 'o vinticinche 'e luglio è caduto 'o fascismo, hanno arrestato Mussolini, ma sta carogna 'e guerra nun s'è fermata manco pe nu iuorno. La guerra è quistione di mesi, gli americani sono sbarcati, tra poco arrivano pure qua” Trad. (Après le bombardement du mois dernier sur Rome, on eût dit que la guerre était finie, qu'il était question de quelques jours. Au contraire le vingt cinq juillet le fascisme est tombé, on a arrêté Mussolini, mais cette charogne de la guerre ne s'est arrêtée même pas un jour)

fait ainsi la chronique de ce conflit interminable qui semble déjà oublié, que ce soit à Cassino¹ ou à Agerola². Mais Gaetano, le neuvième personnage, resté jusque là dans l'ombre, héros de cette révolte populaire à venir, prépare déjà le plan d'attaque dans son quartier. En attendant le moment propice, il transporte des armes pendant les bombardements. Dans la troisième partie (65-97), la situation s'aggrave car les Allemands confisquent les biens et enrôlent les jeunes napolitains pour les envoyer en Allemagne. Pendant ce temps, l'armée américaine attend à Salerne. Les occupants de l'abri souterrain sont informés de la gravité de la situation par des annonces dramatiques : d'abord, celle du ban d'enrôlement³ pour le service du travail obligatoire (S.T.O), puis celle du ratissage en cours, enfin celle des biens confisqués et du golfe miné :

Hanno minato la fascia costiera, hanno acchiappato 'e guagliuni nuosti, l'hanno nserrati (chiusi) int' 'e treni, e chi nun ce voleva i (andare) l'hanno fucilato. Stanno sbacatanno (svuotando) 'e depositi, i negozi, s'arrubbano 'a rrobba. Chisti so' alleati? Gnernò, so' spogliampise (spogliatori di impiccati, sciacalli). Ce stanno facenno 'a guerra⁴.

Les habitants prennent ainsi conscience qu'il faut agir vite pour défendre leur cité. C'est à eux qu'il appartient de participer à faire fuir les Allemands car le débarquement naval américain va anéantir la ville. Les quartiers s'organisent, l'insurrection prend corps. Naples se métamorphose métaphoriquement en un Vésuve incandescent :

Napule è na santabarbara, int' 'e sutterranei ce sta n'ata città (nei sotterranei c'è un'altra città)... 'A Napule che sta sotto è pronta a rovesciare, 'a Napule che sta ncoppa. È comm' 'o Vesuvio, sarrà n'eruzione, 'o ffluoco ch'esce a sott'a terra⁵.

Enfin le peuple de Naples chasse l'envahisseur. Le sacrifice de Biagio a non seulement sauvé ses compagnons dans l'abri, mais a aussi accéléré la retraite des ennemis. Dans l'épilogue, le regard de l'écrivain s'attache à décrire une double situation : d'une part, celle du duo touchant que forment le canari de Biagio et Elvira unis en un même cri de désespoir ; d'autre part, celle de donna Sofia au balcon qui se réjouit du spectacle du peuple triomphant dans les rues. À sa fenêtre grande ouverte, elle peut enfin regarder, « int'all'uocchie (negli occhi) sta città arrevutata (rivoltata) »⁶ car « Napule s'è scetata »⁷, sa ville est enfin libre.

¹ Idem, p. 35. "Ce stanno paesi ccà attuorno... che la guerra non la vedono e non la sentono. L'ingegnere Strumitto si è trasferito a Cassino con tutta la famiglia" Trad. (Il y a des villages autour d'ici... où on ne voit et on n'entend pas la guerre. L'ingénieur Strumitto s'est installé à Cassino avec toute sa famille)

² Idem, p. 35. "E i De Luca ? A Agerola, mmiez' 'vacche" Trad. (Et les De Luca ? À Agerola, au milieu des vaches)

³ Idem, p. 77. "È uscito il bando, ci stanno i manifesti nelle strade. Quelli che non si presentano verranno fucilati" Trad. (Le ban est sorti, il y a des affiches dans les rues. Ceux qui ne se présentent pas seront fusillés)

⁴ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit., p. 85. Trad. (Ils ont miné la bande côtière, ils ont attrapé nos enfants, ils les ont enfermés dans les trains, et ils ont fusillés ceux qui ne voulaient pas y aller. Ils vident les dépôts, les magasins, ils volent nos biens. Sont-ils des alliés ? Non, ce sont des chacals. Ils nous font la guerre)

⁵ Idem, p. 80. Trad. (Naples est une sainte-barbe, dans les souterrains il y a une autre ville... Naples qui se trouve en dessous est prête à renverser la Naples d'en haut. C'est comme le Vésuve, cela doit être une éruption, le feu qui sort sous la terre)

⁶ Idem, p. 87. Trad. (Dans vos yeux cette ville renversée)

⁷ Idem, p. 96. Trad. (Naples s'est réveillée)

Dans *Napòlide*, publié en 2006, la guerre est tout juste suggérée, elle est chuchotée par la grand-mère et la tante de l'écrivain qui racontent aux adultes « i fatti e i fattarielli »¹ de l'époque. Erri De Luca écoute aux portes les murmures :

C'era stata « 'a 'uerra » (guerra), « 'e mbomme » (bombe), “'effuiùte” (corse), tedeschi prima, poi “ll'americane”².

Erri De Luca imagine tout ce qu'il n'a pas connu de la guerre : ses parents allant à la rencontre des Américains³, le zyklon B⁴ des camps de concentration.

Dans *Non ora, non qui* et dans *Napòlide*, l'écrivain napolitain parle de la guerre par signes, par allusions, alors que dans *Tu, mio*, *Montedidio* et *Morso di luna nuova*, il l'évoque clairement, la plaçant au premier plan de la fiction, et s'attachant à témoigner de sa réalité. Sauf que cette réalité-là, il ne l'a connue que par le biais des livres ou de ce que sa famille en disait. Tout se passe comme si, par la force de l'imaginaire, il s'appropriait et mythifiait une époque inconnue mais profondément ancrée dans sa mémoire.

4.1.6 Le vicolo

Nous avons vu jusqu'ici que le thème de la guerre est celui sur lequel se centre l'ensemble des œuvres napolitaines de Erri De Luca. Il s'agit d'une variation sur thème qui hante l'auteur jusqu'en 2006, soixante ans donc après l'armistice, et qui est le facteur déterminant du récit napolitain lui-même. En cela, l'auteur de *Morso di luna nuova* s'éloigne de son prédécesseur Raffaele La Capria qui ne s'y intéresse pas vraiment. Il s'écarte également de lui par le choix de la localisation de ses romans. En effet, Erri De Luca adopte comme lieu stéréotypé par excellence le choix du *vicolo*, choix classique de tout écrivain napolitain. De ce fait, il se détourne de la mer, exception faite pour *Tu, mio*, le roman maritime de son adolescence, ainsi que de la Naples riche car il situe les quatre journées napolitaines dans les ruelles populaires de Montedidio. Pourtant, ayant habité dans les vieux comme dans les beaux quartiers, il pourrait changer de point de vue. Or, bien que non indifférent à ces panoramas⁵, il fixe son regard sur le *vicolo* bruyant et grouillant où il a vécu jusqu'à l'âge de dix ans. C'est enfermé dans ce monde clos que Erri De Luca s'est initié à la vie, au

¹ ERRI DE LUCA, *Racconti a voce*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 53. Trad. (Les événements et les historiettes)

² Idem, p. 53. Trad. (Il y avait eu la guerre, les bombes, les courses, les Allemands d'abord, ensuite les Américains)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 25. “Ho visto su di loro (i vecchi) le facce dei miei che uscivano incontro agli americani in fine estate del 1943, incontro a quelli che li avevano bombardati cento volte” Trad. (J'ai vu sur eux les visages des miens qui sortaient au devant des Américains à la fin de l'été de 1943, au devant de ceux qui les avaient bombardés cent fois)

⁴ Idem, p. 8.

⁵ En effet, même lorsque l'action est située dans la ruelle, Erri De Luca ne manque pas de rappeler au lecteur les promenades en bord de mer au contact du vent et de l'étendue marine ou bien le parfum des embruns que le vent emporte dans la rue où l'action se situe. Et depuis la terrasse de Montedidio on peut voir la mer et le volcan.

poids de la famille ainsi qu'aux souffrances des gens de la ruelle. Le *vicolo* a été selon Attilio Scuderi son « luogo di una iniziazione dolorosa al mondo »¹. Trois livres sont centrés sur ce *vicolo* de l'enfance de l'écrivain : *Non ora, non qui*, *Tufo* et *Montedidio*, trois manières différentes de penser la ruelle napolitaine. Dans le premier ouvrage, la ruelle est perçue d'un point de vue bourgeois, négativement, comme lieu de décadence car on n'y entend pas parler l'italien mais le dialecte, et on ne voit pas la mer. La famille De Luca vit cloîtrée pour ne pas se mêler au peuple. « Il vicolo plebeo del dialetto, come luogo della decadenza, la città alta come ritorno alle origini »,² dit Attilio Scuderi au sujet de ce long récit autobiographique. Dans *Tufo* prévaut une vision spatiotemporelle du *vicolo*, filtrée par l'âge de Erri De Luca qui n'a que cinq ans. Sa ruelle semble néanmoins s'élargir et bénéficier d'un peu d'air et de lumière, car on démolit l'immeuble situé face au sien. La poussière du tuf, qui s'engouffre par les fenêtres, symbolise un monde non pas désagréé par la guerre, mais détruit par les changements de la cité ; et dans cet édifice en décombres, d'une pièce à l'autre, les habitants errent dans des pièces vides. En revanche, dans *Montedidio*, la ruelle est perçue positivement par l'initiation de son jeune héros. Située en montée, elle propulse ses protagonistes vers le haut, rendant compte du désir ardent de lumière et de liberté, désir explicité par la verticalité du déplacement des locataires, de l'atelier à l'appartement exigu, puis vers la terrasse. C'est là-haut que le protagoniste s'entraîne avec son boomerang et qu'il rencontre Marie. Cette ruelle qui monte vers le ciel, mais avec le linge étendu en plein milieu du *vicolo*, reproduit néanmoins dans ce cliché toutes les images de la Naples du folklore :

Donna Assunta la lavandaia apre il basso e comincia la stesa dei panni... con le mani gonfie di geloni, rosse bruciate, attaccando i panni alle mollette lungo mezzo vicolo³.

4.1.7 Scènes de la vie napolitaine

C'est dans ce contexte que l'écrivain croque les scènes de la vie napolitaine. Ces scènes s'avèrent doublement importantes : Erri De Luca ne s'intéresse plus qu'à lui-même, mais porte son attention sur la vie quotidienne du Napolitain, habitudes, croyances, intimité et le caractérise de cette façon en s'attachant aux calamités qui le frappent. Presque absents de ses œuvres autobiographiques⁴, les Napolitains fourmillent dans *Montedidio*. Erri De Luca décrit essentiellement le peuple du *vicolo*. Il en aime les voix chatoyantes au timbre dialectal, la ferveur et la fébrile vitalité. Il loue, toutes classes confondues, la force et le courage de ceux qui, tous unis pendant la guerre, ont défendu leur ville. Dans *Morso di luna nuova*, c'est la *vox populi* qui anime les foules et qui se fait enfin entendre :

¹ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 19. Trad. (Lieu d'une initiation douloureuse au monde)

² Idem, p. 74. Trad. (La ruelle plébéienne du dialecte, comme lieu de la décadence, la ville haute comme retour à l'origine)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 103. Trad. (Donna Assunta, la blanchisseuse ouvre la porte de son *basso* et commence à étendre son linge... les mains gonflées par d'engelures, rouges, brûlées, étendant sa lessive avec des pinces à linge sur toute une moitié de la ruelle)

⁴ À titre d'exemple, dans *Non ora, non qui*, il y a une seule figure féminine, une paysanne insulaire, Filomena la servante, isolée, sourde et ne parlant qu'en dialecte. Le portrait qu'en donne Erri De Luca est par contre très minutieux.

Stu popolo se sceta (si sveglia) na vota ogne cent'anni, ma quanno s'è scetato, bonanotte pe chi l'ha scetato... Oggi, dimane, doppodimane 'e napulitane sarranno nu popolo. Po' ognuno turnarrà a pensà ai fatti suoi. Ma mo simm'una massa, vecchie e guagliune, femmene e uommene, surdate (soldati) e generali. Napule sta cacciando 'a capa a fore 'o sacco (Napoli sta tirando la testa fuori del sacco)¹.

Le petit peuple travaille avec ardeur. L'écrivain fait défiler dans « la folla di Napoli »², tout un carrousel de travailleurs : ébénistes, typographes, pizaiolo, couturiers, bouchers, lavandières, poissonniers, tous affairés à l'intérieur de leur boutique ou dans leur atelier. Les odeurs de morue remontent jusqu'au dernier étage³. Annoncés par leurs voix⁴, les vendeurs d'eau et de poulpes, les marchands de peignes ambulants s'engagent dans la montée de Montedidio. Il faut encore citer les concierges, les cireurs de chaussures, le curé, les enfants nu-pieds et les joueurs de musette ! Erri De Luca nous dessine ainsi une crèche vivante de la Naples des années cinquante et soixante, qui fait écho aux descriptions pétillantes de Domenico Rea, mais qui est aussi un concentré de *L'oro di Napoli* de Giuseppe Marotta. Ce qui frappe dans ces descriptions, c'est la quantité de personnes, la masse de gens, ce qui corrobore la thèse du trop plein de Anna Maria Ortese. « Simme assaie, nuie simme tropp'assaie »⁵, dit justement le professeur De Rogatis. Et l'idée de stéréotype est confirmée par l'image de la blanchisseuse qui vient de retirer son linge du *vicolo*, linge que les passants salissent en le touchant. Enfin les portraits des superstitieux, des vicieux, des pédophiles, des *guappi*, des gens qui crachent dans les rues, qui conjurent le mauvais sort⁶, qui jouent au loto⁷, complètent ce manège animé et bariolé. Si la description de la Naples de cette époque est réaliste dans toute sa complexité, elle ne s'en appuie pas moins sur les stéréotypes de l'inconscient collectif, stéréotypes revisités par la sensibilité toute particulière de Erri De Luca.

¹ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 86-87. Trad. (Ce peuple se réveille une fois tous les cent ans, mais quand il s'est réveillé, gare à qui l'a réveillé... Aujourd'hui, demain, après demain les Napolitains seront un peuple. Ensuite chacun reviendra à ses affaires. Mais maintenant nous sommes une masse, vieux et jeunes, femmes et hommes, soldats et généraux. Naples sort sa tête du sac)

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 25. Trad. (La foule de Naples)

³ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 54. “ 'O sentono fino all'urtemo piano” Trad. (On l'entend jusqu'au dernier étage)

⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 58. “Sono salite a Montedidio le voci degli ambulanti” Trad. (Les voix des marchands ambulants... sont montées à Montedidio) ; Idem, p. 104. “L'acquaio che sale col carretto sopra Montedidio” Trad. (Le marchand d'eau qui monte avec son charretton à Montedidio)

⁵ Idem, p. 96. Trad. (« Simme assaie, nuie simme tropp'assaie », nous sommes bien trop nombreux)

⁶ Idem, p. 103. “Io dico lo scongiuro per Poggioreale: sciòsciò, sciòsciò” Trad. (Je conjure le mauvais sort pour Poggioreale : « sciòsciò, sciòsciò » va-t'en, va-t'en) ; ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 94. “Sciò, sciò (gesti di scongiuro)” Trad. (Allez, ouste, ouste [des gestes contre le mauvais sort])

⁷ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 49. “S'inguaiano col gioco, il lotto, la sisaà, il totip, stanno coi debiti” Trad. (Ils se fourrent dans le pétrin avec le jeu, le loto, les paris sur le foot, les chevaux, ils ont des dettes) ; ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 92. “Pure 'o generale s'è mmiso (messo) c' 'o popolo, chi s' 'o puteva sunnà (immaginare)? Chiste so' nummere (numeri). Come arape (come apre) 'o banco lotto me l'aggia iucà (me li devo giocare)” Trad. (Même le général s'est rangé du côté du peuple, qui pouvait l'imaginer ? Ce sont des numéros. Je vais les jouer dès l'ouverture du dépositaire du loto)

4.1.8 L'amour et la mort

Dans toutes ces scènes de la vie napolitaines rapportées par Erri De Luca, on note l'importance toute particulière du thème de l'amour, requalifié d'«ammour»¹. L'écrivain nous livre une vision extrême de l'amour, à la fois figé et moraliste, profond et éternel², sensuel et immoral, à travers le portrait de mères castratrices³, de jeunes filles recluses ou de filles de bordel⁴. Elvira, très amoureuse, clame en ces termes son droit à l'amour : « Mo' tenimmo 'o duvere 'e annamurrà »⁵. L'image de la femme⁶ semble ainsi traditionnellement partagée entre la *mater* et la prostituée, entre devoir et désir, comme chez Domenico Rea.

Nous voulons entrer dans le détail de cette analyse en examinant comment dans *Montedidio*, l'écrivain met en exergue « l'ammore » de deux mineurs. Maria est un personnage double : d'une part, elle subit les sévices du propriétaire car ses parents se sont endettés au jeu ; d'autre part, elle initie le jeune narrateur au sexe. L'écrivain ne se prive pas d'évocations érotiques⁷ : attouchements du propriétaire et du jeune apprenti, érections, éjaculations, détails sur les seins « si strusciano »,

¹ ERRI DE LUCA, *Sulle tracce di Nives*, op. cit. , p. 60. En napolitain « ammore ». Ce thème est présent non seulement dans les écrits napolitains autobiographiques de Erri DeLuca, - nous pensons à ses amours romaines et napolitaines que nous avons déjà exposées au chapitre III -, mais aussi dans toute sa narrative non napolitaine comme dans *Aceto*, *arcobaleno*, puis dans *La prima notte* et *'More (In alto a sinistra)*, *Tre cavalli*, ainsi que dans quelques articles, comme par exemple dans *Ammore (Pianoterra)*, *Il coccio (Solo andata)*, et dans *Quartiere dell'amore stordito (Solo andata)*.

² Dans *Montedidio* (84) le narrateur décrit ici l'entente parfaite de ses parents pendant et après la guerre, leurs étreintes amoureuses dans l'abri, leur promesse d'amour éternel et leur drame dans l'hospitalisation de sa mère. Le père du narrateur exprime sa crainte de perdre son épouse tout en déclarant son amour. La métaphore de la poignée sans porte le dialecte exprime l'amour indéfectible des parents du narrateur dans la prégnance d'une langue palpable et imagée à la fois : « Se lei se ne va, io resto una maniglia senza porta ». Le choix lexical de l'écrivain est toujours concret et matériel.

³ Nous songeons ici à la mère de l'écrivain dans *Non ora, non qui* ainsi qu'à la mère de Elvira dans *Morso di luna nuova*.

⁴ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 47. « Ce stava na bella chiorma (schiera) 'e figlie 'e bona mamma mamma (di figlie di buona donna) mezze spugliate che rerevano nfra di loro (ridevano fra di loro). Pe loro 'o bumbarmento è n'occasione p'asci (per uscire) pe nu sta a disposizione d' 'a clientela. È nu mumento 'e libbertà » Trad. (Il y avait une belle flopée de belles filles à moitié nues qui rigolaient entre elles. Pour elles le bombardement est une occasion pour sortir pour ne pas rester à la disposition de la clientèle. C'est un moment de liberté)

⁵ Idem, p. 94. Trad. (Nous avons le devoir de tomber amoureux)

⁶ Nous excluons de notre étude l'autobiographisme des femmes dans la vie de l'écrivain tout comme les femmes des récits non napolitains. Nous concentrons notre attention uniquement sur le regard de l'écrivain sur les femmes napolitaines dans son ensemble à la lumière de deux œuvres napolitaines *Montedidio* et *Morso di luna nuova*.

⁷ Ces scènes érotiques sont souvent très explicites. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 37. « Vengono dei colpi in fondo all'intestino, una tosse dentro la carne, un tiro di bumeràn che s'e n'è scappato di mano e mi svuota » Trad. (Je sens des coups au fond de mon intestin, une toux dans ma chair, un tir de boomeran qui s'est échappé de ma main et qui me vide) ; Idem p. 39. « Faccio questo al padrone di casa... Quello che ho fatto a te lo faccio a lui » Trad. (Je fais ça au propriétaire de la maison ... Ce que je t'ai fait, je le fais à lui) ; Idem, p. 51. « Lei apre il sorriso e la punta del piscitiello si muove da sola. Quando apre la bocca e spuntano i denti mi pizzica e mi viene caldo proprio lì... Si calma il prurito del piscitiello » Trad. (Elle ouvre son sourire et la pointe de mon zizi remue toute seule. Quand elle ouvre la bouche et découvre ses dents, ça me pique et je sens du chaud justement là... La démangeaison du zizi se calme) ; Idem, p. 99. « Le sue sporgenze si strusciano contro le mie mani... Mi mette addosso a lei come vuole... Ci togliamo i vestiti e siamo ignudi sopra il pavimento della cucina... Mi faccio portare da lei, mi alza e mi abbassa, fa l'onda... Mi pare che se ne scappa il bumeràn da dentro il piscitiello, m'esce un «uh» di meraviglia » Trad. (Ses proéminences se frottent contre mes mains... Nous retirons nos vêtements, nous sommes nus sur le sol de la cuisine... Elle me met comme elle veut sur elle.... Je me fais porter par elle, elle me lève et me baisse, elle fait la vague... Il me semble que le boomeran s'échappe de l'intérieur de mon zizi, j'ai un « oh ! » d'étonnement) ; Idem, p. 123. « Lei fa i colpi e i singhiozzi con tutto il corpo » Trad. (Son corps est secoué de coups et de sanglots)

étreintes, baisers, corps à corps passionnels détaillés dans tout lieu et toute position. Le tout est raconté avec sensualité et naturel, dans un rendu à la fois concret et suggéré, qui permet de se demander si l’auteur n’est pas complice de ces deux adolescents de treize ans. Erri De Luca oppose l’amour sain au vice, défend le respect dû à la femme et son droit à la sexualité. Ainsi Maria va avoir le courage de se refuser au propriétaire et de le repousser si brutalement qu’il tombera de la terrasse de leur immeuble. Si la moralité de la fabula justifie cet homicide, elle ne peut pas pour autant exalter l’acte sexuel des deux mineurs. C’est la force de cet amour sincère et pur qui semble trouver grâce aux yeux de l’écrivain :

Maria, chiedo, è questo qui l’ammore che sta nelle canzoni? “No, dice, quello è ammore di malinconia, uno strofinaccio di lacrime e sospiri, uh quant’è scoccante. L’ammore nostro è un’alleanza, una forza di combattimento”¹.

Mais autre expression traditionnelle et stéréotypée de Naples, l’amour ne se conçoit pas sans la mort². La mort est un thème à lui seul, elle rôde en permanence sur la ville de Erri De Luca, induite probablement par les récits familiaux des terribles bombardements, notamment celui du 4 août 1943 qui a fauché à l’improviste trois mille Napolitains surpris dans la rue. L’écrivain en parle dans *I colpi dei sensi*, dans *Montedidio* et dans *Morso di luna nuova*, dans un crescendo émotif encore souligné par l’emploi du dialecte du troisième récit. Dans le premier roman, il présente une vision générale de la ville bombardée, dans le deuxième, il évoque la guerre sur deux plans chrononarratifs, au présent et au passé. Enfin, dans la troisième œuvre, la mort envahit tout le récit et surgit, latente, dans la peur des bombardements des habitants qui fuient dans les abris souterrains ; le temps de la narration oscille entre passé proche au 1^{er} acte et présent historique au 3^{ème}. La peur de la mort grandit au fur et à mesure du déroulement de la mimésis. L’évocation de la mort par Erri De Luca oscille entre deux attitudes, dont la commémoration des tués des quatre journées de septembre 1943³, rend bien compte. Parfois, il ne semble pas vouloir la mettre en scène, se contentant de la suggérer : « L’aggio acciso (l’ho ucciso), maronna mia, l’aggio acciso », dit Armando, qui vient de tuer un soldat allemand ou qui s’exprime encore en ces termes, « l’aggio visto nterra »⁴, pour témoigner de l’homicide de son camarade. Mais à d’autres reprises, Erri De Luca donne des détails de film d’horreur en s’attardant sur le sang éparé, les épouvantables odeurs

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 92. Trad. (Maria, c’est le même ammore celui des chansons ? « Non, dit-elle, celui-là c’est ammore de mélancolie, un torchon de larmes et de soupirs, hou ! que c’est chiant. Notre ammore est une alliance, une force de combat »)

² La mort est un thème très récurrent non seulement dans les écrits napolitains autobiographiques de Erri De Luca - nous pensons à ce propos à la mort de son père, de son grand-père, et de son ami Massimo, déjà mentionnée aux chapitres II et III -, mais aussi dans toute sa narrative non napolitaine, réelle ou d’invention : suicides, homicides, infanticides. Nous songeons à *Aceto*, *arcobaleno*, à *La prima notte*, in *In alto a sinistra* ; au décès de Pier Paolo Pasolini, de Pietro Bruno, de Carlo Giuliani, du commissaire Calabresi, du petit de Cogne in *Lettere da una città bruciata* ; aux assassinats en Argentine in *Tre cavalli* ; à la mort de tous les personnages de *L’ultimo viaggio di Sinbad* ; à la mort d’un enfant, de clandestins, de marins, de Juifs, des gitans dans *Solo andata* ; et encore des clandestins périssant dans *In ricordo di un affondamento*. Sans compter les morts de la première et de la deuxième guerre mondiale, ceux de Lotta Continua, ceux de Mostar qui n’ont pas droit à la sépulture in *Altre prove di risposta* et in *Giorni di visita (Un papavero rosso, all’occhiello senza coglierne il fiore)*. Et enfin à la mort d’Abel (*Il movente di Caino (Un papavero rosso all’occhiello senza coglierne il fiore)*, de Job (*Un nuvola come tappeto*), et de Jonas (*L’ultimo viaggio di Sinbad*).

³ ERRI DE LUCA *Montedidio*, op. cit. , p. 82. “Era pure morta per quello” Trad. (Il y avait eu même des morts pour ça) ça)

⁴ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 95. Trad. (Je l’ai tué, mon Dieu, je l’ai tué) ; Idem, p. 95. Trad. (Je l’ai vu par terre)

des corps calcinés. Trois récits sont ainsi insupportables de détails macabres, d'abord celui de Totò, cireur de chaussures, coupé en deux par un obus en plein travail :

La bomba lo ha tagliato in due pezzi. Babbo è uscito di corsa dopo il bombardamento e lo ha trovato al suo posto, il bancariello di lustrascarpe era rimasto sano, zio Totò, tagliato in due. Era luglio, sopra i corpi dei morti ci stava tanta polvere e nessuna mosca, erano morte pure quelle¹.

Mais il y a encore la description des chiens en train de ronger le bras d'un enfant ou celle d'un jeune garçon à l'état de cul-de-jatte². Pour justifier ces horreurs, l'écrivain assure, en quatrième de couverture de *Morso di luna nuova*, avoir entendu ces récits lorsqu'il était enfant à Naples.

Il faut cependant noter que dans les scènes du *vicolo*, la mort n'est pas décrite comme dans les récits historiques, ce n'est ni un spectacle à la manière de Domenico Rea, ni la délivrance de Anna Maria Ortese. Erri De Luca présente la mort comme absolument naturelle. Tel est l'exemple que donne le professeur Marotta³, qui resté chez lui pendant les bombardements, s'est finalement éteint dans son lit, passant ainsi du « suonno », du rêve, au « suonno »⁴ éternel. Un autre exemple sera fourni par l'adolescent de *Montedidio* qui vient de perdre sa mère. Il prend conscience de sa mort par l'absence de son corps : « All'ospedale, mamma non c'è, l'hanno chiusa »⁵. S'il veille sur sa dépouille comme il est de coutume à Naples, en revanche aux funérailles, il ferme les yeux pour ne pas voir le chagrin sur les visages des autres. L'écrivain choisit ici le point de vue d'un innocent qui va être initié à l'amour comme à la mort ; pour le jeune protagoniste, le cimetière est comme un zoo, où ce sont les « bestie rinchiuse »⁶ qui attendent la résurrection des morts. Chez Maria, par contre, la mort est perçue différemment puisque, selon elle, ce serait une expiation qui viendrait punir le propriétaire qui lui fait du chantage, ce que souligne l'emploi du verbe dans son affirmation suivante : « a Napoli la morte non si vergogna di niente »⁷. Enfin, exception faite pour quelques récits sur la guerre, Erri De Luca ne s'investit pas personnellement dans les scènes d'amour ou de

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 72. Trad. (La bombe l'a coupé en deux morceaux. Papa est sorti en courant après le bombardement et l'a trouvé à sa place, sa caisse de cireur était restée intacte, oncle Totò coupé en deux. On était en juillet, il y avait plein de poussière sur les corps des morts et pas une mouche, elles étaient mortes aussi celles-là)

² ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 25-26. «E i cani cercavano mmiez' 'e pprete 'e s'abbuscà nu piezzo 'e carne nosta. Uno teneva mmocca 'o braccio 'e na creatura. (E i cani cercavano tra le pietre di procurarsi un pezzo di carne nostra. Uno portava in bocca il braccio di un bambino)» Trad. (Et les chiens cherchaient à se procurer un bout de notre chair au milieu des pierres. Il y en avait un qui mettait dans sa gueule le bras d'un enfant) ; Idem, pp. 37-38. «Io so' gghiuto a sbattere contro nu guaglione che ce n'era rimasto miezo, mancava tutt' 'a parte 'e sotto. Buono per lui ch'era muorto e nun s'è addunato (accorto) che gli ero fernuto ncoppa (gli ero finito sopra)» Trad. (Je me suis cogné contre un garçon coupé en deux, il n'avait plus de jambes. Heureusement pour lui qu'il ne s'est pas aperçu que j'étais tombé sur lui)

³ Idem, p. 33. «E con tutto questo è riuscito a muri int' 'o letto suo (a morire nel suo letto), s'è addurmuto e nun s'è scetato cchiù (si è addormentato e non si è più svegliato)» Trad. (Il a tout de même réussi à mourir dans son lit, il s'est endormi et il ne s'est plus réveillé)

⁴ La langue italienne distingue le mot « rêve » de « sommeil », alors que le dialecte napolitain ne le fait point.

⁵ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 124. Trad. (A l'hôpital, maman n'y est plus, on l'a enfermée)

⁶ Idem, p. 73. Trad. (Des bêtes enfermées)

⁷ Idem, p. 67. Trad. (A Naples la mort n'a honte de rien)

mort comme le fait si bien Anna Maria Ortese. Il reste souvent en retrait, spectateur discret ou impudique de l'initiation amoureuse, de la mort individuelle ou collective¹.

4.1.9 La religion² et les croyances fétichistes

Enfin, pour compléter notre analyse de la manière dont Erri De Luca rend compte du *vicolo*, il faut encore examiner le rôle qu'y joue la religion, principalement à travers l'étude de ses personnages. On se rappelle que la religion est une institution à Naples, mélange de catholicisme, de superstition et d'animisme populaire. Erri De Luca semble se moquer gentiment des Napolitains en insistant sur ce qui relève plus de l'habitude que de la foi. Par convention sociale, ils assistent aux offices sous peine de devenir « galiota »³. Ainsi, Donna Sofia, femme pieuse, récite machinalement les litanies à ses seize saints préférés : dans l'abri, elle va jusqu'à invoquer deux saints anti-bombardements, Sainte Rita et Sant'Alfonso Maria dei Liguori⁴. Un autre exemple de cette mécanique de la croyance nous est donné par le curé lui-même, Don Petrella, surnommé don Frettella à cause de ses messes expéditives pendant les bombardements :

Don Petrella il parroco... sotto i bombardamenti s'era imparato a dire la messa svelta, un quarto d'ora al massimo. Gli è rimasto l'uso, tant'è che lo chiamano don Frettella. Suonò una sirena d'allarme proprio mentre stava finendo la funzione, dopo la comunione. Invece di dire il solito: 'Ite, missa est', disse 'Fuite, missa est!' Lui per prima fuiera come un lepre, inaugurava il ricovero correndo con la tonaca in mano⁵.

L'écrivain ridiculise les bigots comme leur curé, condamne l'hypocrisie du Napolitain et souligne l'inutilité de la prière. Les deux adolescents de *Montedidio* ne peuvent plus croire en Dieu : si le narrateur fait ses prières comme il le dit lui-même par habitude⁶, Maria ne peut plus se confesser depuis que le propriétaire abuse d'elle parce que ce dernier continue lui à le faire, expression pour elle d'une connivence entre le prêtre et le violeur. Dieu « se ne sta a guardare lo spettacolo »⁷. Les pratiques religieuses ou païennes sont encore évoquées par Erri De Luca sous

¹ *Morso di luna nuova* nie le droit à l'amour de Elvira pour Biagio tué juste dans l'épilogue. L'écrivain préfère donc le thème collectif de la libération de la ville à l'amour de l'individu.

² Mis à part l'exégèse de la Bible grâce à son travail de traducteur et de commentateur - que nous avons déjà traité au III, 3 -, Erri De Luca parle souvent de religion dans son écriture autobiographique et d'invention napolitaine et non napolitaine. De son père sans foi, mais maître de foi dans *In alto a sinistra*, (123), ou de Bible dans *Napòlide*. Thème constant de son écriture romanesque la religion est présente pratiquement dans tous ses récits, *Aceto*, *arcobaleno*, *Tu, mio* sur la barque avec Caia, in *Tre cavalli*, *Montedidio*, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, *Solo andata*, *Morso di luna nuova*. Mais aussi dans *Pianoterra*, *Alzaia*, *Lettere da una città bruciata*, et *Altre prove di risposta*.

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 103. Trad. (Vaurien)

⁴ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit., p. 23. "Io sono devota di sedici santi e per i bombardamenti ce ne vogliono almeno due, per l'appunto santa Rita e sant'Alfonso Maria dei Liguori" Trad. (J'ai une grande dévotion pour seize saints, pour les bombardements il en faut au moins deux, justement sainte Rita et saint Alfonso Maria dei Liguori)

⁵ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 83. Trad. (Don Petrella le curé... sous les bombardements, il avait appris à dire la messe rapidement, un quart d'heure maximum. L'habitude lui est restée, si bien qu'on l'appelle don Frettella, don Pressé. Une sirène se mit à retentir juste au moment où il terminait l'office, après la communion. Au lieu de dire l'habituel : "Ite, missa est", il dit : "Fuite (fuyez), missa est !" Il était le premier à s'enfuir comme un lapin, il étrennait l'abri en courant sa soutane à la main)

⁶ Idem, p. 57. "Dico ancora le preghiere... Non credo che questa è una fede, lo faccio per abitudine" Trad. (Je dis encore mes prières... Je ne crois pas que c'est de la foi, je le fais par habitude)

⁷ Idem, p. 50. Trad. (Il reste à regarder le spectacle)

forme des manifestations de l'animisme populaire. Ainsi, les esprits des morts flânent-ils et rôdent-ils, bienveillants, dans l'immeuble qu'ils ont, de leur vivant, occupé. Nostalgiques de leur corps terrestre ils ne se contentent pas de hanter les lieux, mais lèchent les sueurs et pansent les plaies des anciens voisins :

Il palazzo è vecchio, per le scale di sera passano gli spiriti. Senza il corpo hanno nostalgia solo delle mani e si buttano addosso alle persone per desiderio di toccare... Ora che è estate si strusciano in faccia, mi asciugano il sudore. Nei palazzi vecchi gli spiriti si trovano bene. Quando qualcuno dice che li ha visti, è bugia gli spiriti si possono solo toccare, quando vogliono loro... Agli spiriti piace giocare col sale dei corpi, lo leccano, si gustano la spremuta della vita mossa, sbattuta. Ma quando esce il sangue non vogliono vederlo, corrono a fermarlo, a premere contro la ferita. Mi fanno seccare i tagli in un secondo¹.

Ces âmes égarées se frottent au narrateur, lui caressent le visage et la nuque, l'apaisent². Les ruelles noires de Naples semblent pleines de ces esprits. Les Napolitains, très superstitieux, craignent « le malelingue e il malocchio »³. Ainsi, Mast'Errico dans son atelier lit dans le journal la nouvelle d'un « iettatore »⁴ malheureux qui s'étant jeté par la fenêtre, tombe par malchance sur quelqu'un d'autre. Pour conjurer le sort, l'ébéniste touche une corne rouge et se défend en ces termes :

Noi, dice mast'Errico, già siamo vivi per sbaglio e campiamo di nascosto a Dio, ci manca pure l'occhio che guarda storto, che porta invidia e siamo rovinati⁵.

Erri De Luca manifeste à la fois des sentiments religieux et antireligieux, à la manière de ses compatriotes qui, confrontés à des malheurs de tout ordre, cherchent à se protéger, que ce soit par la religion ou par n'importe quelle autre croyance conjuratrice : fétichisme, animisme, magie sont autant de remèdes contre les jeteurs de sort, réels ou imaginaires. Les Napolitains croient à la vertu des porte-bonheur : cornes rouges, colliers en corail, etc. La superstition et la magie viennent s'ajouter à la religion et confortent l'âme populaire en la croyance d'êtres surnaturels et fantastiques. Il semble qu'en reproduisant ces fables, l'écrivain cherche à toujours s'imposer comme témoin du réel en même temps qu'il poursuit l'objectif d'amuser son lecteur. Mais ne souscrit-il pas de cette façon à une certaine complaisance par rapport à la « napoletaneria » qu'il dénonce si bien par ailleurs ? C'est ce que nous allons maintenant examiner.

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 15; 120. Trad. (L'immeuble est vieux, les esprits passent le soir dans les escaliers. Sans leur corps, ils ont seulement la nostalgie des mains et ils se jettent sur les gens avec l'envie de les toucher... Maintenant que c'est l'été, ils me frôlent la gueule, ils essuient ma sueur. Les esprits se trouvent bien dans les vieux immeubles. Mais si quelqu'un dit qu'il les a vus, c'est un mensonge, les esprits, on peut seulement les toucher, quand ils le veulent eux... Les esprits aiment jouer avec le sel des corps, ils le lèchent, goûtent le jus de la vie qui s'agite, qui bat. Mais quand sort le sang, ils ne veulent pas le voir, ils courent l'arrêter, appuyer sur la blessure. Ils font sécher mes coupures en un instant)

² Idem, p. 97. "A luce spenta passa qualche carezza di spiriti sopra la nuca, al buio si muovono meglio" Trad. (La lumière éteinte, des caresses de fantômes me passent sur la nuque, dans l'obscurité ils bougent mieux) ; Idem, p. 75. "Gli spiriti si strusciano sulla faccia, nella cucina vuota e mi calmano" Trad. (Les esprits frôlent mon visage dans la cuisine vide et ils me calment)

³ Idem, p. 53. Trad. (Les mauvaises langues et le mauvais œil)

⁴ Idem, p. 78. Trad. (Jeteur de sort)

⁵ Idem, p. 78. Trad. (Nous, dit mast'Errico, déjà que nous sommes vivants par erreur et que nous existons en cachette de Dieu, il ne nous manque plus que l'œil qui regarde de travers, qui sèche d'envie et nous sommes ruinés)

4.1.10 Réalité ou « recita » ?

À la lumière des quatre thèmes étudiés, la guerre, l'amour, la mort et la religion, notre propos est ici de considérer comment certaines scènes de vie napolitaine et certains personnages comiques forcent le texte, le caricaturent et le chargent de « napoletaneria ». Dans les œuvres les plus romanesques et celles de fiction, *Montedidio* et *Morso di luna nuova*, quelques ébauches de « recita » surgissent, pleines de charge émotive et d'intensité dramatique. Pourtant, Erri De Luca ne met pas en scène de façon directe la faim et la misère, il les suggère plutôt par des détails, tels les pieds nus des enfants, le plat en étain d'un mendiant¹, ou les simples anchois dans l'assiette du narrateur. Il brosse, par petites touches, des tableaux vivants de la Naples folklorique, avec une attention particulière à chaque moment de la journée.

Il en est ainsi de la scène, en plein jour, où une corniche vient de tomber dans la ruelle de Montedidio. Bien qu'habitué au vacarme et aux cris², les habitants du *vicolo* sont secoués par ce bruit assourdissant et se penchent aux fenêtres. Campé au milieu de la ruelle, Mast'Errico 'o *cammurrista* identifie le coupable. Il s'agit d'un maçon. Mast'Errico lui enjoint de descendre : « Scinne ». Sa voix tonitruante, au timbre et à la sonorité d'un ténor, annonce le spectacle et conduit le spectateur à s'attendre au pire. Son ordre se doit d'être exécuté immédiatement puisqu'il a parlé « napoletanamente », c'est-à-dire sur un ton péremptoire, et en dialecte. Mais comme quelqu'un l'emmène ailleurs pour le calmer, la tension initiale est en fait désamorcée. La comédie n'a duré qu'un court instant :

Mast'Errico ha fatto rigirare il vicolo con la sua voce. Si è arrabbiato, ha messo fuori il brutto. Un operaio lavorava sopra un balcone dell'ultimo piano, aggiustava un cornicione. A un momento si è sentito un botto nel vicolo, mast'Errico è uscito di corsa e ha visto i calcinacci. Si è messo a strillare all'operaio che sotto ci stanno i bambini, la gente. Quello ha risposto che lui deve lavorare, allora mast'Errico ha messo fuori il brutto e ha urlato: "Scinne", scendi. Scendi e vattene a casa con le gambe tue se no salgo io e te le spezzo. L'ha detto napoletanamente così forte che si è zittito il vicolo. L'operaio ha visto la mala giornata e se n'è sceso, la gente stava affacciata e mast'Errico stava in mezzo al vicolo. Io sono uscito per spazzare i calcinacci: "Statte fermo tu, mi ha detto, l'adda fa' chillo". La cosa si metteva seria. "Nun date retta, mast'Erri, nun ve pigliate veleno, lasciate fare 'o guaglione," la voce di don Liborio il tipografo ha calmato mast'Errico. "Venite, pigliammoce nu caffè", se l'è messo sotto braccio e l'ha portato in cima alla strada. Io ho spazzato i calcinacci, l'operaio se n'è potuto andare³.

¹ À ce propos les mendiants de Erri De Luca sont bien plus dignes que ceux de Anna Maria Ortese ou de Domenico Rea. Ils restent debout toute la journée devant leur assiette posée au sol. Il ne les appelle d'ailleurs pas mendiants, mais « puverielli », petits pauvres, par un diminutif qui excuse leur état. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 35. "Nel piatto di stagno del puveriello che sta in piedi la giornata sana e non si siede perché i passanti stanno in piedi e si schifano di uno che aspetta l'elemosina seduto comodo in terra" Trad. (Dans l'assiette en métal du pauvre qui reste debout toute la sainte journée sans s'asseoir parce que les passants sont debout et méprisent ceux qui attendent une aumône assis confortablement par terre)

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 58. "Parte una forza dalle gridate che fa affacciare la gente" Trad. (Les cris ont une telle force que les gens se mettent à la fenêtre)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 81. Trad. (Mast'Errico a mis toute la rue sens dessus dessous avec sa voix. Il s'est mis en colère, il a sorti ce qu'il avait de plus mauvais. Un ouvrier travaillait sur un balcon du dernier étage, il réparait une corniche. À un moment, on a entendu un coup dans la rue, mast'Errico est sorti en courant et il a vu les plâtras. Il s'est mis à crier à l'ouvrier qu'en bas il y a des enfants, des gens. L'autre a répondu que lui il doit travailler,

Un autre exemple de scène qui souscrive à une certaine « napoletaneria » nous est donné, cette fois en nocturne. Elle a pour protagoniste le propriétaire amoureux, qui brûlant d'envie de revoir sa Marie, sonne à sa porte pendant une bonne heure. Tous les voisins de palier sont réveillés par le vacarme et invectivent le propriétaire, tandis que les habitants des autres étages ronflent. Le récit met l'accent sur ce brouhaha nocturne ainsi que sur les petites bribes de vie nocturne :

Don Ciccio il portiere parlava con un inquilino, diceva che il padrone di casa stanotte ha fatto il pazzo, ha bussato un'ora alla porta di casa di Maria. I vicini si sono svegliati e hanno bisticciato con lui. Noi al primo piano non abbiamo sentito niente¹.

Une troisième saynète, que nous voudrions donner pour exemple de la « napoletaneria » de l'écrivain, raconte un accident dans le *vicolo*, la veille de Noël ; l'action se situe au crépuscule cette fois-ci. Le narrateur va acheter un chapon et des pommes de terre pour le réveillon. « È scesa Napule nterra »², dit la lavandière à sa fenêtre. Car tout Naples est dans les rues. Cette petite scène présente de façon conventionnelle tous les habitants du quartier, qu'ils soient commerçants ou clients : le boucher, le marchand de légumes avec sa charrette, le poissonnier, don Gaetano le couturier, donna Speranza la concierge, donn'Assunta la lavandière et pour finir, le professeur de musique De Rogatis. Naples est ainsi exaltée à travers les voix animées de ceux qui vont manger à leur faim. Une dame parle haut et fort avec le poissonnier à propos du choix de l'anguille de Noël. C'est alors qu'une voiture entre dans le *vicolo*, renversant un petit couturier besogneux qui travaillait sur le trottoir. Mais la foule ne s'intéresse qu'à la dame et personne ne s'occupe du pauvre malheureux tombé à terre :

Una signora è passata con la macchina per il vicolo e si è portata don Gaetano il sarto che stava riparando un pantalone sulla sedia in punta al marciapiede, sotto il lampione per risparmiare corrente elettrica. Se l'è portato con tutta la sedia facendolo rotolare per la strada. Strilli, la signora è svenuta, tutti a dare una mano a lei e don Gaetano rimaneva a terra stordito, non aveva ancora capito niente e diceva: "Ma che è , che è stato?"³.

alors mast'Errico lui en a dit de toutes les couleurs et il a hurlé : « Scinne » descends. Descends et rentre chez toi sur tes deux jambes, sinon moi je monte et je te les casse. Il l'a dit à la napolitaine et si fort que la ruelle s'est tue. L'ouvrier a vu que ce n'était pas son jour et il est descendu, les gens étaient aux fenêtres et mast'Errico se tenait au milieu de la rue. Moi je suis sorti pour balayer les plâtras : statte fermo tu, m'a-t-il dit, l'adda fa'chillo. » Reste tranquille toi, c'est lui qui doit le faire ». La chose devenait sérieuse. « Laissez tomber, mast'Erri, ne vous retournez pas les sangs, laissez faire le gamin », la voix de don Liborio l'imprimeur a calmé mast'Errico. « Venez, allons prendre un café », il l'a pris par le bras et l'a emmené en haut de la rue. Moi j'ai balayé les plâtras, l'ouvrier a pu s'en aller)

¹ Idem, p. 102. Trad. (Don Ciccio le concierge parlait avec un locataire, il disait que, cette nuit, le propriétaire de la maison a perdu la tête, il a frappé une heure à la porte de Maria. Les voisins se sont réveillés et se sont disputés avec lui. Nous, au premier étage, nous n'avons rien entendu)

² Idem, p. 96. Trad. (« È scesa Naplule 'n terra », toute Naples est descendue)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 96. Trad. (Une dame est passée en voiture dans la ruelle et elle a emporté avec elle don Gaetano le tailleur qui raccommodait un pantalon sur une chaise au bord du trottoir, sous le réverbère, pour économiser le courant électrique. Elle l'a emporté, lui et la chaise, le faisant rouler dans la rue. Hurllements, la dame s'est évanouie, tout le monde en train de l'aider elle et don Gaetano restait par terre à demi étourdi, il n'avait encore rien compris et disait : "Mais qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qui s'est passé ?")

L'autre exemple que nous présenterons, manifestant la « napoletaneria » de Erri De Luca a pour thème celui cher à tout Napolitain, de la pizza. L'épisode se situe encore cette fois en soirée. Maria et son fiancé vont chercher des pizzas. Erri De Luca met l'accent sur la vitalité de la scène, sur la joie de ces deux amoureux, sur l'attention du pizzaïolo et des gens autour eux, un tableau de parfait bonheur :

Gigino 'o fetente sta facendo pizze a tutta Napoli, si è fatta la folla davanti al forno. Fa freddo e lui sta a braccia nude a sbattere la pasta a schiaffi e giravolte mentre distrattamente si gira verso il fuoco e al volo con la pala rigira dieci pizze in due secondi. Per chiamare la gente fa le sue grida: "Song 'e ppizze 'e sott'o Vesuvio, nc'è scurruta 'a lava 'e lluglio", per dire che ci mette tanto olio, uoglio, quanta lava scorre dal Vesuvio. La gente aspetta così più volentieri e si fa venire appetito con le parole esagerate di don Gigino. Lo chiamano 'o fetente perché porta la barba e uno poi trova qualche pelo nero nella pizza. Porta la barba perché tiene la faccia tagliata. Mi metto da una parte sul marciapiede, Maria va sotto al bancone e si fa sentire forte : " Don Gigi, tre margherite vostre che ci dobbiamo arrireare", gli grida in mezzo alla folla, cacciando fuori l'aria guappa e sciantosa. "Nenne', i' m'arrireco quanno te veco," risponde don Gigino al bancone, nero di barba, occhi e capelli e imbiancato a farina meglio di un'alice. E ci sbriga prima degli altri, ci consegna le tre margherite una sopra l'altra con la carta da olio in mezzo e strilla per farsi sentire da tutti quanti: "Facite passa' annanze 'a cchiù bella guagliona 'e Montedidio", e Maria si fa strada e se la piglia dalle mani di don Gigino che le dice pure che può pagare un'altra volta: "Chestè m'e ppave ll'anno che vene"¹.

Erri De Luca nous remémore ici la scène déjà traitée, de la pizza payable à huit jours, par Giuseppe Marotta dans *Gente nel vicolo*², mais sans l'atmosphère du mari jaloux où donna Sofia Pugliese attirait les clients par sa taille de guêpe et son corset. Gigino est tout seul et doit se démener ; il fait le Pulcinella, par ses cris et par ses gestes lestes, il amuse les clients, et ses pizzas se vendent ainsi par dizaines ! La jeune Maria, elle, s'exhibe avec désinvolture, « l'aria guappa e sciantosa ». Face à ce petit tanagra napolitain, « 'a cchiù bella guagliona di Montedidio », le pizzaïolo devient tout blanc comme un anchois à frire à la poêle.

Les scènes de la vie napolitaine ne sont pas seulement présentées par Erri De Luca comme comiques et truculentes. Dans le récit sur le cireur de chaussures, prévaut la complaisance du macabre dans le sang qui jaillit du corps des victimes, dans la puanteur de corps éclatés, scène non dénuée cependant du comique qu'affectionne l'écrivain à travers l'épisode de la tomate pourrie. Il en résulte un spectacle tout en chromatique, où se disputent le rouge, le jaune et le noir :

¹ Idem, p. 134. Trad. (Gigino le dégoûtant est en train de faire des pizzas pour tout Naples, il y a du monde devant le four. Il fait froid et lui, bras nus, travaille la pâte à coups de claques et de pirouettes tout en pivotant distraitemment vers le feu où, au vol, avec la pelle, il retourne dix pizzas en deux secondes. Pour appeler les gens, il fait son cri : « Song 'e ppizze 'e sott'o Vesuvio, nc'è scurruta 'a lava 'e lluglio », pour dire qu'il met autant d'huile qu'il coule de lave du Vésuve. Comme ça les gens attendent plus volontiers et se mettent en appétit avec les exagérations de don Gigino. On l'appelle 'o fetente, le dégoûtant, parce qu'il porte la barbe et qu'on trouve parfois un poil noir dans la pizza. Il porte la barbe parce qu'il a le visage balaféré. Je me mets de côté sur le trottoir, Maria va devant le comptoir et se fait entendre bien fort : « Don Gigi, trois de vos margherita, que nous devons nous consoler », lui crie-t-elle au milieu de la foule, affichant un air canaille de danseuse de cabaret. « Nenne', i' m'arrireco quanno te veco », petite, moi, je me console quand je te vois, répond don Gigino au comptoir, noir de barbe, d'yeux et de cheveux et blanc de farine, plus qu'un anchois. Et il nous expédie avant les autres, il nous remet les trois margherita l'une sur l'autre avec du papier huilé au milieu et il crie pour se faire entendre de tout le monde: « Facite passa' annanze 'a cchiù bella guagliona 'e Montedidio », laissez passer la plus belle fille de Montedidio, et Maria se fraie un passage et les prend des mains de don Gigino qui lui dit aussi qu'elle peut payer une autre fois : « Chestè m'e ppave ll'anno che vene », tu me les paieras l'année prochaine.

² GIUSEPPE MAROTTA, *Gente nel vicolo*, in *L'oro di Napoli*, op. cit. , pp. 93-100.

Meglio stare qua sotto. Dopo quello che ho visto alla Posta, benedico stu ricovero. 'A carne nosta, 'o popolo nuosto schiattato comm'a na pummarola fraceta. (La nostra carne, il popolo nostro sfracellato come un pomodoro marcio.). 'O sanghe sparso, 'o fiato 'e ll'abbruciate e 'o sole ca pesava ncuollo comm'a na iastemma. (Il sangue sparso, la puzza dei bruciati e il sole che pesava addosso come una bestemmia.) Io so' gghiuto a sbattere contro nu guaglione che ce n'era rimasto miezo, mancava tutt' 'a parte 'e sotto. Buono per lui ch'era muorto e nun s'è addunato (accorto) che gli ero fernuto ncoppa (gli ero finito sopra)¹.

Le dernier exemple que nous voulons commenter apporte un éclairage nouveau sur ces saynètes en dénonçant le caractère excessif de ces scènes. Dans un abri pendant la guerre, différents personnages semblent jouer des rôles convenus. Biagio, le visage couvert de boutons, toujours accompagné de son canari, se met à balbutier quand son oiseau ne chante pas ; le général en retraite paraît borné et ridicule ; les femmes sont décrites sous forme de stéréotypes. Tous attendent tous la fin de l'alerte. Et tous jouent une comédie dans la tragédie qu'est la guerre. Les dialogues caricaturaux ont pour fonction d'atténuer quelque peu la gravité de la situation, mais ils forcent aussi le jeu théâtral par une tonalité hyperbolique. Le langage fait référence aux images culinaires : Naples devient une poêle, l'abri, un « barattolo di pomodoro »², le canari, un amateur de sauce tomate³ ; les pâtes sont oubliées sur le feu⁴, on ne parle que de manger⁵, tout est signe du petit théâtre comique qui se joue sous terre. Pour ajouter encore à la tonalité comique, deux personnages mettent en scène une petite farce pour égayer l'atmosphère. Ils le font à partir des méprises sur la langue italienne d'un analphabète napolitain. Celui qui joue l'idiot s'empêtre, confond les mots et le sens des mots soit dans le passage de l'italien au dialecte, comme entre « asciutto (et) asciuto »⁶, soit par la confusion homophonique, comme entre « strofa (et) scrofa »⁷. Que de palabres, de méprises et de quiproquos dans cette mise en abîme ! Les Napolitains adhèrent complètement au rire généré par la déformation du langage. Par ce choix d'un point de vue populaire, Erri De Luca invite à une prise de conscience. Les détonations des bombes à l'extérieur figent ses acteurs dans la pose immobile des bergers dans la crèche : « Parimm' 'e pasture d' 'o presepio. (Sembriamo i pastori del presepio) »⁸. C'est une façon d'indiquer au lecteur qu'il s'agit de pantins et non pas de personnes. L'écrivain par le biais de l'outrance et du stéréotype de la crèche, dénonce toute attitude de faux-fuyant ou de résignation ; son discours se fait complexe, le stéréotype intégré au récit sert de support à la dénonciation d'une attitude convenue et intolérable. Face à la guerre, il ne s'agit plus de faire semblant mais de se réveiller :

¹ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 37-38. Trad. (Mieux vaut rester au sous-sol. Après ce que j'ai vu à la Poste, je bénis cet abri. Notre chair, notre peuple écrasé comme une tomate pourrie... Je me suis cogné contre un garçon qui n'avait plus de jambes. Heureusement pour lui qu'il ne s'est pas aperçu que j'étais tombé sur lui) Dans ce récit rapporté par un actant extérieur prévaut la complaisance du macabre par le sang qui jaillit du corps des victimes, par la puanteur de corps éclatés par la chape de plomb du soleil napolitain, par le comique de la tomate pourrie. Les deux similitudes de la tomate et du blasphème rendent le récit invraisemblable. Ne pas le voir sur scène diminue néanmoins le chromatisme du spectacle en rouge, jaune et noir)

² Idem, p. 26. Trad. (Une boîte de tomates)

³ Idem, p. 91. "Va pazzo per la salsa di pomodoro" Trad. (Il raffole de sauce tomate)

⁴ Idem, pp. 43-44. Dès son arrivée dans l'abri, au début du deuxième acte, Emanuele raconte qu'il n'a pas pu dîner, et que dans la hâte il a dû laisser les pâtes sur le feu, dans l'eau de cuisson.

⁵ Idem, pp. 43-44. Ce troisième acte s'ouvre sur la faim ancestrale des Napolitains. Emanuele et Oliviero sont à jeun. Rosaria et Emanuele parlent de café, d'orge et de chicorée. On ne trouve pas de vrai café.

⁶ Idem, p. 69. Trad. (Sec [et] sorti)

⁷ Idem, p. 73. Trad. (Strophe [et] truite)

⁸ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 34. Trad. (On dirait que nous sommes les bergers de la crèche)

Ma basta con questa commedia, tutti sappiamo che la guerra è persa, che il fascismo è finito, che presto arrivano qua gli americani, basta con la finzione!¹.

4.1.11 Les stéréotypes

Si certains passages de l'écriture napolitaine de Erri De Luca manifestent une conscience très nette des stéréotypes employés, il n'en reste pas moins que ceux-ci sont très nombreux et reproduits de façon à conforter les idées toutes faites qu'ils expriment. C'est le cas du « macaroni » napolitain. Erri De Luca semble adhérer à l'idée commune que le Napolitain songe constamment à la nourriture : anchois², spaghettis³, pâtes à la sauce⁴, sauce tomate ou aux oignons⁵, anguilles⁶, « friarelli »⁷, taralli, chapon⁸, tarte aux fruits⁹, biscuits aux amandes¹⁰, café¹¹, sfogliatelle¹², omelette omelette aux maccheroni¹³, pizzas, et toute cette énumération concerne *Montedidio*. Que d'opulence pour des malheureux qui n'ont pas grand-chose à manger ! Dans *Tre fuochi*¹⁴ Erri De Luca avoue qu'il est grand amateur d'aubergines à la parmesane¹⁵, confie qu'il aime à parler à la fois de nourriture et d'écriture, et que sa table de cuisine lui fait aussi office de bureau. A Naples, et dans la poésie napolitaine, c'est souvent l'amour de la cuisine qui finir par remplacer celui d'une femme. Dans certains de ses portraits, l'écrivain emploie des métaphores telles « l'anguria »¹⁶, « il coltello »¹⁷, « il rasoio »¹⁸ si chers à Giuseppe Marotta, « la bestia »¹⁹ déjà citée par Domenico Rea.

¹ Idem, p. 61. Trad. (Assez avec cette comédie, nous savons tous que nous avons perdu la guerre, que le fascisme est fini, que bientôt les Américains arriveront ici, assez avec la fiction !)

² Idem, p. 68. «Le alici» Trad. (Les anchois)

³ Idem, p. 111. «Un piatto di spaghetti» Trad. (Une assiette de spaghettis)

⁴ Idem, p. 112. «Versa sugo sulla pasta scolata» Trad. (Elle verse la sauce sur les pâtes égouttées)

⁵ Idem, p. 68. «Il sugo della domenica » Trad. (La sauce du dimanche) ; Idem, p. 109. « Un sugo con le cipolle » Trad. (Une sauce aux oignons)

⁶ Idem, p. 96. «Il capitone» Trad. (L'anguille)

⁷ Idem, p. 89. Il s'agit d'une sorte de brocoli que l'on ne trouve qu'à Naples. On les fait frire et on les mange dans un sandwich.

⁸ Idem, p. 100. «Il cappone con le patate» Trad. (Du chapon aux pommes de terre)

⁹ Idem, p. 101. «La crostata» Trad. (Une tarte aux fruits)

¹⁰ Idem, p. 101. « I biscotti alla mandorla » Trad. (Des biscuits aux amandes)

¹¹ Idem, pp. 13, 45, 75, 124.

¹² Idem, p. 124. C'est une sorte de croissant typiquement napolitain.

¹³ Idem, p. 126. Trad. (Une omelette aux macaronis)

¹⁴ ERRI DE LUCA, *Tre fuochi*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2002, pp. 7, ici p. 7.

¹⁵ ERRI DE LUCA, *Aceto arcobaleno*, op. cit. , p. 81. «Il tuo piatto preferito, la parmigiana di melanzane» Trad. (Ton plat préféré, les aubergines à la parmesane)

¹⁶ ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 57. «Il sorriso faceva rumore, rumore di anguria spaccata da un coltello. Sulla sua faccia si apriva un chiuso di dentro, di finestre e scintillava il chiaro come luccica lo spacco dell'anguria» Trad. (Son sourire faisait du bruit, un bruit de pastèque fendue par un couteau. Sur son visage s'ouvrait une clôture de l'intérieur, de fenêtres, et la clarté scintillait comme brille l'entaille de la pastèque)

¹⁷ ERRI DE LUCA, *Conversazione di fianco*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , pp. 79-80. «Ti vedo stasera e ho sentito il bisogno di toccare in tasca il coltello per risentire almeno nell'arma la furia, il salto alla gola che mi davi» Trad. (Je te vois ce soir et j'ai éprouvé le besoin de serrer mon couteau dans ma poche pour sentir au moins dans l'arme la fureur, le saut à la gorge que tu provoquais en moi) ; ERRI DE LUCA, *More*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 72. «(I giorni con lei) erano coltello in pugno, dalla parte della lama, 'more'» Trad. (Ils étaient un couteau dans la main, du côté de la lame, 'mour')

¹⁸ ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 60. «Amore dei vent'anni con il rasoio sulle parole in più» Trad. (Amour des vingt ans, le rasoir sur les mots en trop)

¹⁹ Idem, p. 63. «Gli uomini sono bestie da prendere a verso e le donne governano bestiame da sempre» Trad. (Les hommes sont des bêtes qu'il faut savoir prendre et les femmes soignent du bétail depuis toujours)

Il revisite aussi d'autres lieux communs : « i piatti scassati »¹, « gli zampognari »², « i guappi »³, « o « o schiattamuorte »⁴. À notre sens, c'est là l'autre expression d'une adhésion sans réflexion à certains stéréotypes. Un autre exemple de cette « napoletaneria » est manifestée, selon *L'oro di Napoli* de Giuseppe Marotta, lors de la présentation caricaturale du suicide du « iettatore » qui, se jetant du balcon, se retrouve indemne, mais après avoir tué un passant. Et sa présentation de Naples enflammée, dans l'épilogue de *Montedidio*, à la manière d'un Vésuve, - il s'agit de la veille du Nouvel An -, est quelque peu convenue :

Fuori cresce la baldoria, la città per una sera fa l'imitazione del Vesuvio a buttare fuoco e fiamme... Napoli s'incendia, spara, scassa, butta roba in strada, non si può sentire nessuna voce è tutta una scarica di forza che vuole lanciare in aria, in terra, contro i muri⁵.

4.1.12 Conclusion

L'histoire de Naples pour Erri De Luca se centre sur la guerre et se situe dans le *vicolo*. L'amour, la mort, la religion sont toujours présents dans la narration et résonnent souvent en termes de clichés. Tout se passe comme si l'écrivain jouait et jouait une guerre à laquelle il n'a pas assisté, sur fond de codes figés. Il en résulte quelquefois une certaine invraisemblance et le lecteur moderne a du mal à adhérer à certains passages de la « recita ». L'auteur semble donc à cette époque hésiter entre « napoletanità » et « napoletaneria », et cela, même s'il prétend le contraire. Les récurrences des stéréotypes vont cependant aller decrescendo dans ces œuvres, preuves que l'écrivain se détache de son passé et cherche à se placer dans la droite ligne d'un réalisme sans édulcoration ni invraisemblance. En cela, il suit les traces de Raffaele La Capria, finit par refuser les conventions et annonce ainsi, à sa manière, la fin de la « recita ». Mais ce qui différencie finalement Erri De Luca de tous, que ce soit Domenico Rea, Anna Maria Ortese ou même Raffaele La Capria, c'est d'abord le choix, certainement induit par l'enfance, de raconter la guerre et d'y soumettre tous les autres thèmes. Ce qui le particularise encore, c'est aussi le choix formel de raconter la guerre et d'y soumettre tous les autres thèmes. À notre sens, de cette combinaison, naît la diffraction d'un écrivain qui se positionne dans une exceptionnelle singularité. Mais à cette analyse, il convient d'ajouter un autre élément, d'une importance capitale, et qui va dans le sens de la singularité d'une

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 109. « Mentre scendiamo arriva il rumore dei piatti scassati nell'appartamento del padrone di casa » Trad. (Tandis que nous descendons, nous parvient un bruit d'assiettes qu'on casse dans l'appartement du propriétaire de la maison)

² Idem, p. 70. « Già si affaccia il mese di Natale, a Montedidio di giorno salgono gli zampognari » Trad. (Le mois de Noël est bientôt là, à Montedidio les joueurs de musette montent dans la journée)

³ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 40. « Passarono due ragazzi vestiti alla spacona spacona su una motocicletta... poi uno disse all'altro : « Tieni mente, chi'o ffacesse maie »... Sentivo il disprezzo dei guappi » Trad. (Deux jeunes gens, vêtus de façon voyante, passèrent sur une motocyclette... puis l'un dit à l'autre : « Vise-moi ça : « qui l'f'rait jamais c'truc-là »... Le mépris des petits voyous envers nous) L'écrivain refuse néanmoins ailleurs cette réalité. ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 32. « Non ci piaceva il guappo e la ragazza vistosa » Trad. (Nous n'aimions pas le voyou ni la fille arrogante)

⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 79. Trad. (Croque-mort)

⁵ Idem, pp. 137, 140. Trad. (Dehors la fête monte, pour un soir la ville imite le Vésuve en lançant du feu et des flammes... Naples s'embrase, tire, casse, jette des objets dans la rue, on ne peut entendre aucune voix, c'est tout un déchaînement de force qui veut lancer en l'air, à terre, contre les murs)

écriture, l'emploi du dialecte. C'est à l'étude du napolitain que notre travail va maintenant s'attacher.

4.2 Le dialecte napolitain

Non so se i miei pochi libri sono curati nel linguaggio,
so che sono biscotti inzuppati fradici nell'acqua lustrale
del nostro paese¹.

L'écriture de Erri De Luca semble être marquée par ses origines napolitaines tant au niveau du contenu que de la forme ponctuée à la fois de références autobiographiques et de dialecte. Mais la lecture de ses œuvres napolitaines de fiction montre la présence de plus en plus prépondérante du dialecte. Pourquoi cette intrusion d'une langue évitée par les autres écrivains napolitains ? Est-ce un retour aux sources dû à l'éloignement de Naples ou bien une régression littéraire ? Nous allons d'abord étudier les liens que l'écrivain entretient avec le dialecte et l'italien, nous allons évoquer ensuite quelques extraits en napolitain afin de tenter d'en connaître la finalité et la portée, pour enfin examiner de façon comparative l'influence et le poids du dialecte dans son écriture non napolitaine.

4.2.1 Le dialecte, langue première

Le napolitain sert à chanter, à se quereller, à aller vite².

Erri De Luca a été en contact avec le dialecte napolitain dès sa naissance - c'est le son originel qui le berce et qui le hante depuis sa ruelle -, et il l'a tout de suite aimé, malgré l'interdiction qu'on lui avait faite de le parler. En effet, ses parents ressentaient une certaine hostilité envers cette langue, pour eux, du plus bas niveau social, milieu auquel on risquait de les assimiler en tant qu'« étrangers » dans leur quartier de l'après-guerre. Ils parlaient donc en italien pour marquer leurs distances sociales³. C'est son père qui lui a enseigné la belle langue italienne, langue encore peu répandue dans l'après-guerre, mais qui était pour cet homme l'expression même de sa patrie :

¹ ERRI DE LUCA, *Parole*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 40. Trad. (Je ne sais pas si mes quelques livres sont soignés dans la langue, je sais que ce sont des biscuits trempés dans l'eau lustrale de notre pays)

² Adriano Farano et Fernando Navarro dans une interview du 12 Février 2007 demandent à Erri De Luca : « Mais quelles sont les différences entre toutes ces langues ? » L'écrivain répond : « Il y en a une seule entre le napolitain et toutes les autres. En général, les langues servent à s'expliquer, à communiquer... Par contre, le napolitain sert à chanter, à se quereller, à aller vite ». ADRIANO FARANO, FERNANDO NAVARRO, *Erri De Luca : « L'Europe je ne sais pas ce que c'est »*, Cafèbabel. Com, le magazine européen beta, Paris, 12/02/2007.

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 7-8. "Non parlavamo il napoletano. I genitori si difendevano dalla povertà e dall'ambiente con l'italiano" Trad. (Nous ne parlions pas napolitain. Nos parents se défendaient de la pauvreté et du milieu avec l'italien)

« La mia patria è la lingua italiana »¹. Pendant son adolescence dans les beaux quartiers, l'enfant entend la domestique Filomena² parler en dialecte, en dépit de la réprobation maternelle. Il sait reconnaître le napolitain citadin, « un dialetto secco di sillabe averse e notizie brevi »³, du patois insulaire, « lingua isolana, più aspra del napoletano, più strascicata »⁴. Bien plus tard, c'est en dialecte que son père agonisant lui confiera sa douleur⁵ : « Manco so' mmuorto »⁶, se plaignait-il. Le napolitain est ainsi assimilé au plus tôt par Erri De Luca comme un langage propre à exprimer la douleur, celle de la souffrance de son père et celle de l'humiliation de la domestique. Si l'écrivain a conservé un petit accent napolitain, il lui arrive de s'exprimer en dialecte par nécessité ou par besoin identitaire avec des étrangers ou encore par habitude avec sa mère⁷. Cette langue, il l'a apprise en autodidacte pour se protéger des attaques verbales et corporelles dans les ruelles de Naples. Apprendre le dialecte a semblé pour lui plus compliqué qu'apprendre des langues : l'écrivain est polyglotte mais ne s'exprime qu'en un seul dialecte⁸. Aujourd'hui, Erri De Luca se définit comme écrivain napolitain écrivant en italien :

Oggi mi succede di essere nominato scrittore italiano. Soprappensiero e automaticamente correggo: scrittore in italiano. Perché è lingua seconda, messa accanto e in sordina rispetto alla prima voce, il napoletano⁹.

Le dialecte napolitain est spécial, à la fois très parlant, précis et imagé, langue sténographique¹⁰ couplée d'une gestuelle elle aussi sténographique¹¹, et donc difficile à apprendre.

¹ ERRI DE LUCA, *Napoletano (1)*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 74. Trad. (La langue italienne est ma patrie) Dans une interview l'écrivain déclare appartenir de moins en moins à l'Italie, de n'appartenir en fait qu'à la langue italienne. ERRI DE LUCA, *Respire pour nous*, in *Le nouvel Observateur*, 7-13 décembre 2006, pp.46-48.

² La gouvernante des De Luca ne parlait qu'en dialecte napolitain insulaire (on ignore sur quelle île elle était née).

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 11. Trad. (Pour de brèves nouvelles, un dialecte sec, averse de syllabes)

⁴ Idem, p. 21. Trad. (Langue d'insulaire, plus âpre que le napolitain, plus traînante)

⁵ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 20. "Mio padre riparlà in napoletano in agonia" Trad. (Mon père reparla en napolitain pendant son agonie) ; ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 19. "Ho dovuto conoscere l'agonia del dolore di mio padre che negli ultimi suoi mesi sputava dolore solo in quella nostra lingua, perché finalmente capissi quanto era mia la lingua del popolo di cui canto le canzoni" Trad. (J'ai dû connaître l'agonie de la douleur de mon père qui pendant ses derniers mois ne crachait de la douleur que dans notre langue, pour que je comprenne finalement à quel point m'appartenait la langue dont je chante les chansons)

⁶ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 20. Trad. (Je ne suis même pas mort)

⁷ L'écrivain semble se contredire car dans *Napòlide* il affirme parler en dialecte avec sa mère par habitude, alors que dans *Non ora, non qui* il a affirmé exactement le contraire. ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 20-21. "Lo uso per consuetudine con mia madre" Trad. (Je l'emploie par habitude avec ma mère)

⁸ ERRI DE LUCA, *Napoletano (1)*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 74. "L'ho imparato a orecchio a forza di sconfitte sul campo nella strada... Un dialetto s'impara per legittima difesa. Sta nella bocca come un fodero di cuoio. In una vita puoi studiare dieci lingue ma non due dialetti" Trad. (Je l'ai appris de mémoire à force de défaites sur le champ, dans la rue... Un dialecte s'apprend par légitime défense. Dans la bouche il est comme une gaine en cuir. Dans une vie on peut apprendre dix langues mais pas deux dialectes)

⁹ ERRI DE LUCA, *Napoletano (2)*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 75. Trad. (Il m'arrive d'être nommé aujourd'hui écrivain italien. Je corrige sans réfléchir et automatiquement : écrivain en italien. Parce que c'est une deuxième langue, placée à côté et en sourdine par rapport à la première voix, le napolitain)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Sacro*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 71. "Stenografia del dialetto" Trad. (Sténographie du dialecte)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 14. "Stenografia degli insulti, affari, avvisi, esclamazioni, guai" Trad. (Sténographie des insultes, des affaires, des appels, des exclamations, des problèmes)

De plus, il exprime on ne peut mieux la sensibilité napolitaine : sa sonorité aigue, son parler bruyant, font qu'il est la langue de coeur de la cité parthénopéenne. C'est sans doute pour ses raisons qu'il est aujourd'hui en voie de disparition alors qu'il était très vivace dans la période de l'après-guerre, où les Napolitains l'utilisaient majoritairement. D'après Erri De Luca, il s'agit d'une langue qui donne du courage, qui réconforte et qui tue :

Nella città di mezzo Novecento il napoletano era lingua schiacciante, l'italiano poco e malinteso... Veniva dalla pressione della densità umana per metro quadro, era svelto di sillabe e di coltello, servile e guappo, feroce e sdolcinato di vezzeggiativi, era una lingua di consolazione, dava forza e figura a chi la sapeva usare... era destrezza a usare meno sillabe, a ingiuriare più a fondo, a sfottere più scortitamente¹.

4.2.2 Emploi du dialecte ou de l'italien

L'écriture de Erri De Luca est truffée de notes intra textuelles sur la langue italienne et le dialecte napolitain. L'italien est « una lingua quieta che se ne sta buona dentro i libri »², commente le rédacteur de *Montedidio*. Il préfère d'ailleurs rédiger dans cette langue étrangère qu'il entend peu parler mais qu'il étudie à l'école car son père analphabète veut qu'il s'instruise. Par conséquent même si l'italien est facteur d'isolation, il représente pour l'enfant la langue des élites, symbole de privilège et d'ascension sociale :

Parla il dialetto e ha soggezione dell'italiano e della scienza di quelli che hanno studiato. Dice che con l'italiano uno si difende meglio. Io lo conosco perché leggo i libri della biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti del giorno, riposati dal chiasso del napoletano³.

Italien et napolitain, langue écrite et langage oral, représentent deux mondes antinomiques. Le silence de la rédaction en italien s'oppose au vacarme du dialecte parlé. L'écrivain fait souvent l'apologie de la langue italienne, même en napolitain. Dans *Morso di luna nuova* Emanuele, vendeur de morue, livre à sa manière les différences entre les deux langues :

¹ ERRI DE LUCA, *Napoletano (1)*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 74. Trad. (Dans la ville de la moitié du vingtième siècle le napolitain était une langue écrasante, l'italien peu et malentendu... Il venait de la pression de la densité humaine au mètre carré, il était svelte de syllabes et de couteau, servile et gouape, féroce et mielleux de diminutifs, c'était une langue de consolation, elle donnait force et forme à celui qui savait l'utiliser... C'était habileté à utiliser moins de syllabes, à injurier plus au fond, à se moquer avec plus d'écorchement) Raffaele La Capria affirme que le dialecte napolitain est une littérature de « consolation ». RAFFAELE LA CAPRIA, *L'harmonie perdue*, op. cit. , p.184. "Une littérature de consolation" ; Idem, p. 247. "Celle de l'«être-napolitain» est une littérature de consolation, qui tend instinctivement à la restauration de l'Harmonie".

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 12. Trad. (Une langue paisible, qui reste sagement dans les livres)

³ Idem, p. 7. Trad. (Il parle le dialecte, il est intimidé par l'italien et par la science de ceux qui ont fait des études. Il dit qu'on se défend mieux avec l'italien. Moi, je le connais parce que je lis les livres de la bibliothèque, mais je ne le parle pas. J'écris en italien parce qu'il est muet et que je peux y mettre les choses de la journée, reposés du vacarme du napolitain) Le narrateur affirme que l'italien de son père est comme une langue endimanchée.

'O italiano (l'italiano) è na lengua spuzzuliusa... spuzzuliusa, che spuzzulea, ca nu tene famme (che spizzica, che non ha fame), no comm' 'o napulitano nuosto ca se magna 'e pparole a muorse p''a famme che tene (non come il napoletano che si mangia le parole a morsi tanta è la fame che ha). Nsomma 'o ttaliano è na lengua nu poco stetecca¹.

Cette opinion traduit les réelles difficultés des Napolitains à apprendre l'italien alors que le dialecte, plus dépouillé, est plus pratique. Finalement c'est Rafaniello le cordonnier, mais aussi l'étranger, qui donne son opinion tranchée sur les deux langues :

L'italiano gli sembra una stoffa, un vestito sopra il corpo nudo del dialetto. Dice pure: "L'italiano è una lingua senza saliva, il napoletano invece tiene uno sputo in bocca e fa attaccare bene le parole"².

Le roman *Montedidio* atteste en effet de la suprématie du dialecte dans les milieux populaires des années cinquante : les ruelles de Naples résonnent de voix et de cris en napolitain, le dialecte étant la langue de communication, compris par chacun. Tout Montedidio s'exprime en napolitain, le protagoniste aussi. Erri De Luca adhère à l'opinion commune d'une langue vivace en affirmant que la même expression traduite en italien ne rendrait rien car le dialecte est bien plus expressif, imagé et percutant :

"Piëttenne, pettenesse, piëttenne larghe e stritte, ne' perucchiù, accattattàteve 'o pèttene", che va bene in napoletano, ma in italiano non vende neanche una forcina uno che va in giro per l'Italia a dire : "Pettini, pettinini, larghi e stretti, ne' pidocchiosi compratevi il pettine"³.

¹ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 68. Trad. (L'italien est une langue grappilleuse... qui grignote, qui n'a pas faim, non comme la napolitain qui mange les mots à mors tant il a faim. Bref l'italien est une langue un peu radine)

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 95. Trad. (L'italien est comme une étoffe, un vêtement sur le corps nu du dialecte. Il dit aussi : « L'italien est une langue sans salive, le napolitain au contraire garde un crachat dans la bouche qui fait bien tenir les mots entre eux) La première affirmation déclarant la complémentarité des deux langues est déjà soutenue par l'écrivain lui-même au Colloque *Il mare non bagna Napoli* de 1993. Lors de son intervention Erri De Luca a insisté sur la notion différenciée de dialecte et de langue, l'italien étant la langue nationale, une belle langue enrichie du napolitain qui reste confiné à son rôle de dialecte tout court. ERRI DE LUCA, *Pelle d'oca*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli* 1953-1993, op. cit. , p. 38. "A me sembra che il dialetto sia un corpo e l'italiano un vestito che lo avvolge. Per questo l'italiano è bello: perché è veste che risente delle fattezze di molti bei corpi" Trad. (Il me semble que le dialecte est un corps et l'italien le vêtement qui l'enveloppe. C'est pourquoi l'italien est beau : parce que c'est un vêtement qui ressent des traits de nombreux beaux corps)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 54. Trad. (« Piëttenne, pettenesse, piëttenne larghe e stritte, ne' perucchiù, accattattàteve 'o pèttene » qui va bien en napolitain très à l'aise dans l'insolence, mais en italien il ne vend même pas une épingle à cheveux celui qui fait toute l'Italie en disant : "Peignes, petits peignes, larges et étroits, vous les pouilleux, achetez-vous un peigne »)

Le dialecte napolitain étant la plus importante caractéristique des Napolitains, il paraît normal que Erri De Luca s'en soit servi pour raconter. Mais il est ici intéressant d'examiner de plus près à quelles occasions particulières, il s'exprime en dialecte.

4.2.3 La fonction du dialecte

L'écriture de Erri De Luca semble être « in bilico »¹ suspendue entre écriture et oralité, affirme Attilio Scuderi car il remarque une « contaminazione dialettale e orale del linguaggio letterario »². En effet, on note un emploi de plus en plus important du dialecte dans l'écriture napolitaine de Erri De Luca. Il ne s'agit d'abord que de quelques mots ou phrases éparses dans *Non ora, non qui, I colpi dei sensi, Tu, mio, Tufo*, et *Napòlide*. Puis le mouvement s'accuse. La rédaction de *Montedidio* présente de nombreuses itérations dialectales et des dialogues entiers en napolitain, souvent couplés à leur version italienne. En effet, et peut-être afin de venir en aide au lecteur, l'écrivain double le discours direct des répliques en dialecte en les transposant en italien, à la première personne du singulier. Par exemple : « «Ma addò l'adda ausa' », dove lo devo usare? »³. Ici le narrateur répète la réplique de sa mère, mais nous livre également ses propres pensées en train de comprendre et de traduire. Plus loin : « «Mò si' ommo, puort'e sorde a casa », sì, porto la paga il sabato... »⁴. Le même phénomène se reproduit ici, avec traduction en italien. L'intrusion du dialecte dans l'écriture se confirme magistralement dans *Morso di luna nuova* qui est presque entièrement rédigé en napolitain, la traduction en italien se faisant entre parenthèse: Gaetano, Rosaria, Elvira, Emanuele, Oliviero, Armando, Biagio, le parlent tous sauf donna Sofia et le Général. Nous constatons que si dans *Montedidio*, subsistent les deux langues, il s'agit bien dans *Morso di luna nuova* d'une traduction du napolitain en italien : l'écrivain conserve la fraîcheur de l'expression originale. Notre propos est maintenant de tenter de repérer la fonction spécifique du dialecte, en citant quelques passages significatifs des œuvres mentionnées ci-dessus. Il semblerait que le choix du dialecte explicite, avec plus de vigueur, les intentions de l'auteur comme nous allons le voir dans les analyses qui suivent.

Concernant l'ascendance napolitaine de l'écrivain, les propos de la grand-mère s'adressant à son petit-fils sont rapportés en napolitain : « Chisto nun se smove manco cu' e cannunate »⁵. Il en va de même pour le passage concernant le choix entre italianité ou « napoletanità ». Le père pousse le narrateur à devenir Italien à part entière par le choix de la langue alors que la mère affirme sa « napoletanità » :

¹ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 51. Trad. (En équilibre instable)

² Idem, p. 51. Trad. (Contamination dialectale et orale du langage littéraire)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 8. Trad. (« Ma addò l'adda ausa' ? » mais où vais-je m'en servir ?) Une phrase interrogative itérée et modulée. Le sujet de la première partie, qui est une réplique de la mère du narrateur s'adressant à son mari, est à la troisième personne du singulier, alors que le sujet de la deuxième est à la première personne du singulier comportant ainsi la réflexion et la traduction du narrateur.

⁴ Idem, p. 8. Trad. (« Mò si' ommo, puort'e sorde a casa ») Madame Valin, la traductrice de Erri De Luca, reporte cette phrase en dialecte et ne la traduit pas en français.

⁵ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , p. 20. « Chisto nun se smove manco cu' e cannunate ». Ici également, Madame Valin a choisi de reporter cette phrase en dialecte et de ne pas la traduire en français. *Tufo* présente seulement trois répliques en napolitain, cette phrase de la grand-mère de l'écrivain, le cri d'un manœuvre (9) et le mot 'o munaciello (14).

“Stiamo in Italia, dice babbo, ma non siamo italiani. Per parlare la lingua la dobbiamo studiare... Molti di noi non lo parleranno mai l’italiano e moriranno in napoletano. È una lingua difficile, dice, ma tu l’imparerai e sarai italiano. Io e mamma tua no, noi nun pu, nun po, nuie nun putimmo”. Vuole dire “non possiamo” ma non gli esce il verbo. Glielo dico, “non possiamo”, bravo, dice, bravo, tu conosci la lingua nazionale... Mamma non è d’accordo con babbo, lei dice: “Nuie simmo napulitane e basta... ’A patria è chella ca te dà a magna’ ”¹.

Il semble bien que pour exprimer toute question d’origine sociale, le dialecte soit la langue de prédilection de l’écrivain. Dans *Non ora, non qui*, Filomena, la bonne, estropie l’italien par ses phrases hésitantes où l’assonance engendre le comique :

“Stamattina so’ uscita fuori al terrazzino e faceva nu friddo ca mi sono congedata”... “Belli questi aranci rossi sanguinari”².

De même Rosaria, femme de ménage, ne comprend pas toujours l’italien qu’elle bafouille : au lieu de « ragione »³, raison, elle comprend « l’ora giovane »⁴ « leragiovane »⁵, malentendus burlesques qui font naître le rire. Ailleurs, elle prononce « brucioli » au lieu de « brufoli »⁶. Tout comique disparaît quand le personnage s’exprime dans sa langue. Consciente de ses difficultés à parler l’italien, elle manifeste son mépris envers Biagio et Armando par l’image napolitaine de « muort’ ’e famme »⁷, en redoublant le « m » hyperbolique dans sa dénonciation. Mais l’auteur n’emploie pas seulement le napolitain quand il est question d’origines sociales. Selon lui, le dialecte est propre à rendre compte mieux que l’italien des sentiments, particulièrement si ces sentiments sont vivement manifestés. C’est le cas de la colère et lorsque les personnages se fâchent, le dialecte est de règle :

Maria, nun succere n’ata vota, mi esce a voce napoletana questa parola cupa... Non succede un’altra volta, le dico senza napoletano, quieto per darle pace⁸.

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 20. Trad. (“Nous vivons en Italie, dit papa, mais nous ne sommes pas italiens. Pour parler la langue nous devons l’étudier... Beaucoup d’entre nous ne le parleront jamais l’italien et ils mourront en napolitain. C’est une langue difficile, dit-il, mais tu l’apprendras et tu seras italien. Ta maman et moi non, «noi nun pu, nun puo, nuie nun putimmo. » Il veut dire « nous ne pouvons pas », mais le verbe ne lui vient pas. Je le lui dis, « nous ne pouvons pas », bravo, dit-il, bravo, toi tu connais la langue nationale... Maman n’est pas d’accord avec papa, elle dit : “Nous sommes napolitains, un point c’est tout... La patrie, c’est celle qui te donne à manger”). Voir aussi p. 56 les couplets de maman à son petit après les prières du soir.

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 24. Trad. (« Ce matin je suis sortie sur le balcon, il faisait un de ces froids que je me suis congédiée »... « Quelles belles oranges rouges sanguinaires »)

³ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 31. Trad. (Raison)

⁴ Idem, p. 31. Trad. (L’heure jeune)

⁵ Idem, p. 31. Trad. (L’ère jeune)

⁶ Idem, p. 18. Trad. (Boutons)

⁷ Idem, p. 18. Trad. (Crève-la faim)

⁸ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 131-132. Trad. (Maria, « nun succere n’ata vota » ça n’arrivera pas une autre fois, ce sont des mots bien noirs qui me viennent en napolitain... Ça n’arrivera pas une autre fois, lui dis-je sans napolitain, calmement pour la tranquilliser)

En donnant des conseils bienveillants à Maria, don Ciccio le concierge lui avoue être au courant de ses rapports avec le propriétaire et minimise le fait, en racontant que sa sœur faisait de même pendant la première guerre. Honteuse et révoltée, la jeune fille explose de rage et s'exprime dans un dialecte qui fait l'effet à son interlocuteur de recevoir une gifle ou d'avoir un couteau sous la gorge.

“Adesso me lo dite, don Ciccio, m'o addicite mò?” Maria scatta dall'italiano al napoletano che le esce con la forza di uno schiaffo, più è corto il napoletano più piglia spunto dal rasoio¹.

Les cris, les exclamations sont l'occasion idéale pour l'écrivain de les rendre dans la virulence du dialecte. Lors de la scène où deux voyous regardent l'écrivain maçon au travail, l'un d'eux s'exprime dans ces termes : “Tieni mente : chi'o ffacesse maie”², s'écrie l'un d'eux. Mais le dialecte est encore pour lui expression populaire de prédilection de ceux qui travaillent. Ainsi en est-il de l'ébéniste qui déclare : « 'A iurnat è 'nu muorzo »³, dans l'incipit de *Montedidio* et le répète à plusieurs reprises. « Iamme, vuttammo 'e mmane, 'a iurnata è 'nu muorzo »⁴. L'encouragement au travail est prononcé en dialecte. Comme est en dialecte le surnom donné au cordonnier, « Don Giuvanne 'o scarparo »⁵. Il s'agit en fait de l'adaptation napolitaine de Rav Iohanàn hassàndler, nom imprononçable à Naples. On surnomme immédiatement l'artisan « don Rafaniello 'o scartellato »⁶ et ce, à cause de son « scartiello »⁷, de sa bosse magique :

Lo chiamano Rafaniello perché è rosso di capelli, verde negli occhi, è piccolo e porta una gobba a punta in cima alla schiena. A Napoli come l'hanno visto gli hanno attaccato addosso il nome di ravenello⁸.

Le monde du travail est ainsi associé au dialecte qui fonde son identité. Le vendeur ambulant d'olives parcourt, la tête levée, attendant que les Napolitaines fassent descendre leur panier de leurs balcons. Son cri résonne dans les rues et ruelles : « Olive di Gaeta, tengo olive pietr'e zucchero, calate 'o panaro »⁹.

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 111. Trad. («Vous me le dites maintenant, don Ciccio, m'o addicite mò ? » Maria passe de l'italien au napolitain, qui lui sort avec la force d'une gifle, plus il est court, plus le napolitain prend le tranchant du rasoir)

² ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 40. Trad. (« Vise-moi ça : qui l'f'rait jamais c'truc-là)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 7 ; 30. Trad. (« 'A iurnat è 'nu muorzo », a journée est une bouchée)

⁴ Idem, p. 52. Trad. (Allez, au boulot, la journée est une bouchée)

⁵ Idem, p. 28. Trad. (Don Giuvanne le cordonnier)

⁶ Idem, p. 110. Trad. (Don Rafaniello 'o scartellato , le bossu)

⁷ Idem, p. 110. Trad. (Bosse)

⁸ Idem, p. 16. Trad. (On l'appelle Rafaniello parce qu'il a les cheveux roux, les yeux verts, qu'il est petit avec une bosse bosse qui pointe dans son dos. À Naples, en le voyant, on lui a collé le nom de « ravenello », radis rouge)

⁹ Idem, p. 58. Trad. (« Olive di Gaeta, tengo olive pietr'e zucchero, calate 'o panaro ». Olives de Gaeta, j'ai des olives pierre de sucre, envoyez le panier)

Le pêcheur encore s'exprime en napolitain. Dans *Tu, mio*, Nicola s'efforce bien de parler en italien, mais il n'est lui-même que dans sa langue sténographiée¹ dont les phrases hachées s'accordent bien à donner des ordres, « Nzerréa... Ianchéa »², langue apte également à exprimer le lexique si particulier de la pêche, « allistare »³, à exprimer les émotions dont celle du travail bien accompli, « A' re nuost »⁴. En faisant s'exprimer les travailleurs en dialecte, Erri De Luca rend aussi compte, et dans leurs spécificités, de toute une série de métiers exercés dans les conditions d'alors et aujourd'hui disparus. Ainsi, dans *Tufo* : « A sott »⁵, crie un maçon pour avertir les gens en bas de l'immeuble du danger. Ou encore un vendeur de pourpre fait l'apologie de son élevage de mollusques, en commandant à son apprenti de boire le précieux breuvage :

“Te magne ‘a capa e metti giudizio”... “Non è che li pesca, dice, li va a pigliare con le mani come uno che tiene n'allevamento 'e purpe. Li cresce con le cozze, 'o purpo si consola, lui apre i gusci, si mette le cozze sulla mano e quelli vanno a prenderselo da lui. Li conosce uno per uno, li chiama coi numeri, va coi piedi nell'acqua, dice un numero e un purpo si accosta e si attacca alla mano. L'accide senza fargli male e i purpe che te venne nun s'anna sbattere, sono tenerelli pure i gruossi. Da lui non trovi i purpetielli, i piccerilli, solo quelli cresciuti. Va' da isso e bivate 'o brodo”⁶.

Mais le dialecte n'a pas que les seules fonctions de rendre plus vivants les propos des protagonistes issus du peuple. Il sert également à traduire le réalisme de certains épisodes pour en souligner la fonction dramatique. Ainsi, le cavalier De Luca, fatigué de courir tous les jours aux abris, a quitté son chez lui. Au premier retentissement de la sirène, il se précipite néanmoins dans le souterrain avec une de ses petites filles dans les bras, sans pouvoir se préoccuper de celles (sa femme et ses deux autres enfants) qui sont restées dans l'appartement. Il est donc parmi les premiers dans l'abri. C'est en dialecte qu'Erri De Luca rend la précipitation du père et les cris de sa petite fille affolée :

A Agerola, mmiez' 'e vacche (tra le mucche). 'O cavaliere non ne puteva cchiù. Co tutto ch'è padre premuroso cu chelli tre figlie piccerelle (con quelle tre figlie piccole), cunfromme (appena) sunava 'a sirena afferrava 'a primma creatura ca lle capitava a taglio (a portata di mano) e fuieva lassando areto (fuggiva lasciando dietro) 'a

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 63. “Smozzichi di parole perché a mare s'intendevano tra loro solo con la sillaba principale, l'accentata, stenografia insegnata dal vento” Trad. (Des bribes de mots, car en mer ils se comprenaient entre eux rien qu'avec la syllabe principale, celle qui était accentuée, sténographie apprise par le vent)

² Idem, p. 33. Trad. (« Nzerréa »... « Ianchéa », il est blanc)

³ Idem, p. 46. “Allistare la coffa” Trad. (allistare, enrouler, la palangre)

⁴ Idem, p. 11. Trad. (« A' re nuost », tu es des nôtres)

⁵ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , p. 9. Trad. (« A sott »)

⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 62. Trad. (« Te magne ‘a capa e metti giudizio. » Tu manges la tête et tu deviens sage... « Ce n'est pas qu'il les pêche pas, dit-il, il les attrape avec les mains, comme un éleveur de poulpes. Il les nourrit de moules et le poulpe se console avec ça, il ouvre les coquilles, met les moules sur sa main et les poulpes viennent les prendre. Il les connaît tous un par un, il les appelle par leur numéro, il avance dans l'eau, dit un numéro, un poulpe arrive et s'accroche à sa main. Il le tue sans lui faire mal et on n'a pas besoin de battre les poulpes qu'il te vend, ils sont très tendres, même les gros. Chez lui tu ne trouves pas de petits poulpes, de tout jeunes, seulement des adultes. Vas chez lui et bois du bouillon) Malgré la présence des vendeurs ambulants de poulpes à Naples, le choix narratif du vendeur de poulpe n'est pas anodin. L'écrivain reprend le même personnage de Giuseppe Marotta dans *L'oro di Napoli*. À la différence près que ce dernier a choisi une scène de crime mafieux alors que Erri De Luca ne savoure que la délicatesse et le bienfait du poulpe car son vendeur est tout aussi inoffensif que ses mollusques. Voir GIUSEPPE MAROTTA, I “Quartieri”, in *L'oro di Napoli*, op. cit. , pp. 159-162.

mugliera, doie figlie e 'a casa aperta (la moglie, due figlie e la casa aperta). 'A povera criatura 'mbraccio 'o pate (in braccio al padre) alluccava p' 'a paura 'e carè (strillava per la paura di cadere), pecché 'o cavaliere se menava pe 'e scale (si gettava per le scale) accusi 'e pressa (così in fretta) ca si se vuttava int' 'a tromba d' 'e scale (che se si gettava nella tromba delle scale) nun puteva arrivà primma, bascio 'o purtone (non poteva arrivare prima giù al portone). E difatti arrivava tra i primi pure se stava all'ultimo piano¹.

Il ne s'agit pas toujours de souligner, par l'emploi du dialecte, une fonction tragique ; le comique se prête tout particulièrement à être rendu en napolitain. C'est le cas du duo comique entre Emanuele et Oliviero qui fustige avec beaucoup de dérision le napolitain analphabète qui tente de s'exprimer en italien. La confusion de l'expression en italien crée de nouveaux mots qui engendrent le rire. Le procédé est le même dans la chanson italienne sur le Piave, chanson qui perd tout sérieux grâce aux calembours, aux itérations homophoniques : « Povero Po... Poveropò... Perepepè »², aux répliques rimées de « passo/sasso ; strofa/scrofa ; fatti/ fanti »³. Tous ces procédés sont destinés à provoquer chez le spectateur un rire moqueur aux frais de l'italien.

Enfin, le dialecte caractérise et fixe, sur la page écrite, la vie ordinaire à Naples par ses phrases typiques et habituelles dont la spontanéité, la verve, l'enthousiasme, l'émotivité traduisent bien le caractère de ses habitants. Les phrases sont hachées, les mots tronqués, les accents et apostrophes se multiplient. Le napolitain accuse toujours l'effet comique ou dramatique du récit ou de la situation par le jeu de la « parola inciampata »⁴ si chère au théâtre napolitain. Il en résulte un effet d'autodérision déjà noté chez d'autres écrivains napolitains. Erri De Luca est persuadé que cette capacité d'ironiser sur son propre sort, sur la vie et la mort n'aurait pas été si bien rendue si le texte avait été entièrement rédigé en italien.

4.2.4 Le dialecte du *vicolo*

Si nous avons relevé quelques mots en dialecte dans *Non ora, non qui, Tu, mio* et *Napòlide*, nous constatons une multiplication de ces termes ainsi qu'un crescendo de phrases entières en napolitain, phrases en style direct, dans le texte de *Montedidio*. Ce phénomène s'amplifie encore dans *Morso di Luna nuova*. Nous avons choisi ici de relever tous les mots en dialecte de l'ensemble des textes napolitains, *Non ora, non qui, Tu, mio, Montedidio, Napòlide* (à l'exception de *Morso di luna nuova*), et selon une présentation alphabétique :

¹ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 34-35. Trad. (À Agerola au milieu des vaches. Le cavalier n'en pouvait plus. Bien que père empressé envers ces trois petites filles, dès que l'alerte retentissait il saisissait une de ses filles à portée de main et fuyait en laissant derrière lui sa femme, les deux autres filles et son logement ouvert. La pauvre petite dans ses bras criait par peur de tomber, parce que le cavalier s'agitait dans l'escalier dans une hâte telle qu'il se jetait dans la cage de l'escalier il ne pouvait qu'arriver en premier en bas du portail. Et en effet il arrivait parmi les premiers même s'il habitait au dernier étage)

² Idem, p. 70. Trad. (Pauvre Pô, ... pauvrepô, ... perepepè)

³ Idem, pp. 72-73. Trad. (Pas/pierre ; strophe/ truie ; faits/fantassins)

⁴ ERRI DE LUCA, *Sbagli*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 105. "Il teatro napoletano ha fondato la sua fortuna sulla parola inciampata, sullo sbaglio di pronuncia che fa sbandare il senso e produce l'incidente comico" Trad. (La fortune du théâtre napolitain repose sur le mot où l'on bute, sur le défaut de prononciation qui change le sens et produit un effet comique)

A comme: «ammore»¹, «ammuina»², « appresso»³, « assai»⁴.

B comme : «bancariello»⁵, « botte »⁶, «bumeràn»⁷.

G comme: « galiota»⁸, « guagliò/ guagliunciello/ guaglione(a)»⁹, «guaio»¹⁰, « guapparia»¹¹, « guapparia»¹¹, « guappo»¹².

I comme: « inguaiare »¹³.

M comme: «malamente»¹⁴, « mappata/mappina »¹⁵, « mellone »¹⁶.

P comme : « pazziella »¹⁷, « pizzo »¹⁸.

R comme « ricciola »¹⁹.

S comme: « 'o sang»²⁰, «'o scartellato / lo scartiello»²¹, «schifo / schifezza /schifarsi»¹,

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 69, 92, 98, 99, 100, 123. Trad. («ammore»/ ammour), ERRI DE LUCA, *Ammore*, in *Pianoterra*, op. cit. , pp. 75-76.

² Idem., p. 55. Trad. (Tapage)

³ Idem., p. 90. Trad. (Avec)

⁴ Idem, pp. 25, 67, 96, 103. ERRI DE LUCA, *Racconti a voce*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 53. Trad. (Assez/ beaucoup)

⁵ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 89. Trad. (Caisse)

⁶ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 36. Trad. (Les coups) À ne pas confondre avec l'homophone « botti », « botti », qui traduit les feux d'artifice.

⁷ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 8, 9, 10, 11, 13, 24, 31, 32, 37, 39, 40, 41, 47, 52, 53, 56, 69, 70, 74, 86, 90, 92, 93, 97, 99, 100, 102, 108, 111, 119, 128, 130, 131, 136, 137, 140, 141. Trad. («Boomeran») Ici la prononciation calque l'équivalent anglais.

⁸ Idem, p. 103. Trad. (Vaurien)

⁹ Idem, pp. 30; 33; 36, 71, 77, 78, 81, 82, 96, 103, 111, 113, 115, 130, 134. Trad. (Garçon/petit garçon)

¹⁰ Idem, pp. 17, 75. Trad. (Désastre)

¹¹ Idem, pp. 23, 100. Trad. (Voyous/ Gouape)

¹² Idem, p. 32. "Maria fa la guappa con me" Trad. (Maria joue à la dure avec moi); Idem, p. 91. "Il vento fa il guappo" Trad. (Le vent joue au dur) ; Idem, p. 134. "L'aria guappa" Trad. (Un air canaille); ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. p. 32. "Non ci piaceva il guappo e la ragazza vistosa" trad. (Nous n'aimions pas le voyou ni la fille arrogante)

¹³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 25, 49, 53, 54, 110, 125. Trad. (Plein de malheurs) Le terme « inguaiato » appartient au registre familier de l'italien, mais il très récurrent à Naples.

¹⁴ Idem, pp. 53, 132. Trad. (Méchant/ mauvais)

¹⁵ Idem, p. 82. Trad. (Une foule de gens) ; ERRI DE LUCA, *Totò*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 73. Trad. (La sua faccia diventò mappa, mappina (che a Napoli è uno straccio) e mappata (a Napoli è il mucchio) catastale dei caratteri ereditari del luogo" Trad. (Son visage est devenu une carte, une serpillière et le cadastre des caractères héréditaires de l'endroit)

¹⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 12. "Coi capelli tagliati a zero, a mellone" Trad. (Les cheveux rasés, comme des melons)

¹⁷ Idem, op. cit. , p. 9. Trad. (Joujou)

¹⁸ Idem, p. 16. " È venuto a Napoli da qualche pizzo d'Europa dopo la guerra " Trad. (Il est venu à Naples de quelque sommet d'Europe après la guerre)

¹⁹ Idem, p. 113. Trad. (« Ricciola », une liche)

²⁰ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 68. "Specialmente le donne tengono la frenesia di nominarlo, 'o sang" Trad. (Les femmes surtout prononcent ce mot, le sang) il y a souvent l'allusion au sang, aux règles des femmes, à leur sueur, aux blessures, au sang de San Gennaro, Santa Patrizia et de Sant'Andrea Avellino. Idem, pp. 32, 68, 80, 97, 109, 110, 113, 117, 120, 129, 132, 138, 140. ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 23, 24, 35, 48 (2 fois), 99, 103, 104. ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 71 (5 fois), 72 (6 fois), ainsi que dans l'exergue.

²¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 110. Trad. ('O scartellato, le bossu / la bosse) L'écrivain explique plus loin la traduction du mot « scartiello » en napolitain. Idem, p. 116. "A Napoli la gente chiama la gobba scartiello e pensa che porta bene toccarla" Trad. (À Naples, les gens appellent la bosse «scartiello» et ils pensent que ça porte chance de la toucher)

«scippare/ scippata»², «scotoliata»³, «scugnizzo»⁴, « scuorno »⁵ «sfizio»⁶, «sfottere»⁷, «sputo/sputazza/sputare»⁸, «struscio/strusciare»⁹, «suonno»¹⁰, « 'o sùrece»¹¹.

T comme : «tosto»¹².

Nous notons également l'emploi de diminutifs particulièrement utilisés dans une tranche sociale défavorisée : c'est le cas pour «bambeniello»¹³, «bancariello»¹⁴, «cecatiello»¹⁵, «guagliuncello»¹⁶, «giacchetta»¹⁷, «piccerill(o)»¹⁸, «piscitiello»¹⁹, «purpetiell(o)»²⁰, «puveriello»²¹.

¹ Idem, pp. 35, 41, 43, 46, 50, 69. ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 34. Ici le mot *schifo* est répété 5 fois dans un petit paragraphe de 8 lignes. L'écrivain explique son désespoir pour la mort de son meilleur ami Massimo. Trad. (Dégoût / saleté / mépriser)

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 61, 92. Trad. (Volée/ chipe)

³ Idem, p. 41. «Maria fa una scossa con il corpo, una scrollata, una scotoliata di tovaglia» Trad. (Le corps de Maria est parcouru d'une décharge, une secousse, comme une nappe qu'on agite)

⁴ Idem, p. 138. Trad. (Gamin/ voyou)

⁵ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 87. «Mi mettevo scuorno» Trad. (Je me méprisais)

⁶ ERRI DE LUCA, *Maradona*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 92. Trad. (Amusement, plaisir) ; ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 30. «Per sfizio » Trad. (Pour s'amuser) ; Idem, p. 36. «Sfizio della toccatina» Trad. (L'envie de sa caresse) Le terme «sfizio» est très populaire à Naples.

⁷ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 91. «Il vento sfotte» Trad. (Le vent se moque) «Sfottere » est populaire, cela veut dire « se ficher de ».

⁸ Idem, pp. 8, 46, 48, 67, 69, 95. Trad. (Crachat/cracher) ; ERRI DE LUCA, *Pasta*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 96. Au sujet de l'importance du crachat à Naples, il est intéressant de lire l'incipit de l'article *Storie di sputi* de Edoardo Sanguineti du 11 juillet 1978, paru sur *Paese sera*. «Intorno al valore simbolico dello sputo, come intorno ai significati magici e rituali della saliva, nel quadro di una gestione antropologica delle materie organiche espulse, c'è tutta una letteratura». Le crachat est fort présent également chez un autre écrivain napolitain contemporain de Erri De Luca, Giuseppe Montesano aussi bien dans son langage courant, par exemple lors d'une interview pour la maison d'édition Feltrinelli, que dans son premier roman *Di questa vita menzognera* où il apparaît à 16 reprises.

⁹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 13. Trad. (Traîne, traîner) Ce terme indique la promenade du soir d'autrefois avec les robes longues qui traînent au sol. Elle a lieu dans l'artère principale de Naples, dans la rue Toledo. ERRI DE LUCA, *Montedidio* , op. cit. , pp. 9, 15, 21, 42, 99.

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Montedidio* , op. cit. , p. 9; 29; 45, 56, 63. Trad. (Sommeil/ Rêve)

¹¹ Idem, p. 10. Trad. (Rat)

¹² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 99. «Carne tosta» Trad. (De la chair dure) ; Idem, 122. «Le labbra... toste» Trad. (Les lèvres... dures)

¹³ Idem, p. 103. Trad. (Tout petit enfant)

¹⁴ Idem, pp. 64, 72, 80, 88, 102, 104. Trad. (Caisse)

¹⁵ Idem, pp. 14, 38, 119, 120. Trad. (À moitié aveugle)

¹⁶ Idem, p. 33. Trad. (Gamin)

¹⁷ Idem, p. 55. (Veste)

¹⁸ Idem, pp. 62, 69, 113, 115. Trad. (Petit)

¹⁹ Idem, pp. 36, 37, 38, 46, 51, 69, 99. Trad. (Zizi)

²⁰ Idem, p. 62. Trad. (Petit poulpe)

²¹ Idem, pp. 16, 18, 19, 35, 42, 53, 55, 58. Trad. (Pauvre)

Les mots les plus récurrents dans *Montedidio* sont par ordre décroissant : « bumeràn » (répété 37 fois), « guaglione » (répété 14 fois); « 'o sang/sangue » (répété 33 fois); « puveriello » (répété 8 fois), « inguaiato », « piscitiello »¹ et « sputo » (répété 7 fois); « schifo » et « amore » (répété 6 fois); « sfizio », « suonno » et « struscio/strusciare » (répété 5 fois); « assai », « piccirillo » et « cecatiello » (répété 4 fois); « guappo » (répété 3 fois). Le premier de ces termes, « bumeràn », boomerang pour sa prononciation, est le stéréotype dans l'inconscient collectif napolitain du couteau² et traduit à lui seul le sang, le sexe et le crachat. Indigence et amour vont de pair car l'amour est l'opium du pauvre. À travers cette analyse, on peut relever également la forte présence du champ lexical de la misère avec des termes comme « puveriello » et « inguaiato ». Erri De Luca cherche à caractériser l'ambiance de la Naples des années cinquante en s'appuyant sur certains mots en dialecte; il confère ainsi une nouvelle image au *scugnizzo* d'antan. Au lieu de voler, de tuer, de faire sa loi, le nouveau *scugnizzo* de Erri De Luca, narrateur de *Montedidio*, est à la recherche de son identité - à la fois napolitaine et nationale - qui relève moins de la tradition que de son individualité : découverte de la virilité par le jeu, découverte du sexe opposé par le sang et marque de son territoire par le crachat. Erri De Luca dresse ainsi un nouveau portrait affectif de ce type de personnage :

Bum, bum, il tuo cuore corre pure se stai fermo, dentro il tuo petto uno scugnizzo tira pietre contro un muro³.

4.2.5 Le dialecte expliqué : démesure ou sobriété ?

Nous avons vu que dans les œuvres de Erri De Luca, les termes dialectaux se multiplient. Mais il nous faut cependant remarquer que cette progression du napolitain dans ses textes ne s'est pas faite sans quelques doutes. À ce titre, la position du pécheur Nicola est très significative. Il hésite entre napolitain et italien, en « smozzichi di parole », pour finir par s'exprimer dans une langue hybride remaniée⁴ où apparaissent des mots isolés en dialecte, tel « scuorno »⁵, des mots italiens déformés avec la consonne « b » répétée dans « ebbrea »⁶ et quelques répliques lapidaires, quelquefois mais pas toujours traduites en italien⁷. L'écrivain caresse sa langue de même que le

¹ Domenico Rea utilise le terme masculin de « mazza », indiquant un sexe énorme au lieu de « piscitiello », le zizi des enfants. DOMENICO REA, *L'Americano*, in *Spaccanapoli*, op. cit., p. 82. Trad. (Gourdin)

² ERRI DE LUCA, *Donne a Sud*, in *Napòlide*, op. cit., p. 89. Trad. (Éternel couteau)

³ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 138. Trad. (Boum, boum, ton coeur court même si tu restes sans bouger, dans ta poitrine un gamin lance des pierres contre un mur) Il y a la même ébauche du *scugnizzo* napolitain, (mais insulaire) dans *Tu, mio*, avec l'odeur de poisson sur le corps salé comme un hareng, à la peau des pieds endurcie comme les caroubes car il marche sans chaussures. ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 11.

⁴ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 63. Trad. (Des bribes de mots)

⁵ Idem, p. 87. Trad. (Honte)

⁶ Idem, p. 38. « La ragazza è ebbrea, con due b pesanti sulle labbra » Trad. (Cette fille est juivve, avec deux v lourds sur les lèvres)

⁷ Idem, p. 18. « Sì, capòtico. Vero ero testardo » Trad. (« Sì, capòtico », c'est vrai, j'étais têtue); Idem, p. 39. « Guagliò, che che brutta carogna è 'a guerra » Trad. (Mon garçon, c'est une saloperie la guerre); Idem, p. 56. « Àusto capo 'e vierno, agosto capo dell'inverno » Trad. (« Àusto capo 'e vierno », août, tête de l'hiver); Idem, p. 88. « Schiattano con un colpo anche loro e ll'odio se pure l'hai tenuto in corpo non c'è più » Trad. (Ils crèvent sous les coups eux aussi et même si ta haine était violente, elle n'existe plus); Idem, p. 90. « Pur'io, cchiù tarde, ci porto la famiglia » Trad. (Moi aussi, plus tard, j'y conduis ma famille); Idem, p. 106. « E 'o peggio viento » Trad. (C'est le pire des vents)

narrateur caresse sa barque « alliscia(ta) »¹ sur la grève. Mais c'est tout de même le napolitain qui l'emporte, faisant irruption même là où il ne sera plus question de Naples. Plus encore, Erri De Luca prend plaisir à préciser et à justifier son choix du dialecte tout au long de son écriture. Il se justifie tout d'abord en parlant de musicalité, puis d'agilité du « dialetto svelto e tagliente »², notamment dans ses mots oxytons, enfin de concision ; et donne pour exemple la rapidité d'expression des verbes au présent tels « te n'ia i' », au lieu de « te ne devi andare »³, « avimm' »⁴ au lieu de l'italien « abbiamo »⁵, italien trop lourd et moins efficace à exprimer toute la légèreté de l'action. Nous notons encore l'emploi récurrent du verbe « tenere »⁶, « tenere ammore », « tenere mente »⁷. Enfin, l'auteur s'attarde à plusieurs reprises sur quelques mots clefs extraits de sa « riserva naturale » qui méritent une mention toute particulière. Il s'agit tout d'abord d'amour, ou plus exactement d'« ammore »⁸. Dans la prononciation de « avimma fa' ammore »⁹, de Maria, le double « m » veut traduire l'intensité du sentiment napolitain :

In napoletano si raddoppia la emme di amore, caricando di peso e di pronuncia quest'altro sentimento. Se ne ricavano genti che esprimono volentieri, calcando fin dentro le parole, i moti dell'animo¹⁰.

Après l'amour, c'est un autre sentiment que s'attache à décrire Erri De Luca en napolitain, la patience, « pacienza ». Il évoque la patience des Napolitains dès son premier livre *Non ora, non qui* où la persévérance de ses parents s'oppose à sa propre impatience juvénile¹¹ tout comme à l'agitation¹² du peuple empressé de s'enrichir à la sortie de la guerre. L'atmosphère à cette époque est de course fébrile comme l'avait fait remarquer Anna Maria Ortese dans *Il mare non bagna Napoli*¹³. Par contre, dans *Montedidio*, c'est la hâte des Américains¹⁴ que l'écrivain critique, tandis qu'il fait l'éloge de la lenteur des Napolitains. Il oppose encore le dialecte du *vicolo*, décrit comme

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 106. « Alliscia la barca » Trad. (Lisse la barque)

² ERRI DE LUCA, *Pelle d'oca*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit., p. 18. Trad. (Dialecte rapide et mordant)

³ ERRI DE LUCA, *Napoletano*(2), in *Alzaia*, op. cit., p. 75. Trad. (Tu dois t'en aller)

⁴ Idem, p. 75. Trad. (Nous avons)

⁵ Idem, p. 75. Trad. (Nous avons)

⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 71. En napolitain le verbe « tenere » est très employé. « Vene chillo che tene » Trad. (« Vene chillo che tene », il arrive celui qui possède) C'est le propriétaire qui vient toucher le loyer.

⁷ Idem, p. 85. « A' tieni mente?, sì, la tengo a mente » Trad. (« A' tieni mente? », oui, je m'en souviens)

⁸ ERRI DE LUCA, *Napoletano* (2), in *Alzaia*, op. cit., p. 75. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 53. ERRI DE LUCA, *Ammore*, in *Pianoterra*, op. cit., p. 76. ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit., p. 51.

⁹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 69. Trad. (« Avimma fa' ammore », avec deux m pour faire plus culotté, plus matériel)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Pelle d'oca*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit., p. 33. Trad. (En napolitain on double le « m » d'amour, en chargeant de poids et de prononciation cet autre sentiment. Il en ressort des gens qui expriment volontiers, en calquant jusqu'à l'intérieur des mots, leurs mouvements de l'âme)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit., p. 13. « L'adolescenza era una delle stazioni della pazienza, aspettando di consistere in future completezze » Trad. (L'adolescence était une des stations de la patience, attendant de consister en de futurs accomplissements)

¹² Idem, p. 11. « I poveri avevano smesso le buone maniere della pazienza » Trad. (Les pauvres avaient laissé tomber les bonnes manières de la patience)

¹³ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit., p. 101.

¹⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 127. « Maria guarda i soldati americani, dice: È una bella razza, ma corrono, corrono pe' senza niente, senza un motivo. Prima di metterci a correre, a noi ci deve sbattere fuori di casa un terremoto » Trad. (Marie regarde les soldats américains, elle dit : « C'est une belle race, mais ils courent, ils courent pour rien, sans raison. Nous, avant de nous mettre à courir, il faut qu'un tremblement de terre nous flanque hors de la maison »)

léger, à l'italien, caractérisé comme lent et patient, celui père du narrateur¹. Le mot « patience » revient dans *Tu, mio*, pour qualifier cette fois la patience divine². L'écrivain livre quelques années plus tard l'origine étymologique du mot « pacienza » et sa définition dont l'interprétation reste absconse même pour un Napolitain. Dans *Napòlide*³, il module le sens de ce mot l'interprétant comme résignation masochiste. Or, en littérature la patience a son avatar dans le héros Ignazio Ziviello, premier personnage de *L'oro di Napoli* de Giuseppe Marotta, exemple écrasant et exécration de « napoletaneria ». Comme l'a fait justement remarquer Edoardo Esposito dans son article *A proposito della napoletanità*, la patience comme « virtù storica »⁴ des Napolitains, illustrée illustrée dans l'élogeux et fulgurant final du premier récit de *L'oro di Napoli*, et qui s'impose comme la « prerogativ(a) emblematic(a) di tutto un popolo »⁵, est bien différente de celle de Erri De Luca dans *Non ora, non qui*. Mais Edoardo Esposito ne pouvait pas connaître la définition citée ci-dessus, tirée de *Napòlide*, car ce livre a édité trois ans après son article. Par cette dernière définition, Erri De Luca semble faire l'apologie de la patience vertueuse et ancestrale des Napolitains décrits par Giuseppe Marotta. La dernière thématique que Erri De Luca rend en napolitain est celle du « Suonno » :

Ho visto che in italiano esistono due parole, sonno e sogno, dove il napoletano ne porta una sola, suonno. Per noi è la stessa cosa⁶.

Outre la fonction narrative de cette précision, - celui qui parle apprend l'italien et marque ses réflexions dans son journal -, l'écrivain s'adresse ici à son lectorat non napolitain qui ne comprend pas les finesses du dialecte. Ses notes didactiques insistent donc sur les subtilités des mots « sommeil » et « rêve » confondus en napolitain en un seul terme. Il nous fait somme toute comprendre que les Napolitains font toujours de beaux rêves ! Ou alors que leur vie n'est qu'un cauchemar !

En conclusion, « amour », « patience », et « sommeil » sont les trois axes de priorité selon lesquels se caractérise le stéréotype du Napolitain.

¹ Idem, p. 85. «È stata assai la sua confidenza, mi ha spiegato bene, mettendoci tutta la sua pazienza di italiano imparato» Trad. (Sa confiance a été grande, il m'a bien expliqué, en y mettant toute la patience de son italien appris)

² ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 21. «Adda tene' pacienza pure int'a casa soia», doveva avere pazienza pure a casa sua. È bella la pazienza in napoletano perché mette un po' della parola pace dentro la pazienza» Trad. (« Adda tene' pacienza pure int'a casa soia », il devait avoir de la patience même chez lui. Elle est belle la « pacienza » en napolitain, car elle met un peu de *pace*, de paix, dans la patience)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 30.

⁴ EDOARDO ESPOSITO, *A proposito della napoletanità : un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari*, in C.R.I.X, Narrativa n° 24, op. cit. , p. 44. «La pazienza come virtù storica dei napoletani, indicata in chiusura del primo racconto della raccolta *L'oro di Napoli* di Giuseppe Marotta. La storia di Ignazio Ziviello, ridotto a vivere nella buca prodotta da una bomba e a girovagare per procurarsi da mangiare... per spirito di conservazione... cercando di soffrire il meno possibile» Trad. (Vertu historique) Edoardo Esposito parle de démesure dans la narration napolitaine, d'écriture passionnée et partielle dans la Littérature qui précède Erri De Luca. Par contre chez ce dernier il trouve que le mot patience n'a plus la même signification. Erri De Luca n'utilise point les tons grandiloquents de Giuseppe Marotta.

⁵ Idem, p. 45. Trad. (Prérogative emblématique de tout un peuple)

⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 9. Trad. (J'ai vu qu'en italien il existe deux mots, sommeil et songe, là où le le napolitain n'en qu'un seul, « suonno ». Pour nous, c'est la même chose)

4.2.6 Références et réminiscences dialectales

Nous nous proposons maintenant de faire un relevé des termes issus du dialecte que Erri De Luca emploie, y compris dans les oeuvres non napolitaines, dans des articles et interventions variés :

<i>Aceto, arcobaleno</i> (1992)	- « Scugnizzo »; - « Dalla ‘ncapa ». - Proverbes napolitains: « L’asino vecchio muore a casa del fesso »; « Pe’mmare nun ce stanno taverne »¹.
<i>I colpi dei sensi</i> (1993)	- Proverbe napolitain: «Pe’mmare nun ce stanno taverne»².
<i>Alzaia</i> (1997)	- Vin napolitain : «Per’e Palummo». - Une gentille insulte: “Erri mannaggia ’o core tuo”. - Expression napolitaine: « Sacche scutulate ». - Souvenir d’un graffiti: « Guagliù, che ve site perso!» (2 fois) ³.
	- Vers de Salvatore Di Giacomo: « Piscetiello

¹ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 66. “La tua voce cantava saltando dalla sillaba lunga a quella breve, svelta e sicura come i passi di uno scugnizzo in corsa sugli scogli” Trad. (Ta voix chantait de la syllabe longue à la brève, rapide et sûre comme les pas d’un petit gamin courant sur les rochers) ; Idem, p. 31. “Nelle zuffe fuori di scuola si alzava il grido: “Dalla ‘ncapa.” ” Trad. (Dans les bagarres à la sortie de l’école montait le cri : Tape-lui sur la tête) ; Idem, pp. 73-74. “Provo a tradurre dei proverbi napoletani: *punda mzée anakùfa katika nyumba ja mtu mjônga* l’asino vecchio muore a casa del fesso” Trad. (J’essaie de traduire des proverbes napolitains...*punda mzée anakùfa katika nyumba ja mtu mjônga*, le vieil âne meurt dans la maison de l’idiot) ; Idem, p. 16 ; 90. Trad. (En mer il n’y a pas de tavernes)

²ERRI DE LUCA, *I colpi dei sensi*, in *Gusto, un brodo di pollo*, p. 30. Trad. (En mer il n’y a pas de tavernes)

³ERRI DE LUCA, *Epomeo*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 42. Trad. (Pied de pigeon) L’écrivain cite ce même vin aussi dans *Napòlide* (6) ; Idem, p. 42. Trad. (Erri, merde); ERRI DE LUCA, *Guerrieri*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 57. “Sacche scutulate” Trad. (En vidant les poches) ; ERRI DE LUCA, *Regno*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 95. Trad. (Ah, les jeunes, qu’avez-vous perdus !) Ce graffiti a été gravé sur un mur du cimetière lorsque l’équipe de foot de Naples a remporté le championnat, en 1982. Il s’adressait donc aux défunts.

<i>Tu, mio</i> (1998)	addeventasse / int'o sciore m'avutasse / m'afferrasse sta manella / me menasse int'a tiella / 'onn'Amalia Speranzella ». - « Me so'mmiso scuorno pe'ddio », « Adda tene' pacienza pure int'a casa soia » ¹ .
<i>Tre cavalli</i> (1999)	- « durmì », « sciapo », « guappo » - « Mi scimunisco ». - Besoin de courtiser en napolitain ² .
<i>Lettere da una città bruciata</i> (2002)	- “E se la capa serve a poco più che a «spartere 'e rrecchie»”. - Le temps « guappo », 'O <i>quarantott</i> ; - « pizzo », 'o <i>cunto</i> , 'o <i>napulitano</i> ; - Anagramme en napolitain : 'o <i>rest</i> avec Oreste. - Un vers d'Eduardo De Filippo : «'O cunto purtatelo a me ». - Explication du mot <i>squietato</i> (2 fois), rapporté à sa personne et à son écriture. - Adage napolitain: « Nun è fatta notte ancora... Nunèfattanotteancora ». - <i>Puoceriale</i> ³ , Poggioreale : prison et cimetière.

¹ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 12. Trad. (Piscetiello addeventasse / int'o sciore m'avutasse / m'afferrasse sta manella / me menasse int'a tiella / 'onn'Amalia Speranzella » Je devenais petit poisson / dans la fleur de farine me tournerait / me saisirait de sa menotte / me jetterait dans la poêle / donna Amalia Speranzella) ; Idem, p. 21. Trad. («Me so'mmiso scuorno pe'ddio », il avait eu honte pour Dieu. « Adda tene' pacienza pure int'a casa soia », il devait avoir de la patience même chez lui)

²ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 16. “Tempi da mai durmì” Trad. (Temps à jamais révolus) ; Idem, p. 27. “Senza risate prima i baci sono sciapi” Trad. (Sans éclats de rires avant, les baisers sont fades) ; Idem, p. 108. “Il basilico invece rinverdisce guappo” Trad. (Le basilic en revanche reverdit, le brigand) ; Idem, p. 46. “Ti innamorì, giardinieri? No, solo mi scimunisco” Trad. (Tomberais-tu amoureux, jardinier? Non, je deviens seulement un peu bête) ; Idem, p. 27. “Davanti a una donna sento il napoletano che è voglia di farla ridere” Trad. (Devant une femme, je sens le Napolitain qui a envie de la faire rire)

³ERRI DE LUCA, *In memoria di un estraneo*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 8. Trad. (Et si la tête sert ni plus ni moins qu'à diviser les oreilles en deux) ; ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 34. “Secolo guappo e saccente, che aveva una risposta a ogni mistero” Trad. (Siècle gouape et savant qui avait une réponse à chaque mystère) ; ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, op. cit. , p. 44. Trad. (Mille huit cent quarante huit) L'écrivain fait ici références aux révoltes populaires de 1848. Ce chiffre écrit en toutes lettres est marqué en italique. ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, op. cit. , p. 59. “Quando spunta dal pizzo del sonno” Trad. (Quand il émerge du coin du sommeil) ; Idem, p. 61 ; ERRI DE LUCA, *Anagrammi*, op. cit. , p. 81. Trad. (L'addition) En italique dans les deux textes. ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, op. cit. , p. 77. “Poi capisci 'o *napulitano*” Trad. (Ensuite tu comprends le napolitain) Ce dernier terme est marqué en italique. ERRI DE LUCA, *Anagrammi*, op. cit. , p. 81. Trad. (Le reste) En italique dans le texte ; Idem, p. 81. Trad. (L'addition, apportez-la moi) ; ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, op. cit. , pp. 73-74. “Resto *squietato*: mi si addice il termine napoletano che ha la precisione clinica di una diagnosi. E qualche frase *squietata*, presa da un mio racconto, è messa in antifona a dei passi di questo libro, anch'esso un po'agitato eppure saggio” Trad. (Je suis *squietato* : ce terme napolitain qui a la précision d'un diagnostic me convient parfaitement. Et quelques phrases bouleversantes, placée en antienne à l'un de mes récits, se trouvent dans ce livre, lui aussi quelque peu agité et pourtant sage) Le terme *squietato* présent à deux reprises est marqué chaque fois en italique dans le texte. ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, op.

<i>L'ultimo viaggio di Sindbad</i> (2003)	- «Mannaggia a lei» - «Scippò»¹.
<i>Solo andata</i> (2005)	- Les Napolitaines «so' cchiù belle assaie» - Chanson napolitaine : « I' te vurria vasa' »².
<i>Sulla traccia di Nives</i> (2005)	- « 'O tiempo è come uno scugnizzo... Il rumore d'o tiempo, il suo scatarro » - Souvenir d'« un'impepata di cozze » - Vision d'une plage de l'île de Ischia³.
<i>Chisciotte e gli invincibili</i> (2007)	- (Mosè) <i>incacagliava... incacagliando...</i> Il faraone quando 'o verrev' 'e arrivà 'a lontano se metteva 'na mano 'n capa, e diceva: "<i>O mamma mia, stà n'ata vvota ccà! Giovanotto stringiamo, che teng' 'a ffa</i>". - "Mo' ca te si' sanata, vattenne a rriba 'e mare"⁴.

cit. , p. 52. Trad. (Il ne fait pas encore nuit) Il s'agit ici d'une réplique devenue proverbiale entre ouvriers napolitains, camarades de Erri De Luca. ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, op. cit. , p. 58. "Mandare 'a Puoceriale" Trad. (Envoyer à Poggioreale [au cimetière]) En italique dans le texte.

¹ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, op. cit. , p. 13. Trad. (Je lui dis merde) « Mannaggia » est une interjection populaire du centre et du Sud de l'Italie. Idem, p. 18. "Un'onda più alta scippò il venditore" Trad. (Une vague plus haute arracha le vendeur)

² ERRI DE LUCA, *Izet sarjlic, nato nel '30, assente dal 2002*, in *Solo andata*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 92, ici p. 49. Trad. ([Les femmes] sont les plus belles) Les pas des femmes au cimetière où repose la dépouille de son ami rappellent à l'écrivain la beauté des femmes napolitaines. ; ERRI DE LUCA *Variante di canzone*, in *Solo andata*, op. cit. , p. 70. Trad. (Je voudrais t'embrasser) Ici l'écrivain s'amuse par un savant jeu de mots sur les rimes de vasare/bastare/cercare/addormentare/mancare à donner un sens plus concret à la célèbre chanson napolitaine "I' te vurria vasa' ". Il reprend et remet en rimes un vers du refrain de la chanson : "I' me vurria addurmi". Voir (a cura di Giuseppe Pezza), *Un secolo di canzoni napoletane*, Roma-Foligno, Campi editore, 1963, pp. 511, vol. 2, ici pp. 170-171.

³ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 98. Trad. (Le temps est comme un voyou... Le bruit du temps, un crachat) ; Idem, p. 110. Trad. (Des moules poivrées) ; Idem, p. 110. "Mi hai fatto apparire una spiaggia dell'isola d'Ischia" Trad. (Tu m'as fait apparaître une plage de l'île de Ischia)

⁴ ERRI DE LUCA, *Chisciotte e gli invincibili*, il racconto, i versi, la musica, uno spettacolo di e con Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi, Roma, Fandango libri, 2007, pp. 71, ici p. 18. Trad. (Moshé balbutiait... en balbutiant... Le pharaon, le voyant arriver de loin, se prenait la tête et disait : « Oh, mon Dieu, il est à nouveau ici ! Jeune homme, faites vite que j'ai à faire ») Les mots en napolitain sont en italique dans le texte, par contre le pronom réfléchi « se » de « se metteva » ne l'est pas. Idem, p. 37-38. Trad. (Maintenant que tu es guérie, vas au bord de mer) l s'agit de l'incipit de la poésie de 21 vers de Rocco Galdieri.

Ce tableau qui tient compte aussi de quelques œuvres non napolitaines de Erri De Luca, nous révèle la récurrence de termes dialectaux présents dans ses oeuvres parthénopéennes: « scugnizzo » (répété 2 fois), « guappo » (répété 2 fois), « mannaggia » (répété 2 fois), « guaglione » (répété 1 fois), ainsi qu'un nouveau verbe, « scippare » (répété 1 fois). Tous relèvent de la langue du *scugnizzo*, et teintent l'ambiance neutre du récit d'une touche parthénopéenne. Ainsi, non seulement mots et verbes isolés, mais encore proverbes, expressions, insultes, graffiti, chansonnettes et poésies napolitaines concourent à enivrer le lecteur de cette langue propre à célébrer le vin, la nourriture et la beauté. Ces constants rappels qui émaillent toutes ses oeuvres confirment les liens étroits que Erri De Luca entretient avec son pays d'origine.

4.2.7 Flâneries linguistiques

On peut parler ainsi de contamination dialectale dans *Aceto*, *arcobaleno*, *Alzaia*, *Tre cavalli*, *Lettere da una città bruciata*, *Il contrario di uno*, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, *Solo andata*, mais aussi de balade musicale dans les langues du monde dans la Babel linguistique de *Una nuvola come tappeto*. En effet, l'écrivain passe avec aisance d'une langue à l'autre, recopie, traduit, cite, et compare. Il se fait exégète et traducteur. En Afrique, il traduit les proverbes napolitains aux autochtones, et ensuite en italien au lecteur : « *punda mzée anakúfa katika nyumba ja mtu mjinga*, l'asino vecchio muore a casa del fesso »¹. Ailleurs, l'écrivain cite en italien en donnant juste après l'équivalence en langue originale :

“Costruiamo case agli altri, ma la nostra è ancora incerta”, traduco in italiano questa frase di muratori del sud, intesa sui cantieri . Nella sua lingua è: “Fravecammò 'a casa all'ate, sulo 'a nosta sta 'n prugetto”².

Erri De Luca s'amuse encore à transcrire en phonétique napolitaine le son étranger de noms d'avions américains, imprononçables en dialecte :

Quei chiassi meccanici erano voci e li conoscevamo nel passaggio dall'inglese al napoletano : 'o siuantùri era era il C 130, C one thirty nella sua lingua³.

¹ ERRI DE LUCA, *Aceto*, *arcobaleno*, op. cit. , pp. 73-74. Trad. (*Punda mzée anakúfa katika nyumba ja mtu mjinga*, le vieil âne meurt dans la maison de l'idiot)

² ERRI DE LUCA, *La fabbrica dei voli*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 101. Trad. (« Nous construisons des maisons pour les autres, mais la nôtre est encore en projet », je traduis en italien cette phrase de maçons du Sud, entendue sur les chantiers. Dans sa langue c'est : « Fravecammò 'a casa all'ate, sulo 'a nosta sta 'n prugetto »)

³ Idem, p. 102. Trad. (Pour nous, ces vacarmes mécaniques étaient des voix et nous les connaissions par leurs noms estropiés au passage de l'anglais au napolitain : 'o siuantùri était le C 130, C one thirty dans sa langue)

Enfin, et non sans humour, il glisse une touche du pays, bien qu'anachronique, dans le gargouillement et la confusion des langues de la tour babylonienne :

Il celtico, il napoletano, il sanscrito, tutti erano contenuti in quell'improvviso gorgoglio di suoni nel quali nessuno capiva niente¹.

Montedidio même est un exemple de mélange linguistique, de « gioco di commistioni tra lingue »² car l'écrivain y utilise trois langues, l'italien, le napolitain et l'hébreu. Il associe ces deux dernières, les évalue et les compare. Tel un musicien, Erri De Luca manie les langues et leurs sons et finit par transformer une langue dure et hachée en prose musicale.

4.2.8 Lyrisme poétique de la prose de Erri De Luca ³

La prose de Erri De Luca est très proche de la musicalité du phrasé poétique, grâce à une « ricerca di effetti di versificazione del periodo »⁴ qui tend à alléger par effet d'opposition la gravité du sens. L'écrivain se sert de tous les effets stylistiques à sa disposition : allitérations⁵, itérations variées⁶, anaphore⁷, antonomase⁸, assonance⁹, paronomase¹, polyptote², hyperbate³, anastrophe⁴,

¹ ERRI DE LUCA, *Il dono delle lingue*, in *Una nuvola come tappeto*, op. cit. , p. 14. Trad. (Le celte, le napolitain, le sanscrit, tous étaient contenus dans ce gargouillis soudain de sons auquel personne ne comprenait plus rien)

² ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 99. Trad. (Jeu de mélange de langues)

³ Il ne nous est pas possible de prendre en considération chaque oeuvre de Erri De Luca. Nous donnons ici juste un échantillon de sa prose poétique dans son ensemble. Or, il est tout à fait évident qu'un travail plus spécifique à chaque oeuvre serait à envisager en dehors de ce travail de synthèse.

⁴ ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 51. Trad. (Recherche d'effets de versification de la période) En effet l'écrivain se sert d'itérations et de petits changements vocaliques pour rendre sa prose plus poétique. ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 34-35. "Il mare non può levarmi niente, non può lavarmi più" Trad. (La mer ne peut rien m'enlever, ne peut plus me laver) Cette légèreté du style de l'écrivain contrebalance le tragique de la diégèse rappelant la noyade de son ami Massimo.

⁵ ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 62. "Avidità, avvinghio, avanzo, avvento" Trad. (Avidité, avance, avènement)

⁶ Le titre même du premier roman, *Non ora, non qui*, composé de deux négations ainsi que de deux adverbes de temps et lieu, scandé par la virgule du milieu, est révélateur de l'écriture de Erri De Luca, poignante, répétitive, négative, cadrée dans l'espace et dans le temps. Autre figure d'itération la répétition de deux participes passés comme « inghiottito ». Cette itération nous laisse imaginer l'amertume de l'écrivain. ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 6. "Ho solo inghiottito, inghiottito" Trad. (J'ai seulement avalé, avalé)

⁷ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 7. "Nei giardini pubblici... Nelle piazze" Trad. (Dans les jardins publics... sur les places)

⁸ ERRI DE LUCA, *Molo di Mergellina*, in *Napòlide*, op. cit. p. 44. "Il ragazzo va al molo quando il mare è bianco. Per lui il libeccio è Masaniello" Trad. (Le garçon va à la jetée lorsque la mer est blanche. Pour lui ce vent de sud-ouest est Masaniello) Masaniello est l'un des plus célèbres révolutionnaires napolitains (1620-1647). Grâce à cette association du peuple en révolte ayant comme chef Masaniello, ainsi le vent par analogie entraîne ainsi les flots blancs napolitains au lointain et les emporte avec lui.

⁹ L'assonance est la figure de style par excellence du Napolitain qui s'exprime avec difficulté en italien. Voir à ce sujet les expressions de la bonne Filomena in *Non ora, non qui*, pp. 24. Erri De Luca reprend cette figure de style dans sa

anastrophe⁴, isomorphisme spatial lexical⁵, anagrammes napolitains⁶, onomatopées, similitudes parthénopéennes⁷... La caractérisation napolitaine des traits de quelques personnages¹ rend encore

prose en italien. Cela confère une certaine musicalité à une phrase toute simple, comme par exemple dans l'association de deux traits physiques. ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit., p. 45. "Ero minuto, di capelli neri, un muso" Trad. (J'étais menu, avec des cheveux noirs, une mine de ramoneur) Il y a assonance ici entre « minuto » et « muso ».

¹ Erri De Luca rapproche deux mots de la même sonorité soit parce qu'ils sont morphologiquement rapprochés, soit en effectuant un petit changement vocalique. ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit., p. 27. "Il muto, l'imbuto" Trad. (Le muet, l'entonnoir) Enfant il était non seulement muet, mais aussi le souffre douleur de sa mère, son "imbuto", son entonnoir. Ce sont deux attributs employés dans *Non ora, non qui* et appliqués à sa personne. Ils sont repris lorsque l'écrivain se trouve en Afrique face à père Alessandro qui est cette fois-ci « l'imbuto » face à Erri toujours muet. ERRI DE LUCA, *In nomine*, in *Il contrario di uno*, op. cit., pp. 58-59. "Seguivo il ritmo da muto...Era l'imbuto" Trad. (Je suivais le rythme muet... Il était l'entonnoir); Enfin toujours dans le premier roman il y deux assonances intéressantes, courte la première, amusante la deuxième : ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. p. 33 "A sole e a sale" Trad. (Au soleil et au sol) ; Idem, p. 48. "Alleati... allenati" Trad. (Alliés... « haleinés ») Ailleurs l'écrivain napolitain s'en sert pour mettre en exergue le prestige de l'italien par rapport à l'a peu près du napolitain. Des valeurs toutes nationales, pour combattre l'analphabetisme dans le Sud. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 86. « "La solfatara è una esaltazione vulcanica". La parola buona era "esalazione". » Trad. (« La solfatara est une exaltation volcanique ». C'était « exhalaison ») La mauvaise lecture de cet écriteau évoquant les exhalations de la Solfatara fait basculer cette indication en exaltation volcanique. L'écrivain joue ici sur le duo « esalazione/ esaltazione » mettant ce dernier dans la bouche de l'adulte qui ne connaît pas encore la différence entre ces deux mots, alors que le jeune protagoniste en a conscience. Le comique engendré par cette situation renversée est atténué par la force implicite du message. Dans *Napòlide*, la paronomase permet à Erri De Luca de montrer ses chagrins d'amour les associant à une maladie contagieuse. Il associe ainsi la lèpre aux lèvres de la jeune fille, toutes deux des signes visibles, la première de la déchéance de l'homme, la deuxième d'invitation à l'amour. Lorsque l'écrivain compare l'amour nié de son adolescence aux lèvres de sa nouvelle amie, il joue sur la ressemblance de « lebbra » et « labbra » sur le temps, passé et présent narratif, la lèpre de ses désirs inassouvis d'adolescent avec les lèvres de sa bien-aimée. La comparaison sémantique est par trop forte, anticipe le décalage entre sentiments refoulés du passé, la métonymie du corps dont une seule partie se donne à lui et la déception du futur à venir. ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 32. "La lebbra secca dei miei desideri di ragazzo... Erano labbra senza futuro" Trad. (La lèpre sèche de mes désirs de jeune homme... C'étaient des lèvres sans futur)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 6. "Chi si è staccato da Napoli, si stacca poi da tutto" Trad. (Celui qui se détache de Naples, ensuite il se détache de tout)

³ ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gaz*, in *I colpi dei sensi*, op. cit., p. 18. "Andavo da bambino con mio zio a pescare" Trad. (Quand j'étais enfant j'allais à la pêche avec mon oncle)

⁴ L'anastrophe est l'inversion de l'ordre normal de deux mots. Chez Erri De Luca elle est de saveur dialectale, dans l'emploi inversé de l'adjectif possessif. ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit., pp. 15, 16, 27, 69. "Una età tua... Era diventata vita tua... Fu vita loro... Era la casa dell'infanzia mia" Trad. (D'un âge... était devenue ta vie... Telle fut leur vie... C'était la maison de mon enfance)

⁵ L'écrivain aime le jeu d'opposition entre « dentro », l'intérieur, et « fuori », l'extérieur. Il se sert par exemple de l'image agréable du parasol, symbole de détente, de bain de soleil et de baignades pour décrire immédiatement après son opposé, la prison grande ouverte sur cette même mer qui ne brille pas pour tout le monde. Cette association dichotomique presque en simultané apparaît choquante, mais vraie dans l'isomorphisme des barreaux avec le fer du parasol. ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 59. "Nostro Tirreno di ombrelloni e sbarre" Trad. (Notre Tyrrhénienne de parasols et de barreaux) ; ERRI DE LUCA, *Ovidio B.*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 86. "Denti contro sbarre" Trad. (Des dents contre les barreaux) Ici les dents des prisonniers semblent se cogner contre les barreaux de l'injustice. Ovidio Bompressi, petit prisonnier impuissant face à l'institution avec ses interdits.

⁶ ERRI DE LUCA, *Anagrammi*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 81. "Orest /'o rest" Trad. (Oreste / le reste)

⁷ Erri De Luca fait large usage de la similitude se servant d'images très concrètes dans *Tu, mio* avec des antennes (29), un seau (33), un étranger (48), le Capitaine Crochet (17), les olives (39), un bonbon (52), des noix (71), un vieux (74), le soleil/le rocher (100). Nous citons la dernière, de loin la plus belle et la plus complexe de toutes. ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 100. "Incontrarti è stato come il sole che spacca la pelle et l'aspro dello scoglio che indurisce la pianta del piede" Trad. (Te rencontrer a été comme le soleil qui fend la peau et l'aspérité du rocher qui durcit la plante des pieds) Nous reportons quelques similitudes napolitaines (ou faisant référence à Naples et aux Napolitains) avec le *scugnizzo*, les rats et les rois de Naples. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 22. Les poissons sont "smaliziati come scugnizzi", ils ne se laissent pas piéger. Trad. (Malins comme les gosses des rues) ; plus loin, le peuple est tassé comme les olives dans un cornet : Idem, p. 125. "La gente è fitta come le olive nel cartoccio" Trad. (De gens aussi serrés que des olives dans un sachet) ; Allusion aux rats de Naples : ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 29. "Come i topi di Napoli

plus réaliste sa prose poétique en même temps qu'elle dématérialise son écriture par le jeu des métaphores². Sa plume semble d'une part avoir la dureté de la pierre qu'il a maniée, être chargée des souffrances qu'il a endurées et pleine de la force matérielle de l'alpiniste qu'il est ; d'autre part elle est affinée par un travail d'orfèvre qui taille, cisaille sa pensée *in nuce* afin de l'épurer, toujours en quête de perfection, de phrases et de sonorités idéales.

L'image d'une ville bien réelle, personnifiée, éreintée, épuisée par ses tremblements de terre est rendue dans «Napoli era città stremata e tremata»³, avec le rapprochement dichotomique des épithètes en paronomase, accentués sur la voyelle « a » ; ces effets de style évoquent à la fois l'épuisement des habitants et le grondement de la terre. Ses habitants ne sont d'ailleurs que des « inquilini ... cittadini »⁴.

Dans un autre passage, la Naples mythique de Montedidio est évoquée comme douceur de vivre, soulagement, dans une mélodie rendue par l'allitération (du s impur à l'initiale) et l'assonance de « sbarrata /sdraiata /spalancata », et qui joue sur les oppositions lexicales de « sbarrata » avec « spalancata ». Le rythme de « dritta », fait entendre la difficulté de remonter cette ruelle en pente, la pause au sommet de la « salita » parce que la rue est « sbarrata ». La deuxième phrase s'attache à rendre la vue sur mer que l'on aperçoit du haut de la ruelle d'enfance. L'emphase des deux derniers adjectifs souligne la jouissance du narrateur se projetant au sommet de la colline et contemplant ainsi sa cité de cœur :

quando fuggono da una fogna allagata o da un terremoto” Trad. (Tels les rats de Naples lorsque ils fuient un égout inondé ou un tremblement de terre) L'écrivain évoque ici son séjour romain et son combat dans les rues avec les militants de Lotta Continua. Les bombes lacrymogènes lancées dans les rues de Rome lui rappellent l'agilité des rats de sa ville natale. ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 28. “Un negro imponente come un re di piazza Plebiscito” Trad. (Un noir imposant comme un des rois de la place Plebiscito)

¹ L'appartenance toute napolitaine de certains attributs comme le regard. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 14. “L'occhio sinistro è dritto, svelto, capisce al volo, è napoletano” Trad. (Mon oeil gauche est droit, rapide, il comprend au vol, il est napolitain)

² La métaphore par excellence dans l'écriture de Erri De Luca est le crachat suivi du *schifo*, du dégoût. Dans *Montedidio* (2001), c'est tout d'abord la métaphore de Naples, de l'exiguïté de la cité parthénopéenne où il n'y a même pas la place pour cracher. Au niveau de la fabula, c'est d'une part le refus de cette ville, de sa saleté, de l'autre l'affirmation de l'individualisation des deux adolescents (46/ 69) à travers leurs différents crachats, et aussi la condamnation du vieux pédophile (69). Dans *In alto a sinistra* (1994), le « sputo » représente l'affirmation du mâle tout comme dans *In nome della madre* (2006); dans *L'ultimo viaggio di Sinbad* (2003), c'est une arme alors que dans *Napòlide* (2006) c'est le symbole de la privation, et du manque d'attache de l'écrivain. Par contre dans *Tirrenici* (2002) le crachat du père de l'écrivain, douleur exprimée en dialecte napolitain, souligne son effroyable agonie. Je le cite à la suite par ordre chronologique. ERRI DE LUCA, *More*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 71. “Ero l'estraneo, l'affanno, cuore di un alveare inferocito da leccargli il fondo ma con lo sputo in gola” Trad. (J'étais l'étranger, le tourment, coeur d'une ruche féroce, à lécher jusqu'au bout, mais le crachat dans la gorge) ; ERRI DE LUCA, *Tirrenici*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 19. “Mio padre... negli ultimi suoi mesi sputava dolore solo in quella nostra lingua” Trad. (Les derniers mois mon père crachait de la douleur seulement dans notre langue) ; ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, op. cit. , p. 36. « (I vermi) ti fanno giusto il solletico, li fai scappare con un sputo » Trad. (Les vers, ils te chatouillent, tu les fais fuir avec un crachat); ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 6. “Chi si è staccato da Napoli, si è staccato poi da tutto : non ha neanche lo sputo per incollarsi a qualcosa. Mai più ho sputato ho solo inghiottito, inghiottito” Trad. (Celui qui s'est détaché de Naples s'est finalement détaché de tout : il n'a même pas le crachat pour se coller à quelque chose. Je n'ai jamais plus craché, j'ai n'ai que avalé, avalé.) Or, ce même terme est repris dans sa narrative non napolitaine. ERRI DE LUCA, *In nome della madre*, op. cit. , p. 9. “Lo sputo di un minuto” Trad. (Le crachat d'une minute)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 32. Trad. (Naples était une ville épuisée et tremblée) C'est nous qui soulignons les voyelles en « a » en gras.

⁴ Idem, p. 12 -17. Trad. (Locataires... Citadins)

A Napoli c'è una via dritta e un po' in salita che finisce sbarrata in cima...Napoli è sdraiata , spalancata¹.

Et lorsque la neige du Vésuve se répand sur la ville, cette manne du ciel semble purifier et ennoblir même les poubelles : la grâce et la magie du spectacle sont rendues par l'allitération de trois « m », alternées de l'itération de trois « e » : « E pure'e muntune 'e munnezza, i mucchi della spazzatura, parono aggrazziati »². Tout est enchantement. La voix du vieux narrateur, alias Erri De Luca, veut imiter le pas léger d'un *scugnizzo* sur les rochers du Pausillipe :

La tua voce cantava saltando dalla sillaba lunga alla breve, svelta e sicura come i passi di uno scugnizzo in corsa sugli scogli³.

4.2.9 Conclusion

Le dialecte qu'emploie Erri De Luca est essentiel à la narration car il est à la fois familial et familier, patois et langue liée à l'action, au travail. Le dialecte joue une fonction émotive et en même temps référentielle et métalinguistique. Il informe sur les différentes activités des travailleurs napolitains, sur les rapports sociaux, sur les codes de langage. Certes, il reste indissociable de l'italien car si le premier est l'expression de l'appartenance à un clan, le deuxième est celui de l'appartenance à une nation. Mais pour Erri De Luca, le dialecte est la marque de son style et de sa philosophie, il témoigne de ses combats en faveur des hommes. « Le style c'est l'homme », a dit Buffon dans son discours initial à l'Académie, « le style est l'homme même ». Plus nuancée est la définition de Sénèque : « Le style est le visage de l'âme, le style des hommes ressemble à leur vie ». Et effectivement, le style de Erri De Luca est à l'image de sa vie, vie de combat, mais aussi de choix assumés. En employant le dialecte de son enfance, il poursuit le lien profond, indéfectible avec ses origines en général et sa ville en particulier. Il témoigne aussi de la dure réalité de son époque, étayant ses récits de portraits vivants et d'anecdotes piquantes. L'objectif poursuivi est celui de la quête de réalisme. Mais en passant du dialecte à l'italien, en jouant entre les deux langues, Erri De Luca nous dit plus encore et manifeste bien les fonctions qu'il attribue à chacune de ces deux langues. L'exemple de la description du *scugnizzo* est à ce titre la plus évocatrice : toute la violence apparente du personnage est rendue en napolitain alors que c'est l'italien qui exprime en termes doux l'homme qu'il est au fond. Erri De Luca utilise le dialecte parce qu'il est fort et guerrier alors que l'italien est « quieto » et paisible. Le dialecte est une arme de guerre qui permet à l'écrivain de se trouver en accord avec les engagements politiques pris et à l'homme, de trouver une forme d'harmonie en échange de celle que la vie lui a refusée. Mais, au-delà de la particularité de l'emploi du napolitain, l'écriture de Erri De Luca doit être maintenant étudiée, de façon détaillée, afin d'en déterminer les composantes essentielles.

¹ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , pp. 5-6. Trad. (À Naples, une rue droite en pente douce est barrée tout en haut par une caserne... Naples est allongée, toute grande ouverte au ciel)

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 85. Trad. (« Et même pure'e muntuni 'e munnezza, les tas d'ordures, paraissent beaux.»)

³ ERRI DE LUCA, *Aceto arcobaleno*, op. cit. , p. 66. Trad. (Ta voix chantait de la syllabe longue à la brève, rapide et sûre comme les pas d'un petit gamin courant sur les rochers)

4.3 Mots clefs d'une réalité mythifiée

Roberta Tabanelli trouve l'écriture de Erri De Luca très singulière, car fondée sur une « costruzione personalissima e riconoscibile, che non ha modelli né imitatori nel panorama letterario italiano contemporaneo »¹. Les récits de l'écrivain napolitain tendent selon elle au fragmentaire, mais présentent un style dominant imprégné d'une langue souvent poétique. En effet, nous avons déjà constaté que l'auteur de *Montedidio* poétise sa prose. Mais si sa narrative n'a pas d'épigones, c'est qu'elle reflète sans doute l'homme qu'il est par des thèmes porteurs et personnels, riches de mots clefs directeurs, caractérisant son lieu et son espace narratif. Or, comment se sont élaborés sa langue et son style ? Comment sont-ils issus du temps du *vicolo* où, petit, il ne savait que bégayer à force de culpabilité ?

Nous allons, pour mener cette étude, d'abord examiner comment les mots qui caractérisent la prose napolitaine vont permettre de dégager les thèmes directeurs de l'écriture de Erri De Luca. Puis, nous allons tenter de déterminer si un axe majeur ne pourrait pas nous donner une clé d'interprétation générale de l'œuvre et de cet écrivain en quête d'une harmonie perdue. Commençons donc par tenter de cerner les thématiques qui feraient de Erri De Luca, un cas à part dans le panorama de la littérature italienne et napolitaine.

4.3.1. Récurrences lexicales

Lexique se rapportant à sa famille	<i>Appartenenza, buio, casa, cecità, dolore, estraneo, origine, perdita, peso, rumore, salita, silenzio, solitudine, staccarsi, tufo, vetro, vicolo, visita, voce, vuoto.</i>
Lexique se rapportant à Naples	<i>Appartenenza, buio, carcere, cecità, colpo, corpo, dentro/ fuori, musica, origine, perdita, peso, rumore, salita, sangue, silenzio, solitudine, staccarsi, tufo, vetro, vicolo, voce, vuoto.</i>
Lexique concernant son travail d'ouvrier	<i>Colpo, corpo, bestia da soma, ossa, peso, sangue, tufo, estraneo, rumore, staccare, vuoto.</i>

¹ ROBERTA TABANELLI, *Corpo d'operaio e d'assassino, la narrativa dei sensi di Erri De Luca*, in *Scrivere nella polvere*, Myriam Swennen Ruthenberg (a cura di), Pisa, edizioni ETS, 2004, pp. 124, ici p. 70. Trad. (Construction très personnelle et reconnaissable, qui n'a pas de modèles ni imitateurs dans le panorama littéraire italien contemporain)

Lexique concernant ses activités physiques	<i>Colpo, corpo, estraneo, mani, musica, niente, peso, piedi, sangue, , salita, silenzio, vicolo, vuoto.</i>
Lexique concernant son activité politique et son engagement humanitaire	<i>Colpa colpo, corpo, dentro/fuori, mani, carcere, muto, les nombres, non ora, non qui, paura, pelle, peso, rumore, saluto, sangue, sguardo , straniero, vicolo, voce, vuoto.</i>
Lexique concernant son activité d'écrivain	<i>Dietro, ospite, solitudine, storie, voce, vuoto.</i>
Lexique concernant sa personne	<i>Appartenenza, callo, calcio, carne, colpo, colpa, corpo, dentro/fuori, estraneo, mano, les nombres, non ora, non qui, paura, pelle, pelle d'oca, perdita, ospite, peso, piedi, responsabile, saluto, sangue, staccarsi, straniero, vicolo, vuoto.</i>

Le lexique se rapportant à Naples (26 termes) est développé lorsque Erri De Luca parle de son travail d'ouvrier (7 termes), de son activité politique et humanitaire (9 termes), de ses activités physiques (7 termes) et de celles d'écrivain (3 termes). Neuf sont communs au lexique utilisé par l'écrivain lorsqu'il évoque sa propre personne et au lexique se rapportant à Naples : *colpo, corpo, perdita, peso, sangue, vicolo, vuoto* (dont trois, *colpo, peso* et *vuoto*, présents à chaque fois). La récurrence de tous les mots concernant ses origines napolitaines, même là où il aborde d'autres sujets de sa vie, semble ainsi ébaucher une pluri thématique toute « deluchienne » qui relève du domaine des sens, de l'espace et du temps.

Nous avons par la suite classé et reparti ces mêmes mots dans le tableau suivant selon les domaines dégagés, à savoir pour rappel, sensoriel, spatial et temporel. Il résulte de ce classement une première thématique axée sur les sens, - notamment le regard, l'ouïe et le toucher-, une deuxième qui traite du cadre spatiotemporel, et la dernière qui intéresse la genèse de son écriture originelle :

Le regard	L'ouïe	Le tact	L'espace	Le temps	Son origine
Buio	Colpo	Colpo	Carcere/casa	les nombres	Appartenenza/colpa
Cecità	Musica/muto	Corpo (piedi,mani,naso,pelle,callo)	Dentro/fuori	Ora	Estraneo
Sangue	Rumore	Peso	Dietro	Passato	Ospite
Tufo	Saluti		Qui	Storia	Perdita/peso
Vetro	Silenzio		Salita	Tempo	Staccare
Vicolo	Voci		Solitudine	Viaggio	Straniero
			Viaggio		
			Vicolo		
			Vuoto		

Nous constatons d'abord qu'une grande partie des termes ci-dessus commencent par un « c » (6), par un « s » (9) ou par un « v » (4), et que les termes les plus réitérés font référence à l'espace (11), case de départ avec le « c » de *casa*, *carcere*, *cecità*, *colpo* et de *corpo*. Ensuite, nous notons que l'écrivain semble annoncer le thème de son voyage littéraire par le « s » onomatopéique, qui fait écho au silence de son entourage ; de la même façon, la lettre « v » renvoie constamment au *vicolo*, au voyage, au vide.

4.3.2 L'Etranger

Au-delà de cette première analyse, il est à noter que toute l'écriture de Erri De Luca semble marquée par son sentiment d'être un étranger *in nuce* ce qui donne lieu à une rédaction nerveuse aux thèmes tourmentés. Les conséquences de ce sentiment d'exclusion sont, nous l'avons déjà dit, très importantes. Les faits remontent à loin : dès le plus jeune âge, une « fantasia »¹ le persuade

¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 16. "Avevo per conforto una fantasia che in un bambino è di solito un incubo: di non essere figlio dei miei genitori, d'essere stato adottato...Non cercavo un'altra appartenenza... Mi arroccavo da estraneo, diventando inespugnabile. Tacere sotto i rimproveri era per me la forma compiuta dell'estraneità . Ero un altro, mi confondevano da sempre con un altro bambino" Trad. (J'aimais à penser ce qui serait un cauchemar pour un

qu'il n'est pas le fils de ses parents. Puis il grandit en étranger dans le *vicolo*, isolé avec ses parents qui n'appartiennent pas à ce monde bruyant. Il ne comprend pas les cris, qu'il interprète de colère, des Napolitaines s'appelant dans la ruelle. Il se sent encore exclu dans son nouveau logement situé dans les beaux quartiers où il côtoie des étrangers : et c'est avec un profond sentiment de différence, « con emozione di estraneo »¹, qu'il s'extasie devant la beauté d'une fillette américaine. Adolescent il est en proie aux mêmes angoisses : ne supportant plus l'atmosphère de sa propre ville, il fuit pour s'enfermer dans un enclos puant, le zoo, seul endroit où il se sente finalement libre. « Estraneo »², « l'estraneità »³, « straniero »⁴, « ospite »⁵, voilà les mots qui ponctuent son écriture, que ce soit sur le plan affectif ou social. C'est probablement parce que Erri De Luca s'est senti étranger à ses parents, à son environnement, au groupe⁶ et à l'amour⁷, qu'il refuse et désire à la fois cette cité parthénopéenne, de tout son cœur et dans toute son œuvre. Toujours en quête d'un indéfini Eden, dès son premier roman, il manifeste cette recherche de ses origines avec lesquelles il tente de se réconcilier par le biais de la mémoire :

Mi torna alla mente, con parvenza di intero, per un bisogno di appartenenza a qualcosa, che stasera mi spinge verso di esso, verso una provenienza⁸.

Ainsi Erri De Luca revisite-t-il sa ville d'origine à travers les personnages de chacune de ses œuvres (napolitaines ou non). Mais n'est réellement étranger à Naples que le seul Rafaniello, qui essaie désespérément de trouver des affinités avec son pays d'adoption. C'est exactement ce que fait Erri De Luca depuis qu'il a quitté Naples :

Rafaniello se ne camminava per la **nostra**⁹ città straniera e pure mezza uguale alla sua di prima della guerra, uguale per le facce, gli strilli, gli insulti, le iettature e gli pareva strano di non capire manco una parola. Si

enfant : ne pas être enfanté par mes parents, mais adopté... Je ne cherchais pas une autre appartenance... Je me retranchais en étranger, en devenant inexpugnable. Se taire sous les reproches était pour moi la forme accomplie de l'étranger. J'étais un autre, ils me prenaient depuis toujours pour un autre enfant)

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 74. Trad. (Avec l'émotion de l'étranger)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 16. À deux reprises dans la même page accompagné de « l'estraneità ». Trad. (Étranger) ; ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 19. « Sono il figlio, l'estraneo » Trad. (Je suis ton fils, l'étranger) ; Idem, p. 12. « Mi addestrai da straniero » Trad. (Je m'exerçai de la sorte en étranger)

³ Idem, p. 6. Trad. (Étranger) Le mot « estraneità » est intraduisible en français, il faut recourir à un périphrase avec le mot « étranger ».

⁴ Idem, pp. 6, 32. Trad. (Étranger)

⁵ Idem, p. 6. « Porto i panni dell'ospite » Trad. (Je porte les habits de l'invité) ; ERRI DE LUCA, *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 7. « Da ospite in impaccio ne ho trattenuto cenni » Trad. (En hôte embarrassé, j'en ai retenu des signes) Il s'agit de l'avant-propos de *Il colpi dei sensi* où l'écrivain précise d'emblée sa situation d'étranger bien que né dans la cité. Mais nous retrouvons ce terme aussi dans le dialogue entre Nives Meroi et l'écrivain ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 79. « Non sono un profugo, hai ragione. Sono un ospite » Trad. (Je ne suis pas un réfugié, tu as raison. Je suis un invité)

⁶ L'adolescent de *Tu, mio* est admis dans le groupe d'amis de son cousin Daniele « da estraneo » car il est plus jeune qu'eux. ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 24. « Attraverso Daniele ero ammesso, ma da estraneo » Trad. (À travers Daniele j'étais admis, mais en étranger)

⁷ ERRI DE LUCA, *More*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 71. « Ero l'estraneo, l'affanno, cuore di un alveare inferocito da leccargli il fondo ma con lo sputo in gola » Trad. (J'étais l'étranger, le tourment, cœur d'une ruche féroce, à lécher jusqu'au bout, mais le crachat dans la gorge)

⁸ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 82. Trad. (Le passé me revient en mémoire avec une apparence d'intégralité, par un besoin d'appartenance à quelque chose, qui ce soir me pousse vers toi, vers une provenance)

⁹ C'est nous qui soulignons en gras l'adjectif possessif « nostra ». En fait, ayant développé en parallèle des savoirs et une érudition exemplaire dans le domaine de la Bible, attiré qu'il est par le peuple juif et le Talmud tout en n'étant pas Juif,

toccava le orecchie per vedere se non c'era un guasto, mentre me lo racconta ride. Si è rassegnato, la città è straniera¹.

Erri De Luca ne se sent pas seulement étranger aux lieux, il se sent également étranger à sa propre personne : le « je » du moi narrateur devient parfois un « il » narré². Et pour finir, se sent encore « ospite » auprès de son lecteur³. Toute cette thématique n'est pas sans rappeler *L'Etranger* de Camus, personnage à la fois absent du monde et de lui-même, même si dans ce cas la narration s'exprime toujours par « je ». Certes, le propos de Camus est différent et vise à dénoncer à travers une succession d'événements juxtaposés sans lien apparent, l'absurdité du monde. Il n'en reste pas moins qu'un lien est à établir entre ces deux auteurs qui exploitent, chacun à leur manière, le thème de l'étrangeté au monde et celui de l'étrangeté du monde.

Cette thématique est si prégnante dans la vie de Erri De Luca qu'il la prolonge dans la littérature non napolitaine, notamment dans *Tre cavalli*⁴ ou dans *L'ultimo viaggio di Sindbad*. Dans ce dernier livre, le capitaine Sindbad n'est pas sans rappeler le grand oncle de Erri De Luca, travailleur au port et qui avait été frappé par l'étrange cri d'une femme appelant un inconnu :

Erri De Luca se sent condamné à errer sa vie durant, de même que les Juifs persécutés et massacrés, en tentant inexorablement de retrouver ailleurs son paradis perdu. Rafaniello revêt ici l'alter ego de l'auteur dans toute sa sagesse et son expérience de la guerre.

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 26. Trad. (Rafaniello se promenait dans notre ville étrangère et pourtant presque identique à la sienne d'avant la guerre, identique dans les visages, les cris, les insultes, les mauvais sorts et il trouvait bizarre de ne pas comprendre un seul mot. Il touchait ses oreilles pour voir s'il y avait un problème, il rit en me le racontant. Il s'est résigné, la ville était étrangère)

² ERRI DE LUCA, *Materia prima*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 71. "Era un giorno di sole, un muratore batteva col martello i suoi minuti secondi" Trad. (C'était un jour ensoleillé, un maçon battait d'un marteau ses secondes) L'Incipit de ce récit évoque tout d'abord les occupations de Erri De Luca travaillant par un jour de fête nationale, le 2 juin, en introduisant le possessif à la première personne « le mie (faccende) » [Trad. (Mes occupations)]. Au premier plan l'étrange indifférence à cette fête nationale de la part de tous les Italiens vaquant à leurs affaires ce jour-là. L'écrivain semble tout à coup s'intéresser à deux enfants se trouvant non loin de lui en train de réviser leurs cours d'histoire, sans beaucoup d'intérêt. Il semble maintenant se détacher de son travail et s'en éloigner par l'ouïe afin de mieux écouter leur conversation. Pour cela, dans le deuxième paragraphe Erri De Luca devient comme étranger à son corps en parlant de lui à la troisième personne pour ensuite revenir immédiatement après à la narration à la première personne. C'est l'extrait que nous venons de citer. L'écrivain opère une mutation de narrateur en cours de récit passant soudain de la narration autodiégétique à celle hétérodiégétique afin de marquer l'importance de l'histoire travaillée des hommes (mal comprise par les deux enfants qui parjurent leurs cours) par rapport à son travail de maçon, constructeur et réparateur de la pierre détruite par l'homme. Puis il revient à la narration autodiégétique initiale. Il montre ainsi son total engagement et investissement à la fois dans son écriture nuancée et raffinée et dans le maniement de la pierre tout en accomplissant son devoir de mémoire.

³ ERRI DE LUCA, *I libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 29. "Ma uno è ospite con la sua scrittura presso la lettura di una persona" Trad. (Mais, par notre écriture, on est des invités auprès de la lecture d'une personne)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 88. "Mi presento come un argentino vagabondo... Non riesco a ricordare di essere stato come loro. Li ascolto da estraneo" Trad. (Je me présente comme un vagabond argentin... Je n'arrive pas à me souvenir d'avoir été comme eux. Je les écoute en étranger) Ici le narrateur italien, en fuite en Argentine, rencontre deux touristes italiens en panne et fait semblant d'être un étranger.

SAL VA TO RE E E E ... Mentre lo ripeto mi torna la pelle d'oca. Quella donna sconosciuta ha cucito nelle mie orecchie il nome di un estraneo e mi ha lasciato una cicatrice musicale nella testa¹.

Dans ce cri bestial et atavique, nous voyons l'expression d'une autre thématique, celle du voyage, que nous traiterons plus loin. Mais déjà, voyage et exclusion sont présentés comme liés. Erri De Luca, étranger dans sa ville d'origine, a fréquenté des étrangers, a séjourné à l'étranger, a écrit en langue étrangère (l'italien comme les autres langues) et a traduit des oeuvres étrangères en italien. Il choisit souvent, comme personnages de ses livres, des exclus de toute nature². Naples n'est-elle pas au fond une ville pluriethnique³, conquise, détruite et reconstruite par des étrangers ?

4.3.3 Les sens entre exaltation et refus

Se sentir étranger n'exclut pas de vouloir créer le lien avec ses origines. Erri De Luca se sert de ses sens comme source inépuisable d'inspiration pour retrouver le lien à sa ville d'origine. C'est que Naples lui évoque mille sensations tactiles, lui fait savourer mille odeurs, lui fait voir d'innombrables visages, lui murmure les sons de son enfance, bref l'envoûte. L'écriture de Erri De Luca peut être qualifiée de sensitive et sensorielle en ce qu'elle explore tous les domaines des sens : goût, odorat, ouïe, toucher, vue. À la manière d'une muse, Naples inspire l'écrivain : elle est matérielle par son tuf, aérienne par son ciel, colorée et bruyante par sa mer, sensitive par son peuple, assourdissante par ses cris, à la fois parfumée et nauséabonde. Les bonnes comme les mauvaises odeurs se répandent dans les ruelles sombres, se mêlent à l'air marin, apporté par le vent du sud-ouest qui souffle jusqu'au sommet des collines d'où l'on aperçoit la mer. À ces rappels de

¹ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, op. cit. , p. 12. Trad. (SAL VA TO RE E E E ... J'en ai encore la chair de poule en le répétant. Cette femme inconnue a cousu dans mes oreilles le nom d'un étranger et a laissé dans ma tête une cicatrice musicale)

² Non seulement dans *Montedidio*, mais encore dans *Tre cavalli*, où il évoque des émigrés italiens, puis un kurde écrivain parlant anglais (17), Selim, un Africain qui fait l'aller retour entre son pays et l'Italie, un jeune homme créole (55), une auberge fréquentée par trois peuples différents (25) sans compter les pérégrinations du narrateur.

³ Ainsi Erri De Luca développe à partir d'un thème personnel et douloureux un autre thème bien plus vaste qui nous amène à réfléchir sur l'identité culturelle de l'Italie d'aujourd'hui et sur l'appartenance non pas à une seule culture, et à un seul peuple, l'Italie, mais à une société pluricommunautaire car méditerranéenne. Voir à ce sujet les très justes réflexions de Attilio Scuderi en citant Cassano. ATTILIO SCUDERI, *Erri De Luca*, op. cit. , p. 66. "La scrittura e la lettura, il confronto con lingue e culture diverse, son quindi il modo - per dirla con Cassano - di «pensare la frontiera» del Mediterraneo, e insieme di ripensare la nostra unicità culturale" Trad. (L'écriture et la lecture, la comparaison avec des langues et des cultures différentes, sont donc la manière - comme dit Cassano - de « penser la frontière » de la Méditerranée et de repenser à la fois notre unicité culturelle)

senteurs multiples d'antan, l'écrivain oppose aujourd'hui l'odeur uniforme d' « asfissia omogeneizzata »¹, générée par le mélange du sel marin et du goudron².

Mais revenons à l'enfance napolitaine de Erri De Luca. Dans l'obscurité du *vicolo*, dans l'appartement sombre, c'est l'ouïe et l'odorat qu'il a le plus développés. Souvent, il se plaint des bruits assourdissants venant de l'extérieur, qui obligent ses parents à se cloîtrer chez eux, il se rappelle de l'odeur du froid piquant, « il tanfo del freddo del mio vicolo »³ qui fait « puzzare di freddo »⁴, et de celle exaltante du parfum du « ragù » :

Ragù prima che un sugo da domeniche era un bisogno di produrre odore, fumo soave, incenso di cucina in opera. Più che addentare in fretta un maccherone intinto era, anzitutto e dal giorno prima, notizia di ragù : sparsa nel caseggiato e in strada. L'aria andava vestita, anche di stracci, mai lasciata nuda. Negli inverni secchi con le finestre sempre chiuse, il ricambio era affidato agli spifferi degli infissi guasti e in ogni stanza si addensava l'odore di un'asfissia domestica, ognuna diversa⁵.

L'écrivain se souvient surtout des mauvaises odeurs : l'air renfermé du logement, « l'asfissia domestica », les bouffées produites par la raffinerie de pétrole, étalant leur gras et leurs cendres jusqu'aux toits⁶ ! L'odorat est son organe le plus sensible⁷. Il est essentiel au souvenir : « senza odore non so ricordare », dit l'écrivain⁸. Enfant, il s'échappe du *vicolo* de Montedidio avec sa mère pour sentir le parfum des embruns marins. Adolescent, il change de direction et s'en va au zoo. Là-bas, il renifle les odeurs des animaux, exactement comme le ferait un drogué⁹ ! Mais c'est à Ischia que la magie des sens est permanente. En vacances sur l'île, tous ses sens sont en éveil, que ce soit en mer avec les senteurs marines, sur la barque avec le frémissement odorant du poisson pêché, sur l'île dans l'exploration de tous les parfums de la nature, dans la pinède riche d'odeurs, tout cela exalté par la saison estivale. Après le tremblement de terre de 1980, Erri De Luca alors maçon, respire dans le métro de Naples, chaque soir, l'odeur du livre qu'il lit ; il s'agit du Voyage de

¹ L'écrivain nous fait remarquer la différence entre les odeurs d'antan et celle d'aujourd'hui qu'il définit de « asfissia omogeneizzata » à cause des gaz d'échappement des voitures, alors qu'autrefois son nez respirait le tabac, le café, le saindoux ainsi que les odeurs de cuissons interminables, le *ragù*, le pot-au-feu napolitain. ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 11. Trad. (Asphyxie homogénéisée)

² Idem, p. 11. « Il gusto di catrame arrosto ingelito di salsedine, quello lo sento ancora, nel vento di mare. È l'ossigeno salato del porto » Trad. (Le goût de goudron rôti de sel, celui-ci je le sens encore, dans le vent de mer. C'est l'oxygène salé du port)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 12. Trad. (La puanteur de ma rue)

⁴ Idem, p. 12. Trad. (Puer de froid) l'écrivain fait ici allusion à la dysenterie conséquence du froid.

⁵ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 10-11. Trad. (Le *ragù* avant d'être une sauce pour dimanche c'était un besoin de produire de l'odeur, de la fumée suave, de l'encens de cuisine en oeuvre. Plus que mordre à la hâte un macaroni trempé dans la sauce c'était, avant tout et depuis la veille, nouvelle de ragoût : répandue dans le pâté des maisons et dans la rue. L'air devait être habillé, même de chiffons, jamais laissé nu. Pendant les hivers secs avec les fenêtres toujours fermées, le changement d'air était confié aux courants d'air des châssis cassés et dans chaque pièce se condensait l'odeur d'une asphyxie domestique, chacune différente)

⁶ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 10.

⁷ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 8. « L'olfatto era il mio senso sociale e io ero ricco nel posto sbagliato » Trad. (L'odorat était mon sens social et moi j'étais riche au mauvais endroit) ; ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 12. Ici l'écrivain parle de son nez le définissant de « baroque » à la muqueuse elle aussi « baroque », car trop sensible.

⁸ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 73. Trad. (Sans odeur, je ne sais pas me souvenir)

⁹ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 11. « Fiutavo come ho visto fare poi a certi drogati. Inalavo a occhi chiusi, stordito » Trad. (Je reniflais comme je l'ai vu faire plus tard à certains drogués. J'inhalais les yeux fermés, étourdi)

Céline¹, qui lui semble exhale un souffle chaud et rassurant. De la même façon, il flaire les relents nauséabonds qui se dégagent d'un puits fissuré² autant que les riches odeurs féminines³. Si l'odorat l'odorat est son organe privilégié à identifier et décrire, le toucher est un autre sens très sollicité, pour décrire par exemple les ruelles de Naples :

Da Napoli è stato bandito l'agio di muoversi. Il passante si inoltra nel labirinto cieco del tocco e del ritocco, dell'invasione del prossimo suo presso se stesso. Struscio, scansamento, rinculo e percussione sono tecniche primarie del procedere... La città sfiorava, trascinava e non smetteva di bussare all'orecchio⁴.

Parfois ce sont tous les sens qui sont utilisés à rendre compte de sensations diverses, agréables ou désagréables. C'est ce que fait Erri De Luca dans *I colpi dei sensi* où il reproduit en même temps le cri à Salvatore, la vue du Vésuve en flammes, l'odeur de la brioche, le toucher de la mort et le goût d'un bouillon.

Il est intéressant d'analyser de plus près ces savantes combinaisons et de souligner les effets recherchés. Mais avant, nous souhaiterions revenir de plus près sur ces deux sens fondamentaux exploités dans l'écriture et qui sont le regard et l'ouïe.

La vue est également un des sens qui prend une importance toute particulière dans l'écriture de Erri De Luca. Pour écrire un livre autobiographique, tout écrivain a inévitablement recours à la mémoire, prenant appui quand c'est possible sur des photographies, évocations directes de

¹ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 37. "Nel buio della metropolitana di Napoli, inverno asciutto dell'81, la folla scaricava i brividi nel fiato, soffiava il naso e aveva gli occhi lucidi. Esalava l'odore che serviva a un lettore del *Viaggio* per respirare il libro. Le pagine rispondevano al fiato del vagone, e dalle ascelle secche dei fogli saliva l'altro odore, tanfo di uno scrittore che in quell'opera s'era sprecato intero" Trad. (Dans l'obscurité du métro de Naples, en cet hiver sec de 1981, la foule exhalait ses frissons dans son souffle, se mouchait, avait les yeux brillants. Elle dégageait l'odeur qu'il fallait à un lecteur du *Voyage* pour respirer le livre. Les pages répondaient à l'haleine du wagon et des aisselles sèches des feuilles montait l'autre odeur, relent d'un écrivain qui dans cette œuvre s'était perdu tout entier)

² Idem, p. 42. "Fiutavo per aggiungere sentori al catalogo dei combustibili. Il fumo saliva dal pozzo crepato, dai tombini, dai tubi e da una cremazione generale. Volevo imprimerla nel naso, credevo e credo ancora che la città in quel punto stesse esalando, se l'aveva, l'anima" Trad. (Je reniflais pour ajouter des odeurs au catalogue des combustibles. La fumée montait du puits fissuré, des bouches d'égout, des tuyaux et d'une crémation générale. Je voulais en imprégner mon nez, je croyais et je crois encore que la ville exhalait à ce moment-là, si elle en avait une, son âme)

³ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 11. "Ho fiutato i suoi odori" Trad. (J'ai senti ses odeurs); ERRI DE LUCA, *More*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 73. "A casa riprendevamo a fiutarci" Trad. (À la maison nous recommençons à nous respirer) ; ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 64. "Ascoltai il fiato del suo sonno" Trad. (J'écoutai la respiration de son sommeil)

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 13-15. Trad. (L'aise de bouger à Naples a été honnie. Le passant s'avance dans le labyrinthe aveugle du toucher et du toucher à nouveau, du sans-gêne de son prochain auprès de soi-même. Frottement, esquive, recul et percussione sont des techniques primaires de la marche... La ville effleurait, heurtait, entraînait et n'arrêtait pas de frapper à l'oreille)

souvenirs, ou faisant appel à la force de son imagination. Erri De Luca manifeste une prédilection pour le deuxième moyen, même si une photo sert de déclencheur à son premier roman :

In casa non era ancora apparso l'arnese fotografico perciò di quel palazzo ho in cambio il formato della visione più forte di ogni immagine riprodotta. Nella visione brulicano i sensi stralunati, nella foto si fissa una supplenza, un solo rimasuglio¹.

C'est par le travail de la remémoration qu'il nous livre ses descriptions. Ainsi en va-t-il dans *Tufo*, où il nous présente l'image d'un immeuble en ruine et toute la vie qui s'organise autour, avec force détails : les ouvriers affairés à la démolition, les habitants désespérés errant dans les pièces vides, une petite fille occupée à renvoyer des reflets de lumière avec un bout de verre, tout est rendu avec beaucoup de précisions, comme si toute l'image s'était fixée à jamais dans la mémoire du narrateur. Les verbes du champ lexical de la vue « vedere/guardare », cités douze fois, attestent de la véracité du récit :

Vedevo uomini con panni laceri... Guardavo con ammirazione i piccoli coetanei avviati a servizio... Guardavo le stanze devastate, ci vedevo la vita rimasta dentro... La vedevo sotto forma di figure sbiadite... Nonna mi diceva di non guardare nel buio la casa di fronte... Non vedevo munacielli, vedevo facce di vecchi... Ne vedevo di magri e di robusti... Vidi i suoi occhi... come si guarda... Guardavo il palazzo cedere ai colpi... Invece che alla finestra, fuori della quale non c'era più niente da vedere, mi affacciai sui libri².

Le regard est pour cet écrivain le vecteur de son inspiration. Amateur d'art et de photo, son père lui a certainement transmis quelque chose de sa passion et son goût pour le beau. Parlant du rapport entre le père et le fils, Ernesto Livorni évoque la fonction visuelle et esthétique de l'activité artistique en tant que « sguardo che fissa il mondo e se stesso nella relazione con il mondo »³. Il ne s'agit pas seulement ici de constater que le regard revêt une importance capitale dans l'œuvre de Erri De Luca mais encore d'essayer d'analyser quelle est la fonction première de ce regard. Nous avons en effet déjà noté que dans certains de ses livres, il y a une hésitation entre vouloir tout voir et ne pas vouloir voir du tout. Ainsi, dans *Non ora, non qui*, le regard de l'écrivain enfant se porte principalement sur les jeux de miroirs, sur ses pieds, sur un carré du jardin d'enfant. Il se refuse à considérer la laideur de la rue qu'il parcourt « guardando sempre in basso »⁴ car « era meglio non

¹ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , pp. 9-10. Trad. (À la maison le matériel photographique n'avait pas encore fait son apparition, je ne garde donc de ce palais que le format de la vision, qui est plus fort que toute image reproduite. Dans la vision fourmillent les sens hagards, dans la photo se fixe une suppléance, rien qu'un reste)

² Idem, pp. 10-28. Trad. (Je voyais des hommes déguenillés... Je regardai avec admiration mes petits camarades en route pour le travail... Je regardais les pièces dévastées, je voyais la vie restée à l'intérieur... Je la voyais sous forme de pâles silhouettes... Ma grand-mère me disait de ne pas regarder dans l'obscurité de la maison d'en face... Je ne voyais pas d'esprits follets, je voyais des visages de vieillards... J'en voyais de maigres et de robustes... Je vis son regard... comme on regarde... Je regardais le palais céder sous les coups... Au lieu de la fenêtre, par laquelle il n'y avait plus rien à regarder, je me penchai sur les livres)

³ ERNESTO LIVORNI, *Il complesso di Reuven*, in *Scrivere nella polvere*, op. cit. , p. 53. Trad. (Regard qui fixe le monde et soi-même dans la relation avec le monde)

⁴ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 56. Trad. (Toujours les yeux fixés à terre)

vedere tutte le cose della strada »¹, de même que la douleur de sa mère « meglio per me non vederti »². Par ailleurs, l'écrivain observe bien volontiers les enfants américains, ceux qui jouent au baseball et la petite américaine³. Au zoo, il laisse les yeux des singes pénétrer les siens⁴, alors qu'il prétend que ces animaux regardent dans le vide⁵. Une autre fois, il décrit la nuit dans le regard aveugle de son père perdu dans ses « nebulose verdi azzurre »⁶.

Dans les œuvres d'invention, le regard tient ainsi une grande place : même si certains personnages sont borgnes, leurs yeux sont toujours une aide⁷, un repère⁸, un guide⁹, qui aident à intérioriser¹⁰. Affranchi de l'emprise de sa mère qui est morte, le protagoniste de *Montedidio* regarde autour de lui. Ses yeux pleins de larmes voient une ruelle encore plus sale que d'habitude, mais tellement nette qu'elle en devient belle - contrairement au regard de la petite Eugenia dans *Un paio di occhiali* de Anna Maria Ortese, effrayée de découvrir la réalité - . Si le narrateur ferme son unique œil valide pour ne pas voir les larmes de son père¹¹, en revanche dans la rue, il veut tout voir parce que ses larmes, en nettoyant ses yeux, lui donnent une vision parfaite¹². Il détaille alors chaque objet fixé : la peau des fruits comme les branchies d'un espadon¹³. Se promenant avec Maria, il se sent qu'on les observe dans leur dos : « gli occhi della gente sulla schiena »¹⁴, sa compagne étant trop belle pour passer inaperçue¹⁵. Ou encore, dans l'intimité, les yeux des deux adolescents se cherchent :

Ci guardiamo zitti per dei minuti sani. Non sapevo che è così bello guardare, guardarsi vicino. Stringo l'occhio buono... Lei pure chiude un poco un occhio, poi fa a cambio con l'altro e ci guardiamo fitto e poi scappa da ridere per certe smorfie di cambiare luce agli occhi... Ci guardiamo, gli occhi sono larghi per il buio¹⁶.

¹ Idem, p. 56. Trad. (Il valait mieux ne pas voir toutes les choses de la rue)

² Idem, p. 61. Trad. (Il valait mieux que je ne te voie pas)

³ Idem, p. 74. "Tra tutti i bambini io solo riuscii ad essere guardato" Trad. (Seul entre tous les enfants je réussis une fois à être regardé)

⁴ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 14. "Lasciava gli occhi aperti e dentro entravano le scimmie" Trad. (Je gardais les yeux ouverts, les chimpanzés y entraient)

⁵ Idem, p. 15. "Gli animali mi guardavano come io guardo una folla : senza vedere nessuno" Trad. (Les animaux me regardaient comme moi je regarde une foule : sans voir personne en particulier)

⁶ ERRI DE LUCA, *Cecità*, in *Solo andata*, op. cit. , p. 46. Trad. (Des nébuleuses bleu vert)

⁷ Le petit narrateur de *Montedidio* prête volontiers sa vue à son patron. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 23. "Gli presto gli occhi, gli segno i millimetri" Trad. (Je lui prête mes yeux, je lui marque les millimètres)

⁸ Idem, p. 25. "Ha guardato i piedi, quanti scalzi, bambini assai come al paese suo" Trad. (Il a regardé les pieds, combien sans souliers, beaucoup d'enfants comme dans son pays)

⁹ Idem, p. 29. "Tutta la guida sta negli occhi" Trad. (Ce sont les yeux qui guident)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 103. "Gli occhi vedono anche dentro" Trad. (Les yeux voient même à l'intérieur)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 124. "Tengo chiuso l'occhio buono così vedo sfuocato e non guardo la faccia di babbo che si vergogna delle lacrime davanti a me" Trad. (Je garde mon bon œil fermé comme ça je vois flou et je ne distingue pas le visage de mon père qui a honte de ses larmes devant moi)

¹² Idem, p. 35. "Due lacrime bastano a fare buona la vista" Trad. (Deux larmes suffisent à rendre la vue bonne)

¹³ Idem, p. 35. "E per la strada vedo più chiaro sulla buccia della frutta, nelle branchie dei pesci, nel pescespada spaccato a metà e nel piatto di stagno del pueriello" Trad. (Et dans la rue, je vois plus clair sur la peau des fruits, dans les branchies des poissons, dans l'espadon coupé en deux et dans l'assiette en métal du pauvre)

¹⁴ Idem, p. 134. Trad. (Les yeux des gens braqués sur nous)

¹⁵ Idem, p. 135. "Da ragazza a donna per quelli che la guardano" Trad. (D'une silhouette de fillette à celle de femme pour ceux qui la regardent)

¹⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 47-51. Trad. (Nous nous regardons en silence des minutes entières. Je ne savais pas que c'est si beau de regarder, de se regarder tout près. Je plisse mon bon œil... Elle aussi ferme un œil à demi, puis elle alterne avec l'autre, nous nous regardons intensément et on a envie de rire de nos grimaces qui font changer la lumière des yeux... Nous nous regardons, nos yeux sont agrandis par l'obscurité)

L'écrivain retrouve ainsi dans l'innocence et la fraîcheur des regards amoureux, celles de l'enfant qu'il était. Ce qui ne l'empêche pas de souscrire, comme tout Napolitain, à la superstition du mauvais œil : il faut éviter de regarder les autres dans les yeux, car « l'occhio cha guarda storto, che porta invidia »¹. Après avoir retracé l'importance du regard dans les récits de Erri De Luca, nous allons maintenant voir comment il exploite le sens de l'ouïe.

Ho avuto un'infanzia acustica, l'udito è stato l'organo maestro... È stato l'organo dell'infanzia².

D'après Erri De Luca, c'est le dernier des sens à être informé sur ce qui se passe³. Cet organe a été mis à dure épreuve lors de son séjour à Naples, par le bruit de la ville, le vacarme du dialecte napolitain, le grondement apocalyptique du tremblement de terre de 1980. Il a en effet une perception très aigüe du moindre détail sonore comme le bruit de ses doigts parcourant la feuille de papier. Et il entend aussi des bruits suggérés par son seul imaginaire, comme celui des centimètres⁴. Mais ce sont surtout les bruits assourdissants qu'il se plaît à décrire, celui des cris⁵ dans les manifestations, des coups de revolver dans les rues, des canons de Mostar, des battements de la cloche de la prière, des martèlements des machines à l'usine, des avions à Catane, toujours des sons différents⁶. D'autres bruits lui sont cruels, comme ceux qui lui rappellent le cancer paternel. Il évoque d'abord et sur une note joyeuse, leurs saluts⁷ pendant la seule année où ils ont habité ensemble pour décrire ensuite les râles⁸ paternels pendant la nuit ; le souvenir de ces râles devient pour l'écrivain obsessionnel et se prolonge dans un culte *post mortem* tout napolitain où le fils

¹ Idem, p. 78. Trad. (L'œil qui regarde de travers, qui sèche d'envie)

² ERRI DE LUCA, *Racconti a voce*, in *Napòlide*, op. cit. , pp. 53-54. Trad. (J'ai eu une enfance acoustique, l'ouïe était l'organe maître... Elle a été l'organe de mon enfance) L'écrivain rappelle ici les voix de son enfance. Nous en parlerons plus loin en détail.

³ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 95. "Siamo in un tempo che affida tutto il primato alla vista... Ma per me la vista è l'ultimo degli organi a sapere quello che succede" Trad. (Nous sommes à une époque qui donne toute la primauté aux yeux... Mais pour moi, la vue est le dernier des organes à savoir ce qui se passe)

⁴ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 70. "Sento il passaggio di un dito di nessuno sopra il medesimo foglio e sento il rumore che fanno i centimetri" Trad. (Je sens le passage d'un doigt de personne sur la même feuille et je sens le bruit que font les centimètres)

⁵ ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 72. "Sgolandosi in coro nelle orecchie di città sbigottite" Trad. (En s'égosillant en chœur dans les oreilles de villes effrayées)

⁶ ERRI DE LUCA, *La fabbrica dei voli*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 104 "Avrei fatto l'operaio di cantiere a Milano, cambiavo rumore. La fabbrica dei voli era finita" Trad. (J'allais faire l'ouvrier de chantier à Milan, je changeais de bruit. L'usine des vols était finie)

⁷ ERRI DE LUCA, *I fogli della domenica*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 114. "Dell'anno in cui abitammo di nuovo insieme mi mancano i molti saluti che ci scambiavamo ogni giorno" Trad. (De cette année où nous vécûmes à nouveau ensemble, il me manque les nombreux saluts que nous échangeons chaque jour)

⁸ ERRI DE LUCA, *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 117. "Dormiva sotto il mio sopralco, non era neanche una stanza. Mi addormentavo al suono ovattato dei suoi lamenti, una nenia a bocca tappata per lasciarmi dormire" Trad. (Il dormait sous ma mezzanine, ce n'était même pas une chambre. Je m'endormais au son ouaté de ses plaintes, une comptine bouche fermée pour me laisser dormir)

croit deviner, dans les racines d'un romarin planté sur la tombe, la forme délicate du crâne¹ de son père.

L'ouïe est encore pour Erri De Luca l'organe qui lui permet de comprendre le monde qui l'entoure. Devenu une sorte de capteur, Erri De Luca écoute les sons de la matière, avouant avoir prêté plus d'attention aux sonorités de la pierre qu'aux voix humaines car la matière minérale est ce qu'il touche le plus. Son ouïe visionnaire² lui permet de retrouver d'autres sensations qui lui permettent de mieux vivre son présent. Ainsi, dans une usine en France, il a rythmé son marteau sur une rythmique de septénaires :

Ho avuto un udito spaesato che aveva bisogno di accoppiare un rumore presente con un altro distante... A quel tempo ordinai al corpo di non sentire, di chiudersi dentro. Un po' riuscivo, poi i colpi suggerivano un ritmo. Il mio vicino di martello batteva raffiche senza metrica, io provavo a far sputare sillabe all'attrezzo. Allora mi piacevano i settenari, sparavo sette colpi, una pausa minima, sette colpi. Stavo in Francia, demolivo gradinate di un vecchio stadio... Poi il martello pneumatico mi è toccato al chiuso, nella demolizione di una camera blindata. Così il mio udito è diventato definitivamente visionario. Per rifiutare quel rumore ne inventavo altri da accoppiare a quello... Ho bisogno d'inventare una rima tra quello che sta succedendo e qualcosa di altro. Ho bisogno di accoppiare un vicolo cieco in cui mi sono cacciato a qualche sconfinata prateria³.

Ses personnages napolitains d'invention ont une ouïe très affinée en ville, sous terre et en mer. Très attentifs aux autres, ils en deviennent presque muets : dans *Montedidio*, le narrateur entend les voix des vendeurs ambulants, les cris du propriétaire, les rires, les coups et les sanglots de Maria, les vibrations du boomerang, les coups de la Saint-Sylvestre, mais en a pratiquement perdu la voix, s'exprimant d'une façon « affumicata »⁴. Les personnages de *Morso di luna nuova* vivent un véritable enfer sous terre : les bombes et les coups de fusil s'entendent depuis l'extérieur, les secousses et les mouvements d'air menacent l'abri, et à cette atmosphère auditive angoissante, s'ajoutent encore les hurlements du canari et le désespoir exprimé par Elvira. Dans *Tu, mio*, le narrateur mêle ses impressions : il entend un jour le grondement du moteur de la barque, un autre, les rafales du vent, quelquefois des accords de guitare, et par-dessus tout, la voix au timbre sonore

¹ ERRI DE LUCA, *I fogli della domenica*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 114. "Sul suo metro di terra ho messo un rosmarino che è cresciuto con impeto... Ormai (le radici) saranno arrivate a stringere le sue dita, a forzare la scatola magica del suo sorriso. Intreccio a canestro le mani intorno ai rami verdi, cupi, profumati e posso sentire, oltre le foglie e il buio che ci separa, la forma delicata del suo cranio" Trad. (Sur son mètre de terre j'ai mis un romarin qui a grandi avec fuge... À elles ont dû arriver à serrer ses doigts, à forcer la boîte magique de son sourire. Je tresse comme de l'osier mes mains avec les branches vertes, sombres, parfumées et je peux sentir, par-delà les feuilles et l'obscurité qui nous séparent, la forme délicate de son crâne) Ce passage n'est pas sans rappeler la nouvelle IV, 1 du Decameron de Boccace, où Elisabetta de Messine pleure sur son pot de basilic son aimé dont le crâne se trouve caché au fond du pot.

² ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 76. "Il mio udito è diventato definitivamente visionario" Trad. (Mon ouïe est devenue définitivement visionnaire)

³ Idem, pp. 75, 76, 86. Trad. (J'ai eu une ouïe dépaymée qui avait besoin d'associer un bruit présent avec un autre éloigné... À cette époque-là, j'ordonnais à mon corps de ne pas sentir, de s'enfermer intérieurement. J'y arrivais un moment, puis les coups suggéraient un rythme. Mon voisin de marteau tapait des rafales sans métrique, moi j'essayais de faire cracher des syllabes à l'outil. J'aimais alors les heptamètres, je frappais sept coups, une petite pause, sept coups. Je me trouvais en France, je démolissais les gradins d'un vieux stade... Puis j'ai dû me servir du marteau pneumatique à l'intérieur, pour la démolition d'une grande chambre forte. Ainsi mon ouïe est-elle devenue définitivement visionnaire. Pour refuser ce bruit, j'en inventais d'autres à accoupler avec celui-ci... J'ai besoin d'inventer une rime entre ce qui se passe et quelque chose d'autre. J'ai besoin d'associer une impasse dans laquelle je me suis fourré à une prairie sans fin)

⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 123. Trad. (Enfumée)

de Caia et ses adieux¹ emportés par le vent. Il distingue la voix de Caia de celle des autres, si particulière par la douceur et la légèreté de son italien, par son rire qui résonne tel un verre brisé² :

Anche nella mischia delle voci riuscivo a separare dalle altre quella di Caia... Riuscivo a isolare la voce di Caia... Ascoltavo la sua voce coi denti... Avevo fatto la punta all'orecchio per sentire la frequenza della sua voce, l'avrei sentita anche in una burrasca³.

De la mer, il décrit les détails auditifs avec une attention toute particulière pour le bruit onomatopéique du poisson qui frétille, ou celui du frottement du nylon de la ligne qui remonte sur la barque, faisant « nzz », « nzz »⁴.

Après avoir décrit l'importance des sens visuels, olfactifs et auditifs chez Erri De Luca, nous allons examiner maintenant comment il se prête au jeu des synesthésies. Il s'agit d'une forme particulière de métaphore où l'on associe des termes appartenant à des sphères sensorielles différentes. Parmi les figures poétiques, la synesthésie est celle qui est la plus manifeste dans l'œuvre de Erri De Luca « come processo che, coinvolgendo più sensi, si pone alla base di quella eminenza del corpo che è dato essenziale nello scrittore partenopeo »⁵, dit Roberta Tabanelli. Nous en avons déjà eu un aperçu dans *I colpi dei sensi*⁶. Elle est encore employée dans les portraits féminins ou dans les rapports avec le sexe opposé. Lors de la première rencontre avec Caia, le narrateur de *Tu, mio* pose son regard sur le visage de la jeune fille d'où jaillit tout à coup un sourire éclatant :

Guardai quella ragazza nuova in faccia e le spuntò una risata limpida, sonante come fa il crollo delle monete nel salvadanaio che si rompe⁷.

Ici la synesthésie montre en même temps la cause et son effet, car c'est le regard de l'adolescent qui déclenche la réaction de la jeune fille. Le regard du narrateur fixé sur le visage de Caia observe l'explosion de ce rire clair qui dévoile la gaîté naturelle de la personne. Ailleurs le

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 103. "Il vento si portava via le parole, non so se le sentiva, se voleva sentirle" Trad. (Le vent emportait les mots avec lui, je ne sais si elle les entendait, si elle voulait les entendre)

² Idem, p. 28. "Il suo riso era l'eco perfetta di quei frantumi" Trad. (Son rire était l'écho parfait de ces éclats)

³ Idem, p. 29-32. Trad. (Même dans la mêlée de leurs voix je parvenais à distinguer celle de Caia des autres... Je parvenais à isoler la voix de Caia... J'écoutais sa voix avec mes dents... J'avais aiguisé mon oreille pour percevoir la fréquence de sa voix, je l'aurais entendue même en pleine tempête)

⁴ Idem, p. 33.

⁵ ROBERTA TABANELLI, *Corpo d'operaio e d'assassino*, in *Scrivere nella polvere*, op. cit. , p. 67. Trad. (Comme processus qui, en mêlant plusieurs sens, se pose à la base de cette éminence du corps qui est donnée essentielle de l'écrivain parthénopéen)

⁶ Voir à la page 275.

⁷ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. pp. 23-24. Trad. (Je regardais cette nouvelle jeune fille en face et elle éclata d'un rire limpide, résonnant comme les pièces de monnaie dans une tirelire qui se casse) Ce bruit est présent également dans *Tre cavalli* où le sourire de la femme aimée découvre des dents en guise de « sassolini di ghiaia ». ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 68. Trad. (Des cailloux de gravier)

narrateur écoute la voix de Caia, avec ses dents nous dit-il, « ascoltavo la sua voce coi denti »¹, faisant rythmer dans sa bouche le bruit des glaçons qu’il mâche avec le son de la voix de la jeune fille. Leurs yeux ne se regardent pas, elle est plongée dans une contemplation de la nuit, et lui effleure son corps : « Lei spalancava gli occhi al buio del cielo, io li chiudevo sulla sua nuca »². La phrase en chiasme entre regard et non regard, fille et garçon, ouverture et fermeture, ciel et corps, abstrait et réel suggère à la fois une différence et une complémentarité entre ces deux êtres, les mots-clefs du regard étant liés en rime, « spalancava » avec « chiudevo » et ce dernier avec « cielo ». La synesthésie est également utilisée pour marquer la distance dans l’espace et dans le comportement lorsque le narrateur souligne le vacarme du groupe de jeunes où il a été récemment introduit : « Restavo a guardare la loro allegria, il chiasso delle loro risate »³ ; la phrase met en exergue la solitude du narrateur, prolongée par l’imparfait suivi de l’infinitif, rimant entre eux, par assonance.

Dans *Montedidio*, la synesthésie permet de faire ressentir aussi la plasticité, la matérialité et la force du boomerang. Cet instrument viril est fixé par le regard, serré dans la main et flairé par le nez : « Lo lascio in vista. Mast’Errico lo stringe, lo gira, lo annusa »⁴. Il devient ainsi un objet culte, culte, mythique. L’ébéniste crache dessus, le frotte pour le faire briller et l’approche de sa bouche. Vue, toucher, odorat s’accordent à décrire l’objet. Dans *In alto a sinistra*, c’est encore le style qui transfigure un autre instrument pour lui donner un pouvoir surnaturel : il s’agit cette fois du violon du grand-père, décrit avec lyrisme dans l’évocation d’un champ de marguerites, où vue et ouïe sont profondément imbriquées :

Fissavo il suo violino e le corde suonavano da sole. Usciva una musica a onde, solfeggio di alveari, api sopra un campo di margherite⁵.

Les sens sont vraiment une source inépuisable d’inspiration : dans les oeuvres autobiographiques, ils ramènent l’écrivain à son passé et transfigurent, par l’idéalisation d’un passé révolu, sa vie présente ; dans celles d’invention, ils le projettent parfois dans un futur plein d’espoir et magique qui prend cependant racine dans les années quarante et cinquante. La prose poétique de Erri De Luca mêle les impressions des sens en une harmonie sensorielle totalisante⁶.

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 30. Trad. (J’écoutais sa voix avec mes dents)

² Idem, p. 97. Trad. (Elle ouvrait tout grand les yeux à l’obscurité du ciel, moi je les fermais sur sa nuque)

³ Idem, p. 29. Trad. (Je regardais leur gaieté, le vacarme de leur rires)

⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 52. Trad. (Je le laisse en vue. Mast’Errico le serre, le retourne, le renifle)

⁵ ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 85. Trad. (Je regardais fixement son violon et les cordes se mettaient à jouer toutes seules. Une musique s’élevait par vagues, solfège de ruches, abeilles au-dessus d’un champ de marguerites)

⁶ Elle est concrète dans *Tre fuochi* par l’exaltation de trois sens, le toucher, l’ouïe et l’odeur des aubergines à la parmesane, se mêlant à la musique de Ernesto Murolo dans une communion à la fois de l’âme et du corps.

4.3.4 « Colpo », « colpa », le coup de la culpabilité

Après l'étude des mots clés se rapportant aux sens, nous allons maintenant nous attacher à une autre expression récurrente qui ponctue toute l'œuvre de l'écrivain, celle des termes « colpo » et « colpa ». Ces homophones sont en effet très présents dans toute son écriture :

I ricordi sono dei colpi che scoppiano da dentro... Sono delle bombe a orologeria... Se colpiscono davvero, se affiorano, allora io li scrivo, li arrangio, li fisso, perché mi hanno dato un colpo che voglio provare a stordire, scrivendo anziché bevendo¹.

Ainsi qu'il l'exprime ici, les souvenirs sont comme des coups qui appellent au témoignage par leur effet de violence. Sans doute pense-t-il d'abord à son enfance. En effet, ces deux termes apparaissent à l'évocation de cette période, lorsque l'écrivain compare son destin à celui des enfants du *vicolo*. Il les voit pleurer sous les coups, et pourtant, il aurait préféré partagé leur souffrance au lieu des plaintes de sa mère, de ses éternelles reproches, de l'habituel « non ora, non qui » :

I bambini che ho sentito piangere da bambino, al di là del muro, per strada, avevano pianti di ferite, di colpi presi al volo, appena passavano vicino. ...Nella mia infanzia i bambini piangevano il male. Raccoglievano colpi che un fisico adulto non reggerebbe, sia per la sproporzione della forza usata, sia per la frequenza. Piangevano e a volte quel grido non bastava a costituire tregua e continuavano i colpi sotto il disarmo del pianto. Mi fermavo con gli occhi sbarrati, al di qua del muro, aspettando che finisse, che per favore smettesse, mentre in gola mi veniva l'impulso di gridare anch'io, di urlare insieme, come fanno gli asini, i cani. Mi chiudevo la bocca dietro i muri... Non ricevevo colpi dai genitori, su altre teste e altre schiene cadevano le botte dei grandi. Meglio i colpi, meglio il diritto rischioso di fare un po' di rumore quando un gioco mi prendeva la mano. Non le parole: a quelle non si poteva piangere, non si poteva rispondere e io non riuscivo a dirne una quando tu intervenivi, tra l'apnea e la balbuzie. Si impara tardi a difendersi dalle parole. Meglio i colpi sul corpo, meglio il rumore delle mani e il grido della gola, tanto era così per tutti i bambini, avrei avuto anch'io le lividure, il sangue alla bocca².

¹ ERRI DE LUCA, *I libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 30. Trad. (Les souvenirs sont des coups qui éclatent de de l'intérieur... Ce sont des bombes à retardement... S'ils frappent vraiment, alors je les écris, je les arrange, je les fixe, parce qu'ils m'ont donné un coup qui je veux essayer d'étourdir en écrivant plutôt qu'en buvant)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 35-37. Trad. (Les enfants que j'ai entendus pleurer quand j'étais petit, de l'autre côté du mur, dans la rue, avaient des pleurs de blessures, de coups reçus à la volée, dès qu'on passait près d'eux... Quand j'étais petit, les enfants pleuraient de souffrance. Ils encaissaient des coups qu'un adulte ne supporterait pas physiquement, autant par la démesure de la force employée que par leur fréquence. Ils pleuraient et parfois ce cri ne leur valait aucune trêve et les coups pleuvaient encore sous leurs sanglots désarmés. Je ne bougeais plus, les yeux écarquillés, de l'autre côté du mur, attendant que cela finisse, que par pitié cela cesse, alors que montait dans ma gorge l'envie de crier moi aussi, de hurler à l'unisson, comme le font les ânes, les chiens. Je serrais les dents derrière les murs ... Je ne recevais pas de corrections de mes parents, c'était sur d'autres têtes et d'autres échine que pleuvaient les coups des grandes personnes. Mieux valaient les coups, mieux valait courir le risque de faire un peu de bruit quand un jeu me tentait. Pas les mots : contre eux on ne pouvait pleurer, on ne pouvait répondre et moi, quand tu intervenais, je ne parvenais pas à en prononcer un seul, entre l'apnée et le bégaiement. On apprend bien tard à se défendre des mots. Mieux valaient les coups sur le corps, mieux valaient le bruit des mains et le cri de la gorge, puisqu'il en était ainsi pour tous les enfants, j'aurais eu moi aussi des bleus, le sang à la bouche)

On analyse dans ce passage à la fois la profonde souffrance de l'écrivain enfant à la vue des enfants de son âge martyrisés, et aussi le sentiment de sa faute à l'évocation de traitements auxquels il échappe. Il semblerait que son sentiment de culpabilité prenne naissance dans le rapport avec sa mère : « Non l'ho fatto apposta, questo pensavo a ripetizione »¹. Son écriture traduit en tout cas toute l'angoisse de la culpabilité : « Sono cresciuto con le paure intese come colpe »², dit l'écrivain. Or, il y a toutes sortes d'expressions de coups et de fautes dans les œuvres napolitaines, expressions que nous avons relevées ici :

Œuvres napolitaines	« Colpo »	« Colpa »
<i>Non ora, non qui</i>	18 fois ³	2 fois ⁴
<i>I colpi dei sensi</i>	9 fois ⁵	/
<i>Tu, mio</i>	1 fois ⁶	/
<i>Tufo</i>	1 fois ⁷	/
<i>Montedidio</i>	10 fois ⁸	1 fois ⁹
<i>Napòlide</i>	11 fois ¹⁰	1 fois ¹¹
<i>Morso di luna nuova</i>	5 fois ¹²	/

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 59. Trad. (Je ne l'ai pas fait exprès : c'est cela que je pensais, sans arrêt)

² ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, op. cit. , p. 21. Trad. (J'ai grandi avec les peurs ressenties comme des fautes)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 9, 20 (2 fois), 35 (4 fois), 36, 37 (4 fois), 39, 56, 58, 90, 91 (2 fois)

⁴ Idem, pp. 51, 86.

⁵ ERRI DE LUCA, *I colpi dei sensi*, op. cit. , pp. 7, 13, 15 (2 fois), 16, 17, 20 (2 fois), 27.

⁶ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 32..

⁷ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , p. 25.

⁸ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 37, 39, 61, 93 (2 fois), 123, 129, 138 (2 fois), 139.

⁹ Idem, p. 78.

¹⁰ ERRI DE LUCA *Napòlide*, op. cit. , pp. 6, 17, 31 (2 fois), 44, 46, 49, 51, 80, 92, 97.

¹¹ ERRI DE LUCA *Vulcanici*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 61.

¹² ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 23, 60, 67, 88, 95.

Force est de constater que le mot « colpo » est plus récurrent dans son premier roman dédié à sa mère que dans les autres oeuvres. Il évoque les nécessaires coups à prendre pour grandir « per vivere ci vogliono per forza i colpi... colpi duri »¹. Cela reflète l'adage napolitain « mazze e pannelle pannelle fanno i figli belli »² faisant écho aux mêmes affirmations de Domenico Rea et de Anna Maria Ortese. Or, les coups auxquels fait allusion Erri De Luca sont de nature plus complexe car multiples : ils font d'abord référence au passé de ses parents, aux bombardements³ qui résonnent dans la tête de l'enfant, au bombardement de sa ville, « un colpo di manganello ancora di legno... incassato in città fu l'anticipo di tutti gli urti futuri »⁴. Puis, les coups du sort parlent aussi de la perte de son ami Massimo⁵. Ils parlent encore de Naples, frappée de toutes parts, par le vent⁶ et la mer⁷, et par les secousses telluriques du sous-sol, « i colpi che la natura sferra da un suolo che bolle bolle più volte per secolo »⁸. Erri De Luca reste sous les « colpi » des sens parce qu'il a vécu toutes les affres de l'après-guerre, les décombres et la démolition à coups de pioche des immeubles⁹. A tout cela, il faut ajouter le départ dans la précipitation, « un giorno e un colpo solo »¹⁰, les conséquences pour son père¹¹ et le sentiment de culpabilité pour lui, le fils¹². Ce poids devient insupportable lorsqu'il prend encore sur lui celui de la culpabilité des fautes des générations antérieures :

Le colpo dei genitori, anche solo di omissione, mi salirono addosso, forse perché erano troppo grandi per essere esaurite in una generazione¹³.

Pourtant l'écrivain n'a pas eu peur de donner et de recevoir des coups dans les rues¹⁴. « Colpo », c'est la blessure mortelle de Pietro Bruno par un coup de pistolet¹, « colpa », ce sont

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 138. Trad. (Pour vivre il faut forcément des coups... des coups durs)

² Trad. (Le bâton et le petit pain font les enfants beaux et sains)

³ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 20, 21, 60, 67, 88, 90, 95. ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 90.

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 31. Trad. (Rien qu'un coup de matraque encore en bois... encaissé en ville fut fut l'avance de tous les coups d'après)

⁵ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 91. "Rivedo i piedi nudi di Massimo che batte il suo nuoto e con pochi colpi si slancia lontano. Il mio cuore ora batte quei colpi" Trad. (Je revois les pieds nus de Massimo qui nage et en quelques battements s'élance au loin. Maintenant mon coeur bat de ces battements)

⁶ ERRI DE LUCA, *Molo di Mergellina*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 44. "Caricano a colpi d'ariete" Trad. (Elles chargent à coups de bélier)

⁷ Idem, op. cit. , p. 46. "Colpi delle onde" Trad. (Coups des vagues)

⁸ ERRI DE LUCA, *Dicerie*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 51. Trad. (Les coups que la nature déclenche plusieurs fois par siècle depuis son sol bouillonnant)

⁹ ERRI DE LUCA, *Tufo*, op. cit. , p. 25 "Guardavo il palazzo cedere ai colpi" Trad. (Je regardais le palais céder sous les coups)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 52. Trad. (Un jour et d'un seul coup)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi nell'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 24. "C'è un bianco che si squarcia dall'alto verso il basso in ogni mio sonno" Trad. (Il y a un blanc qui se déchire du haut vers le bas dans tous mes sommeils)

¹² ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 109. "Pensavo alle mie colpe, all'aver abbandonato mio padre, ad aver fatto piangere una donna devota" Trad. (Je pensais à mes fautes, avoir abandonné mon père, avoir fait pleurer une femme dévouée)

¹³ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi nell'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. p. 34. Trad. (Les fautes des parents, même seulement d'omission, m'assaillirent, peut-être parce qu'elles étaient trop grandes pour être épuisées en une génération)

¹⁴ ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, op. cit. , p. 24. "Non ho avuto paura dei colpi" Trad. (Je n'ai pas eu peur des coups)

aussi les tragédies perpétrées par Lotta Continua: « Noi siamo stati colpevoli di tutto, correi anche di quello che non abbiamo materialmente commesso »². Erri De Luca vit sans doute sous le poids de cet autre sentiment de culpabilité généré par son activité militante et qui semble le hanter encore aujourd'hui. Dans *Sulla traccia di Nives*, le mot « colpo » revient 4 fois (guerre, enterrement de son père, nez, culpabilité). Il évoque d'abord la honte de son pays qui bombarde la ville de Belgrade en 1999³ ; puis, Aldo son père, nommé pour la première fois avec « i colpi di pala che lo schiacciavano là sotto e lo staccavano da me »⁴; son nez cassé qu'il essaye de redresser par un autre coup⁵. Tous ces rappels font-ils de Erri De Luca un martyr, un masochiste ou un adulte «incallito di sé»⁶ ? Nives Meroi lui fait justement remarquer qu'en montagne, on n'emporte pas le poids du passé, « non devi portare pesi oltre quello dello zaino e il tuo »⁷. Il lui répond sobrement qu'il se sent « un figlio dannato »⁸.

La culpabilité nous paraît ainsi être un thème essentiel qui est présent dans toute la narrative de l'écrivain et sous des formes différentes. Elle peut s'entendre comme éternel reproche personnel à l'égard des amis emprisonnés, reproche dont il essaye de rendre compte par les vers d'Isaïe lorsqu'il parle de la libération des prisonniers : « Sono quelli sotto un giogo, stretti dai legami di colpa [2 fois]... gradi di colpa »⁹. Lui a été épargné : « uno che non ha scontato »¹⁰. Mais la culpabilité de l'homme s'étend aussi à celle qu'il éprouve pour les nouveaux migrants, ceux qui meurent dans les mers, « colpevoli di viaggio »¹¹. Elle est surtout celle jamais assumée d'une guerre à laquelle il n'a pas participé, comme le manifeste les œuvres *Montedidio*, *Morso di luna nuova*, *Aceto*, *arcobaleno*, *Tre cavalli*, pour cumuler en expression cathartique dans *Tu, mio*, *Montedidio*, *L'ultimo viaggio di Sindbad*.

¹ ERRI DE LUCA, *Una storia di strada*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 12. Trad. (Coups de revolver) Pietro Bruno n'avait que dix-huit ans lorsqu'il est mort le 22 novembre 1965 en manifestant dans une rue de la Capitale pour l'indépendance de l'Angola.

² ERRI DE LUCA, *Ognuno di noi poteva*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 21. Trad. (Nous avons été coupables de tout, complices de ce que nous n'avons pas matériellement pu commettre)

³ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 24. « A Belgrado i colpi mi facevano vergognare di me, del mio paese e mi indurivano l'insonnia. I bombardamenti aerei sulla città sono stati il sonoro del millenovecento » Trad. (À Belgrade les coups me donnaient honte de moi-même, de mon pays et durcissaient mon insomnie. Les bombardements aériens sur les villes ont été la bande sonore du vingtième siècle)

⁴ Idem, p. 104. Trad. (Les coups de pelle qui l'écrasaient là-dessous et le détachaient de moi)

⁵ Idem, p. 107. « Avevo sentito il colpo e il sangue in faccia e toccandomi avevo trovato il naso spostato... verso sinistra, c'era neve intorno ne avevo presa una manciata e stringendola sul naso con un colpo avevo provato a raddrizzarla. Un buon colpo secco e l'avevo riportata sul naso » Trad. (J'avais senti le coup et le sang sur mon visage, et sous mes doigts j'avais trouvé mon nez déplacé... sur la gauche... Il y avait de la neige, autour j'en avais pris une poignée et en l'appuyant sur mon nez j'avais essayé de le redresser d'un coup. Un bon coup sec et je l'avais ramené sur le nez)

⁶ ERRI DE LUCA, *Impressioni di un involontario*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 94. Trad. (Endurci de soi)

⁷ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. p 106. Trad. (Tu ne dois pas porter d'autre poids que celui de ton sac)

⁸ Idem, p. 103 Trad. (Un sacré fils)

⁹ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , pp. 68-70. Trad. (Trad. (ce sont ceux qui sont sous un joug, étreints par les liens de la culpabilité... Des degrés de culpabilité)

¹⁰ Idem, p. 81. Trad. (Quelqu'un qui n'a pas expié)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Solo andata*, op. cit. , p. 31. Trad. (Coupables de voyage)

4.3.5 « Sangue », le sang

Autre stéréotype, le sang est une constante de l'écriture des écrivains napolitains. Effectivement Anna Maria Ortese évoquait « il peso del sangue »¹ d'un Domenico Rea épileptique. Ce dernier nous a laissé d'ailleurs des pages passionnées et sanglantes à propos de crimes passionnels. Erri De Luca n'échappe pas non plus à cette thématique qu'il fait sienne à sa manière. Mais tout d'abord, nous voulons donner quelques précisions sur l'image du sang à Naples, image qui remonte aux origines d'une tradition plurimillénaire. Osée², prophète biblique d'Israël au VIII^e siècle avant J.-C., et Eschyle dans *Les Choéphores*³, nous ont transmis le célèbre adage, « le sang appelle le sang ». Or, le mythe du sang napolitain a des origines grecques en partie en raison de l'implantation de temples grecs à Naples et de la prolifération du culte de Poséidon et du dieu Mithra. Pour la gloire de ce dernier, on procédait à des rites tauromachiques en sacrifiant des taureaux⁴ et lors des baptêmes, on aspergeait les fidèles de ce sang. Si Jean-Noël Schifano parle de « ville du sang »⁵, au XVII^e siècle Jean-Jacques Bouchard l'avait définie comme *urbs sanguinum*, ville des sangs, le pluriel visant à évoquer le nombre écrasant de reliques, plus de trois mille. Naples a toujours été riche de cultes païens, de cultes religieux, d'émeutes et de faits sanglants. Le sang nous rappelle en effet la célèbre décollation, par les Romains, de San Gennaro, évêque de Bénévent, le 19 septembre 305, et ce, à l'époque des persécution de Dioclétien ; cette décapitation a été suivie quelques siècles après, par celle de Conradin, en 1268, en place publique - la piazza Mercato- et par celle de Masaniello en 1647, sur la même place. Sang sacré et sang profane se mêlent ainsi dans un culte éternel.

Dans l'exergue de *Montedidio*, Erri De Luca remercie Monica Zunica pour ses précieuses informations sur le miracle de « la città dei sangui »⁶ : il commémore ainsi le souvenir de San Gennaro, le plus célèbre des saints patrons de la ville dont le sang se liquéfie le 19 septembre, Santa Patrizia et Sant'Andrea Avellino⁷, cités tous les trois dans ce même roman. D'ailleurs, Erri De Luca n'hésite pas à se contredire, par la bouche du narrateur de *Montedidio* qui nous assure un jour

¹ ANNA MARIA ORTESE, *Il silenzio della ragione*, in *Il mare non bagna Napoli*, op. cit., p. 147. Trad. (Le poids du sang)

² OSEE, *Livre d'Osée*, 4,1b-3a, in *La Bible*. « Il n'y a point de vérité, point de miséricorde, point de connaissance de Dieu dans le pays. Il n'y a que parjures et mensonges, assassinats, vols et adultères; on use de violence, on commet meurtre sur meurtre. C'est pourquoi le pays sera dans le deuil »

³ En effet dans cette tragédie Oreste tue Égisthe et Clytemnestre vengeant la mort de son père Agamemnon.

⁴ JEAN-NOËL SCHIFANO, *Sous le soleil de Naples*, op. cit., p. 44. Ce qui est très intéressant est le fait que l'actuel Dôme où a lieu deux fois par ans la liquéfaction des ampoules de saint Janvier avait été construit sur les ruines d'un temple grec consacré au dieu Poséidon et que le temple de Mitra se trouve juste derrière le Dôme. Cela nous amène à affirmer la grécité du culte du sang à Naples.

⁵ C'est le titre du troisième chapitre de *Sous le soleil de Naples*. JEAN-NOËL SCHIFANO, *La ville du sang*, in *Sous le soleil de Naples*, op. cit., pp. 39-65.

⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., remerciements, «Debbo a Monica Zunica le notizie sui miscugli di sangue e miracolo di Napoli, città dei sangui» Trad. (Je dois à Monica Zunica les détails sur les mélanges de sang et de miracle de Naples, ville des sangs) ; Idem, p. 68. «Questa è una città dei sangui» Trad. (C'est une ville des sangs) ; ERRI DE LUCA, *Sacro di Sud*, in *Napòlide*, op. cit., p. 71. «Città dei sangui» Trad. (Ville des sangs). Même définition chez Marcello D'Orta. MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano*, op. cit., p. 35. «Città dei sangui» Trad. (Ville des sangs)

⁷ On entend parler de ce dernier vers la fin du roman, il est annoncé à la radio. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., p. 97. «Si è squagliato il sangue di Sant'Andrea Avellino» Trad. (Le sang de sant'Andrea Avellino s'est liquéfié)

de la supériorité de Sainte Patrizia¹ (dont la liquéfaction de sang se produit au niveau de la gencive²), et un autre jour, de celle de San Gennaro, le saint des saints, spécialiste d'éruptions³ :

In cima a tutti i santi a Napoli c'è lui, santo Gennaro del sangue. Se Napoli è «città dei sangui», ... lo si deve a lui. Se Napoli ha diritto a quel temibile rango, è per la sua reliquia raggrumata che più volte all'anno deve prodursi nell'oplà miracoloso dello squagliamento: santo sangue che si commuove come una cioccolata sotto un cielo di strilli di donne in una chiesa, si allenta sotto il sudore d'acquaragia, unico solvente adatto al miracolo. Lui, santo Gennaro del sangue, detto nella stenografia del dialetto solo «sangennà», lui è la fertilità del sacro in mezzo al golfo, il mestruo del cielo che deve scorrere e dare potenza alle donne, al suolo, al mare, al sugo rosso di pomodori e pesci di cui è fatta la zuppa del nostro stesso sangue. È il nostro sottosuolo, il sangue⁴.

Jean Noël Schifano est d'accord sur le fait que sainte Patrizia aurait pu devenir la sainte patronne de Naples, mais qu'elle en a été empêchée en raison de son sexe. San Gennaro est ainsi devenu « le totem de la géante tribu napolitaine »⁵, dans une ville où « tout est signe »⁶, comme saint Janvier est devenu le saint de l'amour⁷. En réalité, le culte du sang est très répandu, un ou plusieurs saints par église consacrant le miracle napolitain des sangs : il faut citer Saint Stéphane, Saint Louis Gonzaga, Saint Pantaleone, Sant'Alfonso Maria dei Liguori, Saint Laurent, Sainte Patrizia, Saint Jean-Baptiste, et bien d'autres⁸. Or, le sang, c'est d'abord celui de la femme, avec son cycle menstruel⁹ (que la Napolitaine échange avec du vin, symbolique du sang rouge), ensuite

¹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 68. «Ha lasciato un sangue miracoloso si squaglia e risquaglia in continuazione assai più di quello di san Gennaro» Trad. (Elle a laissé du sang miraculeux, il se liquéfie et se coagule continuellement, bien plus que celui de san Gennaro) Jean-Noël Schifano affirme de même. JEAN-NOËL SCHIFANO, *Dictionnaire amoureux de Naples*, op. cit. , p. 121. Santa Patrizia est « l'une des saintes les plus vénérées de Naples. Elle aussi, comme Saint Janvier et plus souvent que saint Janvier... offre dans deux ampoules son sang qui se liquéfie quand on sait prier la sainte » L'écrivain français a assisté à plusieurs reprises à la liquéfaction du sang de sainte Patrizia. Idem, p. 121. «Plus d'une fois, guidé par une religieuses pleine de douces attentions, avec une poignée d'amis venus de France, je fus témoin du miracle, qui nous était destiné»

² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. p. 68. «Una notte un devoto ha sforzato la sepoltura e con una pinza ha cavato un dente alla santa per tenerlo come reliquia e quella dopo cento anni che era morta, si è messa a sputare sangue dalla gengiva, l'hanno raccolto nel vetro e così è cominciato il miracolo» Trad. (Une nuit, un fidèle a forcé la sépulture et avec une pince il a extrait une dent de la sainte, pour la garder comme relique, et celle-ci, cent ans après sa mort, s'est mise à cracher du sang par la gencive. On l'a recueilli dans de verre et c'est ainsi que le miracle a commencé) ; JEAN-NOËL SCHIFANO, *Dictionnaire amoureux de Naples*, op. cit. , p. 122. Jean-Noël Schifano reporte ici la légende de cette « molaire » arrachée par un chevalier romain. La dépouille intacte de la sainte repose dans l'église de San Gregorio Armeno à Naples. Elle est restée intacte et se trouve sous l'orgue de droite.

³ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 27. «Per le eruzioni abbiamo san Gennaro» Trad. (Pour les éruptions nous avons saint Gennaro)

⁴ ERRI DE LUCA, *Sacro di Sud*, in *Napòlide*, op. cit. , pp. 71-72. Trad. (Au sommet de tous les saints à Naples il y a lui, saint Gennaro du sang. Si Naples est « ville des sangs », ... on le doit à lui. Si Naples a droit à ce redoutable rang, c'est à cause de sa relique caillée qui plusieurs fois par an doit se produire dans le hop là miraculeux de la liquéfaction : saint sang qui s'émeut comme un chocolat sous le ciel de cris de femmes dans une église, se relâche sous la sueur, unique solvant apte au miracle. Lui, saint Janvier du sang, dit dans la sténographie du dialecte seulement « sangennà », lui c'est la fertilité du sacré au milieu du golfe, la menstruation du ciel qui doit couler et donner puissance aux femmes, au sol, à la mer, à la sauce rouge de tomates et aux poissons dont est faite la soupe de notre même sang. C'est notre sous-sol, le sang)

⁵ JEAN-NOËL SCHIFANO, *Dictionnaire amoureux de Naples*, op. cit. , p. 440.

⁶ Idem, p. 441.

⁷ Idem, p. 441. «Gennaro est par excellence le saint de l'amour, le saint d'avant la séparation des sexes, le saint hermaphrodite d'avant toutes les séparations»

⁸ MARCELLO D'ORTA, *Nero napoletano*, op. cit. , pp. 34-35.

⁹ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 129. «Le scorre il sangue... È un ricambio che tengono le donne. Ha bevuto il vino per rimettersi il sangue» Trad. (Son sang coule... c'est un rechange propre aux femmes. Elle a bu du vin pour se remettre en sang)

celui des enfants et des maris quand ils sont blessés. Le matriarcat napolitain a engendré ce culte par Eusebia¹, culte perpétré également dans l'image de la tomate (et de la sauce tomate !), dont la production napolitaine est l'une des premières au monde ! Naples est une ville qui exulte par son sang :

Qua sono fissati col sangue, la gente lo mette dentro le bestemmie, dentro gli insulti, se lo mangia pure cotto e poi lo va a venerare dentro le chiese. Specialmente le donne tengono la frenesia di nominarlo 'o sang. E pure il sugo della domenica è così scuro, spesso che gli rassomiglia².

Dans l'écriture napolitaine d'invention de Erri De Luca, le sang semble omniprésent. *Montedidio* exprime cette double connotation d'un sang purificateur ou impie: en premier lieu, le sang représente le renouveau de la vie à travers la jeune fille Marie, à la fois par sa perte de virginité³ et par l'échange de sang avec le narrateur. Le sang devient donc symbolique du flux vital en même temps que d'union. Mais le sang représente aussi la faute et l'empoisonnement : c'est le cas pour le propriétaire, puni par le héros et qui meurt intoxiqué dans son propre sang⁴. Il est également marque d'appartenance à la même famille, même morale, comme dans *Tu, mio* où les rapports entre les êtres sont rendus de cette façon « attaccamento a te di sangue »⁵. Les liens de sang font de l'histoire du passé de la guerre, une histoire partagée, comme c'est le cas avec Caia, Hàiele.

Dans l'écriture autobiographique de Erri De Luca, le sang est bien plus qu'une récurrence : il magnifie le culte de son propre sang. C'est par le sang que l'écrivain se démarque des autres personnes car il en connaît la valeur en tant que fluide vital et imagine que son écoulement préfigure l'inévitable mort⁶. Mais son attitude globale par rapport à cette symbolique reste confuse. D'une part, il ressent que son quart de sang américain le sépare de sa ville⁷, mais d'autre part, que ce même sang l'unit aux autres à travers l'écriture et à travers les événements de mai 1968⁸. Le sang peut encore prendre, pour lui, une connotation de faute, de péché et c'est le cas lors de la rencontre avec le prêtre Alessandro en Afrique qui réclame à l'écrivain de se purifier, de se laver de ses péchés. « Liberami dai sanguini »⁹, insiste le prêtre.

¹ Ainsi s'appelait, paraît-il, la femme qui a ramassé le sang de san Gennaro lors de sa décollation.

² Idem, p. 68. Trad. (On est obsédé par le sang, les gens le mettent dans leurs blasphèmes, dans leurs insultes, ils le mangent même cuit et puis vont le vénérer dans les églises. Les femmes surtout prononcent frénétiquement ce mot, le sang. Et même la sauce du dimanche est si noire, si épaisse, qu'elle lui ressemble) Il s'agit du *sanguinaccio*, du sang de porc mélangé avec du chocolat. Il n'y a pas d'équivalent en France car le boudin est salé (et sans chocolat).

³ Idem, pp. 138-139. "I colpi del sangue... la sua voce mi concentra il sangue nella pancia... (Maria) pensa al suo sangue... È bella Maria col sangue che perde e il vino che lo rimpiazza" Trad. (Les coups de mon sang... sa voix concentre le sang dans mon ventre... Elle pense à son sang... Elle est belle Maria avec le sang qu'elle perd et le vin qui le remplace)

⁴ Idem, p. 109. "L'uomo si è ubriacato del suo stesso sangue" Trad. (L'homme s'est enivré de son propre sang)

⁵ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 99. Trad. (Attachement à toi par le sang)

⁶ ERRI DE LUCA, *Altire*, in *Altre prove di risposta*, p. 67. "Perdo un po' si sangue ogni giorno" Trad. (Je perds un peu de sang tous les jours)

⁷ ERRI De LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 48. "Tu hai pure il sangue loro.... Vero, c'è un quartino di sangue americano nel mio litro" Trad. (Tu es même de leur sang... C'est vrai, il y a un quart de leur sang dans un litre du mien)

⁸ ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 76. "Il sangue già versato" Trad. (Le sang déjà versé)

⁹ ERRI DE LUCA, *In nomine*, in *Il contrario di uno*, op. cit., p. 59. Trad. (Libère-moi des sangs)

On peut également évoquer le sang collectif, le sang de Naples versé pour libérer la ville de ses occupants allemands lors du massacre de la Poste si important pour Erri De Luca (et pour ses parents) qui le reporte en dialecte, « 'o sanghe sparso »¹, avec plusieurs focalisations, trou dans la tête ensanglantée de Emanuele que « votta sanghe »² ou yeux rougis de Armando en voyant son ami tué par balles, « co 'osanghe all'uocchié »³. L'écrivain emploie très couramment des expressions contenant le mot « sang » comme pour extérioriser la force du feu intérieur de ses personnages : elles ponctuent leur allure, « il sangue obbediva alla cadenza dei passi »⁴, leur ressenti, « io sentii un calcio nel sangue »⁵, « come assaggiare sangue »⁶, ainsi que leurs désir profonds, « avrei pagato sangue »⁷.

Le thème du sang revient en force dans les oeuvres non napolitaines⁸ de Erri De Luca. Ses personnages saignent du nez⁹, des oreilles¹⁰, dans leurs corps¹¹, ils mangent du sang de cochon égorgé et frit, ils prédisent le sang dans la cendre¹², ils incisent une artère palatine¹³, ils tuent¹⁴. La mer Méditerranéenne est pleine du sang des corps des migrants dans la métaphore d'« una bocca che sanguina di spine »¹⁵. Le sang est en définitive pour l'écrivain l'expression de ce qu'est la vie, sous toutes ses formes.

4.3.6 « Stacco », « perdita », séparation et perte

Il faut maintenant nous attacher à un autre thème récurrent chez l'écrivain, celui de la séparation et de la perte. *Agguati*¹⁶ est consacré au Caravage autant admiré pour sa vie que pour ses

¹ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 37. Trad. (Le sang répandu)

² Idem, p. 58. Trad. (Il jette du sang)

³ Idem, p. 95. Trad. (Le sang dans les yeux)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 103. Trad. (Le sang obéissait à la cadence des pas)

⁵ Idem, p. 24. Trad. (Je sentis comme un coup de pied dans mon sang)

⁶ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, p. 7. Trad. (C'est comme goûter du sang)

⁷ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 35. Trad. (J'aurais donné mon sang)

⁸ Dans *Solo andata* le mot « sang » est répété 8 fois, dans *Tre cavalli* 15 fois.

⁹ ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , pp. 56; 104. Il s'agit d'un marin au nez violacé (56), puis du sang du narrateur (104).

¹⁰ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sinbad*, op. cit. , pp. 12-13. "Proprio a me doveva fare sanguinare le orecchie, mannaggia a lei" Trad. (C'est à moi qu'elle devait faire saigner les oreilles, merde alors !)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 104.

¹² Idem, p. 72. "La cenere vede sangue, anche il tuo sparso accanto" Trad. (La cendre voit du sang, et le tien aussi répandu à côté)

¹³ Idem, p. 68. Il s'agit d'un patient de la belle Laila.

¹⁴ ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 106. C'est Selim qui remplacera le narrateur à la dernière minute et il repartira indemne sans une goutte de sang sur lui. ERRI DE LUCA, *Solo andata*, op. cit. , p. 19. "Darà sangue alle branchie" Trad. (Il donnera du sang aux branchies)

¹⁵ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, op. cit. , p. 39. Trad. (Une bouche qui saigne des épines)

¹⁶ ERRI DE LUCA, *Agguati*, in *Alzaia*, op. cit. , pp. 9-10.

toiles. En séjour dans la cité parthénopéenne, un an avant sa mort, il reçoit des coups de couteau dans un guet-apens à la sortie d'une auberge. Cet épisode caractérise toute la vie hors du commun d'un homme marqué par la violence du drame *in fieri* de ses personnages. Erri De Luca aime le tableau de Saint Mathieu en train d'écrire les premières lignes de son évangile, en hébreu, assisté d'un ange qui effleure et corrige sa main ; cette toile a été détruite par les Nazis en 1945. Ce tableau, de même que l'hébreu du temps de Jésus, est définitivement perdu. L'écrivain associe ici la perte de la toile à celle d'une langue ancienne. C'est ainsi que le sentiment de perte semble toujours se fondre chez lui dans le thème de la séparation.

De même que le Caravage blessé à Naples, Erri De Luca, entretient avec sa ville un rapport placé sous le signe du sang ; il tente bien de s'éloigner de la cité et de rompre ce lien mais y parvient-il réellement ? Ces réflexions nous conduisent à considérer de plus près ce qu'il entend par séparation et perte.

« Stacco » et « perdita », termes récurrents, signifient détachement et perte : ces deux mots sont en règle générale inséparables l'un de l'autre car toute séparation équivaut à une perte. Chez Erri De Luca, le mot « séparation » est déjà présent dans le souvenir des récits de ses parents sur l'émigration napolitaine des années 1930, à propos du « distacco », de l'éloignement de ces émigrants, de leurs familles restées à quai sur le môle Beverello. L'écrivain parle de « distacco fresco »¹ lorsque le navire est à la hauteur de la digue foraine. Mais, déjà de tout petit, Erri De Luca avoue avoir conscience de l'expérience de la « séparation », séparation inévitable de l'enfant d'avec sa mère, ou plus particulière d'avec les jouets aimés et cassés. La basilique de San Francesco di Paola prolonge la notion de perte d'avec sa mère, très pieuse². Les occasions d'évoquer ce retranchement sont multiples, que ce soit enfant, derrière le mur de la cuisine pour ne pas voir la ville et le peuple, ou que ce soit adolescent, en s'isolant de ses camarades, en se retranchant dans de solitaires lectures, et finalement en quittant Naples. La fracture avec sa ville le fait vivre étranger à son entourage et sans doute à lui-même. Son départ ainsi considéré apparaît alors comme la suite inévitable à toutes ces coupures et blessures. L'avant dernier « stacco » napolitain, c'est la séparation d'avec le Vésuve³, son seul amour napolitain⁴. Erri De Luca emploie assez souvent le mot « stacco », et le verbe « staccare » pour indiquer la coupure avec son lieu de naissance. En décembre 1969, il déclare être déjà un intrus : « Ero già un intruso. Guardavo sforzato il posto da cui mi ero staccato »⁵. La perte n'est donc que la conséquence logique de ce grandiose « stacco » avec Naples, en ces termes évoquée :

¹ ERRI DE LUCA, *Udito : un grido*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 10. Trad. (La fraîche séparation)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 61. «Tu ci portavi con te quando andavi in chiesa, per non lasciarci soli in casa. Andavamo di pomeriggio all'immensa basilica di piazza Plebiscito. Tu pregavi allontanandoti da noi. Cambiavi banco, ti mettevi su un legno lontano» Trad. (Tu nous emmenais avec toi quand tu allais à l'église, pour ne pas nous laisser seuls à la maison. Nous nous rendions l'après-midi à l'immense basilique de piazza Plebiscito. Toi tu priais en t'éloignant de nous. Tu changeais de banc, tu t'installais sur une barre de bois)

³ Ici l'écrivain regarde le cône du Vésuve le détacher, l'éloigner à jamais de sa ville. ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 85. «Così da ragazzo guardai dalla sua parte, la sua forma di pagnotta rigonfia, al finestrino di un treno che mi staccava dal luogo». Trad. (Ainsi, je regardais de son côté, sa forme de miche gonflée, par la fenêtre d'un train qui me détachait de l'endroit)

⁴ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 42. «Si lavava di me, ... staccava dalla stanza le sue cose» Trad. (Elle se lavait de moi... elle détachait ses affaires de la pièce)

⁵ ERRI DE LUCA, *Vino*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 113. Trad. (J'étais déjà un intrus. Je regardais à contrecœur l'endroit d'où je m'étais détaché)

La città che da ragazzo mi sembrò violenta era di burro, le mani non riuscivano a toccarla. Stringere la maniglia del vecchio tram e non sentire niente, neanche il minimo appoggio: l'organo del tatto decideva a nome di tutto il corpo la separazione¹.

Le mot « perdita » quant à lui sert à évoquer de multiples faits, qu'ils soient graves ou sans importance, comme la perte à l'école, de l'encrier et de la plume, la perte à l'adolescence d'un ami comme Massimo ou celle plus tard de son père. Toute perte résonne en perte d'équilibre, à la manière du ressenti lors du tremblement de terre :

Durante quel tempo ognuno provò la vertigine di una perdita di equilibrio, un bisogno di reggersi per non cadere².

Mais y a-t-il eu vraiment un équilibre à Naples ? Erri De Luca rappelle qu'il arrivait à tenir de petits objets en équilibre instable³ lorsqu'il était petit, mais il n'avait ce sens ni pour les mots⁴ ni pour son corps, à cause du handicap de ses pieds, à « l'appoggio sghembo »⁵. Je voudrais ici reproduire ce qu'il m'en a dit, dans un courrier de janvier 2007 qu'il m'a adressé : «Sei di Napoli e sei danzatrice. I tuoi piedi hanno imparato lì l'equilibrio. Io li l'ho mancato»⁶.

4.3.7 « Vuoto »

Ce manque d'équilibre de l'enfant, l'adulte a cherché à le compenser par l'exercice de l'alpinisme. Tel un acrobate, Erri De Luca se familiarise certes avec le vide, contrepoint de la paroi rocheuse⁷, mais il apprend aussi à faire le vide en lui, en quête d'une harmonie que la vie lui a refusée. Il établit alors un lien profond entre cette expérience et celle de l'écriture : écrire reviendrait à affronter les pages blanches, exactement comme on se jetterait dans le vide :

¹ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 87. Trad. (La ville qui, enfant, me semblait violente était en beurre, mes mains n'arrivaient pas à la toucher. Serrer la poignée du vieux tram et ne rien sentir, pas même le moindre appui : l'organe du toucher décidait de la séparation au nom de tout le corps)

² ERRI DE LUCA, *Ubriachi*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 124. Trad. (Pendant ce laps de temps, chacun ressentit le vertige d'une perte d'équilibre, un besoin de se tenir pour ne pas tomber)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 8-9. "Riuscivo a tenere in bilico le cose per qualche durevole attimo" Trad. (J'arrivais à tenir en équilibre instable des choses pendant quelques durables instants)

⁴ Idem, p. 25. "L'intoppo della parola... fa ridere come l'effetto di uno che cade, che perde l'equilibrio" Trad. (La confusion des mots... déclenche le rire aussi assurément que celui qui tombe ou perd l'équilibre)

⁵ Idem, p. 77. Trad. (Un appui instable)

⁶ Voir en Annexes 10 : *Correspondance avec l'écrivain*. Trad. (Tu es de Naples et tu es danseuse. Tes pieds ont appris là-bas l'équilibre. Moi là-bas, je l'ai manqué)

⁷ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 29. "Vuoto leggero di una parete di montagna" Trad. (Vide léger d'une paroi de montagne) L'écrivain parle souvent du vide en montagne (*Pianoterra*, 73 ; *In alto a sinistra*, 70, 87, 88 ; *Altre prove di risposta*, 67 ; *Solo andata*, 62)

Affrontando alture, si apprende che in una scalata il vuoto è composto da tutti i passi lasciati alle spalle, l'abisso è quello che si è già commesso. Sul testo il vuoto è invece l'ignoto delle pagine seguenti in cui smarrirsi se i passi usciranno di traccia¹.

Ce vide, il nous en parle encore à propos de lui. Dès son départ de Naples, Erri De Luca se sent comme vidé, « ero partito a vuoto »², nous dit-il. Depuis un an dans la capitale, Erri De Luca fait le bilan. En quête d'identité, il s'interroge sur lui-même et cherche à savoir qui il est. Bien qu'appartenant au groupe des jeunes révoltés, il se sent inutile et sans repères. « Chi ero, cosa potevo dire di me : niente. Non ero di niente e di nessun luogo »³. Tout lui semble vide comme les rues, ou vidé de son sens, comme ce prétendu pouvoir qu'il semble exercer maintenant sur sa vie, « C'era quel vuoto di potere ottenuto »⁴. Au travail, il ressent le même sentiment d'inutilité: « Non vali niente, sei un sacco vuoto e devi fare la tua corsa lo stesso... dei giorni vuoti di forza »⁵. À trente ans, de retour à Naples, tout lui paraît encore marqué par la vacuité, l'allée, « Ho trent'anni e arrivo al luogo di partenza a mani vuote »⁶, le sous-sol⁷, « la città era vuota »⁸ lors du tremblement de terre, les décombres, les appartements sans habitants⁹, l'absence de femme¹⁰, et même ses mains¹¹ :

¹ ERRI DE LUCA, *Un nome di Dio*, in *Una nuvola come tappeto*, op. cit. , p. 54. Trad. (En affrontant les hauteurs, l'escalade nous apprend que le vide se compose de tous les pas laissés derrière soi, que l'abîme est celui qu'on a déjà franchi. Dans le texte, le vide c'est au contraire celui des pages suivantes où l'on se perd si les pas quittent la voie tracée) La même idée est présente lorsque l'écrivain parle du passage de la parole à l'écriture qui ne lui appartient pas, car c'est pour lui comme un peu partir dans le vide. ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 62. « Anche se adesso scrivo non è la mia voce, non è parlare questo, ma raccontare, mandarsi nel vuoto » Trad. (Même si j'écris aujourd'hui ce n'est pas ma voix, ce n'est pas parler, mais raconter, se jeter dans le vide)

² ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 88. Trad. (J'étais parti à vide)

³ ERRI DE LUCA, *La camicia al muro*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 42. Trad. (Qui étais-je, que pouvais-je dire de de moi : rien. Je n'étais de rien et d'aucun lieu)

⁴ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 41. Trad. (Il y avait ce vide de pouvoir obtenu)

⁵ ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 48. Trad. (Tu ne vaux rien, tu es un sac sac vide et tu dois faire quand même courir... des jours vides de force)

⁶ ERRI DE LUCA, *Il conto*, in *Il contrario di uno*, op. cit. , p. 88. Trad. (J'ai trente ans et j'arrive à mon point de départ les mains vides)

⁷ ERRI DE LUCA, *Sacro di Sud*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 69. « Napoli ha un doppiofondo, la città è crosta di superficie di una botola immensa. Sotto è vuota, cava, una camera d'aria in cui si sfibrano i terremoti » Trad. (Naples a un double fond, la ville est croûte de surface d'une immense trappe. En dessous elle est vide, creuse, une chambre à air où les tremblements de terre s'épuisent)

⁸ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 35. Trad. (La ville était vide)

⁹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 32. « Stanze vuote » Trad. (Pièces vides)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 76. « La castità... non è stata per me una privazione, ma la premessa di una libertà... Conoscevo l'assenza di donna, ma fu mancanza di desiderio e non rinuncia. Dopo quella febbre d'infanzia un sonno nel sangue mi ha tenuto al riparo dalle ansie del corpo. Uomini come me sono sono vicoli ciechi della specie » Trad. (La chasteté... n'a pas été pour moi une privation, mais le préambule d'une liberté... Je connaissais l'absence de femme, mais ce fut par manque de désir et non par renoncement. À la suite de cette fièvre de mon enfance, un sommeil de mon sang m'a gardé à l'abri des désirs du corps. Des hommes comme moi sont des impasses de l'espèce)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 28-29. « Le mani, anche vuote restavano mezze chiuse » Trad. (Mes mains, même vides, restaient à moitié fermées) ; ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 79. « Accoppio le palme vuote... le mani restano chiuse e anche le parole » Trad. (Je joins mes mains vides... Mes mains restent fermées et aussi les paroles)

Sono rimasto inerte, nel tempo, ai programmi. Sono perciò senza titolo di studio, senza famiglia, senza una professione. Come operaio, lavoro svolto per diciotto anni, mai sono salito di qualifica e scrittore è la più incerta delle mansioni svolte ¹.

Ce sentiment de vide est moins présent dans l'écriture napolitaine d'invention, *In alto a sinistra* (13 fois), *Tu, mio* (10 fois), *Montedidio* (2 fois), *Napòlide* (7 fois), que dans les oeuvres non napolitaines, *Tre cavalli* (14 fois), *Altre prove di risposta* (3 fois), *Lettere da una città bruciata* (16 fois) *L'ultimo viaggio di Sindbad* (4 fois), *Solo andata* (5 fois). Mais il ne faut pas oublier que chez Erri De Luca, toute notion fait référence à son contraire et le vide inclut un plein, le poids des choses. Ses personnages ressentent le poids du regard², du silence³, des objets⁴, des autres⁵, du deuil, de la guerre, de la vie. Lui, il ressent le poids de certains souvenirs⁶, des mots⁷ et des livres⁸.

¹ ERRI DE LUCA, *Urti*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., p. 52. Trad. (Je suis resté inerte, dans le temps, aux programmes. C'est pourquoi je suis sans titre d'études, sans famille, sans profession. En tant qu'ouvrier, travail effectué pendant dix-huit ans, je ne suis jamais monté en grade et écrivain est le plus incertain des métiers jamais exercés)

² ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, op. cit., p. 29. "È uscito perché non ce la faceva a stare dentro coi nostri occhi addosso. Les yeux pèsent" Trad. (Il est sorti car il n'en pouvait plus de rester à l'intérieur avec nos yeux sur lui. Les yeux pèsent)

³ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, op. cit., p. 29. "Nella stiva si è fatto pesante il silenzio" Trad. (Dans la la soute le silence est devenu pesant)

⁴ Le narrateur de *Montedidio* ressent le poids du boomerang (ainsi que sa perte de poids au fur et à mesure qu'il apprend à s'en servir) et du rouleau sur lequel il rédige sa vie. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit., pp. 32, 45. "Accidenti quanto pesa, dice, e me lo rende. Pesa? È un'ala di legno come può pesare? Insiste che pesa e scotta pure... Il legno perde peso, lo consegna alle braccia, ai pugni, alle dita" Trad. (Ça alors, qu'est-ce qu'il est lourd, dit-elle, et elle me le rend. Il est lourd ? C'est une aile de bois. Elle insiste en disant qu'il est lourd et qu'il brûle même... Le bois perd du poids, il le passe aux bras, aux poings, aux doigts); Idem, pp. 70, 105. "Il rotolo cresce dalla parte scritta, non vado a rileggere indietro, vedo che pesa... Pure il rotolo gira più svelto, tirato dal peso della parte scritta" Trad. (Le rouleau grandit du côté qui est écrit, je ne le relis pas en arrière, je vois qu'il est lourd... Même le rouleau tourne plus vite, tiré par le poids de la partie écrite)

⁵ C'est le cas de Caia pour le narrateur de *Tu, mio* dans un échange de poids et de légèreté. ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 92-94. "Caia si appoggiava forte al mio braccio, scaricava il peso su di me e lei era leggera... e io pesante... La pienezza del suo peso sul mio braccio, della sua infanzia appoggiata addosso a me, si era staccata" Trad. (Caia s'appuyait lourdement sur mon bras, elle se déchargeait de son poids sur moi et elle était légère... et moi lourd... L'abandon total de son poids à mon bras, de son enfance appuyée contre moi, s'était détaché)

⁶ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit., p. 25. "Ho in corpo il peso di un ricordo" Trad. (Je porte encore en moi le poids d'un souvenir)

⁷ ERRI DE LUCA, *Parole*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., p. 41. "A noi spetta sopportare e forse distinguere l'arbitrario peso che viene dato ad alcune parole rispetto ad altre" Trad. (C'est à nous de supporter et peut-être de distinguer l'arbitraire poids donné à certaines paroles par rapport à d'autres)

⁸ ERRI DE LUCA, *Per Paolo Persischetti*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit., p. 93. "Oggi le parole, i libri tornano ad avere il rispettabile peso del sospetto" Trad. (Aujourd'hui les mots, les livres ont à nouveau le respectable poids du suspect)

4.3.8 « Buio », obscurité, noir

Autre thème récurrent chez l'écrivain est celui de l'obscurité. Né dans un logement mal éclairé¹, habitant dans une ruelle sombre², ayant grandi dans une « città...buia, in fondo a un precipizio di scalini guasti »³, Erri De Luca est un habitué du noir et son corps est dit « buio » aussi⁴. « Il buio era il cancello di Dio... buio, del buio di sempre »⁵, répétait-il à propos de l'église. L'absence de lumière a sensibilisé et aiguisé ses autres organes, en même temps qu'elle accentué le caractère noir de ses récits. Le thème de l'obscurité et de la cécité est primordial en effet dans la rédaction de *Non ora, non qui*. Dès l'incipit, Erri De Luca nous informe, in medias res, de la future maladie de son père, et ce, par le biais d'une photo. Le noir tire certainement ses origines de l'obscurité permanente du vicolo de Montedidio, mais le « buio » fait référence à la tragédie familiale de la cécité progressive du père :

Andavo presso il suo buio e senza accendere la luce cominciavo... e costruivo una giocata difficile da risolvere⁶.

Ernesto Livorni parle, à juste titre, de «cecità come recupero delle origini e come condizione dell'originalità»⁷. En effet, l'écriture du «buio» tente de récupérer des instants de bonheur, des instants faits de petits riens, et qui rendent compte d'une harmonie fragile.

L'écriture napolitaine ou non napolitaine d'invention reprend la thématique du noir, au sens propre comme au sens figuré. « Cecatiello », narrateur de *Montedidio*, est borgne, « orbo di destro », l'aubergiste du mont Epomeo⁸, dans l'abri Elvire est myope⁹, le professeur Marotta est presque non-voyant, « debole di vista »¹⁰, le manœuvre écrivain kurde est blessé à un œil¹¹. L'adolescent de *Montedidio* s'entraîne toujours dans le noir¹², il rencontre Maria dans le noir¹³, l'obscurité favorise le ballet des fantômes¹⁴. L'adolescent de *Tu, mio* bouge avec adresse dans le

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 62. «La casa era avvolta in un'ombra costante» Trad. (La maison était enveloppée d'une ombre constante)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 62. «La luce del vicolo non arrivava a terra. Scendeva fino al primo piano a mezzogiorno, poi ritornava su» Trad. (La lumière de la ruelle n'atteignait pas le sol. À midi elle descendait jusqu'au premier étage, puis remontait)

³ Idem, p. 7. Trad. (Ville ... Il faisait si noir au fond des escaliers raides et délabrés)

⁴ Idem, p. 29. «Il mio corpo era snello e buio» Trad. (Mon corps était mince et sombre)

⁵ Idem, p. 61. Trad. (L'obscurité était la grille de Dieu... noir, le noir de toujours)

⁶ Idem, p. 118. Trad. (J'allais vers son obscurité et sans allumer la lumière je commençais... et j'échafaudais une partie difficile à résoudre)

⁷ ERNESTO LIVORNI, *Il complesso di Reuven*, in *Scrivere nella polvere*, op. cit. , p. 42. Trad. (La cécité comme récupération des origines et comme condition de l'originalité)

⁸ ERRI DE LUCA, *Epomeo*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 42. Trad. (Borgne de l'œil droit)

⁹ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , p. 44. «Sono miope» Trad. (Je suis myope)

¹⁰ Idem, p. 31. Trad. (Faible de vue)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 17.

¹² ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 15, 24, 32, 119.

¹³ Idem, pp. 31, 37, 46, 51, 100, 101.

¹⁴ Idem, pp. 97. «A luce spenta passa qualche carezza di spiriti sopra la nuca, al buio si muovono meglio» Trad. (La lumière éteinte, des caresses de fantômes me passent sur la nuque, dans l'obscurité ils bougent mieux)

noir¹. De plus, l'écrivain a une prédilection pour les endroits très sombres et clos, la crypte des nonnes à Ischia, les prisons de l'archipel napolitain, celle de ses amis, l'obscurité de la mer qui engloutit Massimo², le noir de l'abri souterrain³, le noir du métro⁴, le noir de la chair⁵, le noir du fossé⁶, le noir d'un tunnel⁷, le noir de la tombe de son père⁸. De même, la mer n'est pas perçue comme solaire et enchanteresse à la manière d'un Raffaele La Capria, mais décrite toujours noire et en colère⁹. On relève la même tendance pour les paysages, Erri De Luca préfère toujours le coucher coucher du soleil ou la nuit, au plein jour¹⁰. Le noir qualifie aussi le tour au travail¹¹. Enfin, au quotidien, ses repas sont pris dans l'obscurité¹².

La cécité prend un sens moral lorsqu'elle est associée à la conduite inqualifiable des plus jeunes, qui sont comme aveugles «stanno in in una penitenza impenetrabile»¹³. La notion de châtement est associée alors à la cécité, en tant que condamnation divine. Dans *Plancton*, il se réfère au quatrième commandement, «Honore ton père et ta mère», mais, dans sa conclusion, condamne les jeunes pour leur irrespect envers leurs parents, et pour leur façon de vivre «alla cieca come plancton in bocca alla balena»¹⁴. Ainsi certains textes soulignent-ils la différence de conduite morale des nouvelles générations. En résumé, Erri De Luca n'oublie pas que le noir est cependant nécessaire à la vie, c'est une source de réflexion et de sagesse, «una gran forza ci procura al momento giusto la miopia utile per vivere»¹⁵, affirme-t-il. Sans doute, est-ce par son écriture qu'il parviendra, un jour, «al capolinea del buio»¹⁶, à apercevoir la lumière au-delà de l'obscurité qui règne partout.

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 113. «Mi muovevo nel buio con gesti esatti, vedevo molto meglio di prima» Trad. (J'avancais dans le noir avec des gestes exacts, je voyais bien mieux qu'avant)

² ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 32. «Apriva il buio dell'acqua con le braccia... Ritornò in quel buio» Trad. (Il fendait de ses bras le noir... Il repartit dans cette obscurité)

³ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 56-57, 82, 91.

⁴ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 37. «Nel buio della metropolitana di Napoli» Trad. (Dans l'obscurité du métro de Naples)

⁵ ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 58. «Sua carne buia» Trad. (Sa chair sombre)

⁶ ERRI DE LUCA, *Una specie di trincea*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 49. «Nel buio rischiarato dalla lampada, là sotto era nero anche a mezzogiorno» Trad. (Dans l'obscurité éclairée par la lampe, là-dessous il faisait noir même à midi) ; ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 53. «Un mese... in un sotteraneo... io tornavo dal fondo» Trad. (Un mois... dans un souterrain... je revenais du fond)

⁷ ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 85. «Il buio alle spalle» Trad. (L'obscurité dans le dos)

⁸ ERRI DE LUCA, *Fogli della domenica*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 114. «Il buio che ci separa» Trad. (L'obscurité (L'obscurité qui nous sépare)

⁹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 65, 66. «Il buio ingrandiva il rigonfio e l'urto delle acque... Nel buio furioso della notte» Trad. (L'obscurité accentuait le gonflement et le choc des eaux... Dans l'obscurité furieuse de la nuit)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *I colpi dei sensi*, op. cit. , pp. 28, 29, 32, 33. ERRI DE LUCA, *Ambiente*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 13. «Nelle notti d'estate da una cima di montagna o su una spiaggia lontana dalle luci, gli occhi s'incantano a osservare il brulichio di luci ammassate nel soffitto del buio» Trad. (Pendant les nuits d'été depuis le sommet d'une montagne ou sur une plage au loin des lumières, mes yeux s'enchantent en observant le fourmillement de lumières entassées dans le plafond du noir)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Mille lire*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 71. «Nel buio del primo turno... folla buia» Trad. (Dans l'obscurité de la première relève... foule sombre); ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 96. «Questo fanno i braccianti del mondo si alzano prima della luce, tornano dopo luce. Vanno da buio da buio» Trad. (C'est ce que font tous les manoeuvres du monde, ils se lèvent avant la lumière, ils rentrent après la lumière. Ils vont du noir au noir)

¹² ERRI DE LUCA, *Tre fuochi*, op. cit. , 7. «In poca luce gusto la pietanza» trad. (Je savoure ce plat dans peu de lumière)

¹³ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 47. Trad. (Vivent dans état de pénitence impénétrable)

¹⁴ ERRI DE LUCA, *Plancton*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 17. Trad. (À l'aveuglette comme du plancton dans la bouche de la baleine)

¹⁵ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 43. Trad. (La myopie utile pour vivre nous procure au bon moment une grande force)

¹⁶ ERRI DE LUCA, *La città non rispose*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 39. Trad. (Au terminus de l'obscurité)

4.3.9 « Voce », « silenzio », « solitudine »

Voci... risale alla nevralgia d'origine della mia vocazione¹.

Nous avons dit que tout thème de l'écrivain porte en lui son contraire. Au bruit répondent le silence et la solitude. En présentant son article *Voci*, Erri De Luca rappelle la « nevralgia » d'origine qui serait à la genèse de sa vocation d'écrivain. En effet, son enfance acoustique du *vicolo* nous livre une écriture marquée par la « voce », mais aussi par le « silenzio » de sa « solitudine » de l'homme et de l'écrivain. Enfant, deux sortes de « voci » l'avaient marqué, celle de sa mère, et les voix qui racontaient la guerre, « il suo racconto a voce »² ; à cela, s'oppose le « silenzio difficile della nostra casa »³, un « silenzio fitto di equivoci »⁴, où il a essayé par tous les moyens de s'inventer s'inventer des histoires pour mieux échapper à cette ambiance, « adesso sono un passero », songeait-il⁵. Enfant, Erri De Luca s'est retranché dans la solitude par un mutisme absolu car « tacere » « tacere sotto i rimproveri era per me la forma compiuta dell'estraneità »⁶, seulement entouré de livres comme d'une tour protectrice :

Ho imparato lì la solitudine, una smisurata grandezza, un'onnipotenza: non dover dipendere dal mondo, non dover uscire per conoscerlo... La biblioteca era accampata intorno al letto come una torre, con spalti, solitudine, silenzio⁷.

¹ ERRI DE LUCA, *Altre prove di risposta*, introduzione, p. 6. Trad. (*Voci...* remonte à la nevralgie d'origine de ma vocation)

² ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. p. 34. Trad. Son récit à voix) ; ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 59. «È la vostra storia, la sola che impariamo dalla voce e non dai libri» Trad. (C'est votre histoire, la seule que nous apprenions par la voix et non par les livres) ; ERRI DE LUCA, *Racconti a voce*, in *Napòlide*, op. cit. , pp. 53-54. «Ho amato le voci. Raccontavano : c'era stata « 'a guerra » (guerra), « 'e mbomme » (bombe), « 'e ffuiùte » (corse) ... Ho avuto la sorte di appartenere a un tempo ancora a voce» Trad. (J'ai aimé les voix. Elles racontaient : il y a eu la guerre, les bombes, les courses...J'ai eu la chance d'appartenir à un temps encore à voix)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 36. Trad. (Silence difficile de notre maison)

⁴ Idem, p. 20. Trad. (Silence lourd d'équivoques)

⁵ Idem, p. 42. Trad. (Maintenant je suis un moineau)

⁶ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 16. Trad. (Se taire sous les reproches était pour moi la forme accomplie de l'être étranger)

⁷ ERRI DE LUCA, *I libri*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 16. Trad. (C'est là que j'ai appris la solitude, une grandeur démesurée, une toute puissance : ne pas dépendre du monde, ne pas devoir sortir pour le connaître... La bibliothèque trônait autour du lit comme une tour, avec des gradins, solitude, silence)

C'est bien là qu'il a connu dans sa tour d'ivoire, le silence, la solitude. À l'adolescence, il continue à s'enfermer dans un silence animal¹, et impénétrable². Garder le silence est donc une habitude qu'il cultivera au fil des ans : « Prima stavo zitto e basta. Ora sto zitto e imparo ad ascoltare »³, dira-t-il en 2002. Silence, solitude et voix, sont trois mots qui s'associent en permanence dans son écriture. Nous parlerons surtout des voix, principales sources de son inspiration poétique, et qui renvoient nécessairement aux deux autres termes évoqués, silence et solitude.

La narrative napolitaine de Erri De Luca est en effet ponctuée de voix qui remplissent la solitude et le silence du narrateur, voire son absence. L'écrivain nous enveloppe d'un concert de voix, dans une palette de sonorités et de couleurs⁴, voix exactes⁵ ou en sourdine⁶, voix de grosse caisse⁷, qui maudissent⁸, résonnent⁹, chantent¹⁰, crient¹¹, voix accompagnées des bénédictions des « puverielli »¹², et du vacarme de la radio¹³. Il faut aussi ajouter à cette énumération, celle suprême du Vésuve, voix demi éteinte, exhalant ses derniers soupirs.¹⁴ L'écrivain semble encore

¹ ERRI DE LUCA, *Anticamera*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 13. "Ero chiuso in me, nel silenzio animale che avvolge gli assorti, gli storditi" Trad. (J'étais renfermé sur moi-même, dans le silence animal qui enveloppe les distraits, les étourdis)

² ERRI DE LUCA, *Il pannello*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 20. "Silenzio impenetrabile" Trad. (Silence impénétrable) Ici l'écrivain parle du silence de la classe à la suite d'un panneau enlevé afin de mieux voir les jambes d'une remplaçante. Mais cet adjectif, « impenetrabile », lui convient à merveille car Erri De Luca grandit en exacerbant son mutisme dont seulement l'écriture tente de le dégager.

³ ERRI DE LUCA, *Ebraico*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 62. Trad. (Avant je me taisais, c'est tout. Maintenant je me tais et j'apprends à écouter)

⁴ ERRI DE LUCA, *Vista: un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 17. "Il tramonto accendeva di tutte le voci del rosso le ceneri sospese" Trad. (Le coucher de soleil embrasait de tous les noms de rouge les cendres voletantes)

⁵ ERRI DE LUCA, *Udito: un grido*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 11. "Le loro voci esatte" Trad. (Leurs paroles exactes)

⁶ Idem, p. 10. "Quando lo raccontava la sua voce scendeva in un tono spezzato e ripeteva in sordina" Trad. (Quand il le racontait, sa voix descendait dans un ton cassé et répétait en sourdine)

⁷ ERRI DE LUCA, *Vista: un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 13. "Nicolino aveva voce di vero cannone, risuonava come un tamburo di grancassa" Trad. (Nicolino avait une vraie voix de canon, il résonnait comme une grosse caisse frappée de coups de poing)

⁸ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 80. "Sia sua la sorte del cane che lecca la lima" Trad. (Qu'il ait le sort du chien qui lèche la lime)

⁹ Idem, p. 94. "La sua voce senza l'aria aperta squilla dura nella tromba delle scale" Trad. (Hors du plein air, sa voix claironne dans la cage d'escalier)

¹⁰ Idem, p. 34. "Mast'Errico canta... Pure Rafaniello canta... Canta aggraziato Rafaniello" Trad. (Mast'Errico chante... Rafaniello aussi chante... Il chante avec grâce Rafaniello); Idem, p. 58. "Canta" Trad. (Chante) Ici le cordonnier pousse le jeune apprenti à chanter qui n'y parvient pas.

¹¹ Idem, p. 54, 58, 104. Les voix du vendeur de peignes, d'olives, d'eau, des tous ces ambulants qui ont besoin de crier encore plus fort pour vendre leurs produits aux ménagères ; Idem, p. 58. "Le voci degli ambulanti che approfittano delle finestre aperte per chiamare dalla strada nelle stanze... Parte una forza dalle gridate che fa affacciare la gente" Trad. (Les voix des marchands ambulants qui profitent des fenêtres ouvertes pour appeler dans les maisons depuis la rue... Les cris ont une telle force que les gens se mettent à la fenêtre)

¹² Idem, p. 55. "Altri puverielli fanno meno chiasso di ammuina, però dalle loro voci rauche, fini, spuntano benedizioni potenti come le cannonate" Trad. (D'autres pauvres font moins de tapage, mais de leurs voix rauques, fines, jaillissent des bénédictions puissantes comme des coups de canon)

¹³ Idem, p. 97. "In cucina mi arriva la radio di una casa dirimpetto" Trad. (Dans la cuisine m'arrive la radio d'une maison d'en face)

¹⁴ ERRI DE LUCA, *Vista: un vulcano*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 17. "Il tramonto accendeva di tutte le voci del rosso le ceneri sospese... Non rispondeva voce il solco in fiamme... Quegli ultimi colpi di dentro, voci di viscere indifferenti, spargevano sulle macerie lo strato di cenere del dopoguerra e degli stenti" Trad. (Le coucher de soleil allumait les cendres suspendues de toutes les voix du rouge... Le sillon en flammes ne renvoyait pas de lumière... Ces

particulièrement attentif au timbre féminin, à ses changements de tonalité, aux myriades de « voci » enfermées dans une seule : « Quante volte cambi tono : come fai ad avere tante voci, a non sbagliarti mai su quale usare ? »¹, dira-t-il à Francesca. Ainsi, rappelle-t-il le « trillo »² d'allégresse de l'une, le « trillo »³ enfantin de l'autre. Mais ses romans recherchent au fond dans le chœur de toutes ces voix, celle unique et muette de son enfance. Déjà, dans le premier roman, « il silenzio della solitudine... porta il giovane in un mondo pressocché ermetico »⁴, remarque Inge Lanslots. De même, pour le narrateur de *Montedidio* le silence est de règle, « da noi non si alza la voce »⁵ ; c'est que, toujours sans voix⁶, il attend sa mue. Et elle finit par renaître enfin cette voix, dans un cri de joie et de grande émotion à la fin du roman⁷.

Loin de Naples et du brouhaha de ses ruelles, en mer le silence est d'or, « gli uomini parlavano poco tra loro »⁸, commente le petit narrateur de *I colpi dei sensi*, mais les voix des jeunes ne s'expriment pas en vain. En effet, elles sont recueillies et analysées avec force détail dans le roman maritime *Tu, mio*, où on note à 18 fois reprises, la récurrence de la « voce ». Le narrateur analyse chacune de ces voix, non seulement de celle de Nicola, mais aussi de Daniele⁹, tout seul ou avec Caia¹⁰, isolant toujours la voix de la jeune fille de celle des autres¹¹, qui sont hachées et lointaines¹². Caia, Haièle a une voix limpide, avec un petit accent étranger qui fait tout son charme¹³, voix à la

derniers coups du dedans, voix d'entrailles indifférentes, répandaient sur les décombres la couche de cendre de l'après-guerre et des privations)

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, op. cit. , p. 53. Trad. (Combien de fois changes-tu de ton : comment fais-tu pour avoir autant de voix, à ne jamais te tromper sur celle que tu vas utiliser ?)

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 33. « Il trillo d'allegria della sua voce » Trad. (Le trille d'allégresse de sa voix)

³ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 52. « Un trillo infantile » Trad. (Un gazouillis enfantin)

⁴ INGE LANSLOTS, *Il silenzio in Erri De Luca*, in C.R.I.X, Narrativa n° 10, septembre 1996, Actes du Colloque du 3-4 mai 1996, Université Paris X Nanterre, pp. 233-244, ici p. 232. Trad. (Le silence de la solitude ... amène le jeune dans un monde à peu près hermétique)

⁵ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 20. Trad. (Chez nous on n'élève pas la voix)

⁶ Idem, p. 8. « Intanto se n'è andata la voce e parlo rauco » Trad. (Entre-temps ma voix s'en est allée et je parle rauque); Idem, p. 45. « Anche la voce, ora ho un fiato rauco, lo gratto in gola ma non esce sonoro. Sta sotto la cenere della voce di prima, provo a liberare la canna, niente, esce una voce di suonno... Sono rimasto rauco, fisso » Trad. (La voix aussi, maintenant j'ai un souffle rauque, je le racle dans ma gorge mais il n'est pas sonore en sortant. Il est sous la cendre de ma voix d'avant, j'essaie de libérer mon gosier, en vain, il en sort une voix de sommeil... Je suis rauque tout le temps); Idem, p. 116. « La voce si è fatta scura » Trad. (La voix qui est devenue sourde); Idem, p. 123. « La mia voce affumicata » Trad. (Ma voix enfumée); Idem, p. 138. « La mia voce scura » Trad. (Ma voix sourde)

⁷ Idem, p. 142. « Io sputo fuori un grumo caldo d'aria dalla gola, è voce, è la mia voce, un raglio d'asino che mi strappa i polmoni, io grido e per il mio grido non c'è posto sopra il rotolo e sopra Montedidio » Trad. (Moi je crache un caillot tout chaud d'air, c'est une voix, c'est ma voix, un braiment d'âne qui me déchire les poumons, moi je crie et pour ce cri il n'y a pas de place sur le rouleau ni sur Montedidio)

⁸ ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gaz*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 20. Trad. (Les hommes parlaient peu entre eux)

⁹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 27. « La sua voce era un mezzo tono teso, un po' velato che sapeva abbassarsi in un sussurro senza perdere musica » Trad. (Sa voix avait une tonalité de mezzo tendu, un peu voilée, qu'il savait baisser dans un murmure sans perdre la musique)

¹⁰ Idem, p. 27. « Affettuoso con lei e attento alla sua voce nelle tavolate confuse » Trad. (Affectueux avec elle et attentif à sa voix dans les bruyantes tablées)

¹¹ Idem, pp. 29-32. « Anche nella mischia delle voci riuscivo a separare dalle altre quella di Caia... riuscivo a isolare la voce di Caia staccandola dal rumore... Avevo fatto la punta all'orecchio per sentire la frequenza della sua voce, l'avrei sentita anche in una burrasca » Trad. (Même dans la mêlée de leurs voix je parvenais à distinguer celle de Caia des autres... Je parvenais à isoler la voix de Caia en la détachant du bruit... J'avais aiguisé mon oreille pour percevoir la fréquence de sa voix, je l'aurais entendue même en pleine tempête)

¹² ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 33. « Le voci mi arrivarono a prua come un secchio dal fondo di un pozzo traballanti, spezzate » Trad. (Leurs voix m'arrivèrent à l'avant comme un seau du fond d'un puits, hésitantes, saccadées)

¹³ Idem, p. 24. « La sua voce: un po' di naso ma limpida, un accento straniero su un italiano morbido, una leggerezza ascoltarlo in mezzo a una massiccia cadenza del Sud » Trad. (Drôle de voix aussi : un peu nasillard mais limpide, un accent étranger sur un italien doux, si léger à entendre dans notre cadence grave du Sud)

foix très douce¹ et coléreuse². Drame personnel et insouciance mêlent les voix de ces jeunes gens en en une seule voix qui fait écho à la présence de la guerre qui plane sur tout le récit. La narrative sur la guerre dont *Morso di luna nuova* est l’emblème, évoque elle aussi l’enfance de Erri De Luca, par un concert de voix, celles susurrantes des adultes, qui situe le récit entre drame collectif et drame intime « a bassa voce »³.

Le jaillissement des voix est donc perpétuel. Ce qui n’empêche pas la solitude et le mutisme de l’écrivain rendus par le silence du narrateur face à l’étendue de la mer⁴, ou face à la naissance de l’amour⁵. Au fond, derrière ces mots, c’est l’écrivain qui exprime toute l’étendue de sa solitude: « sto solo, fa freddo »⁶, « se ne sta solo in cima al molo »⁷, « ognuno sta solo »⁸, « è solo...sta con i con i suoi rumori »⁹. Mais il sait aussi que la solitude est essentielle pour mieux réfléchir¹⁰, indispensable pour grandir.

Mais cette solitude est aussi angoissante¹¹ car elle est peuplée de voix, celles de son imaginaire qui le guide dans son écriture :

Uno scrittore deve ascoltare voci... Chi scrive dipende da un’acustica simile a quella dei profeti... Mi dichiaro debitore di voci... E mentre le sento, comincio e bisbiglio, farfuglio fitto frasi mie come un fervente in chiesa, ma non prego. Soffio a poco fiato il miscuglio che intendo e al quale aggiungo il mio, e mentre scrivo anche mi rivolgo, mi metto in un verso, mi volto verso e a chi: al prima, agli antenati... Le voci per uno che scrive sono quanto le visioni per un santo¹².

¹ Idem, p. 43. “La sua voce non badava ad essere ascoltata, era pianissima, sapeva che io riuscivo a sentirla” Trad. (Sa voix se souciait peu d’être écoutée, elle était très basse, elle savait que je parvenais à l’entendre)

² Idem, p. 45. “Con la voce tesa di collera” Trad. (La voix tendue chargée de colère)

³ ERRI DE LUCA, *Morso di luna nuova*, op. cit. , pp. 61; 97. “Gli parla a bassa voce... a bassa voce” Trad. (Il lui parle à voix basse... à voix basse)

⁴ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 61. “Ce ne stavamo zitti, vicini” Trad. (Nous restions silencieux, serrés les uns contre les autres) Mais aussi aux pages 34, 38, 39, 56, 85, 97, 104, 105, 115, 126.

⁵ Idem, p. 47. “Ci guardiamo zitti per dei minuti sani” Trad. (Nous nous regardons en silence des minutes entières)

⁶ Idem, p. 86. Trad. (Je suis seul, il fait froid)

⁷ ERRI DE LUCA, *Molo di Mergellina*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 44. Trad. (Il reste seul au bout du môle)

⁸ ERRI DE LUCA, *Tre cavalli*, op. cit. , p. 83. Trad. (Chacun est seul)

⁹ ERRI DE LUCA, *Pasta*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 95. Trad. (Il est seul... Il reste avec ses bruits)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , pp. 38-39. “Io sto buono con lei, zitto, non chiedo cos’è stato... Sto zitto per non dire fesserie... Mi sto zitto, pure se non capisco tutto” Trad. (Moi, je suis sage avec elle, je me tais, je ne demande pas ce qui s’est passé... Je me tais pour ne pas dire des conneries... Je me tais, même si je ne comprends pas tout) Le silence dans *Montedidio* est révélateur de l’apprentissage du protagoniste qui élevé dans le silence va apprendre dans le silence. Idem, pp. 34, 38, 39, 47, 56, 61, 85, 97, 104, 115, 126.

¹¹ ERRI DE LUCA, *Aceto, arcobaleno*, op. cit. , p. 43. “Il silenzio non è uno stato di quiete, ma una tensione, quella di un gorgo in cui i suoni si avvitano attratti verso il fondo” Trad. (Le silence n’est pas un état de quiétude, mais une tension, celle d’un tourbillon dans lequel vrillent les sons attirés vers le fond)

¹² ERRI DE LUCA, *Voci*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , pp. 7-9. Trad. (Un écrivain doit écouter des voix... Celui qui écrit dépend d’une acoustique semblable à celle des prophètes... Je me déclare débiteur de voix... Et pendant que je les entends, je commence et je murmure, je bafouille en continu des phrases à moi comme un fervent dans une église, mais je ne prie pas. Je souffle très bas le mélange que j’entends et auquel j’ajoute le mien, et pendant que j’écris aussi je m’adresse, je me mets dans un vers, je m’adresse vers et à qui : à l’avant, aux ancêtres... Les voix pour quelqu’un qui écrit sont comme les visions pour un saint) ; ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 49. “Nelle mie scritture sono debitore di voci, le ascolto in una parte interna dell’orecchio, negli ossicini del labirinto, dove pure ritrovo le persone assenti” Trad. (Dans mes écritures, je suis débiteur de voix, je les écoute dans une partie interne de mon oreille, dans les osselets du labyrinthe où je retrouve aussi les personnes absentes)

Ces voix sont celles de ses ancêtres, auxquels Erri De Luca fait appel à la fois comme source et comme destinataire de ses écrits, affirme Roberta Tabanelli¹. C'est pourquoi *Alzaia* se présente comme un ensemble de voix se faisant entendre par ordre alphabétique, « segmento di verità, un appunto da non dimenticare »², à la recherche de la voix unique. Si l'écrivain semble à l'écoute de toutes ces voix, en réalité « lo scrittore cerca la sua stessa voce »³, dit Gabriella Catalano. C'est pourquoi le narrateur de *Montedidio* va retrouver sa voix à la fin du roman, après la mort de sa mère, qui apparaît donc responsable de son mutisme. D'ailleurs, Erri De Luca, lui-même, avoue palabrer tout seul, murmurer constamment, en écrivant, ou en dînant, « sottovoce »⁴, se parler à lui-même comme à ses ancêtres, aux morts, dans un rapport dépassant les frontières du visible. « Anche se adesso scrivo non è la mia voce, non è parlare questo, ma raccontare, mandarsi nel vuoto »⁵. Sa voix se fait plume invisible de l'écriture tandis qu'il s'évade vers d'autres réalités : « Conta solo andare, stare nella corrente della propria solitudine »⁶, dit l'alpiniste.

4.3.10 « Viaggio », un aller sans retour

Le dernier thème que nous allons maintenant considérer est celui du voyage. Thématique commune à tout écrivain, elle se complexifie chez Erri De Luca qui y exprime plusieurs perspectives. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un retour dans le temps favorisé par le travail de la mémoire, mais pour lui, le « visionario »⁷ d'une façon de revisiter son passé d'enfant⁸, passé où entendre et voir ne font qu'un. Parler de « viaggio » peut paraître déplacé compte tenu que dans les œuvres napolitaines, l'action se situe bien à Naples. L'écrivain y évoque des souvenirs limpides et

¹ ROBERTA TABANELLI, *Corpo d'operaio e d'assassino*, in *Scrivere nella polvere*, op. cit. , p. 69. « De Luca fa spesso riferimento a voci disincarnate e remote sia come sorgenti che come destinatari della creazione poetica. Sostiene di scrivere... per gli antenati, con cui borbotta e bisbiglia mentre scrive » Trad. (De Luca fait souvent référence à des voix désincarnées et lointaines soit comme sources que comme destinataires de sa création poétique. Il soutient écrire... pour ses ancêtres, avec lesquels il marmonne et chuchote pendant qu'il écrit)

² ERRI DE LUCA, *Alzaia*, op. cit. , 4e de couverture, Trad. (Segment de vérité, une note à ne pas oublier)

³ GABRIELLA CATALANO, *Biblista senza bagaglio*, « L'Indice », avril 1992, p. 9. Dans cet article elle fait référence à *Una nuvola come tappeto* de Erri De Luca. Mais nous pouvons étendre cette définition à l'œuvre entière de l'écrivain napolitain. Gabriella Catalano est citée par Roberta Tabanelli, in *Corpo d'operaio e d'assassino*, déjà mentionné. Trad. (L'écrivain cherche sa propre voix)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tre fuochi*, op. cit. , p. 7. Trad. (Tout bas)

⁵ ERRI DE LUCA, *La prima notte*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 62. Trad. (Même si j'écris aujourd'hui ce n'est pas ma voix, ce n'est pas parler, mais raconter, se jeter dans le vide)

⁶ ERRI DE LUCA, *Appigli*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 73. Trad. (Ce qui compte c'est d'aller, d'être dans le courant de sa propre solitude)

⁷ ERRI DE LUCA, *Sulla traccia di Nives*, op. cit. , p. 24. Trad. (Je suis un visionnaire)

⁸ ERRI DE LUCA, *Visioni*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 35. « Amo le visioni : quelle che viaggiano negli occhi occhi assorti dei bambini della città di Napoli, quando ero bambino anch'io » Trad. (J'aime les visions : celles qui voyagent dans les yeux absorbés des enfants de la ville de Naples, lorsque j'étais moi aussi enfant)

obscur de la ville de son enfance, dont il ne s'absente jamais si ce n'est pour traverser la mer afin de se rendre à Ischia. Il semble que si on peut parler de voyage, c'est plutôt à propos de certains de ses personnages, voyageurs de passage, comme Rafaniello et Caia en visite à Naples, et qui vont rentrer chez eux à la fin du roman¹.

En fait, le thème du voyage préféré de Erri De Luca est l'autographie de son propre voyage d'aller simple sans retour, qu'il affectionne et développe dans tous ses livres. Par son départ de Naples, si douloureux, l'écrivain a développé sa propre thématique d'un voyage dans l'espace et dans le temps, entre le « dentro »² et le « fuori »³, entre son être, les choses et les personnes, entre l'année 1968 et son temps présent. Ces deux mots, « dentro » et « fuori », sont d'ailleurs une référence spatiale constante dans l'écriture de Erri De Luca ; on les rencontre d'abord pour caractériser le premier logement de son enfance. Il y a l'extérieur, la ruelle, avec plus loin la prison et ses condamnés ; lui est dehors sur la plage. Puis, dans les rues de Rome, se dresse la prison où végètent ses amis alors que lui est libre. Le terme « dentro » indique son isolement, sa « clausura »⁴ et le mot « fuori » parle de lui-même, de sa fuite de Naples, de sa répulsion aussi. Il dresse le portrait d'un voyage en parallèle entre sa souffrance intérieure et le monde extérieur, indifférent, ou évoque ainsi sa relation avec sa mère: « Tu mi mandavi e io viaggiavo a raccogliere addosso quello che i tuoi occhi avevano visto »⁵. Il voyage encore dans l'espace temps, en comptant chiffre après chiffre, le nombre des années. En effet, l'écrivain ne cesse de répéter les dates des événements les plus marquants de son existence, à les reproduire dans d'autres textes, et à donner toutes sortes de chiffres, comme celui du prix du ticket de train, 1.859 liras en 1968⁶. Il parle encore des dix ans de Lotta Continua⁷, des années entre 1977 et 1995⁸, du fait qu'il était ouvrier en 1982⁹, et compte ses nombreux voyages en Bosnie¹⁰. Ces voyages à reculons dans le temps ont pour fonction de souligner l'éloignement mais aussi la force des souvenirs¹¹.

¹ Le narrateur de *Montedidio* rappelle ici un autre voyage, celui de Santa Patrizia, arrivée par hasard à Naples alors qu'elle voulait se rendre à Jérusalem. Tandis que la sainte meurt à Naples, Rafaniello reste en vie le temps de refaire les chaussures aux gens du quartier, le temps de reprendre des forces aussi. À la fin du roman il s'envolera pour la ville sainte de ses ailes magiques. ERRI DE LUCA, *Montedidio*, op. cit. , p. 68. "Don Rafaniè, voi avete fatto il viaggio di Santa Patrizia. Pure lei voleva andare a Gerusalemme e una tempesta l'ha fatta sbarcare a Napoli" Trad. (Don Rafaniè, vous avez fait le voyage de santa Patrizia. Elle aussi voulait aller à Jérusalem et une tempête l'a fait débarquer à Naples)

² Trad. (Dedans/à l'intérieur)

³ Trad. (Dehors/à l'extérieur)

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 16. "Col tempo ho migliorato la distanza tra dentro e fuori: adesso mi pare di avere una faccia che esali in superficie la mia clausura" Trad. (Avec le temps j'ai amélioré la distance entre intérieur et extérieur : maintenant il me semble avoir un visage qui exhale en surface mon isolement)

⁵ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 28. Trad. (Tu me lançais dans des voyages d'où je rapportais ce que tes yeux avaient vu)

⁶ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 23. "Costava 1.850 lire il biglietto di seconda classe Napoli-Roma nell'anno 1968, mio diciottesimo" Trad. (Le ticket de deuxième classe Naples-Rome coûtait 1.859 liras dans l'année 1968, ma dix-huitième)

⁷ ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 72. "C'è stato anche un maggio durato dieci anni" Trad. (Il y a eu même un mai qui a duré dix ans)

⁸ Idem, p. 77. "Tra il '77 e il '95" Trad. (Entre 1977 et 1995)

⁹ Idem, p. 76. "Operaio nei suoi cantieri nell'82" Trad. (Ouvrier dans ses chantiers en 1982)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Ognuno di noi poteva*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 16. "Tante notti di Bosnia in uno dei molti viaggi a dormire sulle casse" Trad. (Tant de nuits de Bosnie dans un des nombreux voyages à dormir sur les caisses)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Eravamo di maggio*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. pp. 72-73. "E sì che sono passati trent'anni dalla mia inevitabile adesione a quella pubblica gioventù di strada e ne sono passati diciotto dall'ultima ira politica comune" Trad. (Ainsi trente ans se sont écoulés depuis mon inévitable adhésion à cette publique jeunesse de rue et dix-huit depuis la dernière colère politique commune)

En parallèle, l'écrivain a développé le thème du voyage dans quelques œuvres non napolitaines, par le train et en bateau avec *Tre cavalli*, en Argentine, en Afrique, en Sicile où se croisent plusieurs vies et voyages, avec *Aceto, arcobaleno*, où le souvenir d'un vieil homme rappelle trois vies et la sienne, avec *L'ultimo viaggio di Sindbad* annonçant le dernier voyage du capitaine¹ ainsi que la mort toute proche de ses voyageurs, par les échos d'autres voyageurs bibliques, Jonas, Saint Paul, et enfin *Solo andata*, voyage d'Africains, « colpevoli di viaggio »², avec leur « viaggio a piedi »³ et en mer sur la route de la voie lactée⁴. Un voyage aplani par les nombreuses vies détruites, « molte vite distrutte hanno spianato il viaggio »⁵. Un voyage maritime donc, en Méditerranée, qui rappelle sans aucun doute celui de l'écrivain, en Tanzanie. Si la maladie a guetté Erri De Luca lors de son voyage en Afrique, c'est la mort finale qui attend tous ses personnages napolitains ou non.

Or, le voyage pour l'écrivain traducteur, commentateur et exégète de la Bible, c'est aussi celui qui remonte l'ancien temps grâce à l'étude des langues anciennes, « il viaggio delle parole antiche »⁶, dans la traduction de l'hébreu ou d'autres langues où il plonge dans les signes en cherchant le sens premier des mots qu'il traduit sans recours au dictionnaire⁷. Enfin, tous les matins, Erri De Luca voyage en silence dans l'Ancien Testament, entre la tour de Babel et les prophètes : « tra la fonte delle molte lingue e il silenzio di un profeta è contenuto il viaggio »⁸. C'est un voyage hors du temps car il s'éloigne ainsi de son temps, en particulier des nouvelles générations qu'il définit « pionieri senza viaggio »⁹, en pesant les combats de sa génération à celle d'aujourd'hui, condamnant le nouveau tourisme car les vrais voyages n'existent plus :

Oggi penso che i viaggi non esistono più, che viaggio è solo di chi non ha biglietto di ritorno¹⁰.

Cet aller sans retour n'est pas sans rappeler le voyage de l'adolescent de *Tu, mio* à travers les âges de l'enfance de Caia. Sur la barque, il dit « Non c'è ritorno pensavo, questo viaggio manca di simmetria, è solo andata »¹¹ en contrepoids d'un autre voyage, celui où il avait perdu son père. Erri De Luca dit cela car il n'oubliera jamais son premier et dernier voyage d'aller sans retour, c'est

¹ ERRI DE LUCA, *L'ultimo viaggio di Sindbad*, op. cit. , p. 3. «Qui Sindbad è all'ultimo viaggio» Trad. (Ici Sindbad est à son dernier voyage)

² ERRI DE LUCA, *Solo andata*, op. cit. , p. 31. Trad. (Coupables de voyage)

³ Idem, p. 11. « Il viaggio a piedi è una pista di schiene » Trad. (Le voyage à pied est une piste d'échines)

⁴ Idem, p. 23. « Stanotte la barca va lungo la rotta della Via Lattea » Trad. (Cette nuit la barque va le long de la route de la voie lactée)

⁵ Idem, p. 24. Trad. (Nombre de vies détruites ont aplani le voyage)

⁶ ERRI DE LUCA, *Ebraico*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 60. Trad. (Le voyage des mots anciens)

⁷ ERRI DE LUCA, *Kohèlet/Ecclesiaste*, 1996, p. 15, cité par ATTILIO SCUDERI, in *Erri De Luca*, op. cit. , p. 42. «Di ognuna (parola) cerco i suoi luoghi, i versi in cui si manifesta lungo tutti i libri. Da questo viaggio emerge oltre al significato una piccola biografia della parola» Trad. (De chaque mot je cherche ses lieux, les vers où il se manifeste le long de tous les livres. Outre sa signification il ressort de ce voyage une petite biographie de la parole)

⁸ ERRI DE LUCA, *L'ultimo riparo*, in *Una nuvola come tappeto*, op. cit. , p. 110. Trad. (Entre la source des langues multiples et le silence d'un prophète est contenu le voyage)

⁹ ERRI DE LUCA, *Lettere a Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 37. Trad. (Des pionniers sans voyage)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Il rumore dei centimetri*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 66. Trad. (Aujourd'hui je pense que les voyages n'existent plus, que voyage n'est que celui de qui n'a pas de billet de retour)

¹¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 36. Trad. (Il n'y a pas de retour, pensai-je, ce voyage manque de symétrie, ce n'est qu'un aller) *Solo andata* est aussi le titre d'un livre de Erri De Luca.

pourquoi il écrit, lit et traduit sans cesse, car même la Bible lui rappelle ce voyage mythique, le sien. C'est cela son véritable voyage.

4.3.11 Le mythe de la chair

Il est enfin une dernière thématique que nous souhaiterions aborder et qui paraît à notre sens, à la fois, reprendre toutes les autres et leur donner une nouvelle dimension, celle de la conception très personnelle que se fait Erri De Luca du corps. Notre dernière étude s'inscrit en droite ligne du sujet étudié puisque nous allons voir comment à travers le corps et ses souffrances, l'écrivain développe une vision de la chair qui participe à une nouvelle forme de mythification. Notre propos est maintenant d'analyser comment cette mythification jette une lumière nouvelle et - on se propose de le prouver -, essentielle à la compréhension de l'homme et de l'œuvre.

Erri De Luca s'est toujours et beaucoup intéressé à décrire son corps qui depuis Naples a changé. Il a le sentiment que ce corps a été façonné comme une pierre par un sculpteur, ou comme un fer par un forgeron. Ce nouveau mythe quant à la matière du corps, Erri De Luca va le développer et nous allons étudier maintenant de quelle façon très personnelle il le fait.

Nous voudrions en premier lieu évoquer les angoisses de l'enfance. De nature grêle, Erri De Luca a souffert de fièvres infantiles répétées dès son plus jeune âge. Cela l'a non seulement amaigri et amoindri physiquement, mais encore a perturbé son apprentissage de la parole : « Non riuscivo a parlare bene. Mentre la mente comandava la prima lettera, la bocca premeva per emettere l'ultima », raconte-t-il dans *Non ora, non qui* ¹. Il a bégayé fort longtemps. Par ailleurs, son corps s'est façonné maigre et tendu, svelte et sombre, se creusant de l'intérieur, « la mia magrezza tesa, scavata. Il mio corpo era snello e buio » ², traduisant à sa façon toutes les douleurs du *vicolo* :

I tuoi racconti mi procuravano immedesimazione fisica. Un bambino preso a schiaffi, tirato per i capelli che avevi visto in strada, diventava carne dentro di me e io ripetevo il suo dolore. Provavo male proprio dove era stato colpito. I miei nervi reagivano alle tue parole con rappresentazioni localizzate, la tua voce li toccava con precisione. Il cuore invece si rattrappiva a trattenere il sangue in una stretta fino a che poteva. Poi la tua voce smetteva. Non ti guardavo mentre raccontavi. Mi hai passato in questo modo un cielo di dolori, di vecchi, di malati, di miserie, di bestie. Sono finito sotto le macchine, preso a sassate, bruciato, ho avuto freddo senza riparo in molte giornate di tramontana secca che strappava di dosso il caldo a morsi. Ti avrei ascoltato sempre. Mi addestravi al mondo come facevano i sogni. Tu mi mandavi e io viaggiavo a raccogliere addosso quello che i tuoi occhi avevano visto. Il male non andava perduto se qualcuno lo teneva a mente, se qualcuno lo teneva a pelle ³.

¹ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , p. 8. Trad. (Je n'arrivais pas à bien parler. Alors que mon esprit décidait de la première lettre, ma bouche se pressait d'émettre la dernière)

² Idem, p. 29. Trad. (Ma maigreur rigide, burinée. Mon corps était mince et sombre)

³ ERRI DE LUCA, *Non ora, non qui*, op. cit. , pp. 27-28. Trad. (Je m'identifiais physiquement à tes histoires. Un enfant enfant giflé, tiré par les cheveux, que tu avais vu dans la rue, prenait chair en moi et je revivais sa douleur. J'avais mal à l'endroit même où il avait été frappé. Mes nerfs réagissaient à tes mots par des projections localisées, ta voix les frappait avec précision. Mon cœur au contraire se contractait jusqu'à retenir mon sang tant qu'il pouvait. Puis ta voix s'arrêtait. Je ne te regardais pas durant ton récit. De cette façon tu as fait défiler pour moi une nuée de douleurs, de vieillards, de malades, de misères, de bêtes. J'ai fini sous des voitures, lapidé, brûlé, j'ai eu froid sans espoir de refuge pendant de longues journées de sèche tramontane qui arrachait par lambeaux la chaleur de mon corps. J'aurais pu t'écouter sans fin. Tu me formais au monde comme le faisaient mes rêves. Tu me lançais dans des voyages d'où je

Ici l'écrivain joue sur l'association de l'expression «tenere a mente», se souvenir, et «tenere a pelle», retenir à fleur de peau. Cela nous amène à mieux comprendre que le souvenir de Naples s'est fixé non seulement dans son esprit, mais encore s'est ancré à la manière d'un tatouage indélébile, sur sa peau. Le corps du jeune enfant est marqué à vif et il s'auto définit lui-même comme « un figlio segregato nel corpo e nei pensieri »¹. Les bruits du *vicolo* l'électrisent dans son « nervo trigemino », il en est abasourdi, terrorisé, tétanisé, avec l'impression que ce sont des câbles qui se tendent sous sa peau :

Vengono da un cortile, salgono nella vite senza fine delle scale e accendono a un bambino di Napoli il nervo trigemino. Gli fanno sbattere gli occhi, più stupore che fitte, per un mondo elettrico di fuori che posava cavi sotto la sua pelle e gli trasmetteva la sua corrente di strilli. Alla tarantola del cortile reagiva col diapason di un nervo che gli ramificava il dolore in faccia come un rampicante².

Mais très vite, toutes ces premières expériences vécues vont prendre sens. Certes, dans toute cette enfance malmenée, il existe un paradis, celui d'Ischia. Pourtant, ici aussi, l'expérience de vie se construit dans la souffrance des sens, comme l'indique d'abord le fait que l'enfant continue à rester muet³ sur une île « muta »⁴. Il n'y éprouve plus la constante chair de poule mais sa peau brûle sous le soleil. Elle se craquèle et se fend comme une figue, et si l'adolescent voit, dans cette transformation, une façon de faire peau neuve, il comprend que l'apprentissage de la virilité s'accompagne aussi de douleur⁵ :

rapportais ce que tes yeux avaient vu. Le mal n'était pas perdu si quelqu'un le gravait dans son esprit, le gravait dans sa peau)

¹ ERRI DE LUCA, *La pelle d'oca*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, op. cit., p. 37. Trad. (Un fils isolé dans son corps et dans ses pensées)

² ERRI DE LUCA, *Voci*, in *Altre prove di risposta*, op. cit., p. 7. Trad. ([Les cris] viennent d'une cour, ils montent dans la vis sans fin de l'escalier et allument le nerf trigéminal à un enfant de Naples. Ils lui font clignoter des yeux, plus de la stupeur que des élancements, pour un monde électrique de l'extérieur qui posait des câbles sous sa peau et qui lui transmettait son courant de cris. À la tarantule de la cour, il réagissait avec le diapason d'un nerf qui lui ramifiait la douleur sur son visage tel un rampant)

³ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit., p. 10. "Me ne stavo zitto" Trad. (Je me taisais); Idem, p. 13. "Standosene muto" Trad. (Sans dire un mot) ; Idem, p. 56. "La mia acerbità aggravata di mutismi" Trad. (Ma verdeur accentuait mes mutismes)

⁴ Idem, p. 9. "L'isola era muta" Trad. (L'île était muette)

⁵ Idem, p. 23. "Capivo poco perché la virilità dovesse ignorare il dolore" Trad. (Je comprenais mal pourquoi la virilité devait ignorer la douleur)

Ero un ragazzo di città, ma d'estate mi inselvaticavo. Scalzo, la pelle dei piedi indurita come le carrube mangiate sull'albero, lavato all'acqua di mare, salato come aringa, un pantalone di tela blu, odore di pesce addosso... In una settimana non avevo più una città d'origine. Me l'ero staccata di dosso insieme alla pelle morta del naso e della schiena, i punti dove il sole si approfondiva fino alla carne. Il sole è una mano di superficie, una carta vetrata che sgrossa d'estate la terra ... Coi corpi fa lo stesso. Il mio esposto fino a sera si spaccava come un fico solo in qualche punto delle spalle e sul naso. Non ci mettevo oli solari... Eravamo abituati a bruciarci i primi giorni, poi passava. Incassavo il dolore come la più giusta tassa sulla mia pelle fina di cittadino. La nuova pelle costava, anche quella dei piedi, prima di poter camminare scalzo sulle pietre bollenti di mezzogiorno... Il caldo slegava il corpo, libertà era un cambio di pelle al suono di cicale¹.

Erri De Luca a seize ans² dans *Tu, mio* et il entraîne son corps à la natation³. Mais son aspect physique continue à le rebuter⁴. Si son corps se transforme, il en garde « le stimmate »⁵ tels les pêcheurs de l'île au « corpo... paziente »⁶. La souffrance vient ponctuer chaque expérience, durcissement de la paume des mains avec une corde⁷, enfoncement des épines d'oursins sous la peau, morsure de murène⁸ et brûlures de méduses⁹. Mais sa main blessée et son corps meurtri de plaies le couvrent de gloire, le font entrer dans le monde des adultes. Toutes ces plaies sont d'autres tatouages, chacune d'entre elles laisse sur son corps sa marque, « un disegno di buchi, una lettera

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 11-14. Trad. (J'étais un garçon de la ville, mais l'été je devenais sauvage. Sans souliers, la peau des pieds durcie comme les caroubes mangées sur l'arbre, lavé à l'eau de mer, salé comme un hareng, un pantalon de toile bleu, une odeur de poisson collée sur moi... En une semaine, je n'avais plus de ville d'origine. Elle s'était détachée de moi en même temps que la peau morte de mon nez et de mon dos, les points où le soleil pénétrait jusqu'à la chair. Le soleil est une main de surface, un papier de verre qui, l'été, dégrossit la terre... Il fait la même chose avec les corps. Le mien, exposé jusqu'au soir, se fendait comme une figue en certains points seulement de mon dos et sur mon nez. Je ne mettais pas d'huiles solaires... Nous étions habitués depuis notre enfance à nous brûler les premiers jours, et puis ça passait. J'encaissais la douleur sur mon épiderme fin de citoyen comme la plus juste des taxes. La nouvelle peau coûtait cher, celle des pieds aussi, avant de pouvoir marcher sans souliers sur les pierres brûlantes de midi... La chaleur déliait le corps, la liberté était un changement de peau au son de cigales)

² Idem, p. 21. "Era l'estate dei miei sedici anni" Trad. (C'était l'été de mes seize ans)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 17. "Avevo sedici anni e un corpo da nuoto" Trad. (J'avais seize ans et un corps de nageur)

⁴ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , pp. 21-22. "Non era un granché il mo aspetto magro, sforzato dalla crescita, una peluria in faccia più gialla che bionda, occhi stretti e una mandibola serrata che non si scioglieva" Trad. (De quoi avais-je l'air avec cet aspect maigre, forcé par la croissance, un duvet plus jaune que blond sur les joues, des yeux rapprochés et une mâchoire contractée qui ne se desserrait pas)

⁵ Idem, p. 15. Trad. (Des stigmates)

⁶ Idem, p. 23. "Corpo era una bestia paziente" Trad. (Le corps était une bête patiente)

⁷ Idem, p. 15. "Nicola mi aveva insegnato a indurire i palmi con un pezzo di corda" Trad. (Nicola m'avait appris à durcir mes paumes avec un bout de corde)

⁸ Idem, p. 22. "Quell'estate ebbi il battesimo di sangue della murena... i denti si affondarono nella mano all'attaccatura dell'indice. Non dà solo un morso la murena, ma dove affera non stacca la presa" Trad. (Cet été-là, je connus le baptême de sang de la murène... ses dents s'enfoncèrent dans ma main à la jointure de mon index. La murène ne mord pas seulement, là où elle s'accroche, elle ne desserre pas sa prise)

⁹ Idem, p. 54. "Mi venne di nuotare al largo. Con gli occhi aperti vidi una lucentezza. Quando capii cos'era ci stavo in mezzo, sciame di meduse. Sentii bruciare le mani... la pelle, era come dopo un tuffo alle ortiche" Trad. (J'eus envie de nager vers le large. Les yeux ouverts sous l'eau, je vis un reflet brillant. Quand je compris ce que c'était, un essaim de méduses, j'étais en plein milieu. Je sentis brûler mes mains... ma peau était comme après un plongeon dans les orties)

chiara sulla pelle scurita »¹ ou « cilicio di spilli »² .

Mais la souffrance physique est indissociable chez Erri De Luca de la douleur morale, et cette dernière a valeur cathartique. Le mal que fait la morsure de la murène fait que l'adolescent de *Tu, mio* participe à une souffrance collective comme celle du drame de Caia, il entre dans « un dolore e un segreto enorme »³, que sont les affres de la guerre et la tragédie de l'extermination des Juifs. Ainsi, par sa propre douleur, le narrateur devient « custode »⁴ de la « dolenza impenetrabile »⁵ de la jeune fille, du « corpo di rivelazione raggiungibile con l'amore »⁶. Cette prise de conscience permettra à l'adolescent de grandir, « sono cresciuto dietro al tuo dolore »⁷, c'est qu'il dit à son amie. L'île d'Ischia contribue à forger son corps, entre tatouage et plaies, bien plus que Naples ne l'a fait :

Noi diventati adulti dopo quel tempo, siamo frutto di un'isola, più che di terraferma⁸.

Alors, pour lutter contre la souffrance que lui procure son corps malingre, Erri de Luca va réaliser un énorme travail sur lui-même, travail lui aussi physique et moral. En tant qu'ouvrier, maçon, manœuvre, il n'a pas le profil de l'emploi. Il va éduquer son corps, plutôt svelte et efflanqué, à supporter le dur labeur des huit heures d'usine, et pour ce faire, il utilise, ce qu'il nomme, des « rime fisiche »⁹ : il s'agit de se réciter des exhortations à l'endurance, en s'appuyant sur des textes, comme celle de la litanie tirée de l'Ancien Testament, qu'il répète à l'atelier :

Il corpo è un animale musicale. Nel mio mestiere operaio quando mi tocca battere a lungo di mazza e scalpello, ricorro a una filastrocca presa dall'Antico Testamento, dal libro di Nehemia, dove si narra di operai che ricostruiscono le muraglie di Gerusalemme.... Nel ripeterlo, picchio di mazza su ogni sillaba ebraica accentuata, regolando il respiro sui colpi¹⁰.

¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 44. Trad. (Un dessin de trous, une lettre claire sur ma peau foncée)

² Idem, p. 55. Trad. (Un cilice d'épingles)

³ Idem, p. 83. Trad. (Une douleur et un énorme secret)

⁴ Idem, p. 36. Trad. (Gardien)

⁵ Idem, p. 27. Trad. (Douleur impénétrable)

⁶ Idem, p. 26. Trad. (Corps d'une révélation que l'on pouvait atteindre par l'amour)

⁷ Idem, p. 100. Trad. (J'ai grandi derrière ta douleur)

⁸ Idem, p. 53. Trad. (Nous qui sommes devenus des adultes après ce temps-là, nous sommes le fruit d'une île plus que d'une terre ferme)

⁹ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 9. "Il corpo faceva rime fisiche" Trad. (Mon corps faisait des rimes physiques)

¹⁰ ERRI DE LUCA, *Ritmi*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 99. Trad. (Le corps est un animal musical. Dans mon métier d'ouvrier, quand il me faut cogner longtemps avec la masse et le ciseau, j'ai recours à une rengaine extraite de l'Ancien Testament, du livre de Néhémie, où il est question d'ouvriers qui reconstruisent les murailles de Jérusalem... En la répétant, je tape avec la masse sur chaque syllabe hébraïque accentuée, réglant ma respiration sur les coups) L'écrivain affirme ailleurs qu'un Juif, en lisant la Bible, doit en même temps participer de sa lecture avec son corps, par le souffle et les lèvres qui accompagnent la lecture du texte sacré dans un voyage dans le temps du sacré de ses paroles anciennes. ERRI DE LUCA, *Ebraico*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 60. "Anche quando uno legge la Mikrà per i fatti suoi... il corpo deve partecipare, soffio e labbra almeno, accompagnando il viaggio delle parole antiche, facendosi loro portatore" Trad. (Même lorsque quelqu'un lit la Bible en privé... le corps doit participer, souffle et lèvre au moins, en accompagnant le voyage des mots anciens, en se faisant leur porteur)

L'escalade qu'il pratique est un autre moyen de façonner ce corps, de l'endurcir, de dominer la souffrance qui dessine son masque sur le visage de ses camarades¹. En montagne, Erri De Luca entraîne son corps à créer une correspondance entre le monde minéral et lui-même². Certes, l'écrivain n'a plus cette apparence de *scugnizzo* napolitano³, il s'est transformé au prix d'un travail acharné sur lui-même qui l'a épuisé, fracturé⁴, mutilé⁵, il a exigé de ce corps des efforts de bête de somme⁶, corps qu'il traite non sans affection de « asino »⁷ :

Finché sono stato a Napoli ho avuto un corpo da ragazzo. Lontano da lì, nei lavori operai dell'età adulta la mia sagoma si è semplificata. Ogni precisione contiene una perdita... Sotto il carico del giorno il corpo si fabbricava, resisteva, cambiava usanza. L'ho sudato, ferito, sfinito e non si allontanava da me, non si ammalava. Avevo ventisei anni, troppi quando cominciai a fare del mio corpo un operaio⁸.

¹ ERRI DE LUCA, *Operai*, in *Alzaia*, op. cit. , p. 83. "Lui è più anziano di me. Ha una maschera di sforzo.... Io stringo gli occhi e lascio fare alle dita che sono allenate a reggere in roccia prese più scomode" Trad. (Lui est plus vieux que moi. Son visage est un masque d'effort... Moi je plisse les yeux et je laisse faire mes doigts exercés à tenir dans des prises plus incommodes sur la roche)

² ERRI DE LUCA, *Altire*, in *Altre prove di risposta*, op. cit. , p. 67. "Ho imparato a regolare il corpo sulle minime asperità di una muraglia, di uno strapiombo. Ho conosciuto la sua infinita diocilità a eseguire, l'intelligenza fisica che si dispiega nei lunghi passaggi a vuoto. Le pietre, il corpo hanno una corrispondenza che io applico, ma che mi sfugge completamente" Trad. (J'ai appris à réguler mon corps sur les aspérités d'une muraille, d'un précipice. J'ai connu son infinie docilité à exécuter, l'intelligence physique se déployant dans les longs passages à vide. Les pierres, le corps ont une correspondance que j'applique, mais qui m'échappe complètement)

³ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 31. "Niente di quello che sono diventato fisicamente risale alla mia origine" Trad. (Rien de ce que je suis devenu physiquement remonte à mon origine)

⁴ ERRI DE LUCA, *Il violino*, in *In alto a sinistra*, op. cit. , p. 89. "Prima di diventare vecchio ero già tarlato di fratture" Trad. (Bien avant d'être vieux j'étais déjà miné par les fractures)

⁵ ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, op. cit. , p. 27 "Ho trafitto queste ed altre paure, ho subito in questo esercizio mutilazioni invisibili e in questo il corpo mio si è rattappito" Trad. (J'ai dépassé celles-ci et d'autres peurs, j'ai subi en cet exercice des mutilations invisibles et en ceci mon corps s'est engourdi)

⁶ ERRI DE LUCA, *Fare il mestiere*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 49. "Non mi pento di averlo trattato da bestia da soma, era docile e buono per questo" Trad. (Je ne regrette pas de l'avoir traité comme une bête de somme, il était docile et bien pour cela)

⁷ ERRI DE LUCA, *Calcio*, in *Napòlide*, op. cit. , p. 62. "Mi capita di nominare il mio corpo con l'affettuoso nome di asino, per gli anni del mestiere operaio svolto" Trad. (Il m'arrive de nommer mon corps par l'affectueux nom d'âne, pour les années du métier d'ouvrier effectué)

⁸ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , pp. 28-29. Trad. (Tant que j'étais à Naples j'avais un corps de garçon. Loin de là, pendant les travaux d'ouvrier de l'âge adulte, ma silhouette s'est simplifiée. Toute précision contient une perte... Sous la charge du jour mon corps se forgeait, résistait, changeait ses habitudes. Je l'ai sué, blessé, épuisé et il ne s'éloignait pas de moi, il ne tombait pas malade. J'avais vingt-six ans, trop, lorsque je commençai à faire de mon corps un ouvrier) ; ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo dle millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 44. "Diciotto anni di mestiere operaio... mi hanno cambiato il corpo tagliandomi altri panni addosso" Trad. (Dix-huit ans de métier d'ouvrier... ont changé mon corps en coupant d'autres habits sur moi)

Si l'écrivain croit qu'il y a « un accordo segreto »¹ entre les blessures du corps et celles de l'âme, il apparaît constamment à la recherche d'un équilibre, de cet équilibre perdu à Naples, et qu'il retrouve seulement en montagne, parce qu'il est impossible dans la ville hostile : « sottosuolo brulicante e ostile »². En ville, il titube, comme déséquilibré par le poids de ses pensées :

Riesco a inserirmi nei percorsi della città, tenendomi ai vestiti per mantenere un angolo retto tra il mio corpo e il marciapiede. Ammaino le mie mani a vela nella guaina delle tasche per non sbilanciarmi. Le mani mi fanno sbandare. Il loro equilibrio è indipendente dal mio, esse seguono il corso di pensieri venuti da molto più lontano, da molto più dentro di me. Affiorano in superficie, nel palmo, tra le dita e mi accorgo che sono trasparenti. Di colpo ho vergogna di aver le mani nude... Io nelle mani inciampo... Per non parlare dei piedi: mi trascinano in una corrente, disubbidienti, noncuranti di dover far ben figurare tutto quello che poggia su di loro e che è ad essi affidato... C'è un corpo anche senza l'accordo di dentro³.

Nous remarquons encore que l'auteur de *Napòlide* aime encore à se décrire physiquement en fonction de son âge et des souffrances éprouvées, qui toujours le renvoient à la ville d'où il vient. L'évocation de son nez cassé lors d'une chute en montagne, sert de prétexte à rappeler les senteurs d'antan, celles de Naples : « Il naso che presiede ai ricordi, quello è barocco »⁴. Chaque partie de son corps est l'occasion d'un retour au passé : l'écrivain se souvient du handicap de ses pieds plats, enfermés dans des chaussures orthopédiques, et qui se libèrent symboliquement dans les actions menées avec Lotta Continua, « si può fare terremoto coi piedi »⁵. La main devient symbole du labeur de l'individu et marque de communication entre les hommes. Il n'oublie pas de dire que, dans une main, on peut lire l'histoire de la personne :

¹ ERRI DE LUCA, *Una drusa*, in *Pianoterra*, op. cit. , p. 32. «Penso che ci deve essere un accordo segreto del corpo per cui le ferite di dentro si rimarginano in cambio dei graffi, delle scalfitture sulla buccia di fuori. Sanguina il dorso, è indolenzito il palmo delle mani, però guariscono dentro» Trad. (Je pense qu'il doit exister un accord secret du corps selon lequel les blessures de l'intérieur se cicatrisent en échange de griffures, d'égratignures sur l'écorce extérieure. Le dos saigne, la paume des mains est endolorie, mais elles guérissent au-dedans)

² ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, op. cit. , p. 41. Trad. (Sous-sol grouillant et hostile)

³ ERRI DE LUCA, *Lettere a Francesca*, op. cit. , pp. 45-49. Trad. (J'arrive à me glisser dans les parcours de la ville en en me tenant à mes habits afin de garder un angle droit entre mon corps et le trottoir. J'amène mes mains telles une voile dans la gaine de mes poches afin de ne pas me déséquilibrer. Mes mains me font dévier. Leur équilibre est indépendant du mien, elles suivent le cours de pensées venues de beaucoup plus loin, de beaucoup plus à l'intérieur de moi. Elles affleurent en surface, dans la paume, entre mes doigts, je m'aperçois qu'elles sont transparentes. Soudain j'ai honte d'avoir les mains nues. Moi, je trébuche dans les miennes. ... Pour ne pas parler des pieds : ils me traînent dans un courant, désobéissants, insouciant de devoir faire bien modeler tout ce que qui s'appuie sur eux et qui lui est confié... Il y a un corps même sans l'accord de son intérieur)

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit. , p. 12. Trad. (Le nez qui préside aux souvenirs, celui-là est baroque)

⁵ ERRI DE LUCA, *Ognuno di noi poteva*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 17. «Gli urti che producevamo facevano il largo e il vuoto necessario alla nostra uguaglianza viva perché puntava i piedi ovunque, caserme, galere, manicomi, pastori e pescatori» Trad. (Les heurts que nous produisions faisaient le large et le vide nécessaire à notre égalité, vivante parce qu'elle pointait partout les pieds, dans les casernes, les prisons, les asiles d'aliénés, chez les bergers et les pêcheurs)

Lui mi dette la sua mano lenta, distratta. Badavo alle mani degli uomini, a come le porgevano, ai calli, a come le intrecciavano in stato di riposo : forme in cui provavo a riconoscere il carattere¹.

En définitive, ce sont tous les récits de l'écrivain qui peuvent s'interpréter à la lumière de cette image particulière du corps. On pourrait croire qu'il s'agit là encore d'un autre mythe qui viendrait se surajouter à tous les autres. Il ne faut pas s'y tromper. Ce mythe-là n'a rien à voir avec les autres, déjà exploités par ces prédécesseurs et par lui-même, mythes de la Naples bourgeoise ou de la Naples canaille. Il n'a rien à voir non plus avec ce que propose la religion catholique quant à la transfiguration du pain en Chair du Christ. Sans doute, sans inspire-t-il. Cependant, nous voyons plutôt dans cette transfiguration du corps par l'écrivain, l'expression la plus personnelle de sa créativité. Dans cette représentation de ce qu'est la vie humaine, tout devient matière à sculpter, en y imprimant sa marque personnelle; le corps est matière sur laquelle on peut travailler autant que la page blanche est matière à s'exprimer. Pas seulement pour dire ce que l'on est ou ce qu'est la réalité, celle qu'on voit ou croit voir, celle qu'on interprète. Erri De Luca, par la mythification de la chair, révèle la ligne directrice de toute son oeuvre, une ligne qui unifie, et qui n'en revient pas moins à exprimer la représentation qu'il se fait du réel, à la manière d'un artiste qui offre à nos yeux, ébahis par tant d'audace, l'image d'un monde que nous n'aurions jamais osée rêver.

4.3.12 Conclusion

Nous voulons reprendre ici l'essentiel de ce que nous avons cherché à examiner dans ce chapitre. Nous sommes partie de l'étude des mots clefs de l'écrivain pour tenter de caractériser ce qui faisait l'originalité de son écriture. Nous avons donc d'abord basé notre recherche sur un classement systématique qui permettait de relever la récurrence des termes à travers la production littéraire, en voulant classer ces termes en différents tableaux, pour en préciser d'une part, le domaine d'emploi sensoriel et d'autre par, le cadre spatiotemporel. De ces mots clefs, nous n'avons sélectionné et expliqué que quelques-uns, les plus représentatifs, « estraneo », « colpo », « colpa », « sangue », « stacco », « vuoto », « buio », « voce », « silenzio », « solitudine », et « viaggio », et cela, pour des raisons qui tiennent à la longueur de la présentation et à l'imbrication de ces mêmes thèmes. Cette présentation plus abrégée nous a permis de remonter à la genèse de l'écriture si originelle de Erri De Luca en un voyage, qui s'est effectué pour nous aussi, à travers les mots : le premier « estraneo » est sans aucun doute le point de départ de ce voyage qui contient le suivant « distacco », celui de la souffrance, qui engendre à son tour le « viaggio » de l'écriture, prolongé par le « vuoto », le « buio », le « silenzio », « la voce » et la « colpa » de toutes ces années passées loin de Naples. A cette classification systématique, nous avons voulu ajouter celle, inclassable selon nos critères, du thème de la souffrance du corps qui, à la lecture attentive des récits, paraît générale, sans qu'on puisse la répertorier dans un tableau particulier puisqu'elle apparaît appartenant à tous. Or, ce thème nous a paru le plus significatif de tous. Il apporte à la lecture des œuvres de Erri De Luca un éclairage nouveau, non seulement unificateur, mais encore créateur d'unité de sens.

¹ ERRI DE LUCA, *Odore: brioches e altri gaz*, in *I colpi dei sensi*, op. cit. , p. 19. Trad. (Il me donna une poignée de main lente, distraite. Je faisais attention aux mains des hommes, à leurs cals, à leur façon de les tendre, de les croiser à l'état de repos : formes dans lesquelles j'essayais de reconnaître le caractère)

Si la mythification de la chair, thème sur lequel nous reviendrons dans notre conclusion, peut proposer un axe d'interprétation fédérateur non seulement de ce qu'est l'œuvre de Erri De Luca mais aussi de ce qu'est l'homme, il n'en reste pas moins qu'elle s'exprime par le biais de la souffrance. Elle est, telle que nous l'avons indiquée dans l'analyse des termes récurrents, le point de départ du voyage de l'écrivain, à ce détail près qu'il n'y a pas de point d'arrivée. C'est que la quête de l'harmonie perdue n'a pas réellement de sens parce que cette harmonie n'a jamais été ressentie. La cité parthénopéenne, toujours adulée, est cependant condamnée à disparaître, à s'effacer derrière la qualité d'une écriture qui transcende son objectif. Naples n'est pas pour autant absente de l'écriture de Erri De Luca, ni de son cœur. Mais ville et écrivain s'éloignent inéluctablement l'un de l'autre. Naples poursuit, au-delà du temps et de l'éloignement, son travail de sappe. L'auteur, victime éternelle de ses sentiments de culpabilité et de faute, cherche toujours à la rejoindre. En vain. Il s'y sent étranger jusque dans sa propre écriture. C'est que ses mots sont bien éloignés de ce qu'est réellement la ville. Son écriture est « tanto visiva quanto acustica », affirme Ernesto Livorni¹. Certes, cette écriture est multiple, variée, et semble constituer, au prime abord, une éternelle variation sur le même thème. Dans la Bible, dit Erri De Luca, « anche il vuoto, anche il silenzio è scritto »², même le vide, même le silence s'écrivent. Il semble bien que ce soit ce que l'écrivain, dans ses pages, ait voulu nous faire entendre, la « voix de l'immense » :

C'è un silenzio dell'uomo che consente di liberare sulla pagina o dentro di sé, la voce dell'immenso³.

Mais nous considérons que cette interprétation, même idéalisée de l'écrivain, n'est pas tout, qu'elle constitue un axe commun d'entrée dans son oeuvre. Il y a encore tout ce qu'exprime la souffrance du corps, mythifiée en transformation de la Chair. Par-dessus tout, nous semble-t-il, cet axe de lecture nous a donné un lien directeur à la compréhension de Erri De Luca, à la fois napolitain, homme et écrivain et ce que nous allons maintenant définir dans notre conclusion.

¹ ERNESTO LIVORNI, *Il complesso di Reuven*, in *Scrivere nella polvere*, op. cit. , p. 40. Trad. (Autant visuelle qu'auditive)

² ERRI DE LUCA, *L'ultimo riparo*, in *Una nuvola come tappeto*, op. cit. , p. 107. Trad. (Même le vide, même le silence est écrit)

³ ERRI DE LUCA, *La sciarada incatenata*, in *Una nuvola come tappeto*, op. cit. p. 99. Trad. (Il existe un silence de l'homme qui permet de libérer, sur la page ou en soi, la voix de l'immense)

Conclusion générale

Buona la fine di una cosa più del suo inizio¹.

Nous voici arrivés à bon port, au bout de ce travail, et selon Erri De Luca, qui cite la Bible, il semblerait que ce soit bonne chose parce que : « Mieux vaut la fin de toute chose que son début ». Il s'agit maintenant de dresser le bilan à la fois de notre étude, et de la quête de Erri De Luca à la recherche d'une harmonie perdue.

Nous sommes partis de Naples, reconnue comme point de départ du voyage de l'écrivain, en même temps que résultat de toute une période de l'enfance et de l'adolescence. Le départ de la ville d'origine a été ainsi positionné comme acte clef du parcours de Erri De Luca homme et de Erri De Luca écrivain. Nous avons d'abord voulu retracer les deux aspects de Naples, ville grandiose par l'accumulation d'histoire et de richesses artistiques qu'elle recèle, et ville magmatique où se cumulent des problèmes d'explosion démographique, de misère séculaire, de risque d'éruption du Vésuve. De cette évocation de la face sombre de la cité, nous avons recensé tous les éléments qui ne font qu'aggraver la vie quotidienne dans la Naples de l'après-guerre, risque de criminalité, poids de la religion, contraintes de la tradition. Nous avons établi que dans cette ville qualifiée de baroque, les contrastes sont générateurs de stéréotypes. Or, cette même période de l'après-guerre voit naître une génération d'écrivains napolitains qui place au centre de ses interrogations le rapport à la ville, tel qu'il est exploité jusqu'alors dans l'écriture. À la représentation stéréotypée de Naples, entre mandolines et peintures idylliques du Vésuve, succède un vif besoin de réalisme qui prétend à transcrire la ville dans toute sa vérité. Les premiers essais de cette tentative oscillent entre « napoletanità » et « napoletaneria », rendant compte ainsi de la difficulté d'échapper à la phagocytose qu'exerce la ville. Le recours au dialecte napolitain semble apparaître comme un autre moyen d'ancrer le récit dans le réalisme. Trois écrivains majeurs s'inscrivent dans cette tentative d'expression réaliste, avec des œuvres représentatives : il s'agit de *Spaccanapoli* et de *Gesù, fate luce* de Domenico Rea, de *Il mare non bagna Napoli* de Anna Maria Ortese et de *Ferito a morte* de Raffaele La Capria. Domenico Rea, issu du peuple, impose un changement de cap dans le panorama littéraire napolitain en dénonçant, le premier, la vie tragique des *bassi*, et en racontant la haine, la bestialité, la violence. Le deuxième de ces écrivains, Anna Maria Ortese se positionne en tant que témoin, à la manière d'un journaliste, pour évoquer les sordides conditions de vie des habitants, en particulier celles des femmes et des enfants. Mais la maladie qui habite cette femme écrivain entache toutes ses descriptions d'une connotation personnelle très noire, qui semble davantage rendre compte de la progression d'une névrose personnelle que de l'expression de la réalité. Le troisième des écrivains précités nous semble le plus significatif à exprimer l'objectif de ces auteurs

¹ ERRI DE LUCA, *Lettere ad Angelo Bolaffi sull'anno sessantottesimo del millenovecento*, in *Lettere da una città bruciata*, op. cit. , p. 44. Trad. (Mieux vaut la fin que le début) Erri De Luca cite ce vers Kohelèt/Ecclésiaste sans nous en donner la référence que voici : *La Bible, Ecclésiaste*, 7, 8a.

qui prétendent à représenter Naples dans sa vérité. Raffaele La Capria, issu de la bourgeoisie napolitaine, raconte tout d'abord la Naples des beaux quartiers de son enfance, qui associée au mythe qu'il développe de la mer, crée la métaphore largement employée dans son œuvre de « la bella giornata ». Mais à l'entrée dans l'âge adulte, il prend brutalement conscience de ce qu'est la réalité de sa ville, entre misère et corruption générée par l'occupation américaine. Il réalise et dénonce ainsi l'ampleur des mythes qui caractérisent toute expression sur Naples.

Bien qu'appartenant à la génération suivante, Erri De Luca se situe immédiatement dans la droite ligne de ses prédécesseurs. Il connaît les deux visages de Naples, celui des beaux quartiers et celui du *vicolo*. Son imaginaire s'est déjà formé aux mêmes thèmes, présence immuable de la mer et du Vésuve, conséquences tragiques de la toute proche Seconde Guerre mondiale, réalités économiques et sociales qui caractérisent dramatiquement son époque. Mais à la récurrence des thèmes qui préoccupent les auteurs de cette génération, il faut ajouter pour Erri De Luca, tout ce qui le différencie. Il souffre d'abord d'un sentiment d'étouffement permanent, qu'il habite dans les beaux quartiers ou dans le *vicolo*. La guerre qu'il n'a pas connue, ne se positionne pas pour lui en simple toile de fond, il en assume la faute, dans un sentiment de culpabilité collective qui prétend à la contamination des enfants à travers les fautes des parents. Très tôt, il n'adhère déjà plus au mythe lacaprien de la belle journée même s'il mythifie sa propre enfance au travers des périodes vécues sur l'île d'Ischia et des expériences qu'il y associe. En effet, sujet à une sensibilité exacerbée, le drame de la mort de son meilleur ami noyé en mer et celui d'une jeune juive dont la famille a été exterminée en camp de concentration, - jeune fille rencontrée sur l'île adorée- , le confrontent à la réalité. L'expérience de vie de l'enfance est marquée par la souffrance, les difficultés de rapport avec ses parents, l'ambiance étouffante, le cadre écrasant du *vicolo*, le martyre des enfants battus. Et de façon paradoxale, s'enracine en lui le mythe d'une ville perdue parce qu'elle a tout perdu. Même le déménagement de la famille dans les beaux quartiers n'y changera rien et dès là, la fuite de la ville paraît inexorable.

Il semble encore que ce soit Naples, dans toute la réalité de l'enfance et de l'adolescence qui induise les choix de l'adulte. La misère vécue ou vue au quotidien a probablement une large part dans le choix de Erri De Luca de s'engager dans un mouvement politique extrémiste. Sans doute, est-ce là aussi l'expression d'une confrontation au réel qui permet d'échapper à toutes les images idéalisées de l'enfance. Ces choix-là d'engagement, l'écrivain ne les reniera jamais. Ses missions à l'étranger comme bénévole ou ses partis pris de défense de causes humanitaires sont une des caractéristiques dominantes de son parcours d'homme. Mais cette action concrète, à objectif collectif, n'est pas la seule qui caractérise cette période. Erri De Luca ne cherche pas seulement à construire son identité par rapport à la société, il le fait aussi pour lui-même. Cet effort de dépassement de soi-même, il va l'exercer sur le plan physique et sur le plan spirituel. Sans doute, s'agit-il là encore de recherche d'équilibre et d'harmonie, qui indique déjà en filigrane que la référence aux origines napolitaines n'est plus suffisante à tout exprimer, à tout résoudre. Et pourtant, à la même période, la ville reste omniprésente dans les textes.

Tout se passe comme si, plus Erri De Luca s'éloignait géographiquement de Naples, plus il s'en rapprochait. Chacun de ses actes et chacune de ses œuvres napolitaines s'inscrit dans une symbolique de récurrence qui ne cesse de témoigner de l'éternelle présence de la ville. Mais cette présence n'est jamais objective, et se réfère davantage à un imaginaire mythifié, à la fois par la distance temporelle et par l'enrichissement de nouvelles expériences. Ainsi, Naples peut-elle être réinterprétée à la lumière de la Bible, finissant en double symbolique de Jérusalem et le dialecte

napolitain devient-il l'objet d'obscur références religieuses. Certes, tous les choix de vie semblent conditionnés par l'origine napolitaine de l'auteur. Il a été ainsi facile d'identifier dans l'histoire paternelle d'une guerre jamais effectuée ou dans l'engagement politique, la continuité des décisions que Erri De Luca prend, en réponse à toute la misère vue dans son enfance. Dans le même ordre d'idées, s'inscrivent le choix du métier de maçon ou les actes humanitaires. Par ailleurs, la particularité de ce lien indissociable à la ville est qu'il ne cesse de transparaître dans son écriture, la marquant d'une empreinte spécifique. Si la ville est point de comparaison par excellence, elle est aussi thème constant de métamorphose, métamorphose qu'alimente toute nouvelle expérience de vie. Or, de ce constant retour et de cette constante réinterprétation, naît toujours une autre figure qui pour réappropriée qu'elle soit, éloigne peu à peu l'auteur de sa réalité. Et c'est sans doute là que réside la véritable séparation d'avec Naples. En voulant à chaque prétexte se la réinventer par le biais de l'écriture, Erri De Luca s'éloigne chaque fois un peu plus de sa réalité. Seule l'écriture est salvatrice dans ce trajet, elle seule permet de substituer à une ville aimée et abhorrée et donc fuie, l'image apaisante d'une ville déformée par l'imaginaire. Si notre expression « à la recherche de l'harmonie perdue » parlait de la constante référence de l'écrivain à sa ville, dans une tentative de réconciliation, force est de conclure que cette quête d'un inaccessible idéal est un échec. Il n'y a de réconciliation entre Naples et Erri De Luca, tout simplement parce que le passé ne se réécrit pas. Mais dans la mesure où l'écrivain transcende son éternel besoin par l'écriture, qu'il se réinvente une Naples à la mesure de ses rêves et de ses désirs, on peut alors considérer qu'il s'agit là d'un plein succès. L'écriture est réalimentée tout au long de son expression par d'autres images de la ville, images enrichissantes et nourricières, qui situent l'homme en adéquation avec ses actes, et l'écrivain en acte de poétisation. Sans aucun doute, fallait-il s'éloigner de Naples pour que la ville, mais plus encore, le travail de maturation de l'imaginaire, réalise cette métamorphose essentielle à l'écriture.

Certes, cette transformation de l'homme et de l'écriture ne s'est pas effectuée sans souffrance. Nous avons examiné comment s'organise la dialectique deluchienne autour des termes « buio, colpo, colpa, estraneo, sangue, silenzio, solitudine, stacco, viaggio, voce, vuoto ». La plupart font référence à des notions connotées négativement : étrangeté au monde, séparation, sang, silence, solitude, vide. Les sens occupent dans l'expérience de vie une remarquable importance, toute ponctuée elle aussi d'impressions désagréables au mieux, insupportables au pire. Mais au-delà de la volonté réaliste de rendre compte de la souffrance du monde, du *vicolo*, des enfants martyrisés, des pays en guerre et des migrants de tous temps, cette souffrance renvoie à celle de Erri De Luca. L'importance dans son écriture de la symbolique du corps et de toutes les notions qui lui sont attachées a attiré notre attention. On peut considérer l'expression de la souffrance qui ponctue toute son œuvre, napolitaine en tout cas, comme un témoignage en continu, qui va des douleurs de l'enfance aux durs combats de l'adulte engagé. C'est que la souffrance est définie dans les textes de l'écrivain comme le prix à payer pour vivre. Il s'agit sans doute encore là d'une expression stéréotypée, à connotation religieuse cette fois. Mais il ne s'agit pas que de ça. Notre travail a mis en évidence la récurrence dans l'œuvre deluchienne de la souffrance de la chair, expression symbolique de celle du corps. Ainsi, pour Erri De Luca, l'écriture devient-elle prétexte à rendre compte que toute matière est sujette à transformation, celle du corps comme celle du texte. En exerçant son corps à surmonter le handicap de l'enfance, il veut manifester un libre arbitre souverain à lutter contre les imparables données génétiques. De la même façon, il considère que l'acte de création sur les pages blanches appartient au monde du modelage et de la sculpture. L'acte d'écriture est un acte de « pro-crédation » qui renvoie d'abord essentiellement à soi-même. Naples n'est ainsi ni ce qu'elle est réellement à un jour et à une époque donnés, ni ce que la mémoire collective en transmet. Elle est l'objet de l'investissement de l'écrivain qui la façonne et la modèle à son gré, pour en construire une image qui soit la sienne, seule image possible de réconciliation entre

l'enfant et l'homme, entre l'homme et l'écrivain. Si Naples devient transcription de l'imaginaire fantasmé de l'homme, elle est plus encore l'expression métaphorique de l'acte d'écriture de l'écrivain. Au fur et à mesure des périples de Erri De Luca, elle s'efface derrière le discours, et devient prétexte à cet acte essentiel qu'est, pour l'homme de lettres, la métamorphose du réel. Redessiner les contours de la ville, la mythifier à son tour en élaborant d'autres poétiques, c'est participer ainsi à quelque chose d'insaisissable et de si mystérieux qu'il appartient au divin.

Bibliographie sélective

Oeuvres de Erri De Luca (corpus de la thèse, par ordre chronologique de parution)

Non ora, non qui, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ère édition 1989), pp. 91.

Una nuvola come tappeto, Milano, Feltrinelli, 2001 (1ère édition 1991), pp. 114.

Aceto, arcobaleno, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2001 (1ère édition 1992), pp. 117.

I colpi dei sensi, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 1997 (1ère édition 1993), pp. 36.

In alto a sinistra, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2001 (1ère édition 1994), pp. 127.

Comme une langue au palais, Paris, Gallimard, 2006 (1ère édition 1994), pp. 118.

Pianoterra, Macerata, Quodlibet, 1995, pp. 97.

Alzaia, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 130.

Tu, mio, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2002 (1ère édition 1998), pp. 114.

Tre cavalli, Milano, Feltrinelli, 2000 (1ère édition 1999), pp. 109.

Tufo, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 1999, pp. 43.

Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore, Edizioni Il Menocchio, Montereale Valcellina, 2000, pp. 137.

Montedidio, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2001, pp. 142.

Altre prove di risposta, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2002, pp. 78.

Lettere da una città bruciata, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2002, pp. 96.

Tre fuochi, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes 2002, pp. 7.

Il contrario di uno, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 115.

Solo andata, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 92.

L'ultimo viaggio di Sindbad, Torino, Einaudi, 2003, pp. 49.

Lettere a Francesca, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2004 (1ère édition 1990 par Alfredo Guida Editore) , pp. 56.

Morso di luna nuova, Milano, Mondadori, 2005, pp. 97.

Sulle tracce di Nives, Milano, Mondadori, 2005, pp. 114.

In nome della madre, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 79.

Napòlide, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2006, pp. 98.

Interview de Erri De Luca

CRDP, CFI de Nice, le 20 mars 2005.

DVD + livret

Chisciotte e gli invincibili, il racconto, i versi, la musica, uno spettacolo di e con Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi, Roma, Fandango libri, 2007.

Articles de Erri De Luca parus et utilisés dans la thèse

- dans *Le Monde* :

Les 8000, patrons des horizons, 16 juillet 2004.

- dans *Il Manifesto* :

Una lettera aperta ai parenti delle vittime del terrorismo, 10 juin 2006.

- dans *Le Nouvel Observateur*:

Respire pour nous, propos recueillis par Gilles Anquetil, 7-13 décembre 2006, pp.46-48.

Que peuvent encore les écrivains ? par Russel Banks et Erri De Luca, propos recueillis par Gilles Anquetil et François Armanet, 28 juin-4 juillet 2007, pp. 80-83.

- en ligne, sur www.Cafebabel.com :

L'Europe, je ne sais pas ce que c'est, ADRIANO FARANO, FERNANDO NAVARRO

Article de Erri De Luca consulté

Déshonneur de la France. Réfugiés italiens, le droit d'asile bafoué, *Le Monde*, 5 septembre 2007.

Oeuvres d'autres écrivains napolitains utilisés dans la thèse

(Ordre alphabétique et chronologique)

LA CAPRIA Raffaele, *Ferito a morte*, Milano, Mondadori, Oscar Mondadori, 1984 (1ère édition 1961).

LA CAPRIA Raffaele, *L'armonia perduta, una fantasia sulla storia di Napoli*, Milano, Rizzoli, 1986.

LA CAPRIA Raffaele, *L'occhio di Napoli*, Milano, Mondadori, 1996.

LA CAPRIA Raffaele, *La mosca nella bottiglia*, Milano, Rizzoli, 1996.

LA CAPRIA Raffaele, *L'harmonie perdue, Fantaisie sur l'histoire de Naples*, Briare, éditions L'Inventaire, 2001.

LA CAPRIA Raffaele, *La neige du Vésuve*, Briare, éditions L'Inventaire, 2002.

LA CAPRIA Raffaele, *L'estro quotidiano*, Milano, Mondadori, 2005.

D'ORTA Marcello, *Nero napoletano, Viaggio tra i misteri e le leggende di Napoli*, Venezia, Marsilio, 2004.

MAROTTA Giuseppe, *L'oro di Napoli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001 (1ère édition 1947).

ORSINI NATALE Maria, *Francesca e Nunziata*, Avagliano editore, 1996 (1ère édition 1995).

ORTESE Anna Maria, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994 (première édition 1953).

PRISCO Michele, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 1969 (1ère édition 1947).

RAMONDINO Fabrizia, *Althénopis*, Milano, Einaudi, 1981, Nuovi Coralli 297.

REA Domenico, *Spaccanapoli*, Milano, Rusconi, 1995 (1ère édition 1947).

REA Domenico, *Gesù, fate luce!*, Milano, Einaudi Tascabili, 1990 (1ère édition 1950).

RUSSO Ferdinando, *Poesie napoletane*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1995.

Ouvrages critiques sur Erri De Luca, utilisés dans la thèse

SCUDERI Attilio, *Erri De Luca*, Fiesole(Fi), Edizioni Cadmo, 2002, pp. 142.

Scrivere nella polvere, Saggi su Erri De Luca, a cura di Ruthenberg Myriam Swennen, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 124.

Ouvrage critique sur Domenico Rea, utilisé dans la thèse

SERENA PRINA, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Milano, Mursia, 1980.

Ouvrages d'histoire et d'art consultés

AYMARD Maurice- GEORGELIN Jean – GUICHONNET Paul – RACINE Pierre- THIRIET Freddy, *Lexique historique de l'Italie XV - XX siècle*, Paris Armand Colin, 1977.

CARLI – DELL'ACQUA, *Storia dell'arte*, volume terzo, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1964.

CHASTEL André, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1982.

DE MATTEIS Stefano, *Lo specchio della vita, Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991.

DURAND Jean-Dominique, *L'Italie de 1815 à nos jours*, Paris, Hachette supérieur, 1999.

FORO Philippe, *Les transitions italiennes de Mussolini à Berlusconi*, Paris, éditions L'Harmattan, 2004.

GHIRELLI Antonio, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1992 (1^{ère} édition 1973).

WANDERLINGH Attilio, *Napoli nella storia, duemilacinquecento anni, dalle origini greche al secondo millennio*, Napoli, Edizioni Intramoenia, 1999.

Oeuvres d'écrivains non napolitains utilisées dans la thèse

(par ordre alphabétique d'auteur)

ALLENDE Isabel, *La maison aux esprits*, Paris, Hachette, Livre de poche n° 6143, 2004 (1^{ère} édition 1982).

BOCCACCIO, *Decameron*, II, 5, Torino, Einaudi (Tascabili), 1990, a cura di Vittorio Branca, pp. 1362.

CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, Folio n°28.

MORANTE Elsa, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1994 (1^{ère} édition 1957).

PENNAC Daniel, *Comme un roman*, Gallimard, Paris Folio n° 2724, 2007 (1^{ère} édition 1992)

SCHIFANO Jean-Noël :

Sous le soleil de Naples, Paris, Gallimard, 2004.

Dictionnaire amoureux de Naples, Paris, Plon, 2007.

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Gallimard, Folio classique n° 1845, 1987 (1^{ère} édition 1826).

Varia et usuels utilisés dans la thèse

AUERBACH Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1946.

BOTTERO Jean, *Babylone et la Bible*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, 2005.

E. CLEMENT, C. DEMONQUE, L. HANSEN, P. KAHN, *La philosophie de A à Z*, Paris, 2007.

DANTZIG Charles, *Dictionnaire égoïste de la Littérature française*, Paris, éditions Grasset, 2005.

D'ORLANDO Vincent, *Naples et sa province*, 2002, pp. 155.

MARCHESE Angelo, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.

MUSY Gilles, *A-mazon, Archères cavalières et danseuses*, in *Revue de la société de Biométrie Humaine et d'Anthropologie*, 2002.

ROBERT Paul, *Le Petit Robert 1*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 1987.

La Sainte Bible, traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond, Paris, 1958 (1^{ère} édition 1910), Nouvelle édition revue, Société Biblique Belge, pp. 1245.

Le guide vert, Italie Michelin, Paris, Editions des Voyages, 2004.

(a cura di Giuseppe Pezza), *Un secolo di canzoni napoletane*, Foligno-Roma, Campi editore, 1963, 1^{er} volume pp. 511, 2^{ème} volume, pp. 511.

Articles et études critiques publiés dans des revues littéraires et utilisés dans la thèse

ESPOSITO Edoardo, *A proposito della napoletanità : un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari*, in C.R.I.X, Narrativa n° 24, janvier 2003, Université Paris X Nanterre, pp. 25-53.

LANSLOTS Inge, *Il silenzio in Erri De Luca*, in C.R.I.X, Narrativa n° 10, septembre 1996, Actes du Colloque du 3-4 mai 1996, Université Paris X Nanterre, pp. 233-244.

Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993, a cura di Giuseppe Tortora, Atti del Convegno *Il mare non bagna Napoli*, 15 aprile 1993, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 1994, pp.144.

CONTARINI Silvia, *Narrare Napoli, anni cinquanta : Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, C.R.I.X Narrativa n°24, janvier 2003, Université Paris Nanterre, pp. 159-172.

LA CAPRIA Raffaele, *Letteratura, senso comune e passione civile*, Atti del Convegno dell'Università di Caen, 18-19 maggio 2001, a cura di Paolo Grossi, Liguori Editore, 2002.

Articles de presse sur Erri De Luca utilisés dans la thèse :

(par ordre chronologique d'auteur)

-tirés de *Le Monde* :

REROLLE Raphaëlle :

Erri De Luca, de mémoire, 18 septembre 1998.

Erri De Luca, le travailleur des mots, 29 mars 2002.

La mémoire nostalgique et fragmentée d'Erri De Luca, 30 janvier 2004.

« *L'écriture est un lieu de villégiature* », 6 août 2005.

ROUSSEAU Christine, *Erri De Luca, à voix nue*, 15 avril 2005.

Articles de presse consultés sur Erri De Luca:

(Par ordre chronologique d'auteur)

- extrait de *Télérama* :

LAVAL Martine, *Un refrain peut en cacher un autre*, in *Télérama*, n° 2922, 11 janvier 2005, p. 62-65.

- extrait de *Le Monde* :

MONTERMINI Fabio, *Droit d'asile et responsabilité*, in *Le Monde*, jeudi 20 septembre 2007, p. 19.

-extrait de *La Repubblica* :

SCHWARZ Geraldine, *Spaccanapoli, Erri De Luca racconta*, I viaggi di Repubblica, n° 438, 16 novembre 2006.

Articles de presse sur Naples utilisés

(par ordre chronologique)

VAN EECKHOUT Laetitia, Naples et ses deux banlieues en crise : le centre-ville et la périphérie, *Le Monde*, 26 octobre 2006, p. 8.

Articles de presse sur Naples consultés

(Par ordre chronologique de parution)

- extrait de *Le Monde* :

LEONFORTE Pierre, *Les douceurs d'un Noël napolitain*, 29 novembre 2000.

J.-J.L., envoyé spécial, *Naples « la féminine » met en avant la beauté de son site*, 25 novembre 2003.

REROLLE Raphaëlle, *La jungle déguisée en démocratie*, 23 décembre 2005 (au sujet de Giuseppe Montesano).

BUFFET Charlie, *Le monde s'est arrêté au Vésuve*, 6-7 août 2006.

Articles de presse consultés sur les mouvements terroristes :

Nathalie Menigon en semi-liberté, *Nice-Matin*, vendredi 20 juillet 2007, p. 21.

HOCHMANN Thomas, *Cesare Battisti e i suoi fratelli (europei)*, *Cafebabel.com*, 20.03.07.

Revue consultée

GEO n°134, avril 1990, *Golfe de Naples*, Paris, Prisma Presse, pp. 105-151.

Bell'Italia, alla scoperta del Paese del mondo, n°105, Milano, Mondadori, janvier 1995, pp. 142.

ULISSE, Speciale Napoli, *Napoli risplende*, n°223, Alitalia, octobre 2002, anno XXII, pp. 66-197.

TGV magazine n°78, octobre 2005.

Magazine OPÉRA, *L'actualité internationale de l'art lyrique*, numéro 11, octobre 2006.

Émission de télévision

Bell'Italia, San Martino si è fermato a Napoli, sur Arte, le 11 novembre 2006.

Sites Internet consultés

www.cafebabel.com
www.feltrinelli.it
www.stupormundi.it
www.unesco.org/fr/acceuil
www.wikipedia.l'enciclopedia libera. it
www.clio.fr
www.humanité.presse.fr/journal/2002
www.italinemo.it
www.electre/biblio
www.tiscali.it/augustus/ossic.htm

Quelques articles en ligne

ALAIN NICOLAS, *Le vol du boomerang*, 28 février 2002, www.humanité.presse.fr/journal/2002
Entretien réalisé avant la série de déclarations d'écrivains refusant de faire partie de la délégation officielle au Salon du livre de Paris (*L'Humanité* du 7 et du 21 février 2002)

FARANO Adriano et NAVARRO Fernando, *Erri De Luca e « quei maledetti impegni »*, Cafebabel.com, Paris, 10 février 2007.

FARANO Adriano et NAVARRO Fernando, *Erri De Luca : « L'Europe je ne sais pas ce que c'est »*, Cafebabel.com, Paris, 12 février 2007.

PARACHIT Camelia, *Malta e le Canarie, le Lampedusa degli altri*, in Cafebabel.com, Bucarest, 8 août 2007.

Index

Cet index se présente sous forme thématique et analytique en suivant les axes de notre étude : Erri De Luca, Naples, mythe, réalité. Certes, il n'est pas exhaustif, mais se propose de regrouper toutes les notions des principales thématiques étudiées. Nous avons ainsi sélectionné ce qui relève de la ville et de ses topoï ainsi que les grands thèmes qui s'y rattachent. Nous avons également mentionné les écrivains napolitains majeurs de l'après-guerre.

Ndr : Nous mettons en gras les mots figurant en titre de chapitre ou de sous-chapitre.

A

Américains 6, 23, 41, 42, 45, 48, 49, 50, 51, 68, 92, 100, 104, 109, 110, 118, 121, 124, **129-132**, 145, 155, 163, 168, 171, 173, 175, 172, 202, 203, 205, 206, 207, 235, 241, 250, 256, 268, 292.
amour 13, 21, 35, 36, 41, 44, **45**, 46, 48, 53, 54, 55, 68, 82, 87, 96, 101, 108, 120, 124, 125, 127, 128, **135**, 140, 144, 145, 151, 161, 190, 203, 204, **209**, 210, 211, 215, 220, 221, 234, 235, 237, 242, 250, 267, 270, 279.

B

basso, maison **39**, 40, 57, 117, 126.
Bible 7, 10, 179, 184, 185, 186, 187, 189-192, 213, 282, 289, 251, 265, 286.
buio, obscurité, noir 40, 42, 49, 56, 57, 60, 66, 67, 83, 94, 95, 112, 119, 122, 142, 169, 176, 184, 190, 203, 214, 247, 249, 255, 256, 260, **273**, 274, 275, 282, 288, 293.

C

casa, maison 9, 45, 48, 93, 94, 101, 105, **106**, 107, 110, 111, 114, 117, 118, 121, 123, 129, 130, 136, 138, 143, 172, 180, 185, 200, 202, 204, 210, 215, 216, 220, 227, 231, 236, 237, 238, 240, 242, 247, 249, 254, 255, 270, 273, 275, 277. .
corpo, corps 10, 13, 40, 43, 59, 63, 64, 80, 99, 100, 104, 110, 123, 124, 126, 130, 133, 137, 139, 146, 154, 166, 167, 168, 170, 173, 179, 180, 182, 183, 185, 206, 210, 211, 212, 214, 218, 224, 226, 233, 234, 242, 251, 258, 259, 260, 269, 270, 271, 272, 273, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293..

D

De Luca Erri 5, 6, 8, 9, 10, 24, 29, 36, **89-194**, 247, 248, 249, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 263, 267, 268, 269, 270, 282, 285, 286, 288, 289, 290-293.
dialecte napolitain 26, **29**, 30, 51, 52, 53, **69**, 70, **84**, 85, 86, 121, **185**, 187, 192, 212, **223-245**, 257, 291.

E

écriture 7, 8, 9 10, 22, 25, 26, 28, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 52, 53, 55, 64, 72, 73, 86, 91, 92, 101, 149, 163, 175, 176, 177, 179, 185, 187, 189, 190, 191, 193, 197, 198, 199, 200, 219, 221, 223, 225, 227, 235, 238, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 261, 265, 267, 268, 271, 272, 274, 275, 276, 280, 281, 289, 291, 293, 294.

émigrants 164, 269.

enfance 5, 8, 10, 34, 51, 53, 55, 62, 63, 64, 67, 74, 86, **89, 91, 92-96**, 101, 104, 106, 107, 108, 111, 113, **115**, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 140, 144, 149, 150, 152, 157, 161, 167, 168, 170, 171, 174, 175, 176, 180, 182, 183, 186, 188, 189, 190, 198, 199, 207, 221, 244, 245, 252, 253, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 291, 292, 293.

enfants 9, 10, 15, 23, 40, 44, 45, 47, 48, 50, 57, 62, 63, 64, 67, 69 70, 74, 82, 85, 86, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, **115**, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 129, 130, 131, 138, 144, 149, 150, 157, 164, 167, 168, 175, 188, 199, 199, 200, 202, 203, 205, 209, 212, 215, 224, 225, 230, 253, 256, 257, 261, 262, 263, 267, 270, 271, 275, 276, 280, 283, 284, 291, 292, 293, 294.

estraneo, étranger 5, 14, 21, 25, 29, 35, 39, 50, 68, 80, 82, **113**, 114, 122, 127, 130, 131, 132, 135, 142, 145, 159, 165, 169, 175, 177, 187, 192, 198, 203, 204, 223, 224, 226, 241, 243, 247, 248, **249**, 250, 251, 252, 278, 289, 292.

F

femme napolitaine 38, 40, 41, 42, **43-46**, 48, 55, 58, 61-67, 69, 70, 100, 107, 108, 131, 140, 141, 143, 144, 168, 187, 204, 210, 213, 218, 220, 228, 230, 251, 267, 272.

foi **184**.

G

guerre /après-guerre 6, 7, 9, 10, **23**, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 41, 43, 46, 48, **49**, 50, 52, 53, 55, 64, 66, **67**, 72, 73, 86, 91, 92, 93, 96, 100, 103, 104, 108, 109, **110**, 111, 117, 119, 121, 127, 129, 132, 133, 142, 149, 152, 161, 166, 168, **170**, 175, 176, 188, 191, **197**, 199, **201-208**, 211, 212, 215, 218, 219, 221, 223, 225, 229, 235, 245, 264, 265, 268, 273, 275, 278, 285, 291, 292.

H

hébreu 179, **185-187**, 192, 241, 269, 282.

I

île, Ischia 10, 13, 85, **91**, 96, **97-99**, 100, 101, 116, 117, 120, 124-129, 133, 136, 151, 156, 157, 163, 171, 172, 183, 190, 192, 198, 201, 202, 203, 239, 253, 274, 284, 285, 292.

J

Jérusalem 179, **187-189**, 192, 280, 286, 293.

Juif 127, 129, 136, 155, 179, 188, 189, 190, 202, 203, 204, 285, 251, 286.

L

La Capria Raffaele 6, 8, 9, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 36, 39, 60, 70, 71, **73-87**, 92, 99, 103, 119, 120, 128, 129, 132, 133, 145, 200, 207, 221, 274, 291, 292.

Lauro Achille 36, 68, **80**, 121, **132**, 149.

Lotta Continua 10, 149, 150, 154, 155, 158, 162, 165, 188, 211, 243, 264, 281, 288.

M

matière 94, 109, 124, 166, 168, 180, 181, 258, 283, 288.

mer 10, 13, 19, 21, 25, 34, 35, 36, 38, 56, 70, 73, 74, 76, 77, 80, 83, 84, 85, 86, **91**, 94, **95**, 97, 99, 101, 103, 105, 116, 119, **121**, 122, 123, 125, 127, 129, 133, 144, 146, 157, 163, 171, 172, 177, 182, 192, 198, 203, 205, 207, 237, 240, 241, 242, 252, 254, 258, 259, 263, 265, 269, 274, 278, 279, 280, 281, 292.

Mergellina 34, 85, 96, 121, 123, 180, 181.

migrants **163**, 165, **175**, 176, 177, 198, 265, 269, 293.

Montedidio **104-107**, 114, 129, 167, **189**, 190, 204, 207, 209, 215, 218, 244, 226, 253, 266.

mort 6, 18, 21, 33, 34, 35, 36, 39, **45**, 46, 47, 49, 52, 53, 55, 58-63, 66, 67, 69, 71, 78, 79, 82, 83, **84**, 86, 101, 113, 120, 129, 140, 141, 151, 158, 170, 182, 185, 202, 203, **209**, 211, 212, 213, 215, 221, 231, 254, 256, 265, 266, 268, 280, 281, 282, 284, 292.

mythe 6, 7, 8, 13, 14, 16, 23, 24, 26, 36, 37, 53, **58**, **74**, 75, 78, 81, **82**, 86, **91**, 92, 97, 99, **100**, **119**, 120, 144, 163, **197**, 198, **247**, 265, **282**, 283, 288, 292.

N

Naples 5-10, **13-24**, **25**, 27, 28, 31-36, **37-40**, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 52, 53, **56-57**, 61, 63, 66, 67, 70-72, **73-78**, 80, 81, 83, 85-87, **89**, 91, 92, 94, 96, 97, **103**, 104, 105, 110, 115, 117, 119, 120, **121**, 122, 125, 129, 131, 132, 135, **137-141**, 142, 143, 145, 146, 149, 150, 153, 154, **155**, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 165, 168, 169, **171**, 172, 173, 174, 175, 177, 179, **180**, 181, 182, 183, **187**, 188, 189, 190, 192, 193, 197, 198 **200**, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 223, 224, 226, 229, 231, 234, 235, 244, 247, 248, 250, 252, 254, 257, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 278, 280, 281, 283, 285, 287, 289, 291-294.

Napolitain 6, 8, 9, 15, 16, 18, 19, 23, 32, 33, 34, 36, 39, **40**, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 56, **58**, 59, 61, 66, 71, 72, 76, **78**, 100, 121, 130, 137, 141, **145**, 157, 163, 164, 168, 175, 176, 188, 202, 205, 208, 211n 213, 214, 217, 219, 226, 227, 236, 257.

Napolitaine **43**, **64**, **66**, 107, 131, 135, 187, 188, 239, 250, 267.

O

Ortese Anna Maria 26, 28, 29, 31, 33, 35, 36, **55-72**.

P

prison 98, 105, 117, 124, 133, 138, 150, 153, **156**, 157, 158, 159, 161, 165, 188, 189, 191, 238, 242, 274, 281, 288.

R

Rea Domenico 29, 31, 32, **37-54**.

réalité, réalisme **37**, **49**, **66**, **103**, **119**, **49**, **66**, **215**, **247**.

recita, fiction **45**, **61**, **84**, **215**.

religion **213**.

T

tuf 94, 95, 105, 106, 114, 122, 140, 141, 142, **167** 168, 171, 173, 180, 208, 247, 249, 252, 262.

V

Vésuve 5, 7, 13, 18, 25, 35, 37, 46, 71, 84, 86, 94, 96, 119, 121, 122, 126, 136, **137**, 138, 163, **167**, 168, 174, 179, 188, 189, 202, 206, 220, 244, 254, 270, 277, 291, 292.

vicolo, ruelle 9,10, 37, **39**, 56, **57**, 79, 92, 95, **103,106**, 121, 122, 126, 145, 146, 149, 164, 168, **197**, 204, **207**, 208, 212, 213, 215, 216, 221, **231**, 236, 247, 248, 249, 250, 253, 258, 261, 273, 275, 283, 284, 292, 293 .

Table des matières

Introduction	5
I- Contexte et influences	11
1.1 Une ville aux mille facettes	13
1.2 Le climat littéraire de l'après-guerre	25
1.3 Le réalisme de Domenico Rea	37
1.4 Le regard de Anna Maria Ortese	55
1.5 Raffaele La Capria : l'homme blessé	73
II- Erri De Luca et Naples : entre mythes et réalités	89
2.1 L'enfance mythifiée : la mer et une île	91
2.2 La réalité du <i>vicolo</i>	103
2.3 L'autre visage de Naples	121
2.4 La fuite et l'appel amoureux	135
III- En quête d'harmonie	147
3.1 L'engagement politique comme ancrage dans le réel	149
3.2 Prise de conscience du stéréotype du migrant napolitain	163
3.3 Dépassement physique et transcendance spirituelle	179
IV- L'oeuvre parthénopéenne	195
4.1 Le mythe de la guerre et du <i>vicolo</i>	197
4.2 Le dialecte napolitain	223
4.3 Mots clefs d'une réalité mythifiée	247
Conclusion générale	291
Bibliographie sélective	295
Index	303
Table des matières	307
Annexes	309
A.1 Localisation topographique	311
A.2 Plans de Naples	357
A.3 Chronologie comparée	365
A.4 La deuxième guerre mondiale	371
A.5 Lotta Continua	375
A.6 Synthèse des éditions et rééditions de toutes les oeuvres de Erri De Luca en langue italienne	381
A.7 Synthèse des traductions en français des oeuvres de Erri De Luca	389
A.8 Titres et couvertures des œuvres de Erri De Luca	397
A.9 Dialogue avec Mme Danièle Valin	445
A.10 Correspondance avec l'écrivain	449

Résumé

L'œuvre de Erri De Luca s'insère dans le mouvement de la Littérature napolitaine de l'après-guerre, mouvement qui se caractérise par la présence récurrente de la ville de Naples. La ville y est souvent traitée comme un des protagonistes à part entière de la narration, ville effrayante et monstrueuse qui phagocyte ses enfants. Erri De Luca nous plonge dans la ville de son enfance, ravagée par la guerre et la misère, et dans l'histoire de sa famille. Il brosse ainsi une série de tableaux polyédriques et réalistes de la cité parthénopéenne où sont tour à tour évoqués l'extrême indigence des *bassi*, la froide luminosité d'une Mergellina américanisée, ou bien la mythique île de Ischia. En quittant Naples, l'écrivain semble vouloir se couper de ses origines. Pourtant, une grande partie de son œuvre témoigne de la présence obsessionnelle de la ville, dans une éternelle quête à la retrouver. À travers le parcours de l'homme, son engagement politique dans un groupe d'extrême gauche, son travail de maçon, ses voyages à l'étranger en tant que bénévole, ses lectures et traductions de la Bible, va se construire l'identité de l'écrivain. Ainsi, en cherchant à décrire Naples dans sa réalité, Erri De Luca finit, par la force de l'imaginaire, à produire à la fois d'autres images, signes de sa réconciliation avec la ville et d'autres mythes, expressions métaphoriques de l'acte d'écriture. C'est cette transcription de l'imaginaire fantasmé qui le singularise par rapport à ses contemporains.

Mots clés

1. Erri De Luca
2. Naples
3. Ischia
4. Littérature napolitaine de l'après-guerre
5. Domenico Rea
6. Anna Maria Ortese
7. Raffaele La Capria
8. Le dialecte napolitain

Annexes

Dans ce travail, nous avons d'abord localisé dans l'annexe 1 les lieux de Naples cités dans les œuvres d'Erri De Luca et de ses prédécesseurs. Dans l'annexe 2, nous avons reporté sur six plans de la ville, les lieux cités par Erri De Luca et ses prédécesseurs. L'annexe 3 présente un tableau synoptique des événements historiques et littéraires en parallèle à la biographie et la production de l'écrivain ; l'annexe 4 fait un rappel des principales périodes de la Seconde Guerre Mondiale. Dans l'annexe 5, l'histoire du mouvement Lotta Continua est exposée, de ses origines à sa dissolution. Les annexes 6, 7, 8, proposent la synthèse des éditions de toutes les œuvres d'Erri De Luca, ainsi qu'une reproduction des premières de couverture, avec titres en italien ou français. Les deux dernières annexes 9 et 10 concernent une entrevue avec Madame Valin (2006), traductrice d'Erri De Luca, et une correspondance avec l'auteur et moi-même (2006-2007). Ces études pourront servir de base à des réflexions et articles ultérieurs.

A1.1 Lieux sélectionnés par Erri De Luca

- **La mer**

Récits napolitains ayant que la mer comme cadre du récit	<i>Tu, mio Molo di Mergellina, Paesaggio, Pescare</i> ¹³³⁷
Récits napolitains où il n'y a que quelques allusions à la mer de Naples	<i>Non ora, non qui Montedidio Morso di luna nuova</i>

- **Le vicolo**

Récits napolitains ayant le <i>vicolo</i> comme unique cadre du récit	<i>Tufo, Montedidio, Morso di luna nuova</i>
Récits napolitains où on évoque le <i>vicolo</i> et la mer	<i>Non ora, non qui , I colpi dei sensi</i>

¹³³⁷ Ces trois récits sont inclus dans le recueil *Napòlide*.

Récits non napolitains ayant que le <i>vicolo</i> comme unique cadre du récit	/
Récits non napolitains où sont évoqués le <i>vicolo</i> et la mer	<i>Aceto, arcobaleno</i>

A1.2 Lieux sélectionnés par ses prédécesseurs

- **La mer**

Domenico Rea	/
Anna Maria Ortese	/
Raffaele La Capria	<i>Ferito a morte</i>

- **Le vicolo**

Domenico Rea	<i>Spaccanapoli, Gesù, fate luce!</i>
Anna Maria Ortese	<i>Il mare non bagna Napoli</i>
Raffaele La Capria	/

A1.3 Tableau récapitulatif par oeuvre

- **Spaccanapoli de Domenico Rea (1947)**

Titre du récit	Lieu du récit : Naples	Lieu du récit : province de Naples	Personnages	Sentiments/ souvenirs/ Ambiance
<i>La figlia di casimiro Clarus</i> , p. 17.		Roccapina, petit village dans les Pouilles/ Pontenuovo (17)	Caterina Clarus, son père Casimiro et sa famille, le narrateur, son maître d'école	Le récit nostalgique d'un amour inassouvi d'un maître d'école épris de son élève / L'ascension sociale d'une famille de paysans
<i>La «segnorina»</i> , p 41.	Aucune référence à la ville de Naples	Scène interne/ externe (ruelle/ cour intérieure/ rue)	Peppino, Lenuccia, les voisins	Guerre à l'arrière-plan/ Occupation américaine à Naples/ Trahison de Lenuccia qui se prostitue pour vivre/ Homicide/ présence du dialecte napolitain
<i>Pam! Pam !</i> , p. 49.	Pas de citation	Enlèvement de prison de l'amant, un bandit nommé Ro'	Une femme et son amant, le maréchal, le cocher et son cheval Rinaldo	Fuite de la prison/ amour passionnel/ crime final
<i>Tuppino</i> , p. 59.		Ponte	Tuppino, sa fille Maria, Antonio, l'amant de sa fille, la famille de Tuppino	Jardin
<i>L'Americano</i> , p. 67.		«paese»/ San Pantaleone/		

		Salerno		
<i>L'Interregno</i> , p. 93.		Aucune référence		Tensions entre les quatre personnages
<i>I capricci della febbre</i> , p. 115.		«Mio paese» (121)		
<i>Mazza e panelle</i> , p. 135.		Aucune référence		

• ***Gesù, fate luce!* de Domenico Rea (1950)**

Titre du récit, page	Lieu du récit : Naples	Lieu du récit : province de Naples/ autre région	Personnages	Ambiance/ sentiments/ souvenirs
<i>Piedidifico</i> , p. 3.		Village près du village natal du narrateur, situé entre une colline et la mer, «un paese molto vicino al nostro... tra un famoso colle e il mare» (5)	Le mendiant Piedidifico et sa famille	Parodie de la mendicité à travers la dénonciation de la pauvreté/ Critique des richesses matérielles des bonnes soeurs
<i>Lutto figlia lutto</i> , p. 17.		Aucune indication sur le nom du village ou de la ville où se déroule l'action ; allusion à Salerno (23), au Colle Picchia La	Une couturière riche et âgée, sa nièce, un jeune maresciallo	Guerre à l'arrière plan (le mari de la couturière est parti soldat)/ crime passionnel/ « coltello », couteau

		Matta (23), à un autre village, «paese ***» proche (23)		
<i>Una scenata napoletana</i> , p. 27.	« Vicolo » (29) « Napoli è grande » (39), 2 fois.		Dumí, Cora, le peuple	Passion/ scènes de ménages/ couteau/ « Recita » / dénouement heureux
<i>Estro furioso</i> , p. 41.		Village près de Sarno/ Allusion à Scafati.	Turla Capa, Minico Napo et son frère Gilardo	Crime passionnel/ Mincio en prison
<i>Breve storia del contrabbando</i> , p. 61.	Naples est citée 11 fois (66, 70, 77 (2 fois), 78, 79, 80 (3 fois), 81, 82.	Nofi (63); allusions à Salerno, Avellino, Torre Annunziata, Torre del greco, Castellammare di Stabia, Portici, Giugliano, Nola, Aversa, San Giuseppe Vesuviano, Scafati, Pagani, Angri (78)	Menu peuple de Nofi/ deux soldats américains	Années 1943-47 : Départ des Allemands, occupation américaine/ marché noir, contrebande/ problèmes du Mezzogiorno à l'issue de la seconde guerre mondiale.
<i>Cappuccia</i> , p. 83.		Nofi/ Prison San Pantaleone près de Nofi	Cappuccia de Giffoni	Bombardements sur Nofi/ Arrivée des soldats américains/ Mort du protagoniste en prison
<i>Il confinato</i> , p. 95.	Allusion à Naples (106), 3 fois, (108), une fois	Nofi/ Allusion à Salerno (101-102)	Gionetti et sa femme Gavina	Fin du fascisme / Bombardements sur Naples (106-108) / Nouvelle des

				Alliés en Sicile/ Pauvreté des habitants de Nofi/ Haine envers le couple milanais / Mort du couple
<i>Capodimorte</i> , p. 111.		Nofi, Codola (116)	Carmine Pirone, fascista et boiteux	Fin du fascisme/ La ruse du protagoniste, un faux invalide / Idéalisation des Américains
<i>La rapina di Cava</i> , p. 121.		Cava/ Scafati	Deux jeunes voleurs de Scafati, zia Rumena de Cava, Peppino Mongino de San Lorenzo (Angri), balayeur à Nofi	Pauvreté / Vol / Culte de la mort / Mort de la mendiante, zia Rumena / Mongino en prison
<i>Il mortorio</i> , p. 133.		Cour intérieure, le lieu de la scène n'est pas mentionné	Une mendiante, Zia Capena, et son tueur, Tuppodoro, la foule	Pauvreté / Vol / Crainte et culte de la mort / Homicide involontaire de la mendiante, zia Capena / « recita » des gens présents aux funérailles
<i>La cocchiera</i> , p. 143.	Piedigrotta (145), Mergellina (145), via Caracciolo (146), piazza Plebiscito(164- 165), Palazzo Reale, Vasto (148, 149, 152), Portici (148), Immacolatella	Scuololantonio, un cocher napolitain et son cheval Cucca, ne s'adapte pas aux temps modernes, il fait de la prison et sans un sous, il e laisse mourir de faim	Parade des cochers à via Caracciolo au temps du roi Ferdinando (146)/ Scuotolantonio promène en calèche les soldats américains avec les	Portrait de Naples entre paraître et réalité / Nostalgie de l'ancien temps / Déclin du métier de cocher avec l'arrivée du taxi et des premiers bus et tramways / Contrebande / Les « signorine »

	(151), Toledo (152), Coroglio (153), Via Tasso, Corso Vittorio Emanuele (158), piazza Garibaldi (159), Parco Margherita , piazza Amedeo, Via Martucci, Riviera di Chiaia, (158), San Giovanni (162)		« signorine »	(151), les putains/ Richesse des Américains / Misère des Napolitains / Départ des Américains /
<i>Il bocciuolo</i> , p. 167.	« La città » (190)	« Paese » (170)	Rosita, le magistrat, la bonne Giulia, tous les trois originaires du même village, mais ils habitent à Naples	Mariage de raison : un célibataire endurci épouse une jeune femme, de trente ans sa cadette, qui aime un jeun homme de son âge

• ***Il mare non bagna Napoli* de Anna Maria Ortese (1953)**

Titre du récit, page	Lieu du récit : rue, ruelle, lieux cités	Quartier / ambiance	Personnages	Sentiments/ souvenirs
<i>Un paio di</i>	Vicolo della Cupa à Santa	Quartier pauvre (logis de Eugenia) / quartier	Eugenia Quaglia et sa	Misère, compassion,

<i>occhiali</i> , p. 15.	Maria in Portico(17); Via Roma (16)	riches (les boutiques de Via Roma)	famille	solidarité
<i>Interno familiare</i> , p. 35.	Riviera di Chiaia / église Santa Maria degli Angeli (35)/ Cimetière de Poggioreale (35); Piazza dei Martiri (55)	Quartier de Chiaia ((35)/ quartier Montedidio (35) ; allusion aux collines de Poggioreale et au port de Naples (60)	Anastasia De Finizio et sa famille	L'ennui, l'émancipation féminine
<i>Oro a Forcella</i> , p. 63.	Stazione centrale (63); Via Duomo (63); Via San Biagio dei Librai (63; 65; 67); Via Pietro Colletta (63); Via Forcella (64); piazza dei Martiri (65); église de Sant'Angelo a Nilo (67-68); Monte dei Pegni (68)	Quartier dei Tribunali (63)/ quartier Forcella (63)/ marché/ bijouteries de Forcella/ ambiance à la fois de richesse et d'extrême pauvreté	Anna Maria Ortese, les femmes et les enfants napolitains; Antonietta De Liguoro (69)	Vision hallucinante et déformée de la réalité
<i>Il silenzio della ragione</i> , p. 99.	Piazza Vittoria (100) / Villa Comunale (102)/ Via Caracciolo (102; 106)/ Piazza Principe di Napoli (106)/ Viale Elena (106)/ Via Galiani (106; 133); Via Filangieri (134; 170); Via dei Mille (134; 170); Via Roma (139; 152);	Riviera di Chiaia (99- 101; 133), quartier Mergellina (99), quartier Vomero (139), quartier Chiaia (162); allusion à la fête de Piedigrotta (102) ; endroits, rues et quartiers de la partie noble de la cité, fréquentée par l'intelligentsia napolitaine, tels la célèbre Via dei Mille ainsi que le café Gambrinus (158)	Anna Maria Ortese, Luigi Compagnone, John Slingher (135), Gino Capriolo (135), Guido Mannaiuolo (137) ; Vasco Pratolini (141) ; Annamaria et Domenico Rea (141) ; Franco Grassi (153) ; Pasquale Prunas (159), Nino	Entretien avec son ami Luigi Compagnone/ Description de l'appartement de Luigi Compagnone, cet ami et de son état de santé, souvenirs et portraits d'autres amis intellectuels (Michele Prisco, La Capria, Domenico Rea, Prunas, Incoronato)/

	piazza Medaglie d'Oro (139); Via Arenella (139); piazza Trieste e Trento (152; 158); Piazza Dante 151-152); Via Santa Brigida (152; 161); piazzetta Matilde Serao, autrefois Vico rotto San Carlo (156; 161); Via Chiaia (158)		Sansone (160), Gaedkens (160) / allusion au nouveau maire de Naples (102)/ Allusion aux tombeaux de Virgile et de Leopardi (105)	démythification de Naples/ suicide de Giovanna Alatri, une jeune femme de ménage (154)
<i>Le giacchette grige di Montedidio</i> , p. 173.	Via Monte di Dio	Souvenirs de l'école militaire Nunziatella (174)	Anna Maria Ortese, Pasquale Prunas	Prise de conscience tardive du refus de la réalité de Naples de la part de l'écrivain car intolérable à ses yeux

- ***Ferito a morte* de Raffaele La Capria (1961)**

Livre	Lieux habités et/ou cités, temps	Personnages	Sentiments/ Souvenirs
<i>Ferito a morte</i> , chapitre I, pp. 3-17.	« palazzo » (14, 17), « casa » (4, 14), « letto »	Massimo, Mississippi le chien (4), « gattino » (4),	Rêveries et somnolence Dormiveglia de Massimo (14) / Souvenir de la pêche sous-marine, de la « spigola » (3),

	(3, 4, 14), « stanza » (14), « salotto » (3, 4), « cucina » (4, 6), « terrazza della cucina » (7), « terrazza... del salotto » (7), « mare » (4, 7, 9, 12, 13, 14, 17), « mare felice Eldorado» (16), « Napoli » (12, 16), « città » (14), « città senza Vesuvio e senza estati » (16), «le otto» (8), « inizio dell'estate » (13), « domenica » (13)	il signor De Luca (4)	de Carla (4, 6, 11), d'une nuit de réveillon à Positano en 1949 (6, 11) / Petit déjeuner de M ; De Luca (7), souvenirs de M. De Luca (5)/ Mythe de la belle journée (7, 14, 17) / Présentation des personnages : le père (4, 7) et la mère de Massimo (10), Nini, frère de Massimo, Assuntina, la bonne (7), Gaetano, ami de Massimo / Référence au bord de mer entre Pausillipe et Nisida : Villa Peirce (6), Pietra Salata (9), Nisida (9) / Le ferry boat pour Ischia : « vaporetto d'Ischia» (14) Allusion à la guerre et au jeu au Circolo Nautico, « c'era l'allarme e cadevano le bombe... » (10)
Chapitre II, pp. 18-38.	« palazzo » (18, 19), « palagio » (18), « Palazzo Medina » (18, 20), « terrazza » (19), « mare » (19, 27), « golfo di Napoli » (18), « riviera di Posillipo » (18), «Capo Posillipo» (27),	Massimo, ses camarades, Nini, Sasà (38)	Portrait de Naples entre nature et histoire / La « Foresta » comme métaphore de Naples (26) / Bradysisme (18, 33) / Le déclin du mythe de la belle journée (19, 25) / Tentative de suicide de Massimo (32, 34) / Souvenir des sorties en mer avec ses camarades entre baignades dans l'eau verdâtre (30) et pêche sous-marine (36) / Les jeunes napolitains (49) / La vie comme parodie de l'adolescence (46) / Présence de la mort et de la destruction

	«Penitenziario di Nisida» (27, 32), « Pietra Salata » (30), « Napoli... Foresta » (26), « Napoli » (33, 38), « Vesuvio » (38)		Allusion aux Allemands et aux Américains (21), à Mussolini (30), à Achille Lauro (21, 28), à la guerre (31) / Critique de la presse locale (26) / Allusion au Vésuve (38) / Référence aux villas qui longent le bord de mer entre Pausillipe et Nisida : Villa Pavoncelli (20), Villa Cutolo (20), Villa Roccaromana (20), Villa Martinelli (20), Villa d'Abro (20), Villa D'Avalos (20), Villa Peirce (21), Villa Roseberry (30, 31) / Dialecte napolitain "Vattènn'a mare picceri" (26), « sfizio » (35)
Chapitre III, pp.39-54.	« Foresta Vergine ... Napoli » (42), « Napoli » (45, 49), « città » (49), bar Middleton à Via Caracciolo (40, 42, 45, 48, 49), bar Moccia (41-42, 49), «terrazza del circolo» (48), «Circolo» (53), «mezzogiorno» (54)	Ninì, Massimo, Gaetano	La « Foresta Vergine », métaphore de Naples (42) / Naples hors de l'histoire (49) / Massimo allongé sur un rocher (37) / Portrait, critiques et pensées de Ninì sur Sasà (39-40, 42-43, 46, 50-52, 54), Massimo (40-50, 54), Gaetano (40-45, 47, 49), Guidino Cacciapuoti (46-53) / Amours de Carla Boursier (44, 53-54) / Critique de Lauro (45)
Chapitre IV, pp. 55-74.	1951 (74), «mezzogiorno» (55), « il cielo e il mare» (55), « la calma del mare e il cielo» (72), « il mare» (56), « scoglio del	Massimo, Ninì, Glaucò, Marino, Carla, Roger, Guidino Cacciapuoti, Cocò Cutolo	Vie comme vacance et évasion (56) / Massimo allongé sur un rocher (55, 67), en barque avec Glaucò et Ninì (70-73) / Souvenirs de la pêche sous-marine (57-59) / Souvenirs des bombardements sur Naples (59-60),

	golfo» (55), « Capo Posillipo» (56), « Napoli » (56, 64), « grotta della Monaca di Mare» (60), « Castel dell'Ovo» (60, 61), « diga del porto» (60), « Istituto Grenoble, Via Crispi » (63), « le isole delle Sirene » (65), « Villa Peirce » (70-71, 73), « largo del Cinito » (70), «Palazzo Medina » (74)		la belle journée (67)
Chapitre V, pp. 75-98.	« Villa Maisto » (75), « Circolo » (80, 81, 82, 96), « Circolo Nautico » (75, 79, 80), « spogliatoi » (81, 82), « mezzogiorno passato»(90), « l'una e tre quarti» (98)	Massimo, Nini, Glauco, Cocò, Betty Borgstrom, Filuccio	Massimo au Circolo Nautico/ La mort de l'esprit à travers l'image de Massimo allongé sur sa chaise longue (84) / / Souvenirs de la pêche sous-marine (75, 79) / Critique sociale des jeunes napolitains ambitieux (76-81), des membres du Club nautique (82), du jeu (85-87, 95, 98) / Ragots sur les différents membres du Circolo / La « recita » de Mariella, « una scenata da vicolo » (86) Présence du dialecte napolitain : « guagliòni » (79), « guagliòne » (81), « sfizio» (84), « 'nu guagliòne » (93), « guagliòna » (94, 95), « 'o guagliòne » (95), « 'nu bebbé » (93),

Chapitre VI, pp. 99-117.	Borgo San Lorenzo (101), « Foresta Vergine » (101), « Palazzo Medina » (102), « terrazza » (102, 103), « mare domenicale » (102), « il Vesuvio » (102), « domenica » (100, 102, 104), « d'estate » (102), « in piena estate » (116)	Gaetano chez les De Luca, Mme De Luca, oncle de Massimo, Assuntina, foule de baigneurs (100)	Repas de famille / Point de vue de Gaetano / Souvenir de la tentative de suicide de Massimo (115) / Critique de la plèbe du « vicolo » (100-101), des jeunes bourgeois napolitains (11-115) / La <i>Foresta Vergine</i> (101, 108), le <i>Sabbie Mobili</i> , mythes et métaphores de Naples (108) / Allusion au Vésuve (102) / La « recita » (104) / La vie à Naples comme une perte de temps, « una perdita di tempo » (100, 112) / Dialecte napolitain : « guagliottole » (113)
Chapitre VII, pp. 118-137.	« domenica » (118), « Napoli » (119, 125, 128, 130), « città » (120), « Via dei Mille » (120), « piazza dei Martiri » (121), « il Vesuvio » (125, 127, 131), « Palazzo Medina » (131)	Famille De Luca, Assuntina	Sieste (118) / Souvenir de la tentative de suicide de Massimo (136) / Critique de Naples appelée « Foresta Vergine » (118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 135), « Gran Madre Napoli » (125) / Titre : « Viviamo in una città che ti ferisce a morte o t'addormenta, o tutt'e due e cose insieme » ¹³³⁸ / Les deux Naples (125) / La « recita » (129) / La psychologie du Napolitain (125) / Allusion au Vésuve et à son sommet blanc, « cocuzzolo bianco » (131)
Chapitre VIII, pp. 138-151.	1959, « Napoli » (138, 141, 143, 144), « città »	Massimo, Rossomalpelo, Glauco, Sasà	Retour à Naples par le train / Massimo à Capri / Critique de la construction abusive dans les années soixante (138-146) / Allusion

¹³³⁸ RAFFALE LA CAPRIA, *Ferito a morte*, op. cit. , p. 120. Trad. (On vit dans une ville qui te blesse à mort ou t'endort, ou bien les deux à la fois)

	(140), « via Orazio.. Via Petrarca » (141), « Palazzo Medina » (141, 144), « Mergellina » (143, 147), « Posillipo » (145), « Nisida » (140), «Capo Miseno» (140), «Piazza San Ferdinando» (140, 146), «Piazza Plebiscito» (146), « Capri » (142, 143, 147, 150)		à Achille Lauro (142-143) / Naples « Foresta Vergine » (139) / Critique de la société napolitaine (139), des parvenus (145), du comportement des Napolitains qui jouent au « napoletano » (149) / Dénonciation de la précarité à Naples (140) / Souvenir de quelques villas situées au bord de mer aujourd'hui disparues : «Villa Roseberry » (144), «Villa Martinelli » (145) / Travaux d'embellissement de la ville (146)
Chapitre IX, pp. 152-169.	« Positano » (152), «cinquantasei, cinquantsette» (152), Rome: « Via Veneto» (161), « Napoli » (163, 165), « città » (165) « Ischia » (166, 169)	Massimo, Sasà, Ninì	Souvenirs de Positano (152) / Rencontre avec Sasà, un homme fini / Ascension de Ninì / Marché noir (165) / Dialecte : « i guagliòni » (157) / Echo d'une chanson napolitaine : « 'na voce 'na chitarra e un poco di luna »
Chapitre X, pp. 170-185.	« Capri » (185): « Marina Grande », (170), «Marina Piccola » (183), «caffè Vuotto» (174, 180),	Massimo, Sasà, Cocò Cutolo, Mauro	Massimo à Capri, à la recherche de son frère Ninì / Le paysage depuis Capri : « Ischia, Procida, Vivaro, Capo Miseno » (171) / Rencontre avec Sasà et Cocò Cutolo / Conversation au caffè Vuotto entre souvenirs communs et

	« Grotta Azzurra » (173, 176), «la piazzetta » (170, 180, 183) « Napoli » (175)		nouvelles de ses amis / Auto complaisance « morfina napoletana » (172)

A1.4 Tableau récapitulatif par œuvre de Erri De Luca

- ***Non ora, non qui* (1989)**

Livre, pages	Lieu du récit : Naples	Lieu du récit : Ischia / Golfe de Naples/ autre ville	Personnages	Quartier/ ambiance/ sentiments / souvenirs
<i>Non ora, non qui</i> , p. 7.	Naples n'est jamais nommée explicitement		Narrateur âgé entre neuf et dix-neuf ans	La nouvelle maison / fin de la pauvreté des De Luca / Souvenir de l'ancien logis d'enfance situé dans «una strada in discesa» (7), des cris, de

				l'humidité dans la cuisine
Idem, pp. 10-18.	« Mercatino» (14) de la Torretta, Naples est nommée la « città » (10, 11, 12, 13)		Narrateur et la foule / Les pauvres	Marché couvert de dimanche / meilleure ambiance que dans le <i>vicolo</i> / quartier bourgeois/ Souvenirs d'odeurs d'huile, de friture de beignets / anxiété, chair de poule et sensation de froid du narrateur
Idem, pp. 16-17.	« casa del <i>vicolo</i> » (16 ;19); « bella casa » 20) ; « città » (17)		Portrait de la mère du narrateur, de sa jeunesse fanée, et de son mari	Sentiments opposés : d'une part une sensation de froid, un sentiment d'étrangeté du narrateur, de l'autre les souvenirs agréables des odeurs du marché couvert (17), du four (18), du café (18), des anchois (18)
Idem, p. 19.		Allusion à San Giorgio a Cremano, localité située à la périphérie de Naples	Mère du narrateur	Souvenir d'enfance de la mère du narrateur, jouant dans un jardin public de San Giorgio a Cremano
Idem, pp. 29-32.		Baie du castello Aragonese, sur l'île de Ischia	Narrateur, Massimo	Ambiance joyeuse / Souvenirs de baignades / Emulation et amitié / Mort de Massimo (31)
Idem, p. 33.		Spiaggia di San Francesco à Ischia	Narrateur, Massimo	Le libeccio, vent de septembre, sur les rivages de Ischia / Jeux sur les vagues, chair de poule, sentiment de totale liberté
Idem, pp. 46-47.	Stade de Naples		Narrateur, son père	Tension dans le public / Terreur du narrateur enfant / Hurlement de la foule

Idem, p. 47-49.	« Lungomare » (47), bord de mer de « Napoli » (48)/	Première sortie à Ischia, golfe de « Napoli » (49)	Narrateur âgé de six ans, son père et la foule	« Passeggiate sul lungomare » (47) / Souvenir d'un célèbre navire, l'Andrea Doria, du hurlement de la de la sirène (49) / Rappel de la mort du capitaine (50) / Emotion du narrateur
Idem, pp. 52-56.	Villa Comunale (52, 56, 57), Piazza Vittoria (52) ; « vicoli » (56), «vicolo » (56), « la città » (56), « città stretta » (56)		Narrateur, sa mère et sa sœur	Les chênes verts de son enfance, le banc au soleil au bord de mer / Opposition entre la ville noire et la ville solaire et ventée / Souhait de communion totale avec sa famille et le paysage
Idem, p. 61.	Basilique de San Francesco di Paola, place Plebiscito		Narrateur, sa mère et sa soeur	Obscurité de l'édifice / Isolement des enfants / arrêt du temps
Idem, p. 62.	« vicolo »		Narrateur, son père	Logement sombre / logement nouveau / Opposition entre deux lieux, la partie haute de la ville en montée, le bord de mer plat / Contraste entre deux manières de vivre dans deux logements différents, le premier sombre et le deuxième inondé de lumière
Idem, pp. 63-65.	Allusion au Circolo marinaro (64)	Baie du Cenito	Un personnage ridiculisé	Episode anecdotiques d'un accident en barque, des gaffes et du suicide d'un homme d'une soixantaine d'années
Idem, pp. 65-69.	«Napoli» (68), «lungomare» (69), «vicolo» (69)		Narrateur et sa famille	Souvenirs du primaire (65), de l'ancien logement (69), du nouveau logement (68), du primaire (65), du

				collège (66-67), des immeubles bombardés (68), des <i>scugnizzi</i> napolitains (69), de sa ruelle d'enfance (69)
Idem, pp. 70-71.	«Vesuvio » (70)		Narrateur et sa famille	Jeu d'opposition dans les souvenirs opposé entre la vie dans l'ancien logement (70), et celle dans son nouveau logement (70), souvenirs douloureux de ses bulletins de collège (71), disputes entre parents (71)
Idem, pp. 72-75.	«Mergellina » (72)		Narrateur âgé de onze ans et les enfants Américains	Beauté et enchantement du regard à la vue d'une petite fille américaine dans le jardin en bas de son immeuble
Idem, pp. 75-77.	« Napoli » (76)		Narrateur et sa mère	Souvenirs de la douleur de ses pieds enserrés dans des chaussures orthopédiques ; évocation du laboratoire situé dans une vieille cour d'un hôtel particulier (76)

- ***I colpi dei sensi* (1993)**

Chapitres du livre	Lieux, temps	Quartier/ambiance	Personnages	Sentiments/souvenirs
<i>UDITO: Un grido</i> , pp. 9-12.	Port de Naples vers 1930, « molo » (10), « Napoli » (12)	Départ pour l'Amérique	Oncle/ Femme de l'émigrant	Cri lacérant d'adieu / Chair de poule des présents

<i>VISTA : un vulcano</i> , pp. 13-17.	« Napoli » (13, 14, 16) / « Vomero » (13), « Vesuvio » (16) allusion à Capri, Sorrente, Pompei, Portici (15) / Guerre, 1943-44/ Eruption du Vésuve, en 1944	Le seul bombardement allemand détruit la maison de sa mère	Grand-père, mère de l'écrivain	Atmosphère apocalyptique / Sentiment de désolation
<i>ODORE : Brioches e altri gaz</i> , pp. 18-23.	Plage des pêcheurs de Ischia (19, 21) / Pêche entre Ischia et Procida (20, 22)/ Allusion à Naples (19)	Le « vope »/ Les prisonniers du pénitencier de Nisida (22)	Oncle du narrateur/ Nicola le pêcheur/un ami juif/ Narrateur âgé de 10 ans	Souvenirs de la déportation des Juifs à travers la découverte du tatouage de l'inconnu/jeu d'oppositions entre le parfum de la brioche et les gaz des champs d'extermination
<i>TATTO : l'anello al muro</i> , pp. 24-29.	Ischia, castello Aragonese (24, 26), vue sur Procida (25)	Promenades dans les ruelles de l'île, sur les plages / Visite de la crypte des religieuses et des cachots	Le narrateur et ses copains de l'île	Ecole de vie par la mort/ groupe d'amis
<i>GUSTO : un brodo di pollo</i> , pp. 30-36.	Tanzanie	Convivialité et solidarité dans le dénuement et la souffrance	Sœur Melania, narrateur âgé de 30 ans	Souvenirs de Naples/ Contact avec les serpents et les chauve-souris en Afrique/ Dysenterie due à l' l'amibiase, malaria

- **Aceto, arcobaleno (1992)**

Livre (pages)	Lieux, temps	Quartier/ Ambiance	Personnages	Sentiments/ Souvenirs
<i>Aceto, arcobaleno</i> , pp. 9,19,64.	Maison de campagne/ balcon (10), Orage	Attente de la visite de ses amis, puis de la mort	Vieux narrateur	Souvenirs de Naples: « Vengo da una città del Sud, una di quelle che si incendiano l'ultima notte di ogni anno » (10) / Allusion à la « città » (11) / Souvenirs des bombardements (17)
Idem, pp. 19-64.		En pizzeria avec les amis	Assassin	La ville (45); Ischia (52-53); Travail en France sur les chantiers (60)
Idem, pp. 65-94.			Missionnaire	Ischia (66-67; 81); Ponte, à Ischia, (66-67); Naples (70); L'enfance napolitaine et le Vésuve (81)
Idem, pp. 95-116.			Hôte errant	Livres sur Naples (89) maison du vicolo (99) dernier été à Ischia (100) / Sortie au Mont Ipomée (101) ; rappel prison (107/113) ; les « taralli » (109) ; La nouvelle ville de Naples (110)/ L'enfance napolitaine (110-111) / les Américains (110-11) / Les feux d'artifice la nuit de la saint Sylvestre (112) / L'alphabet hébraïque

• ***In alto a sinistra*¹³³⁹ (1994)**

Titres, pages	Lieux, temps	Personnages	Sentiments/ Souvenirs
<i>Anticamera</i> , p. 5.	« città del Sud » (8), « città » (8,9, 16), Istituto Umberto 1°, à Naples, années de lycée	Erri De Luca lycéen	Souvenirs pénibles de lycée/ évasion et sentiment de liberté au zoo/ Ecole buissonnière ; fuite au zoo (8)
<i>Il pannello</i> , p. 17.	Centre-ville, Istituto Umberto I de Naples, 1966-68	Giovanni La Magna, professeur de latin et de grec, une remplaçante, les élèves, les surveillants	Lycée / tremblements de terre
<i>La città non rispose</i> , pp. 33-43.	«città» (35, 38, 39, 43), «Napoli» (35, 36, 41), métro de Naples (37) Sanità (36) / Piazza Cavour (37; 41;43) / Campi Flegrei (37)	Erri De Luca maçon	Souvenirs du travail de réhabilitation de Naples après le tremblement de terre de 1980. Référence à Céline.
<i>Conversazione di fianco</i> , p. 75.	« Napoli » (77), « città »(81), novembre 1980	Narrateur, Alessandra	Impression d'une ville ivre qui dort, « Città ubriaca di sonno» (81)/ Souvenirs de l'occupation de la FIAT, tremblement de terre de 1980

¹³³⁹ Nous reportons ici que les récits ayant un rapport avec Naples.

<i>Fogli della domenica</i> , p. 111.		Narrateur, son père	Souvenirs des écrits napolitains du père du narrateur, dont l'action se déroule à « Napoli » et à Posillipo » (113)
<i>In alto a sinistra</i> , p. 115.		Narrateur, son père	Agonie du père de l'écrivain, paralysé et cancéreux/ Legs des livres

• **Pianoterra** ¹³⁴⁰ (1995)

Titres, pages	Lieux, temps	Personnages	Souvenirs / Sentiments
<i>La pentola sul fuoco</i> , p. 11.	«Napoli » (11), «Via Flavio Gioia » (12), maison au port de Naples	Grand-mère de Erri De Luca et ses frères	Histoire anecdotique et amusante de la famille de l'écrivain / Comparaison oralité et lecture
<i>Plancton</i> , p. 15.	«Napoli » (15)	Narrateur	Souvenirs de son « infanzia napoletana » (15), des bombardements, de ses lectures sur la guerre
<i>Castità</i> , p. 51.			Souvenirs du tremblement de terre de 1980, du « terremoto dell'80 a Napoli » (53)
<i>Vista da un</i>		Erri De Luca,	Solidarité entre ex-

¹³⁴⁰ Nous ne tenons pas compte des récits où il n'a aucune allusion à Naples. Nous ne reportons donc ici que les récits ayant un rapport avec Naples.

<i>cornicione</i> , p. 67.		maçon napolitain	ennemis

- ***Alzaïa* (1997)**

Titres, pages	Lieux, temps	Personnages	Référence /Souvenirs
<i>Agguati</i> , p. 9.	« Napoli » (9)	Caravage	Vie et personnalité du Caravage
<i>Epomeo</i> , p. 42.	« isola d'Ischia » (42), « monte Epomeo » (42)	Erri De Luca	Souvenir du mont Epomeo à Ischia, d'un petit vin typique, d'un l'aubergiste

<i>Farse</i> , p. 49.			Référence au théâtre d'Eduardo De Filippo
<i>Mille lire</i> , p. 71.		Erri De Luca	Souvenirs de Lotta Continua et de l'Italsider de Bagnoli
<i>Napoletano (1)</i> , p. 74.			Considérations sur le dialecte napolitain
<i>Napoletano (2)</i> , p. 75.			Considérations sur le dialecte napolitain
<i>Realtà</i> , p. 94.		Erri De Luca	Souvenirs des Américains installés à Naples / « Napoli » (94)
<i>Sbagli</i> , p. 105.		Père de Erri De Luca	Souvenir amusant et comique de la lecture de ses récits / Allusion au théâtre Napolitain
<i>Tedesco</i> , p. 119.			Souvenirs de l'île d'enfance de ses étés du Sud, l'« isola d'infanzia delle mie estati del Sud »
<i>Ubriachi</i> , p. 124.			Souvenirs de l'île d'enfance de ses étés du Sud / L'« isola d'infanzia delle mie estati del Sud » (119)

- ***Tu, mio* (1998)**

Pages	Lieux, temps	Personnages	Souvenirs / Présence du dialecte napolitain
<i>Tu, mio</i> , pp. 9-21.	Ischia au mois de juin, « l'isola » (9, 12, 19), « spiaggia dei pescatori » (11), bar Calise (20), période estivale ente le mois de juin et début octobre	Nicola, le narrateur, des touristes allemands	Pêche en mer / Autoportrait : « ero un ragazzo di città » (11), « un ragazzo di Napoli » (18) / Allusion à Naples, « città » (11)/ vers de Salvatore Di Giacomo: « Piscetiello addeventasse / int'o sciore m'avutasse / m'afferrasse sta manella / me menasse int'a tiella / 'onn'Amalia Speranzella » (12) / Souvenirs de la guerre à Sarajevo (12) / Allusion à Achille Lauro « sindaci filibustieri » (17) / “Adda tene' pacienza pure int'a casa soia” (21)
Idem, pp. 15- 16.	Naples, abri pendant la guerre, juillet 1943	Mère, enfant, grand-mère Emilia, Jim (16)	Souvenirs des bombardements / « Galleria di Piedigrotta » (15) / Destruction de leur immeuble (16) / Les Américains
Idem, pp. 21- 56.	Mer de Ischia, « secca di Capri » (31), « costa dell'isola » (34), « città » (36), « isola » (36, 49, 53), « spiaggia » (37, 53) / Castello aragonese (41), canal entre Capri et Ischia (49)	Narrateur âgé de seize ans, son oncle, Nicola, Daniele, Caia	Amitiés, premier amour, pêche en mer, morsure de murène et de méduse, plage, sortie en mer avec Caia/ Dialecte napolitain : “Mo' si' pescatore” (23)/ “Nzerréa... ianchéa” (33) / « Io nun capisco manco 'o mare. Nun saccio pecché 'a varca galleggia, pecché 'o viento 'e tempesta fa onda a amre e polvere 'n terra.....” (41); “allistare” (46) / Souvenir des Américains, de leurs dollars (39), d'une «città venduta» (47) ; Souvenirs de l'Andrea Doria (49-50) /

			Références à « Napoli » (47), « porto... molo... golfo... città » (47), « la mia città » (48)
Idem, p. 56-60.	« spiaggia dei pescatori » (56), « viuzze dell'isola » (59), ruelles de l'île	Nicola, oncle du narrateur, narrateur	Souvenir de la grand-mère du narrateur, Ruby Hammond de Birghingham / Allusion au fascisme / Dialecte napolitain : "Aùsto capo 'e vierno" (56)
Idem, p. 62-114.	Mer / Secca di Forio (63) / Epomeo (67), « baia di Sant'Angelo » (67) / « castello » (69), « isola » (70, 71, 76, 81, 85, 87, 90, 95, 98, 100, 103, 106, 110, 111), « bell'isola » (83), « l'isola di fronte » (102), « bar » (78) « spiaggia » (78, 83, 86, 105, 106), « pineta » (95), « l'arena » (96), « porto » (100, 103), « pensione » (112)	Narrateur et la murène/ narrateur et Nicola / Elia/ Oncle du narrateur/ Daniele, Elia, père du narrateur	Blessure et douleur intense à la main/ Bourrasque en mer / Morsure / Pêche nocturne (62-67) / Tempête / retour à Baia di Sant'Angelo (67) / pêche (83-86)/ Dialecte napolitain : « smozzichi » (63), « agguanta... né paù » (66), « scuorno » (87), « Pur'io, cchiù tarde » (90), « allisci... alliscia allisciala... È o peggio vinto » (105-106) / Tarentelle, « tarantella (104) / Allusion à « città » (80, 102, 107, 111), « la nostra città » (108) / Les Américains (108) / Explication des origines du port, « laghetto vulcanico tagliato dai Borbone » ¹³⁴¹ (103), de l'origine volcanique de l'île (103)/ Allusion à la prison de Ischia, « carcere minorile » ¹³⁴² (112)

• **Tufo (1999)**

Pages	Lieux, temps	Personnages	Souvenirs/ Sujet/ Thèmes/ Dialecte napolitain

¹³⁴¹ ERRI DE LUCA, *Tu, mio*, op. cit. , p. 103. Trad. (Un petit lac volcanique coupé par les Bourbon)

¹³⁴² Idem, p. 112. Trad. (Prison pour mineurs)

<i>Tufo</i> , pp. 5-32.	« Napoli » (5, 12, 21), « Monte di Dio » (5, 6, 26, 27, 29), « il Monte di Dio » (8), « via » (5, 6), « mio palazzo » (7), « palazzo » (7, 8, 10, 25), « casa » (9, 14, 27, 31), « stanze » (14, 15, 25, 31), « cucina » (29), « finestra » (21, 28), « balcone » (16), « finestra » (8, 29), « mare » (6, 29), « vulcano » (6), « Vesuvio » (26), Epithètes de Naples : « sdraiata, spalancata » (5-6), « città assolata » (21), 1955 (7), 1900 (32), « Natale » (12)	Narrateur: « un bambino » (6, 30, 31), « un altro bambino » (30) / une petite fille napolitaine (16-17, 20, 22, 27)	Enfance napolitaine de Erri De Luca (7, 30) / Démolition d'un immeuble (7) / Allusion à sa grand-mère (14, 18, 19), à ses parents (19) / Entrée au primaire (13, 27) / Lectures (28) / Visions de Erri De Luca enfant (10, 26) / Erri De Luca « rocciatore », alpiniste (26) / Les maçons napolitains (9, 10-11, 17) / Les enfants napolitains (11-13) / Les vieux napolitains (15) / 'o munaciello (14, 15) / Le tuf, « tufo », « polvere gialla » (7, 9, 17, 31, 32) / Allusion au tremblement de terre (31) / Les deux Naples (21) / Dialecte napolitain : « A sott » (9), « Chisto nun se smove manco cu' e cannunate » (20)
<i>La città è gialla</i> , pp. 33-	« la città » (35), « la città vulcanica » (38), « mare » (37), « case » (37)		Le tuf (35, 36, 37, 39, 41) / Erri De Luca maçon (39) / Le maçon alchimiste (41-42)

• **Montedidio (2001)**

Pages	Lieux, temps	Personnages	Souvenirs/ Sujet/ Thèmes/ Dialecte napolitain

<i>Montedidio</i> , p. 7-21.	« Vicolo » (8), « bottega » (7, 8, 10, 16), « quartiere di vicoli » (8), « Montedidio » (8, 11, 13, 16), « Napoli » (16), « città » (14), « palazzo vecchio » (15), « i lavatoi » (13, 15), « terrazza più alta di Montedidio » (13), début de l'été (8)	Narrateur âge de 13 ans (7), ses parents, Maria, Mast'Errico, don Rafaniello	Souvenirs du marché américain de Resina (8), un village à une dizaine de Km de Naples / Achat de pantalons longs d'occasion/ cadeau du père : boomerang/ Comparaison entre Napolitains et Américains (10)/ Présence des Américains (10) ; Dialecte napolitain : “A iurnata è nu muorzo” (7), “Ma addò l'adda ausa” (8), “Mò si' ommo, puort' e sorde a casa” (8), « pazziella » (9), « suonno » (9), « puverielli » (18), “’o sùrece, ’o sùrece” (10), “noi non pu... l'loro ponno... Nuie simmo napulitane e basta” (20), “A patria èchella ca te dà a magna” (20), “a patria mia si' tu” (20)
Idem, p. 22.	« porto » (22)	L'épée du roi Roger le Norman est tombée par terre	Lecture du journal <i>Il Mattino</i> , évocation de la place Plebiscito et du palais royal, « palazzo Reale »/ Pêche au port de Naples / Présence du dialecte napolitain : « scugnizzi » (22), “Te l'imparo” (22)
Idem, pp. 23-71.	« Napoli » (25, 26, 27, 42, 43, 57, 65, 67, 68), « città straniera » (26), terrasse (32), « la casa » (36, 44, 45, 56), « i lavatoi » (26, 39, 46, 47, 69, 70), « lastrico più alto di Montedidio » (38), « cima di Montedidio » (39), « Montedidio » (54, 58, 65, 66, 70), « ospedale » (45), « vicolo » (58), « porto »	Narrateur âgé de 13 ans (45), Mast'Errico, Rafaniello, parents du narrateur, don Liborio (36), Maria (37-41/ 46), propriétaire de l'immeuble (48, 71), vendeur d'olives (58), vendeur de poulpes (62)	Entraînement avec le boomerang (24, 36, 70)/ début du journal intime du narrateur (33)/ Origines de Rafaniello (25, 65), sa bosse et ses ailes (27-28) / Les enfants napolitains (25)/ Allusion au golfe de Naples (30), aux vieux marins, aux « vecchi della marina » (30), à la foule de Naples (25), à Castellamare di Stabia (43), à la guerre (44) / Mœurs napolitaines (25) / portrait de Naples, ville étrangère (26) / Fin de la « commedia » (46) / Présence du dialecte napolitain: « inguaiato » (25), « suonno » (29), « guappa » (32), « guapparia » (23), « guagliuncello » (33), « sfizio » (36), « scotoliata » (41), « puverielli » (42, 53), « suonno » (45), « piscitiello » (51, 69), « inguaiati » (53, 54), « ammuina » (55), « 'nsuonno » (63), « bancariello » (65), « 'o sang » (68) /

	(62), «vicolo» (62, 65), allusion au «vulcano» (65) et à la mer, «mare» (65), Naples ville des sangs, «città dei sanguì» (68) Fin de l'année 1945 (26), «mese di agosto» (36), «autunno» (56), «mese di Natale», mois de décembre (70)		Dialogues en napolitain: “A iurnata è nu muorzo” (30), “che chiagne a ffà” (35), “guagliò ti scorre la parpétola” (35), “Quanno è pé vizio, nun è peccato... nun perdere tiempo con cu ddon Libborio” (36), “Iamme, vuttammo ’e mmane, ’a iurnata è ’nu muorzo” (52), “Pièttene, pettenésse, pièttene larghe e stritte, ne’ perucchiù, accattáteve ’o pèttene” (54), “Don Rafaniello ’o scarparo è ’o masto ’e tut’e maste e fa cammena ’pure li zuoppe” (54), “Oi suonno vieni da lo monte/ viènici palla d’oro e dàgli ’nfronte” (56), “È asciuto, ’o pate d’e puerielli” (58), “tengo olive pietre’e zucchero, calate ’o panaro” (58), “Te magna ’a capa e metti giudizio” (62), «’e purpe»(62), “tiene n’allevamento ’e purpe... L’accide... i purpe che te venne nun s’anna sbattere, sono tenerielli pure i gruossi... i purpetielli, i piccerilli.. va’ da isso e bivate ’o brodo (62), “Avimmo fa’ ammore”(69), “Chillo è vergine di mano, niscuno l’ha potuto arapi’ ‘e ddeta”(71), “Guagliò, chi parla areto se fa’ risponnere d’o culo”(71)
Idem, pp. 59- 61.	Mergellina (59), Santa Lucia (59), «molo Beverello»(59), «Napoli» (59), « marina» (59, 60, 61), «mare»(61), «circoli marinari» (60), «lungomare della villa comunale» (61)	Mère et narrateur, Marie et le narrateur, Mast’Errico, Pêcheurs (61),	Souvenir de la pêche (61), des navires américains, des ferry-boat pour les îles (59), des napolitains riches (60) / achat de taralli (59)/ la famille napolitaine (59)/ Présence di dialecte napolitain : “Sbarcano ’e pummarole” (59)
Idem, p. 72.	Zoo de Naples, Automne/dimanche	Narrateur et ses parents	Souvenir de l’oncle Totò, pourfendu en deux par une bombe dans la Via Medina (72), devant la Poste centrale, en juillet (l’année n’est pas précisée) / Souvenirs des baies d’eucalyptus / Eléphant/hippopotame (72) Présence du dialecte napolitain : « bancariello » (72), « calìppeso » (72)

Idem, pp. 74-82.	« Montedidio » (74), « bottega » (78), « Natale », Noël (75), « vicolo » (81, 82), « Napoli » (82)	Narrateur, son père (76), Maria (74-75), Mast'Errico (77-78 ; 81), Don Rafaniello (77, 80), Don Liborio (79, 81), un maçon (81)	Entraînement avec le boomerang (74) / Allusion au vent en provenance du Vomero et de San Martino (74), aux vacances au Matese de Don Liborio (79)/ Mauvais œil (78-79) / Coutumes napolitaines de la Saint-Sylvestre (76) / Allusion aux journées de septembre 1945 (82) / Présence du dialecte napolitain : « guai » (75), «mala giornata » (81) / Dialogues en napolitain: “Fa’ come vuo’ tu, nun to ddico doie vote” (77), “Vuie cu’ chella capa rossa che tenite nun ve sperdite manco int’a’na sporta ’e purtualle” (77), “Guagliò, chiste so’ nnummere”(78), “E ppe fforza, comme partivo co’ll’augurio d’o schiattamuorte”(79), “San Giusè, passace ’a chianozza” (79), “Scinne” (81), “Statte fermo tu... l’adda fa’ chillo” (81), “Nun date retta, mast’Errì, nun ve pigliate veleno, lasciate fare ’o guaglione” (81), “Venite, pigliammoce nu caffè” (81), “nuie ce simmo scucciate d’aspetta””(82)
Idem, pp. 83-84.	« Montedidio » (83), « giornate di settembre», journées de septembre (83), dans un abri souterrain (84), « vicolo » (84)	Mast'Errico/ don Petrella, le curé, le général De’ Frungillis e.r.	Souvenirs de la messe dans l’abri célébrée à la hâte / Souvenir de la révolte des Napolitains contre les Allemands (83) / Présence du dialecte napolitain : « fuieva » (83) / Dialogues en napolitain: “mo’ chesta città è ’a mia” (83)
Idem, pp. 85-87.	La neige à Naples, 1956, « villa comunale » (85), « Vesuvio » (85), Solfatare à Pozzuoli (86), Trajet en tramway jusqu’à Bagnoli, « città » (86), « Montedidio »	Père et fils	Allusion au Vésuve (85) / Souvenirs de la neige qui couvre les poubelles, qui fait taire al ville, qui nettoie le port sale d’huile et de rouille (85) / Souvenir de la Solfatare, du soufre, de la fumée, de la vapeur (87) / étourdissement du narrateur / L’italien, langue du dimanche (85) / Présence du dialecte : «pure ’e muntune ’e munnezza » (85)

	(87), « scuola militare della Nunziatella » (87), « casa » (87)		
Idem, pp. 88- 95.	« Napoli » (88), « Montedidio » (91), « città » (91), « tetto più alto del quartiere » (91) « i lavatoi » (91), « dicembre » (91), « terrazzo » (92)	Mast'Errico (89, 95), Don Rafaniello (88, 90, 95), Maria (91-93), le propriétaire (92)	« I friarelli » (89), des brocoli napolitains / Différences entre la langue italienne et le dialecte napolitain (95) / Présence du dialecte napolitain : « bancariello » (89), les « friarelli », des brocoli napolitains (89, 90), « guappo » (91), (91), « ammore » (92), « scippa » (92), « sputazza » (95) / “O ppane d’o mare” (91)
Idem, p. 96.	« vicolo » (96), « Napule » (96)	Professeur de musique De Rogatis (96), poissonnier (96), lavandière (96), don Gaetano, le couturier (96), donna Speranza, la concierge (96), la foule (96)	Dialogues en dialecte napolitain : “È scesa Napule ‘nterra (96), “Simma assaje, nuie simme trop’assaie” (96), “Signò, so tutte’e guaglie” (96), “guagliò” (96)
Idem, pp. 97-126.	« casa » (97, 109), « cucina » (100), « bottega » (102, 105, 113, 116), « lavatoi » (106), « Montedidio » (104, 105, 106, 107, 119, 125), « Napoli » (106, 109, 116), « Vesuvio » (119),	Narrateur, Maria (98-101; 109-111, 121-126), Don Ciccio (110), Rafaniello, Donna Assunta, Mast'Errico, père du	Annonce de la radio : nouvelles d’un accident dans la Via Santa Maria della Neve (97) / Réveillon de Noël (100-101) / Jour de Noël (106) / Écriture du journal intime (97, 108) / Repas de Noël (100) / Chanson de <i>zampognari</i> (101) / Allusion à la prison de Poggioreale (103) / Apologie de la prière (108) / Référence à la rédaction du journal intime du narrateur (105, 108, 111) /

	« Natale » (103, 126), « mezzogiorno di Natale » (106),	narrateur (124-126), foule (125)	Scènes de ménage (109) / Cuisine napolitaine (97-98, 109, 111-112, 126) / Spécialités napolitaines : le café napolitain (124), les « sfogliatelle » (124) / Navires américains (114) / Souvenir des bombardements (115) / Allusion à l'équipe de foot de Naples (117) / Entraînement avec le boomerang (119) / Le cinéma napolitain avec le légendaire Totò (121) / Mort de la mère du narrateur (124) / Funérailles (125) / Présence du dialecte : « ammore » (100, 123), « guapparia » (100), « piscitiello » (100), « d'o bambeniello » (103), « galiota » (102), « 'o scartellato » (110), « scartiello » (110, 116), « guagliò » (111), « bancariello » (113), « piccirillo » (113), « incacagliare » (122), « cimetanocrafo » (122) / Définition du dialecte napolitain (111)/ Dialogues en dialecte napolitain : “Stasera facimm'o ammore” (98), “Arò si' gghiuto” (100), “nun senteva maie 'a messa e mo' sta a Poggioreale, fatte capace guagliò” (103), “t'inguaia” (110), “m'o dicite mò?” (111), “A ricciola guagliò, stamattina aggio piscato 'na ricciola... tenevo 'na lenza moscia ... m'ha acchiappato, lei a me, 'nu strappo che m'ha tagliat'a mano” (113), “quann'è stata sott'a murata d'a varca ... guagliò, ... 'a ricciola era cchiù lucente 'ell'alba. Magno pesce pe'na settimana, ... 'na capa tanta “ (113), “So' sulo 'nu falegname che va a pisca', nun ce sta niente 'e speciale... Papèle 'o marenaro... 'nu bellu monumento.. pescava pullaste” (114), “Papè avite cagnato mestiere, No signurì, io esco sempre pe'mmare tutt'e iurne” (114), “Accussì Papele se mettette a fa' 'o pescatore 'e pullaste” (114), “Tu che ne sai, guagliò, d'a sora 'e don Ciccio?” (115), “Era 'na bella piccerella, guagliò, 'na bella piccerella” (115),

			“chisto mo’ more” (121), “Accussi adda essere ’o mbruoglio int’o lenzulo, c’adda fa’ spassa” (122), “Arò si’ gghiuto” (123), “Stanno inguaiatai” (125)
Idem, pp. 127-128.	« Mergellina » (127), « molo » (127, 128), « mare » (127, 128), « lungomare » (127), «molo di Mergellina » (128), «Napoli» (128)	Maria, narrateur	Négation de la ville: « senza la città intorno... non c’è più Napoli » (127) / Achat des <i>taralli</i> (127) / Allusion aux soldats américains (127) / Porte-avion américain amarré dans le golfe de Naples (127-128) / Comparaison entre Napolitains et Américains (127) / Allusion à l’île de Ischia (128) Présence du dialecte napolitain / Dialogues en dialecte napolitain : “Corrono pe’ senza niente” (127)
Idem, pp. 129-142.	« bottega » (130), « bancone » (134), « vicolo » (130), « casa » (136, 137), «tetto di Montedidio » (135), « terrazza » (140), « terrazza di Montedidio » (142), « Montedidio » (130, 134, 135, 139, 142), « quartieri » (132), « Napoli » (133, 134, 136, 140), « la città » (137), 31 décembre (130)	Maria, narrateur, père du narrateur, Mast’Errico, Rafaniello, propriétaire (131), Gigino ’o Fetente (134), les gens (134)	Allusion au maire de Naples (130), à la Solfatare (132), au Vésuve, « Vesuvio » (134, 137), « vulcano » (140) / Référence à la pizza napolitaine (132, 134, 136, 137) / Le couple napolitain (134) / Le deuil (136) / Fête de la Saint-Sylvestre, les feux de minuit (137, 139-142) / Lancement du boomerang (141) / Vol de Rafaniello (141) / Eloge de la lecture (132-134) / Référence à la rédaction du journal intime du narrateur (131, 142) / Présence du dialecte : « il malamente» (132), « Gigino ’o fetente » (132, 134), « agguantare » (133), « scimunito (133), « arricreare » (134), « aria guappa e sciantosa » (134), « scugnizzo » (138) / Dialogues en dialecte napolitain : “L’ho scippata... Mò nun pozzo fa’ niente cchiù” (129), “Chillo nun è ’nu surso, è ’nu respiro, tu accussi sfotti ’o vino” (129), “nun ha potuto azzecca’ uocchio” (124), “guagliò, statte buono” (130), “Don Ciccio appiccia ’e biangala ’e Montedidio” (130), “nun succere n’ata vota” (131),

			“Song ’e ppizze ’e sott’o Vesuvio, nc’è scurruta ’a lava ’e ll’uoglio” (134), “Nenne’, i’ m’arricreo quanno te veco (134), “Facite passa’annanze ’a cchiù bella guagliona ’e Montedidio” (134), “Ceste m’e ppave ll’anno che vene” (134),

• ***Il contrario di uno*¹³⁴³ (2003)**

Récit, page	Lieu / époque	Quartier/ Ambiance	Personnages	Sentiments/Souvenirs
<i>Mamm’Emilia</i> , pp. 9-10.	Afrique		Mère et fils	Ode à sa mère : Allusion au Vésuve, « vulcano » (10), à la friture des pizzas (10), au dialecte napolitain et aux chansons napolitaines (10)
<i>Febbri di febbraio</i> , pp. 19-24.	Afrique		Narrateur	Visualisation de sa mère en train de frire des anchois (19)
<i>Aiuto</i> , pp. 31-40.	montagne		Un homme et une femme	Allusion à une réplique de Totò (33)
<i>La camicia al muro</i> , p. 41-45.	Rome		Narrateur	Souvenir de sa ville de naissance, « Napoli » (41) / Souvenir de son premier amour sur l’île (41) / Fin d’un autre amour (45)
<i>Una cattiva storia</i> , pp. 46-51.	montagne			Dialecte napolitain : « cucuzzolo » (46), « scugnizzo » (47)

¹³⁴³ Nous ne tenons pas compte des récits où il n’a aucune allusion à Naples. Nous ne reportons donc ici que les récits ayant un rapport avec Naples.

<i>Annuncio mai spedito</i> , p. 52-57.	Rome, quartier Garbatella			Allusion au « Capodanno » napolitain (54)
<i>In nomine</i> , pp. 58-61.	Afrique		Narrateur, Andrea	« vicolo cieco d’Africa », allusion à la ruelle de son enfance napolitaine (58) / Sentiment d’étranger, « straniero » (58) : Dialecte napolitain : « guappi » (58)
<i>Il conto</i> , pp. 85-91.	Naples, « Napoli », « città » (88, 89, 90), « la città » (86, 87, 89, 91), « la città del vulcano » (87), « casa » (87) 1980-81 Tremblement de terre	Pizzeria de Fuorigrotta (88)/ Trajet en métro entre place Cavour et Campi Flegrei/ Travail dans le quartier de la Sanità/	Narrateur	Souvenir de son père (85), de son retour à Naples en 1980 /histoire d’amour / Travail de manœuvre dans les rues de Naples : Sentiment d’étranger, « straniero » (87), « estraneo » (89) / Références au Vésuve, « Vesuvio » (85, 87), « vulcano » (85, 86, 87) ; Description du Vésuve (86) / Référence au tuf napolitain (87)/ Allusion à Santa Lucia et au Castel dell’Ovo (88), allusion au funiculaire de Mergellina (87), à Baia, à L’Epomeo (89) Tremblement de terre de 1980 / San Gennaro (85) / Dialecte napolitain : « muort’e famme (88) / Lecture du <i>Voyage au bout de la nuit</i> de Céline (90)
<i>Il pollice arlecchino</i> ,	« stanza dei libri » (92),		Narrateur et son père	Enfance malheureuse (94) / Exiguïté du logement et

pp. 92-95.	Noël 1956			refus de la ville, « la città » (93) / Allusion à l'île (92) / Eloge de la lecture (94) et de la peinture (95)
<i>La fabbrica dei voli</i> , pp. 101-104.	Aéroport militaire de Sigonella, près de Catane, en Sicile, dans les années 1980		Narrateur, « un uomo di Napoli » (103), ses compatriotes et les soldats américains de la base militaire	Nostalgie de Naples des employés napolitains de l'aéroport / déclaration de détachement du narrateur (103) / Passage de l'américain au dialecte napolitain / Association entre l'Etna et le Vésuve (103-104)
<i>Vino</i> , pp. 110-115.	Rome, « Napoli » (113, 114), 1969 (113)		Narrateur, son cousin Danny, les amis de Danny	Description du rapport conflictuel avec les filles et sa ville d'origine, entre sentiment mélancolique et solitude

• ***Morso di luna nuova*¹³⁴⁴ (2005)**

Récit, pages	Lieu / époque	Personnages	Thèmes / Souvenirs/ Dialecte
<i>Morso di luna nuova</i> , pp. 13-40, « prima stanza »	abri souterrain (13), été 1943 (13)	Armando, Biagio, Rosaria, Emanuele, Oliviero, Sofia,	Fin de la deuxième guerre mondiale, « guerra » (14, 29, 33, 39) : alerte, bombardements, dénnotations (15, 34), peur / Nouvelle des

¹³⁴⁴ Etant donné la présence massive du dialecte napolitain dans cette pièce, nous n'avons pas relevé dans le tableau ci-dessous ni les répliques ni les mots épars en dialecte.

	« Napoli » (15, 28, 38), « Napule » (35), « una città » (21, 26), « città » (25, 26, 38),	generale, Elvira, Gaetano	bombardements sur Rome (39-40) / Musique de <i>Luna nova</i> (13), paroles de <i>Fenesta vascia</i> (15), gazouillis du canari de Biagio (16-17) / Litanies des saints (23) / Souvenir d'un bombardement devant la poste centrale en plein jour (24, 37) / Allusion à Mergellina où Elvira se baignait pendant le bombardements (26) / « San Gennaro » (27) / « Vesuvio » (27) / Souvenir du professeur Marotta (29) / Eloge de la culture et de l'instruction (29-30)
Idem, pp. 41-63, « seconda stanza »	abri souterrain (43), le mois suivant (48), août 1943 (54)	Emanuele, Oliviero, Rosaria, generale, Sofia, Elvira, Biagio, Armando	Musique de <i>Luna nova</i> (44, 53), chant du canari (46, 47, 52) / Détonations et explosions ressenties dans l'abri (46, 49, 51, 52, 56), bombardements à 50 m de l'abri (60) / Soupçons sur Gaetano qui ferait de la contrebande (48) / Annonce de la chute du fascisme (25 juillet), de l'arrestation de Mussolini, du débarquement des Américains (49, 61), blessure de Emanuele (58), sortie de l'abri (63) / Allusion au funiculaire et au marché de la Torretta (51) / Eloge de la lecture, des auteurs russes (56)
Idem, pp. 65-97, « terza stanza »	Abri souterrain, marche de la Torretta (77), « quartiere » (89, 96), quartier du «Pallonetto»	Emanuele, Oliviero, Sofia, generale, Rosaria, Elvira, Gaetano	Musique de <i>Luna nova</i> (79, 86, 92), cri déchirant du canari (94-97) / Petite farce théâtrale (67-74) / Détonations (67) / Les jeunes se cachent dans les abris afin de fuir le

	(90), Stazione centrale, mois de septembre (76) « Napoli » (83, 84, 86), « Napule » (78, 79, 80, 83, 85, 86, 93, 9-), « città » (79, 80, 83, 86, 87, 94, 96)		ratissage des occupants / Les Allemands ratissent Naples (76, 89), les Américains à Salerno (76), Annonce de Emanuele juif (78) / Préparation des journées napolitaines (79, 84-85), exaltation du peuple napolitain (86-88) / Révolte des napolitains (94, 95, 96) / Mort de Biagio (95) / Sortie de l'abri (97) / Comparaison entre l'italien et le napolitain (68) / Allusion au Vésuve (80, 96), à Pausillipe (83-84), à la Rivera di Chiaia (84), à la Villa Comunale (84)

- ***Napòlide* (2006)**

Récit, pages	Lieux, temps	Personnages	Sentiments /Souvenirs
<i>Napòlide</i> , pp. 5-34.	« Napoli » (5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34), « città » (7, 14, 18, 19, 31, 33, 34), « la città » (8, 15, 17, 18, 21, 22, 23,	Narrateur	Souvenirs pénibles de son enfance napolitaine (14, 23), de ses seize ans (27), de son départ en 1968 (5), retour à Naples (5, 32), amour napolitain (33-34) / Souvenir des pleurs de son père (5), de ses yeux d'aveugle (34), de son visage (24), de son agonie (21) et de sa mort (5) / Allusion à sa mère (16), à sa

	24, 25, 26, 34), « città d'origine » (10), « il balcone della casa di Napoli » (8-9), « quel balcone » (9), «balcone» (34), « terrazzo con vista sul mare » (9), « casa» (18, 33), « vicolo» (27) / Définition de Naples : «città di contropelo» (12), « città di rianimazione » (14) « città pentola » (23), « controfigura di Gerusalemme » (23), « la città, bisettrice del mare » (2(-26), « bordello di passo» (26), « scalo strategico» (26), « corpo lavorato dai popoli »(29) / Epithètes de Naples : «mai materna, mai indulgente» (18), «stracolma»(19), « città stremata e tremata» (32) / Rome (7), prison de Rome, Regina Coeli (24),	grand-mère (27) / Sentiment de solitude (5), d'étrangeté (6, 16, 32), de perte d'appartenance à sa ville (7, 22, 27), de son corps (28) / Les sens éprouvés de Erri De Luca (12), sa chair de poule, ses nausées (15), son corps (28), sa sueur (33) / Souvenirs d'odeurs agréables et désagréables de Naples (10, 15) / Souvenirs de la vie adulte de Erri De Luca, de son travail à la chaîne ou dans les chantiers (5, 8-9 ; 14, 18, 29, 33), de son bénévolat en Afrique (15) / Association des pêcheurs avec les maçons (10) / Allusion à « pér 'e palummo », un vignoble de Ischia (6) / Références aux ferry-boat pour les îles (9), à l'Andrea Doria (9) à travers le souvenir de leur bruit correspondant / Le « ragù » napolitain (10) / La crèche napolitaine (11)/ Le tuf napolitain (32) / Les chansons napolitaines (22)/ Allusion à Mergellina (9), au «lungomare» (10), à via Caracciolo (10), à la Villa Comunale (10), à Pozzuoli (11), Bagnoli (11), au port de Naples (11), à une pizzeria de Fuorigrotta (33), à Amalfi (33), au golfe de Naples (33) / Négation de la ville dans le regard aveugle du père de l'écrivain (34) Les Napolitains (19, 23), les enfants napolitains (24) / Les Américains (26-27) / Le tremblement de terre de 1980 (32-33) / Début de l'écriture de Erri De Luca (17), lieux de la rédaction (19), alternance d'écriture napolitaine et sacrée (21), hébreu et dialecte (21) /

	1968 (7), 1980 (32)		Définition du dialecte napolitain, « lingua di asfissiatu » (19), « il dialetto è come lo sport » (20), présence du dialecte napolitain : « struscio » (13), « T'aggia 'mparà e t'aggia perdere » (18), « pacienza » (30), « accussì » (30)
<i>Nervi</i> , pp. 35-39.	Ecole primaire Edmondo De Amicis/ logement du maître d'école / Centre-ville/ «caseggiato del Vomero» (37), années 1950-1960 (35, 37)	Maître d'école, Erri De Luca et ses camarades, les mères des élèves	Maître terrifiant / Cauchemars de Erri De Luca enfant âgé de dix ans / Scène cauchemardesque du cadeau refusé
<i>Commedie</i> , pp. 40-42.	« Napoli di dopoguerra » (40), « la città » (41), «una città» (41)	Narrateur,	Théâtre napolitain : quelques comédies de Eduardo De Filippo (40-42) / Visage de Eduardo De Filippo, « mappa topografica della città » (41) / Animisme effervescent des Napolitains (41) / Naples qui rit d'elle-même (40) / Allusion à la Solfatara (42) / Enfants napolitains spectateurs (40)
<i>Molo di Mergellina</i> , pp. 43.	« la punta del molo di Mergellina » (43, 46), « molo di Mergellina » (45), « Mergellina » (45), « in punta al molo di Mergellina » (47), « la punta di un molo » (47), «golfo » (47), « città » (47)	Narrateur	L'appel du vent / Sentiment de liberté retrouvée / Masaniello (44) / Les « friarielli » (47, 48)/ Porte-avion américain (47) / Le « mercatino della Torretta » (48)

<i>Dicerie</i> , pp. 49-52.	« in città » (49), «una città» (49), «la città» (49), «sulla città» (52), « Napoli » (49, 50, 51), « città di nome Napoli » (52), «città maledetta» (51), «città violata» (52), «Villa Comunale» (49, 50), «golfo spalancato» (52)	Un jeune et un vieux gentilhomme	Récit de Conrad (49) / Récit de Ernst Jünger (50) / Dicton napolitain : « Vedi Napoli e poi mori »(49) / Camorra napoliatine (49) / Les Napolitains (49, 52) / Renommée de Naples (51-52)/ Présence du dialecte napolitain : « ascì p'o bosco » (50)/ Caravage (51) / Sang versé (51) / Récits d'étrangers sur Naples considéré comme « sterco di migratori » (52)/ Allusion à l'île de Ischia (52)
<i>Racconti a voce</i> , pp. 53-55.	« Napoli » (53)	Erri De Luca enfant, les Américains	Naples dans l'après-guerre/ Les soldats américains Souvenirs de la guerre / Le vacarme du «vicolo» / Présence du dialecte napolitain : «criature » (54) / Les récits d'enfance
<i>Buon vento</i> , pp. 56-58.	« Napoli»(56, 58), « negli anni cinquanta » (56), « la città » (56, 57)		L'enfance napolitaine de Erri De Luca (56-57) / La ville dans l'après-guerre avec les soldats américains, la campagne électorale de Achille Lauro / Présence du dialecte napolitain : « guapperia » (58)
<i>Vulcanici</i> , pp. 59-61.	« Napoli »(60, 61), « vulcano » (59, 60,61), « il Vesuvio » (60)	Les Napolitains	Rapport entre le volcan et les Napolitains / La « tarantella » (60) / San Gennaro (60)/ Le tuf (61)

	« il lungomare sulla spiaggia » (59), « il mare » (59, 60, 61)		
<i>Calcio</i> , pp. 62-65.	« Napoli » (62, 63, 64), « Napule » (62), « città » (62), « la città » (63, 64), « la città del dopoguerra » (63), « città diversa » (64), « la capitale del sud » (62), « la capitale offesa del sud » (62), le stade San Paolo (62), « Fuorigrotta » (64)	Narrateur	Enfance napolitaine de Erri De Luca (62) / Son corps adulte (62) / 1 ^{er} infarctus du père de Erri De Luca / La ville dans l'après-guerre avec les soldats américains, la campagne électorale de Achille Lauro / Le départ des soldats américains / Regard sur les bombardements, sur les Américains / Le tremblement de terre de 1980 / Le foot napolitain, « 'O iuoco grande » (63), l'équipe de foot, « 'o Napule » (62), « il Napoli » (64), allusion à Maradona, « il re del calcio » (64) / Le loto, « 'o iuoco piccolo » (63) / Différences entre ville d'antan et d'aujourd'hui / Chanson napolitaine : « Addio mia bella Napoli » (62) / Présence du dialecte napolitain : « Chiste'è Napule ca pur'isso se ne va » (62), « 'o Napule » (62), « 'o ciuccio » (62), « 'o iuoco piccolo » (63), « 'O iuoco grande » (63)
<i>La parola patria</i> , pp. 66-68.	« Napoli » (67)	Narrateur	L'émigration / Le fascisme (66) / Allusion à sa mère (67) / Positionnement de l'écrivain entre langue italienne et dialecte napolitain, entre italianité et « napoletanità » / Le dialecte napolitain, langue

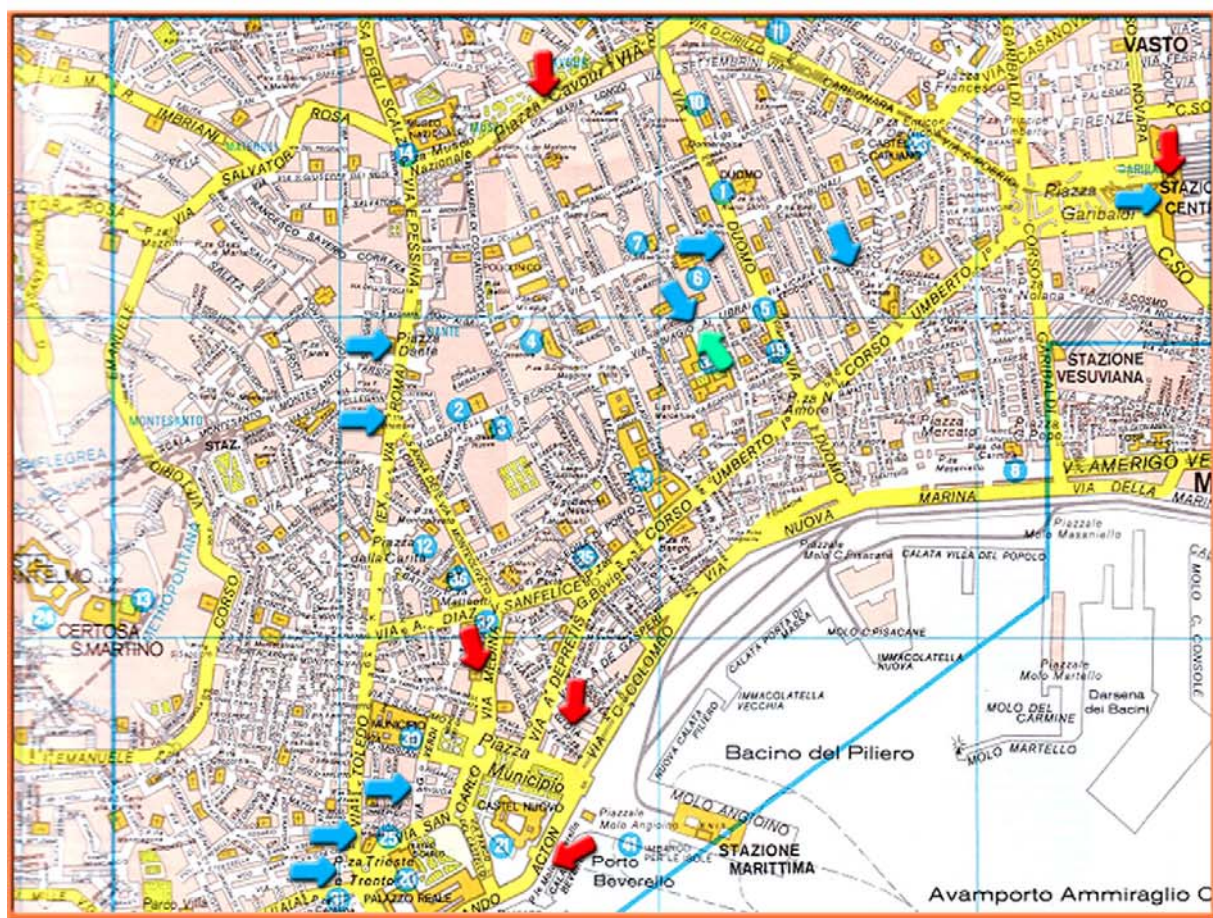
			des émigrants (66) / Présence du dialecte napolitain : « La patria è chella ca te dà a mangi'a » (66)
<i>Sacro di Sud</i> , pp. 69-72.	« Napoli »(69, 70, 71), « città dei sangui »(71), « la città » (69), « il panorama » (69), « il buio », le noir de Naples (69), « i vicoli » (69), « il golfo » (69, 71)		Le tuf (69) / Allusion à la Solfatare (70), au lac d'Averne (70) / Histoire de Naples (70) / Le Sud (70, 72) / Naples souterraine (69)/ Le sentiment du sacré (69-72) / Le mystère du sang de « Santo Gennaro » (71-72) / Le sang et la sauce tomate (71) / Les Napolitaines (72) / Troisi (69, 71, 72) / Arena (69, 71, 72) / Chanson 'O sole mio : « Lúcono 'e 'llastre d'a fenesta toia » (69) / Présence du dialecte napolitain : « peppèa » (70), « cape » (70), « sangennà » (71), « Mannaggia 'o sango 'e chi t'è... » (72), « puozzittosàngo »(72)
<i>Totò</i> , pp. 73-75.	« Napoli » (73, 75), « vulcano »(73), « cratere »(73), «vicoli asfissati» (73),		Le portrait de Totò / poésie de Salvatore Di Giacomo (73) / Théâtralité du peuple napolitain (73) / Chanteurs napolitains : Caruso, Tamagno, Murolo (75) / Présence du dialecte napolitain : « mappa, mappina e mappata » (70) / Chanson de Totò : « Gnernò nun si' na femmena, tu si' nu cesto 'e rose, si' nu canisto 'e fravule addirose » (74)
<i>Eduardo</i> , pp. 76-78.	« Napoli » (78), « città » (78), « città leggendari(a) » (78)	Narrateur	Lecture des comédies de Eduardo De Filippo (76) pendant la jeunesse de Erri De Luca / L'acteur selon Eduardo De Filippo / Le théâtre de Eduardo de Filippo reflet de l'identité

			napolitaine (78) / Présence du dialecte napolitain : « Pur'io devo campare » (76) /
<i>Paesaggio</i> , pp. 79-80.	« mio paese d'infanzia » (79), «Paese» (80), «mio paese» (80), « il mare, il Tirreno, isole vulcaniche » (79), « mare » (79, 80), « la baia di Bagnoli » (80), « diga foranea» (80), « Capri » (80),	Narrateur	Allusion à l'enfance de l'écrivain, à l'écriture comme récupération des origines (80) / Allusion à Italsider (80)
<i>Pescare</i> , pp. 81-83.	« mare » (81, 82),	Narrateur, « un ragazzo » (81), les pêcheurs (81), les vieux marins (81)	La pêche d'antan et d'aujourd'hui
<i>Giancarlo Siani</i> , pp. 84-87.	« Napoli » (85), 1980-81 (85), « Sud della mia infanzia »(88)	Giancarlo Siani, narrateur	Allusion à son père (84) / Erri De Luca journaliste (84), maçon (86) / Collaboration à Lotta Continua (85) / Souvenir à la mémoire de Giancarlo Siani chroniqueur (84) /
<i>Donne a Sud</i> , pp. 88-89.		Narrateur	La femme napolitaine / La chanson napolitaine (89)
<i>Novantanove</i> , pp. 90-91.	« Napoli » (90, 91), «una capitale europea abrogata, non decaduta, ma soppressa» (91)	Narrateur	La révolution de 1799 (90) / Le peuple napolitain (90)

<i>Maradona</i> , pp. 88-94.	« Napoli » (93), « Napoli città anarchica » (93), « la città » (93)		Le mythe de Maradona
<i>Pasta</i> , pp. 95-98.	« cucina » (95) « casa » (95), « vicolo » (96), « Natale », Noël (96, 98)	« un uomo » (95), « l'uomo » (95)	Erri De Luca à table entre solitude et richesse de souvenirs / Allusion aux <i>struffoli</i> , le pallucce di Natale (96)/ Souvenir d'enfance : les pâtes Garofalo (96), la « tavola d'infanzia » (97)

Annexe 2 : Plans de Naples

Plan 1



Les lieux cités par Erri De Luca
(Via Medina - Via Flavio Gioia - molo Beverello - Piazza Cavour - Stazione centrale)



Lieu cité par Domenico Rea
(Spaccanapoli)



Les lieux cités et visités par Anna Maria Ortese
(Stazione centrale, Via Forcella, Via San Biagio dei Librai, Via Duomo, Via Roma, Piazza Dante, Piazzetta Matilde Serao (Vico Rotto San Carlo), Piazza Trieste e Trento, Via Santa Brigida)

Plan 2



Les lieux cités (ou habités) par Erri De Luca
(Via Montedidio, Piazza Plebiscito)



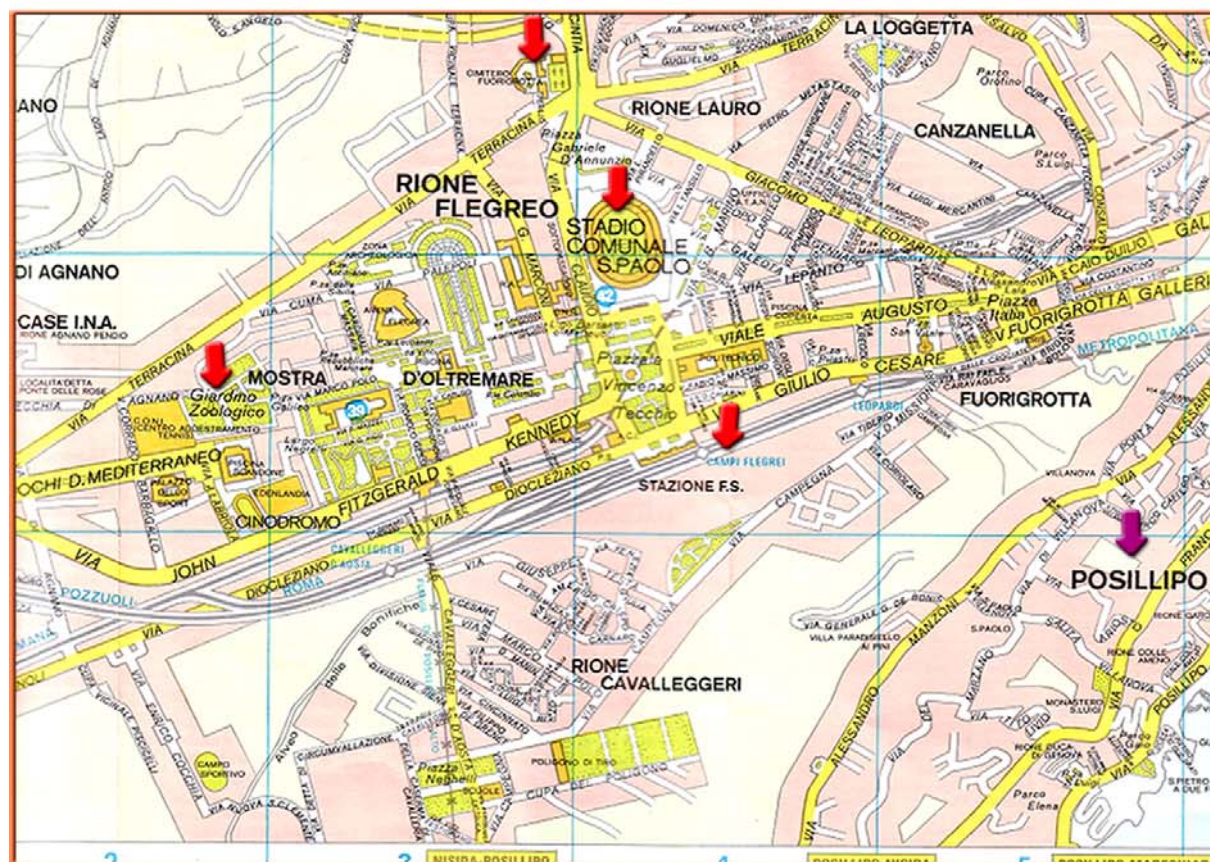
Les lieux cités par Anna Maria Ortese
(Via Montedidio, Via Filangieri, Piazza Trieste e Trento, Piazza dei Martiri, piazza Vittoria)

Plan 3



- ➔ Les lieux cités (ou habités) par Erri De Luca
(Piazza Vittoria - Villa comunale - rue Montedidio - Chiaia - Torretta
Via Santa Maria della neve - Mergellina)
- ➔ Les lieux cités et habités par Raffaele La Capria
(Palazzo Donn'Anna, Posillipo)
- ➔ Les lieux cités par Anna Maria Ortese
(Via Montedidio, Via Filangieri, Piazza dei Martiri, piazza Vittoria
Santa Maria in Portico)

Plan 4

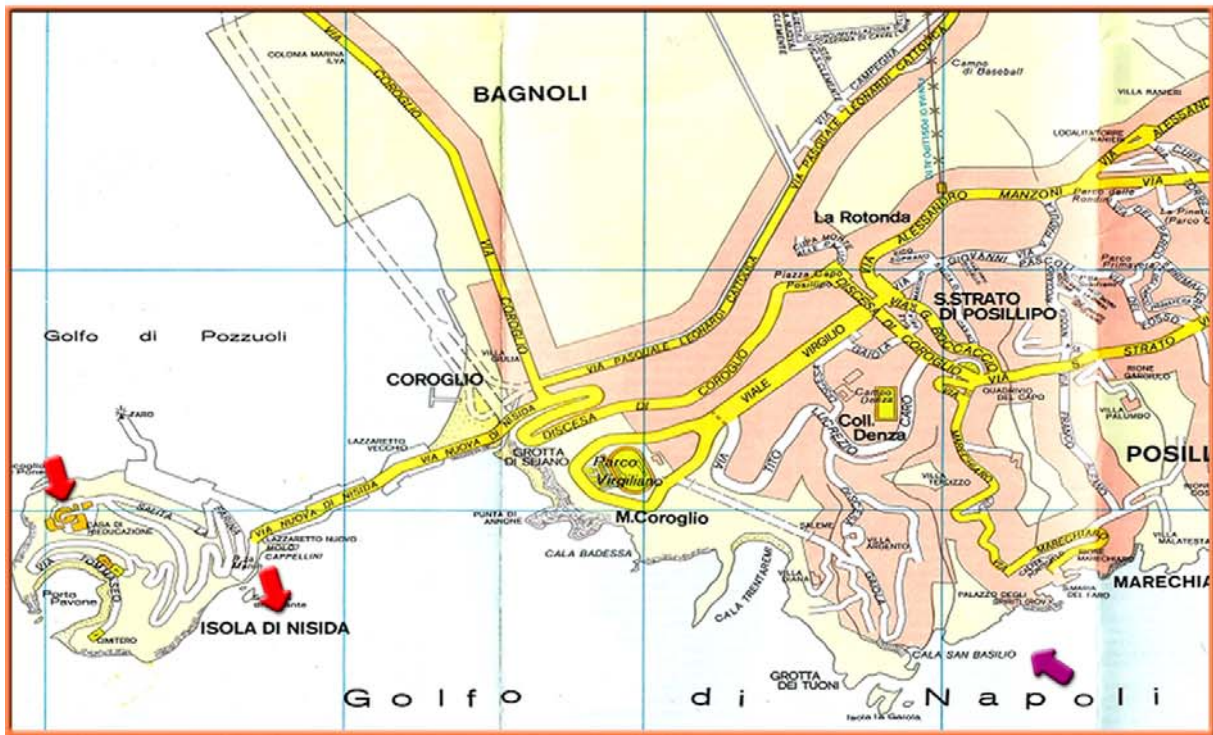


Les lieux cités (ou habités) par Erri De Luca
(Stade San Paolo - Campi Flegrei - Jardin Zoologique - Fuorigrotta)



Les lieux cités et habités par Raffaele La Capria
(Posillipo)

Plan 5

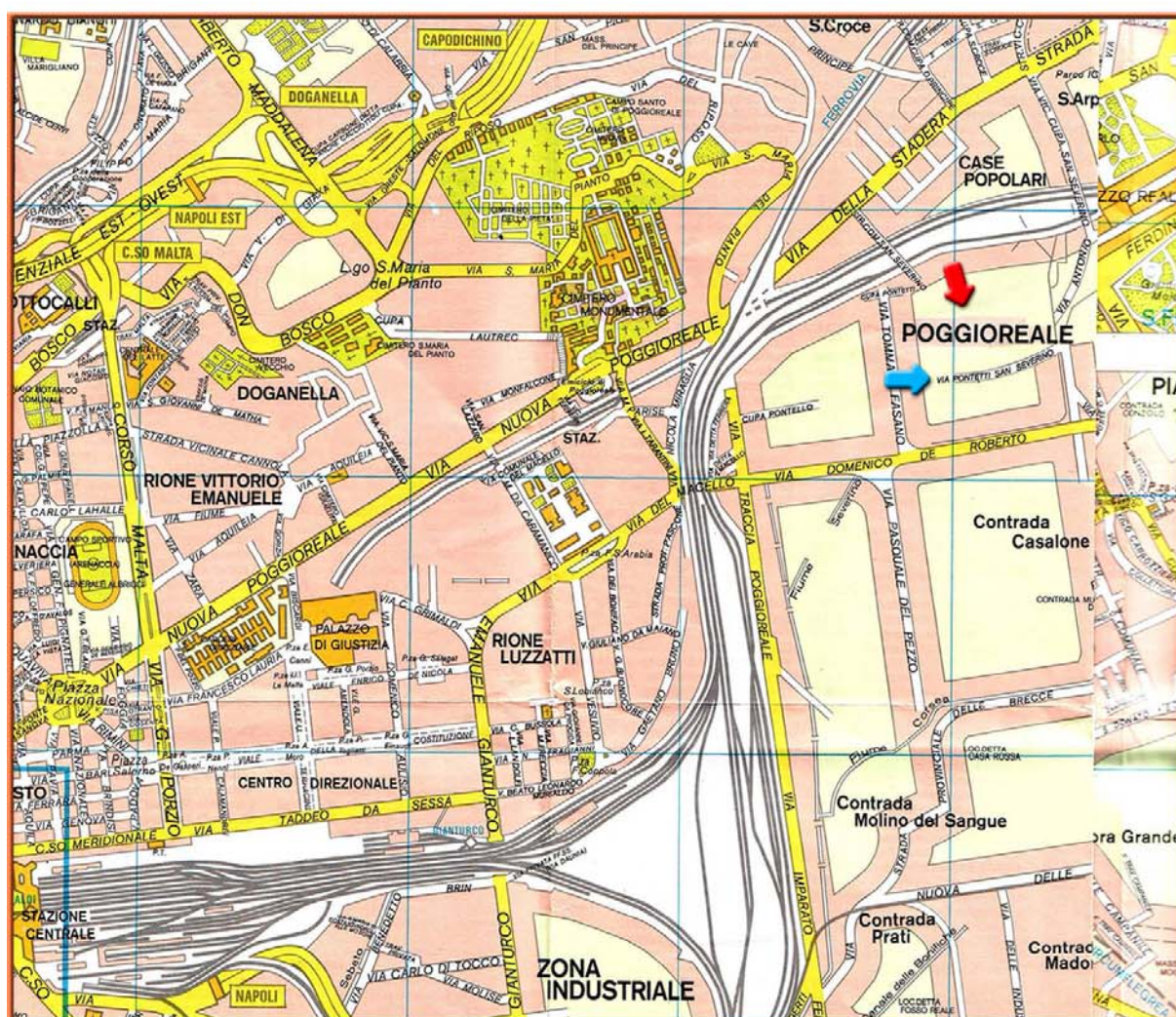


Les lieux cités par Erri De Luca
(Pénitencier de Nisida , île de Nisida)



Les lieux cités et habités par Raffaele La Capria
(Toute la côte qui va de Posillipo jusqu'a l'île de la Gaiola)

Plan 6



Lieu cité par Erri De Luca
(Cimetière de Poggioreale)



Lieu cité par Anna Maria Ortese
(Cimetière de Poggioreale)

Annexe 3 : Chronologie comparée

Vie et oeuvres d'Erri De Luca	Culture et Littérature	Histoire et société en Italie	Histoire et société dans le monde
1950 Naissance de Erri De Luca à Naples	1950 <i>Gesù, fate luce</i> de Domenico Rea; <i>Letteratura e vita nazionale</i> de Antonio Gramsci; <i>La luna e i falò</i> de Cesare Pavese. <i>Formations de l'incoscient</i> de C.G. Jung; <i>Chant général</i> de P. Neruda; Prix Nobel à B. Russel. 1955 <i>Ragazzi di vita</i> de P.P.Pasolini 1957 <i>Il barone rampante</i> de Italo Calvino; <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> de Carlo Emilio Gadda 1958 <i>Il Gattopardo</i> de Giuseppe Tomasi di Lampedusa 1959 <i>Il cavaliere inesistente</i> de Italo Calvino; Nobel pour la Littérature à	1950 en Italie: Agitations paysannes dans la vallée du Pô. 10 août 1950 Création de la Caisse pour le Mezzogiorno. 1957 Traité de Rome : naissance de la CEE 1957-58 Achille Lauro maire de Naples 1958 élection de Jean XXIII	1950 Accord Chine-URSS. Ho Chi-Minh chef de gouvernement au Vietnam. 1950-53 Guerre en Corée. 1959 Révolution à Cuba, Fidel Castro au pouvoir

1968 Départ de Naples 1968 - 1976 Militance dans Lotta Continua, chef de file du mouvement	Salvatore Quasimodo 1960 <i>La noia</i> de Alberto Moravia; <i>La ragazza di Bube</i> de Carlo Cassola 1961 <i>Il giorno della civetta</i> de Leonardo Sciascia. 1962 <i>Il giardino dei Finzi Contini</i> de Giorgio Bassani. 1969 <i>Vita d'un uomo</i> di Giuseppe Ungaretti; <i>Mistero buffo</i> de Dario Fo. 1971 <i>Satura</i> de Eugenio Montale. 1972 <i>Le città invisibili</i> de Italo Calvino. 1973 <i>Il castello dei destini incrociati</i> de Italo Calvino. 1974 <i>La storia</i> de Elsa	1961 Achille Lauro maire de Naples 1963 Premier gouvernement Moro. 1968 Contestation des étudiants et élections politiques 12 décembre 1969 Massacre de piazza Fontana à Milan.	1960 John Fitzgerald Kennedy président des USA 1961 Construction du mur de Berlin. 1963 Assassinat de John Fitzgerald Kennedy 1964 Guerre au Vietnam 1968 Mai français : à Paris explose la contestation des étudiants. Assassinat de Martin Luther King et de Robert Kennedy. R. Nixon président des USA. 21 juillet 1969 Armstrong sur la lune. 1973 scandale Watergate aux USA ; coup d'état militaire au Chili guidé par Augusto Pinochet.

1976 -1995 Il exerce le métier d'ouvrier, de maçon et de manœuvre dans différents chantiers en Italie et en France 1980 Séjour d'un an à Naples	Morante. 1975 Prix Nobel pour la Littérature à Eugenio Montale ; <i>Padre padrone</i> de de Gavino Ledda. 1979 <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> de Italo Calvino. 1980 <i>Il nome della rosa</i> de Umberto eco	1976 Dissolution de Lotta Continua. 6 mai 1976 violent tremblement de terre au Frioul 1977 Violentes protestations étudiantes à Rome, Padoue et Bologne Mars- mai 1978 Les Brigades Rouges enlèvent et tuent Aldo Moro octobre 1978 élection de Jean-Paul II. 2 août 1980 Attentat à la gare de Bologne (85 morts) Décembre 1980 Tremblement de terre à Naples 17 mai 1981 Loi sur l'avortement adoptée par référendum. 11 juillet 1982 L'Italie remporte la Coupe du monde de football 3 septembre 1982	1980-88 Guerre Iran- Iraq Avril – juin 1982 Guerre aux Malouines 1985 Gorbatchev secrétaire du PCUS

1999 -<i>Tre cavalli</i> -<i>Tufo</i> -<i>L'urgenza della libertà</i> -<i>Libro di Rut Cattività</i> 2000 <i>Tre fuochi</i> 2001 <i>Montedidio</i> 2002 -<i>Lettere da una città bruciata</i> -<i>Altre prove di risposta</i> -<i>Vita di Sansone</i> --<i>Nocciolo d'oliva</i> -<i>Opere sull'acqua</i> - <i>Fresques ! Affreschi</i> -<i>Parteras, sapienza e arte</i> - <i>Nóah Anshel dell'altro mondo</i> 2003 -<i>Il contrario di uno</i> -<i>L'ultimo viaggio di Sindbad</i> -<i>Solo andata</i> -<i>Immanifestazione</i> 2004 -<i>Mestieri all'aria aperta. Pastori e</i>	Montesano 2001 <i>A capofitto</i> de Giuseppe Montesano 2003 - <i>Di questa vita menzognera</i> de Giuseppe Montesano - <i>Un messico napoletano</i> de Peppe Lanzetta	Mai- juillet 2002 Assassinats de Giovanni Falcone et Paolo Borsellino	1999 Première manifestation anti-globalisation à Seattle. 11 septembre 2001 Attentat aux tours jumelles à NY octobre 2001 Guerre en Afghanistan 2002 Introduction de l'euro Février 2003 Guerre en Irak

<i>pescatori nell'Antico e nel Nuovo Testamento</i> <i>-Precipitazioni</i> <i>-Vita di Noè/Noàh</i> 2005 <i>-Morso di luna nuova</i> <i>Sulla traccia di Nives</i> <i>-L'ospite di Pietra de Puškin</i> <i>-Chisciottimista</i> 2006 <i>-Napòlide</i> <i>-In nome della madre</i> 2007 <i>-Chisciotte e gli invincibili</i> <i>-Sottosopra. Altire dell'Antico e del Nuovo Testamento.</i>	2005 <i>- Magic people de Giuseppe Montesano</i> <i>- Napoli comincia a Scampia de Roberto Saviano</i> 2006 <i>- Gomorra de Roberto Saviano.</i> <i>- Giugno Picasso de Peppe Lanzetta</i>		

Annexe 4 : La Deuxième Guerre mondiale

Date	Evenements en Italie	Naples	Monde
1940	10 juin Mussolini engage l'Italie dans la guerre		10 mai Gouvernement de Vichy
1943	10 juillet Débarquement allié en Sicile 19 juillet Bombardement de Rome 26 juillet Arrestation de Mussolini Gouvernement Badoglio 3-5 septembre 1943 Signature de l'armistice avec les Alliés à Cassibile (Sicile) 8 septembre Occupation allemande et fuite du roi 12 septembre Mussolini est libéré Par un commando SS 16 octobre	12-14 janvier bombardements sur la ville 20 février 119 morts, 332 blessés 4 avril -violentes incursions aériennes sur Naples 15 avril 1943 bombardements anglo-américains sur Naples 9 septembre Débarquement des Alliés à Salerno, opération Avalanche 28 septembre-1^{er} octobre 1943 Quatre journées napolitaines pour pourchasser les Allemands	Conférence de Téhéran, Staline, Churchill et Roosevelt.

	Rafle des Juifs de Rome par les nazis 23 novembre Création de la République sociale italienne (République de Salò)	1^{er} octobre 1943 Entrée des Américains à Naples, fin opération Avalanche Libération de Naples Bilan : 168 patriotes fusillés, 162 blessés	
1944	11 mai Après trois mois de durs combats, les Alliés percent les lignes allemandes à Cassino. 4 juin Libération de Rome 9-10 juillet 1944 débarquement en Sicile des Américains opération Husky 28 septembre La plus féroce des représailles allemandes à Marzabotto : 1836 victimes civiles.	24 avril 1944 quadrimoteurs américains 50 morts 28 avril 1944 bombardiers de nombreuses victimes et dommages 30 mai 1944 bombardiers (66^{ème} incursion aérienne sur la ville) décembre 1944 Fin de l'occupation Alliée	10 juin Débarquement en Normandie. En août Paris s'insurge.

			septembre 1944 Libération de la France
1945	15 avril Les forces alliées lancent une offensive contre la ligne gothique au sud de la plaine du Pô. 24-25 avril Libération de Milan 27-28 avril Arrestation et exécution de Mussolini 7 mai Capitulation de l'Allemagne 4 juin Les Alliés entrent à Rome 10 décembre Alcide De Gasperi forme son premier gouvernement qui regroupe tous les partis antifascistes		4- 11 février Conférence de Yalta En avril les Russes se trouvent à quelques Km de Berlin 8 mai Armistice 26 juin Fondation des l'ONU à San Francisco 6 août Bombe atomique au-dessus de Hiroshima 9 août Bombe au-dessus de Nagasaki 14 août Reddition du Japon sans conditions
1946	9 mai Abdication de Victor Emmanuel III en faveur de son fils Humbert II. 2 juin Référendum institutionnel et élection d'une Assemblée constituante. La République l'emporte, tandis que la Démocratie chrétienne obtient une majorité relative.		

Annexe 5 : Lotta Continua

A 5 .1 Chronologie de Lotta Continua

27 mai 1969 : Le sigle Lotta Continua apparaît pour la première fois comme en-tête d'un dépliant à la Fiat Mirafiori.

3 juillet 1969 : Cortège d'ouvriers et d'étudiants à Turin. Accrochage avec la police.

27 juillet 1969 : Toujours à Turin, premier congrès national des comités et des avant-gardes ouvrières.

Automne 1969 : Formation du groupe de Lotta Continua, principalement à l'initiative de Potere Operaio de Pisa (Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani, Carla Melazzini, Franco Bolis, Cesare Moreno), de Potere Proletario di Pavie (Sergio Saviori), du Movimento Studentesco de Turin (Guido Viale, Luigi Bobbio), de Milan (Luciano Pero, Franca Fossati, Luigi Manconi), de Trente (Mauro Rostagno, Marco Boato). Lotta Continua se joint aux manifestations ouvrières de l'automne chaud avec le mot d'ordre « Rompere la gabbia del contratto »¹.

1 novembre 1969 : Sortie de l'hebdomadaire *Lotta Continua*, imprimé à Milan, sous la direction de Bobbio, Manconi, Vicky Reichmann e Claudio Rinaldi.

19 novembre 1969 : Dans l'accrochage entre manifestants et police meurt à Milan l'agent Antonio Annarumma.

22 novembre 1969 : *Lotta Continua* avec l'article « La violenza operaia dalle fabbriche alle strade »² invite à « rivendicare la risposta di massa e violenta »³.

20 décembre 1969 : L'hebdomadaire dénonce le massacre de Piazza Fontana en tant que massacre commandité par l'État. C'est le début de la soi-disant information militante d'opposition.

Hiver 1969-70 : Tous les samedi, assemblée nationale à Pise, Venise, Florence, Rome, Trente, Gênes, Pavie, Bologne.

Printemps 1970 : Aux élections administratives, Lotta Continua est pour la non-participation avec le slogan : « È la lotta, non il voto, è la lotta che decide »⁴.

Juillet 1970 : À Reggio Calabria, en Calabre, Lotta Continua tente de se frayer une place dans la révolte populiste des *Boia chi molla*.

¹ Trad. (Rompre la cage du contrat)

² Trad. (La violence ouvrière depuis les usines jusque dans les rues)

³ Trad. (revendiquer la réponse de masse et violente)

⁴ Trad. (C'est le combat, pas le vote, c'est le combat qui décide)

25-26 juillet 1970 : À Turin, premier congrès national de Lotta Continua.

Octobre 1970 : *Lotta Continua* publie le supplément *Proletari in divisa* destiné aux jeunes qui vont au service militaire.

Novembre 1970 : Lotta Continua passe des simples luttes dans les usines à la mobilisation sur le territoire, avec le slogan « Prendiamoci la città »¹.

Janvier 1971 : Une sentence de la magistrature définit comme légitime l'occupation d'immeubles de la Via Mac Mahon, à Milan, encouragée par Lotta Continua. Occupation d'autres immeubles en Juin, dans le Viale Tibaldi.

Juin 1971 : L'hebdomadaire *Lotta Continua* inaugure la rubrique *I dannati della terra*², avec l'objectif de promouvoir des luttes dans les prisons. Sortie du disque *Parole e musica del proletariato*, avec la chanson: « Liberare tutti »³.

5 octobre 1971 : En vue de l'élection du nouveau Président de la République, Lotta Continua ouvre la campagne « No al fanfascismo »⁴.

Novembre 1971 : Adriano Sofri emménage à Naples où il fonde “Mo' che il tempo s'avvicina”⁵.

3 mars 1972 : À Milan, les Brigades rouges enlèvent Hidalgo Macchiarini, PDG de Siemens. Il s'agit du premier d'une suite d'enlèvements.

4 mars 1972 : L'exécutif milanais de Lotta Continua juge cette séquestration positive. Désaccord d'une aile du mouvement, ayant comme chef Luciano Pero.

22 marzo 1972 : Maurizio Pedrazzini, militant de Lotta Continua et auteur de nombreux hold-up en banque dans le but de financer le mouvement, échoue dans l'assassinat de Franco Servello, député du MSI.

Décembre 1988 : Mort de Maurizio Pedrazzini, tué à Innsbruck lors du hold-up d'une banque autrichienne.

1-3 avril 1972 : « Tournant militariste de Rimini » d'après Luigi Bobbio, historien de Lotta Continua. Troisième congrès national de Lotta Continua : adoption de l'affrontement général envers la bourgeoisie et l'État.

11 avril 1972 : Lotta Continua devient un quotidien. Pour les imminentes élections politiques on forge le slogan « I fascisti non devono parlare »⁶ au nom duquel on prend d'assaut quelques sections du MSI.

¹ Trad. (Reprenons notre ville)

² Trad. (Les damnés de la terre)

³ Trad. (Libérer tout le monde)

⁴ Trad. (Non au « fanfascisme »)

⁵ Trad. (Dans le temps qui vient)

⁶ Trad. (Les fascistes ne doivent pas parler)

17 mai 1972 : Survient le meurtre du commissaire de police Luigi Calabresi, dans un guet-apens à Milan.

18 mai 1972 : *Lotta Continua* définit cet assassinat comme « un atto in cui gli sfruttati riconoscono la propria volontà di giustizia »¹. Graves dissensions à Milan. Discussion de la ligne à suivre dans toutes les cellules de *Lotta Continua*. Mais à la fin, lors d'une assemblée citadine, Pero se retrouve en nette minorité.

Juillet 1972 : Publication de *Contro il terrorismo* dans les *Quaderni Piacentini*, article de Pero, sous le pseudonyme de Giancarlo Abbiati. Il s'agit d'un dur réquisitoire contre la ligne gagnante de *Lotta Continua*.

14-15 octobre 1972 : Le Comité national de *Lotta Continua* commence une autocritique modérée des positions adoptées dans les mois précédents.

1973 : *Lotta Continua* change de ligne et souhaite l'entrée du PCI dans le gouvernement.

Fin 1973 : *Lotta Continua* tente de surmonter cette crise en agissant comme un parti.

1974 : Des militants de *Lotta Continua*, déçus par le tournant modéré, quittent le groupe et adhèrent à *Autonomia*.

29 octobre 1974 : Luca Mantini e Giuseppe Romeo, deux ex-militants de *Lotta Continua* meurent au cours d'un hold-up à Florence. Cette fois-ci, le journal *Lotta Continua* condamne la violence.

7-12 janvier 1975 : Premier congrès national de *Lotta Continua*. Pour la première fois le Comité national est élu à scrutin secret. Aux élections régionales on décide de voter pour le PCI.

19-20 juillet 1975 : À Licola, en Campanie, on fête le passage du mouvement étudiant au soi disant prolétariat de jeunesse. À partir de ce moment, dans la galaxie des groupes, les thématiques du personnel tendent à prendre le dessus sur celles politiques. Rapide décadence des *Circoli Ottobre*, organismes de *Lotta Continua* pour les jeunes.

6 décembre 1975 : À Rome, tentative de boycottage d'une grande manifestation féministe par des militants de *Lotta Continua* appartenant à la section Cinecittà. C'est le début de la fin de *Lotta Continua*.

20 juin 1976 : *Lotta Continua* se présente aux élections politiques en faisant liste commune avec le Partito di Unità proletaria, Avanguardia Operaia et le Movimento lavoratori per il socialismo. Le résultat est fort modeste.

31 octobre - 5 novembre 1976 : À Rimini, confrontation entre les dirigeants et les femmes lors du deuxième Congrès national de *Lotta Continua*. Dissolution du mouvement. La parution de *Lotta Continua* se poursuit jusqu'en [1982](#). Dirigé par Enrico Deaglio, ce quotidien devient de plus en plus une sorte de vitrine pour ex-militants désorientés et pour des jeunes de l'extrême gauche en crise.

¹ Trad. (Un acte où les exploités reconnaissent leur volonté de justice)

1976 : Fondation de Prima Linea par les ex-membres de Lotta Continua e de Potere Operaio.

A 5.2 Le lobby de Lotta Continua

Ceux qui n'ont pas adhéré à [Prima Linea](#) sont restés de ce fait orphelins de leur propre mouvement de référence. Quelques ex-militants entrent alors en politique : [Marco Boato](#) et [Mimmo Pinto](#) feront partie du [Partito Radicale](#). [Luigi Manconi](#) adhère d'abord aux Verts, ensuite au [DS](#). D'autres ex-militants vont sympathiser pour le PSI, le [Partito Socialista Italiano](#), en soutenant tout particulièrement les prises de position de [Bettino Craxi](#), secrétaire du Parti. De nombreux ex-représentants du quotidien du parti Lotta Continua vont rester dans le monde de l'information, en occupant des places stratégiques soit à la télévision (Rai, Fininvest, La7) soit dans différents journaux. Le plus connu en 2008 est certainement [Gad Lerner](#). La permanence de membres de l'association en rôles de potentielle influence sur l'opinion publique a fait de sorte que l'on parle souvent de « [lobby](#) de Lotta Continua ». Ce terme a été tout particulièrement utilisé lorsque maints ex-dirigeants, comme par exemple Gad Lerner lui-même, ont discuté sur la nécessité de grâce pour [Adriano Sofri](#), qui ne l'a jamais demandée officiellement, car incompatible avec sa déclaration d'innocence présumée.

A 5.3 Membres de Lotta Continua

Antonio Abatangelo, Carlo Albonetti, Giorgio Albonetti, Salvatore Antonuzzo, Paolo Banchieri, Marta Battistoni, Gianfranco Bettin, [Marco Boato](#), Michele Boato, Sandro Boato, Angelo Brambilla Pisoni (Cespuglio), [Giorgio Boatti](#), [Luigi Bobbio](#), Mauro Boglione, Franco Bolis, [Ovidio Bompreschi](#), Alberto Bonfietti, [Roberto Briglia](#), Enzo Brogi, Paolo Brogi, Vincenzo Bugliani, Ermanno Calcinati, Alceste Campanile, [Toni Capuozzo](#), Franco Castronovo, Giuseppe Casucci, [Paolo Cento](#), Michele Colafato, [Fiorello Cortiana](#), Guido Crainz, Roberto Delera, Giovanni De Luna, [Enrico Deaglio](#), [Stefano Della Casa](#), [Erri De Luca](#), Antonio Demuro, Cosimo De Palma, Roberto Deretta oggi Shunyam, [Marco Donat Cattin](#), Sergio Fabbrini, Fiorella Farinelli, [Giovanni Lindo Ferretti](#), Lisa Foa, [Massimo Fortuzzi](#), Franca Fossati, Marco Fossati, [Peter Freeman](#), Vincenzo Gallo, (Vincino) Vinicio Gini, Annarosa Giuntoli, Fulvio Grimaldi, Guelfo Guelfi, Paolo Hutter, [Alexander Langer](#), Nicola Laterza, [Gad Lerner](#), Silvia Levis, [Paolo Liguori](#), Marco Lorenzini, Franco Lorenzoni, Angelo Luparia, [Luigi Manconi](#), [Luca Mantini](#), Andrea Marcenaro, [Leonardo Marino](#), Tullio Mariani, Luigi Mascagni, [Pino Masi](#), Marco Mazzi, Carla Melazzini, Gino Menconi, Tonino Miccichè, Cesare Moreno, Roberto Morini, [Peppino Ortoleva](#), [Carlo Panella](#), Marcello Pantani, Claudio Pasquinucci, Maurizio Pedrazzini, Aldo Peverini, [Giorgio Pietrostefani](#), Mimmo Pinto, Enzo Piperno, Franco Platania, Domenico Pozza, [Costanzo Preve](#), Francesco Procopio, Beppe Ramina, [Marco Revelli](#), [Claudio Rinaldi](#), [Marco Rizzo](#), [Mauro Rostagno](#),

[Carlo Rossella](#), Fabio Salvioni, Sergio Saviori, Marzia Sarti, Aldo Sbrana, Piero Scaramucci, [Roberto Sandalo](#), [Adriano Sofri](#), Paolo Sorbi, Angelo Tagliabue, Renato Tettamanti, Franco Travaglini, Guido Viale, [Silvio Viale](#).

Parmi les sympathisants du mouvement (mais non inscrits officiellement) nous signalons le journaliste [Giampiero Mughini](#) et [Pio Baldelli](#), directeurs responsables du quotidien du mouvement.

A 5.4 Le cas Calabresi

Après la mort de [Giuseppe Pinelli](#), le journal du mouvement a mené une violente campagne contre le commissaire [Luigi Calabresi](#), montré du doigt comme responsable de sa mort. Cette campagne a été également soutenue par de nombreux journaux et magazines. Après l'assassinat de Luigi Calabresi dans un guet-apens du [17 mai 1972](#), le journal écrit à gros titres : « Ucciso Calabresi, il maggior responsabile dell'assassinio Pinelli »¹. L'enquête de l'homicide du commissaire Calabresi, très lente à cause de maints dépiages. Le cas est longtemps resté l'un des mystères d'Italie. En [1988](#), seize ans après les faits, [Leonardo Marino](#), militant de Lotta Continua en 1972, a avoué aux juges avoir été l'un des deux membres du commando ayant tué le commissaire. Il a déclaré avoir guidé la voiture utilisée pour l'homicide et il a accusé [Ovidio Bompreschi](#) d'avoir tué Calabresi. Il a ajouté qu'ils avaient reçu l'ordre de la part de [Adriano Sofri](#) et de [Giorgio Pietrostefani](#), alors leaders du mouvement. Leonardo Marino a décrit l'attentat dans les détails. Le délit a été soigneusement préparé, les armes avaient été prélevées d'un dépôt le 14 mai, la voiture avait été volée dans la nuit du 15 mai, et le délit avait été exécuté le 17 mai. Les écoutes de conversations téléphoniques jointes aux actes du procès ont confirmé ses aveux. Après une longue procédure judiciaire, la magistrature a retenu vraisemblable le témoignage de Leonardo Marino (en fait la preuve principale) et elle a condamné [Leonardo Marino](#) et [Ovidio Bompreschi](#) en tant qu'exécutants, et [Adriano Sofri](#) et [Giorgio Pietrostefani](#) en tant que mandants. Bompreschi, Sofri et Pietrostefani ont été condamnés à 22 ans de prison ferme, tandis que Leonardo Marino à seulement 11 ans de prison, car collaborateur avec la justice. Cette réduction de peine a garanti la prescription de son délit en 1995, d'après la sentence de la cour d'Assise en appel. Ses aveux et la vraisemblance des faits ont fait l'objet de critiques dans la presse, en vue de défendre ses complices. Des journalistes comme [Giuliano Ferrara](#), des ex-militants comme [Gad Lerner](#), des ex-dirigeants du [Soccorso Rosso Militante](#) comme [Dario Fo](#), ont dénoncé les contradictions des différents témoignages du repentir concernant la participation de [Adriano Sofri](#) et de [Giorgio Pietrostefani](#) en tant que mandants .

¹ Trad. (Calabresi tué, Pinelli principal responsable de l'assassinat)

Annexe 6 : Synthèse des éditions et rééditions de toutes les oeuvres d'Erri De Luca en langue italienne

Date de publication	Titre	Maison, lieu d'édition, collection	Réédition
1989	<i>Non ora, non qui</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano	1992 1 ^{ère} édition en collection "Universale Economica" 2002 12 ^{ème} édition
1990	<i>Lettere a Francesca</i> <i>Variazioni sopra una nota sola- Lettere a Francesca</i>	AGE Alfredo Guida editore, Napoli AGE Alfredo Guida editore, Napoli, Collana "Clessidra"	2004 Edizioni Libreria Dante & Descartes, Napoli, collection "Storie in trentaduesimo"
1991	<i>Una nuvola come tappeto</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano, collection "I Narratori"	1994 1 ^{ère} édition en collection "Universale Economica" 2001 8 ^{ème} édition

1992	<i>Aceto, arcobaleno</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano, collection "I Narratori"	1995 1 ^{ère} édition en collection "Universale Economica" 2001 6ème édition
1993	<i>I colpi dei sensi</i>	Fahrenheit 451, Roma, Collana "I Trasversali"	1997 1 ^{ère} réédition
1994	<i>In alto a sinistra</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano, Collana "I Narratori"	1995 1 ^{ère} édition en "Universale Economica" 2001 7ème édition
	<i>Prove di risposta</i>	Nuova Cultura, Roma	
	<i>Esodo/Nomi</i>	Feltrinelli	
1995	<i>Pianoterra</i>	Quodlibet, Macerata	1997 3 ^{ème} édition 2008 édition Nottetempo
1997	<i>Alzaia</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano, collection "I Narratori"	2004 1 ^{ère} édition agrandie en collection "Universale Economica" octobre 2004

	<i>Ora prima</i>	Qigajon, Magnano	2ème édition
1998	<i>Tu, mio</i>	Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, Collana "I Narratori"	2000 1 ^{ère} édition en "Universale Economica" 2002 4ème édition
1999	<i>Tufo</i>	Edizioni Libreria Dante § Descartes, Napoli	
	<i>Tre cavalli</i>	Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano	2001 Gallimard 2002 Folio n° 3678 2002 2 ^{ème} édition
	<i>L'urgenza della libertà</i>	Filema, Collana "Skolia" Napoli	
	<i>Cattività</i> avec M. Delogu	Nuovi equilibri, Collana margini , Viterbo	
	<i>Tre fuochi</i>	Révue MicroMega, 4	2002 Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli /Librarie Tour de Babel, Paris

2000	<i>Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore</i>	Edizioni Il Menocchio, Montereale Valcellina, Collana "il gallo forcello", 27	
	<i>Libro di Ruth</i>	Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, Collana Universale Economica, Feltrinelli	
	<i>Elogio del massimo timore. Il salmo secondo</i>	Casa editrice Filema, Collana "Skolia" Napoli	
2001	<i>Montedidio</i>	Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, collana " I Narratori" en septembre 2001	Octobre 2002 2ème édition
	<i>Esodo/ Nomi</i>	Collana Universale Economica, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano	
	<i>Gionà/Jonà</i>	Collana Universale Economica, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano	
	<i>Kohèlet/Ecclesiaste</i>	Collana Universale Economica, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano	

2002	<i>Nocciolo d'oliva</i>	EMP, “Collana terra e cielo”	2004 <i>Noyau d'olive</i> Folio n° 4370
	<i>Lettere da una città bruciata</i>	Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli	
	<i>Altre prove risposta</i>	Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli	
	<i>Opere sull'acqua</i>	Giulio Einaudi editore, Collezione di poesia, Torino	
	<i>Nóah Anshel dell'altro mondo</i> de Dovid Katz (traduit du yddish)	Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli	
	<i>Fresques ! Affreschi</i> de Giuseppe Caccavale, Erri De Luca et Jean- Jacques Jolinon	Edition bilingue Français -italien Éditions Paranthèses Marseille	
	<i>Vita di Sansone</i>	Collana Universale Economica, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	
	<i>Parteras, sapienza e arte</i> avec Danilo De Marco, G. Paolo Gri	Interattiva Spilimbergo (Pn)	

	<i>Bagnoli,</i> avec Fiorito Gianni	Federico Motta editore, Milano	
2003	<i>Il contrario di uno</i>	Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, collection “I Narratori” en mai 2003	Juillet 2003 3ème édition
	<i>L’ultimo viaggio di Sindbad</i>	Einaudi Editore, Torino, collection “L’arcipelago”	
	<i>Immanifestazione</i>	Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli, collana “Letteratura italiana”	
	<i>Batticuori/Heartbeats</i> avec Mojmir Jezek, Natalia Aspesi	Edizioni Core	
2004	<i>Mestieri all’aria aperta.</i> <i>Pastori dell’Antico e del</i> <i>Nuovo Testamento</i> Avec Gennaro Matino	Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano	
	<i>Precipitazioni</i>	Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli, collana “Storie in trentaduesimo”	
	<i>Vita di Noé/Nòà. Il salvagente</i>	Collana Universale Economica, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano	

2005	<i>Morso di luna nuova</i>	Arnoldo Mondadori, Milano	
	<i>Sulle tracce di Nives</i>	Arnoldo Mondadori, Milano	
	<i>Solo andata</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano	
	<i>Chisciottimista</i>	Edizioni Libreria Dante& Descartes, Napoli, collection “Storie in trentaduesimo”	
	<i>L’ospite di pietra. L’invito a morte di Don Giovanni. Piccola tragedia in versi. Avec le texte russe original de A. Puskin</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano, Collana Universale Economica, Feltrinelli	
2006	<i>Napòlide</i>	Edizioni Libreria Dante& Descartes, Napoli	
	<i>In nome della madre</i>	Giorgio Feltrinelli Editore, Milano, collection “I Narratori”	
	<i>Chisciotte e gli invincibili</i> Il racconto, i versi, la musica con DVD Uno spettacolo di e con	Fandango libri Roma	

2007	Errri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi		
	<i>Sottosopra. Altire dell'Antico e del Nuovo Testamento avec Gennaro Matino</i>	Mondadori Editore, Milano, collection "Scrittori italiani"	2008 Mondadori, Oscar piccola biblioteca

Annexe 7 : Synthèse des traductions en français des oeuvres d'Erri De Luca

Nous allons ici illustrer un tableau synoptique des oeuvres en italien de Erri De Luca et de leur parution en langue française, en vue d'en comparer les titres et les dates de publication correspondantes. Ensuite nous allons faire le bilan du choix des éditeurs français et de la célérité de la traduction en français, vu le succès de cet auteur en France.

Date de parution en Italie	Titre et éditeur italien	- Titre et éditeur français, - Date de parution en France
1989	<i>Non ora, non qui</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Une fois, en jour</i> Collection "Terra d'altri" Éditions Verdier 1992 — <i>Une fois, un jour</i> Poche n°119 Rivages 1994 — <i>Une fois, en jour</i> Collection "Terra d'altri" Éditions Verdier 2002 — <i>Pas ici pas maintenant</i> Folio n° 4716, Gallimard 2008
1990	<i>Lettere a Francesca</i> Alfredo Guida editore, Napoli	

1991	<i>Una nuvola come tappeto</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Un nuage comme tapis</i> Rivages 1994 <i>Un nuage comme tapis</i> poche n°176 1996
1992	<i>Aceto, arcobaleno</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Acide, Arc-en-ciel</i> Rivages 1994 <i>Acide, arc-en ciel</i> Poche n° 201 Rivages 1996
1993	<i>I colpi dei sensi</i> Fahrenheit 451 Roma	<i>Les coups des sens</i> Rivages 1996
1994	<i>In alto a sinistra</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano <i>Libro di Ruth</i>	<i>En haut à gauche</i> précédé des <i>Coups des sens</i> Rivages 1996 <i>En haut à gauche</i> précédé de <i>Les Coups des sens</i> Poche n° 251 Rivages 1998 <i>Comme une langue au palais</i> Gallimard 2006

	<i>Prove di risposta</i>	<i>Essais de réponse</i> Gallimard 2005
1995	<i>Pianoterra</i> Quodlibet, Macerata	<i>Rez-de-chaussée</i> Payot & Rivages 1996 — <i>Rez-de-chaussée</i> Poche n° 19 Rivages 1996
1997	<i>Ora prima</i> Qiqajon — <i>Alzaia</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Première heure</i> Payot & Rivages 2000 — <i>Première heure</i> poche n° 441 Rivages 2003 — <i>Alzaia</i> Rivages 1998 — poche n° 382 2002
1998	<i>Tu, mio</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Tu, mio</i> Rivages 1998 — Poche n° 315 2000

1999	<i>Tufo</i> Edizioni Libreria Dante § Descartes, Napoli	
	<i>Tre cavalli</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Trois chevaux</i> Gallimard 2001 <i>Trois chevaux</i> Folio n° 3678 Gallimard, 2002
	<i>Altre prove risposta</i> Edizioni Nuova Cultura, Roma	<i>Essais de réponse</i> Gallimard 2005
2000	<i>Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore</i> Edizioni Il Menocchio, Montereale Valcellina	
	<i>Ora prima</i> Qigajon	<i>Première heure</i> Rivages 2003
2001	<i>Montedidio</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Montedidio</i> Gallimard 2002 <i>Montedidio</i> Feryane 2002

		————— <i>Montedidio</i> Folio n° 3913 2003
2002	<i>Tre fuochi</i> Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli <i>Lettere da una città bruciata</i> Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli <i>Nocciolo d'oliva</i> <i>Opere sull'acqua</i> Giulio Einaudi editore, Torino	<i>Noyau d'olive</i> Gallimard Folio n° 4370 2004 <i>Oeuvre sur l'eau</i> Édition bilingue Seghers 2002
2003	<i>Il contrario di uno</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Le contraire de un</i> Gallimard 2004 ————— Folio n° 4211 2004 ————— <i>Le contraire de un</i> CD audio lu par Thibaut de Montalembert

		Texte abrégé Octobre 2004
2003	<i>L'ultimo viaggio di Sindbad</i> Giulio Einaudi editore, Torino	
2005	<i>Morso di luna nuova</i> Arnoldo Mondadori, Milano	
	<i>Sulle tracce di Nives</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	<i>Sur la trace de Nives</i> Gallimard 2006
	<i>Solo andata</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano	
2006	<i>Napòlide</i> Edizioni Libreria Dante§ Descartes, Napoli	
	<i>In nome della madre</i> Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano	<i>Au nom de la mère</i> Gallimard 2006

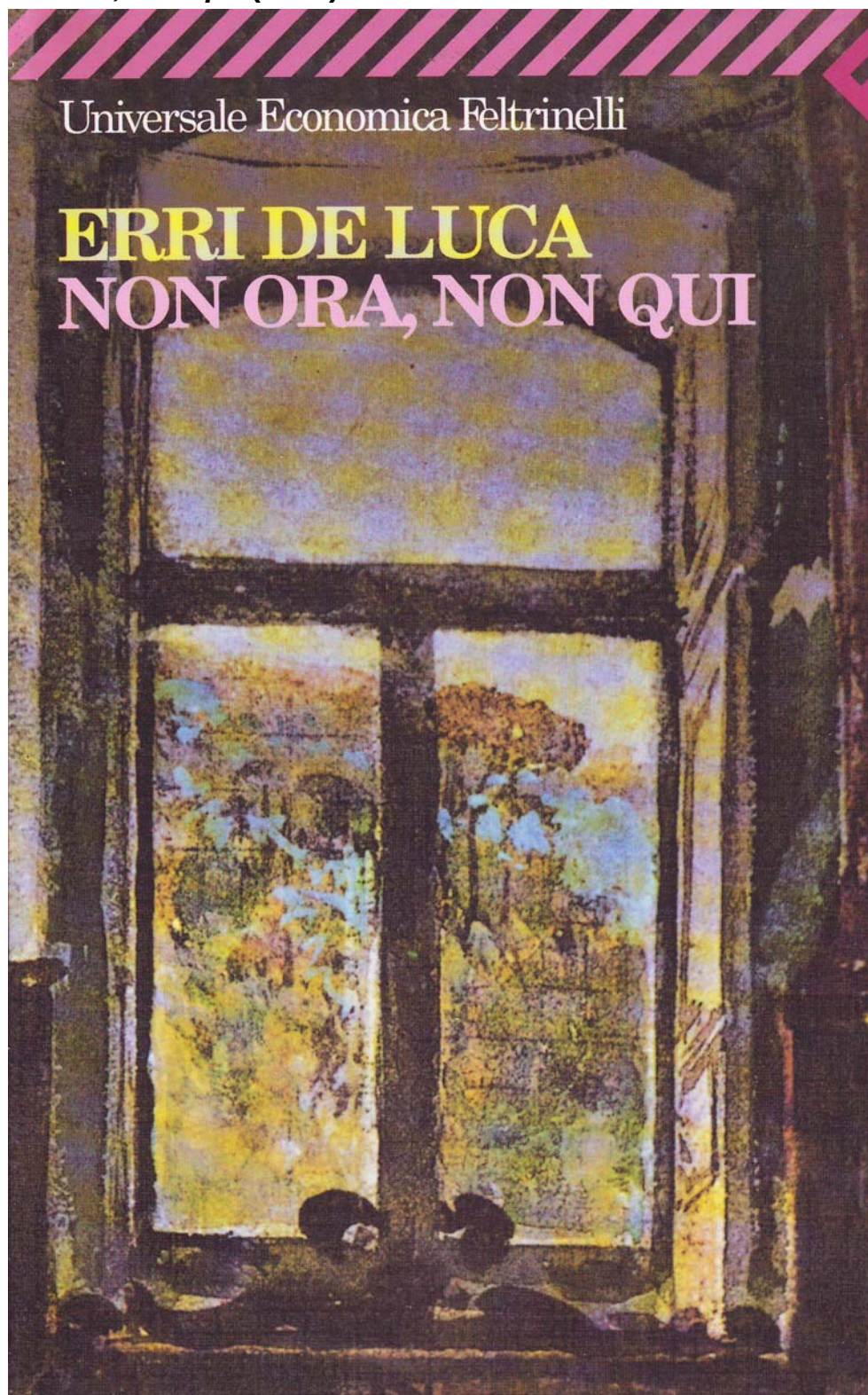
		<i>Le chanteur muet des rues</i> Erri De Luca, François-Marie Banier Gallimard 2006
2007	<i>Chisciotte e gli invincibili</i>, il racconto, i versi, la musica, uno spettacolo di e con Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi, Roma, Fandango libri, 2007.	<i>Quichotte et les invincibles</i> Livret +DVD Gallimard 2008

D'après le tableau ci-dessus quelques remarques sont à signaler:

- Les oeuvres suivantes n'ont pas été encore publiées en France: *Lettere a Francesca* (1990), *Tufo* (1999), *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore*(2000), *Lettere da una città bruciata* (2002), *Tre fuochi* (2002), *L'ultimo viaggio di Sindbad* (2003), *Solo andata* (2005), *Morso di luna nuova*(2005), *Napòlide*(2006).
- Quelques titres italiens ont été modifiés, par exemple pour le premier roman *Non ora, non qui*, l'éditeur Verdier a préféré *Une fois, un jour*. Mais après la réussite commerciale de ce premier roman de Erri De Luca les titres de ses récits ont été parfois reportés tels quels, par exemple *Tu, mio et Alzaia*. Par contre *Comme une langue au palais*, titre d'un chapitre du *Libro di Ruth* donne son titre à son homologue français.

Annexe 8 : Titres et couvertures des œuvres d'Erri De Luca étudiées dans cette thèse

A 8.1 *Non ora, non qui* (1989)



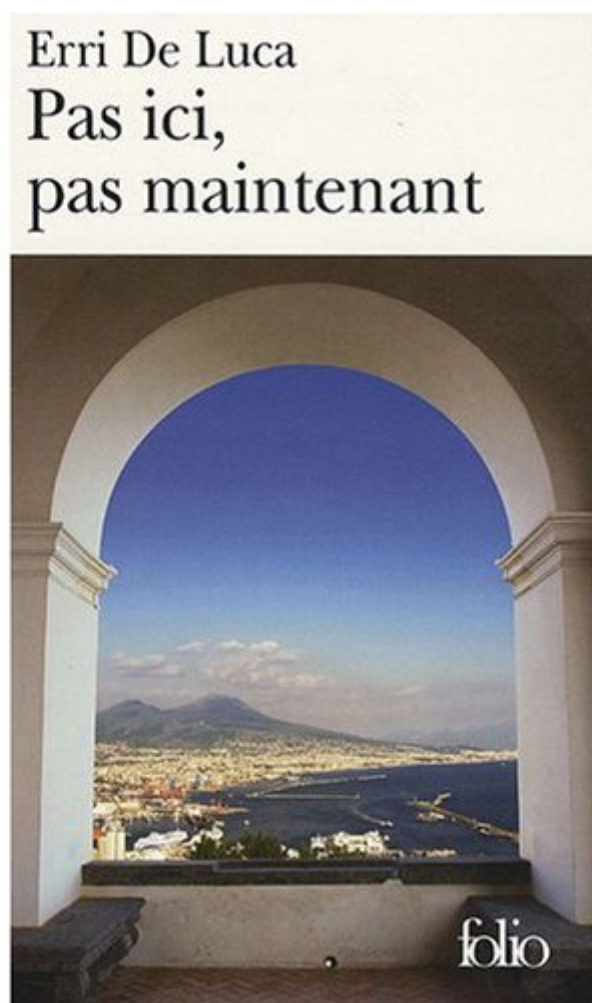
Erri De Luca

Une fois, un jour

Verdier
terra d'atri

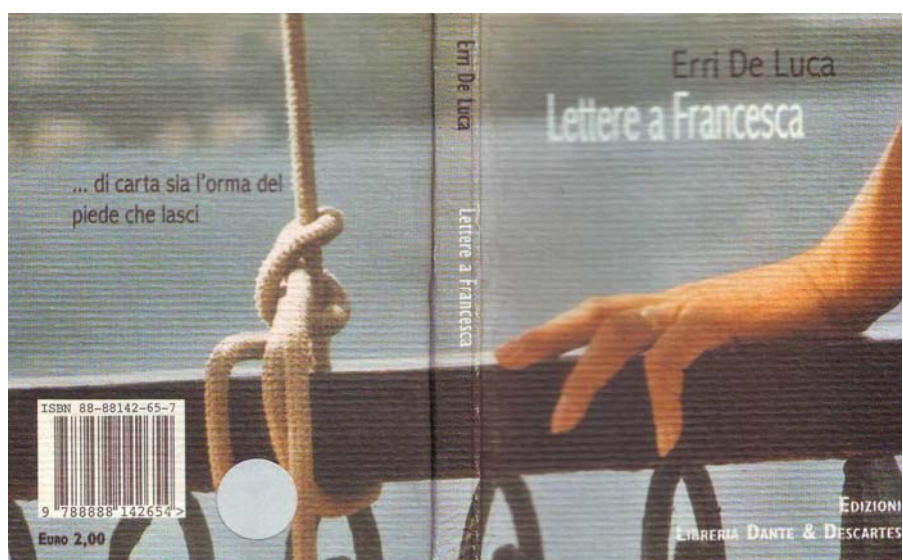
<i>Non ora, non qui</i> Feltrinelli 1989	<i>Une fois, en jour,</i> Verdier, 1992
	
<i>Une fois, un jour,</i> Verdier, 2002	<i>Une fois, un jour,</i> Rivages, 1994
	

- En 2008, en Folio, Gallimard



Ici un commentaire s'impose car les titres et les couvertures sont toujours différentes des uns et des autres. Tout d'abord, le titre *Pas ici, pas maintenant* respecte celui de la première édition italienne, *Non ora, non qui*, traduit *Une fois, un jour*, lors de la première édition en français, car l'éditeur Verdier craignait alors un manque de succès éditorial. Ensuite, les couvertures françaises sont en général assez sobres (bleu ciel, jaune) alors que l'édition italienne de Feltrinelli avait reproduit un détail de *Nel coro di S. Andrea delle Dame*, de Giacinto Gigante de 1864, tableau exposé au Musée de Capodimonte, à Naples. La fenêtre au premier plan n'est pas sans rappeler celle de la cuisine de l'écrivain enfant dans la maison de Montedidio. Après tant d'années de succès éditorial en France, *Non ora, non qui* vient d'être édité chez Gallimard en édition Folio en 2008, avec une superbe vue de Naples, depuis la Chartreuse de Saint-Martin. Le choix classique de cette reproduction du panorama de Naples semble marquer un retour aux origines, avec toutefois un certain détachement car la ville est vue au lointain, et d'en haut. Le titre semble donc d'emblée jurer avec la beauté de la vue panoramique.

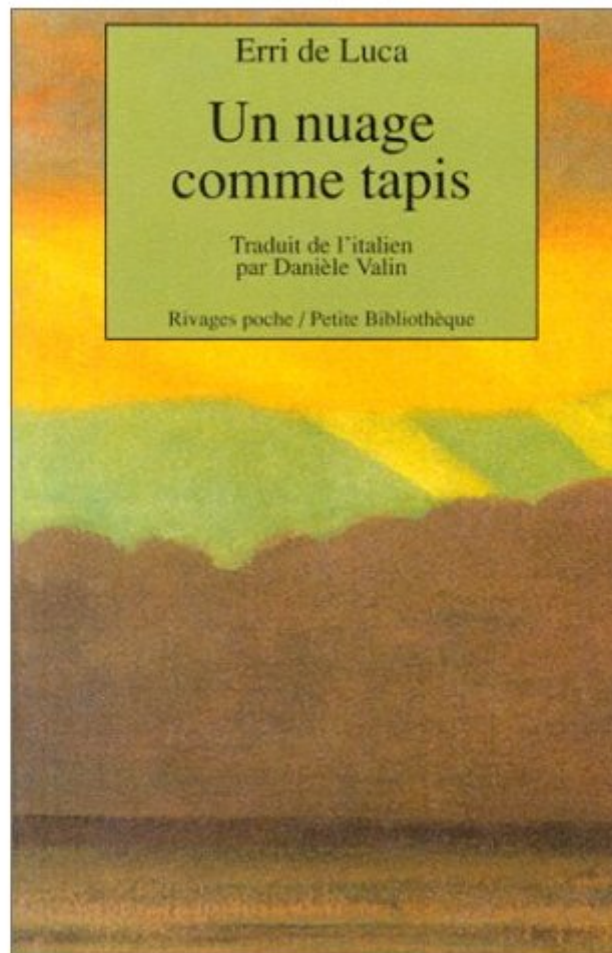
A8.2 *Lettere a Francesca* (1990)



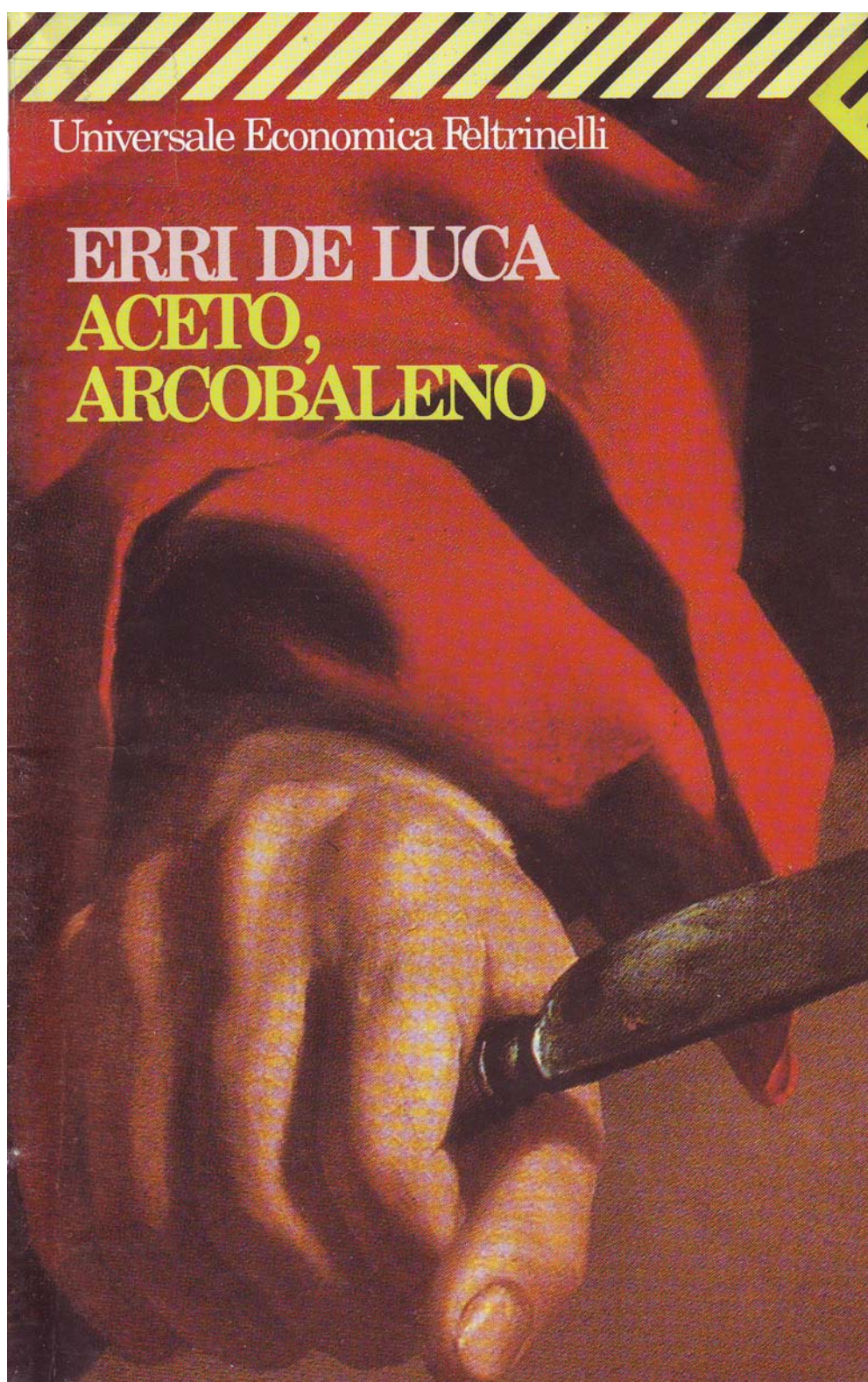
A8.3 *Una nuvola come tappeto* (1991)



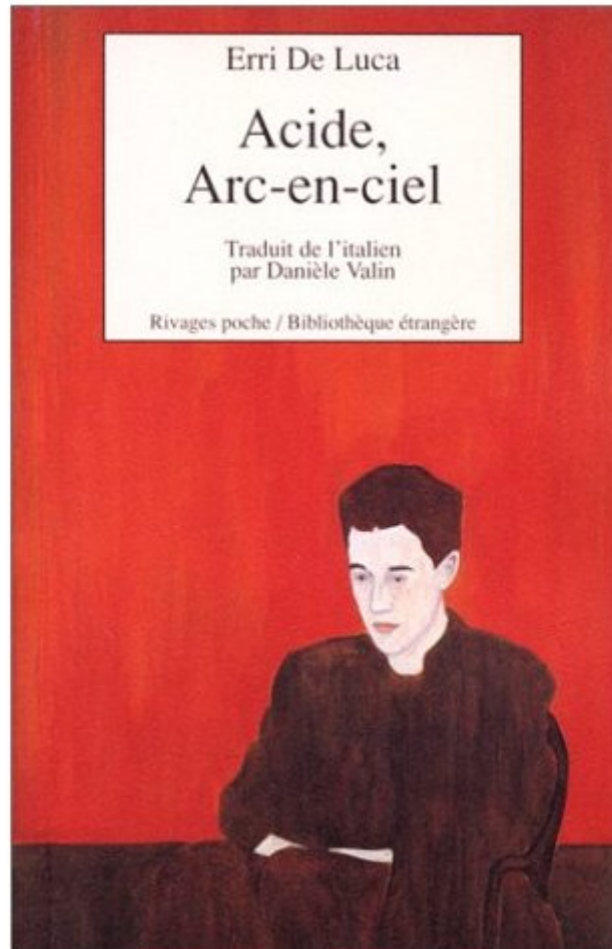
Un nuage comme tapis,
Rivages,
1994



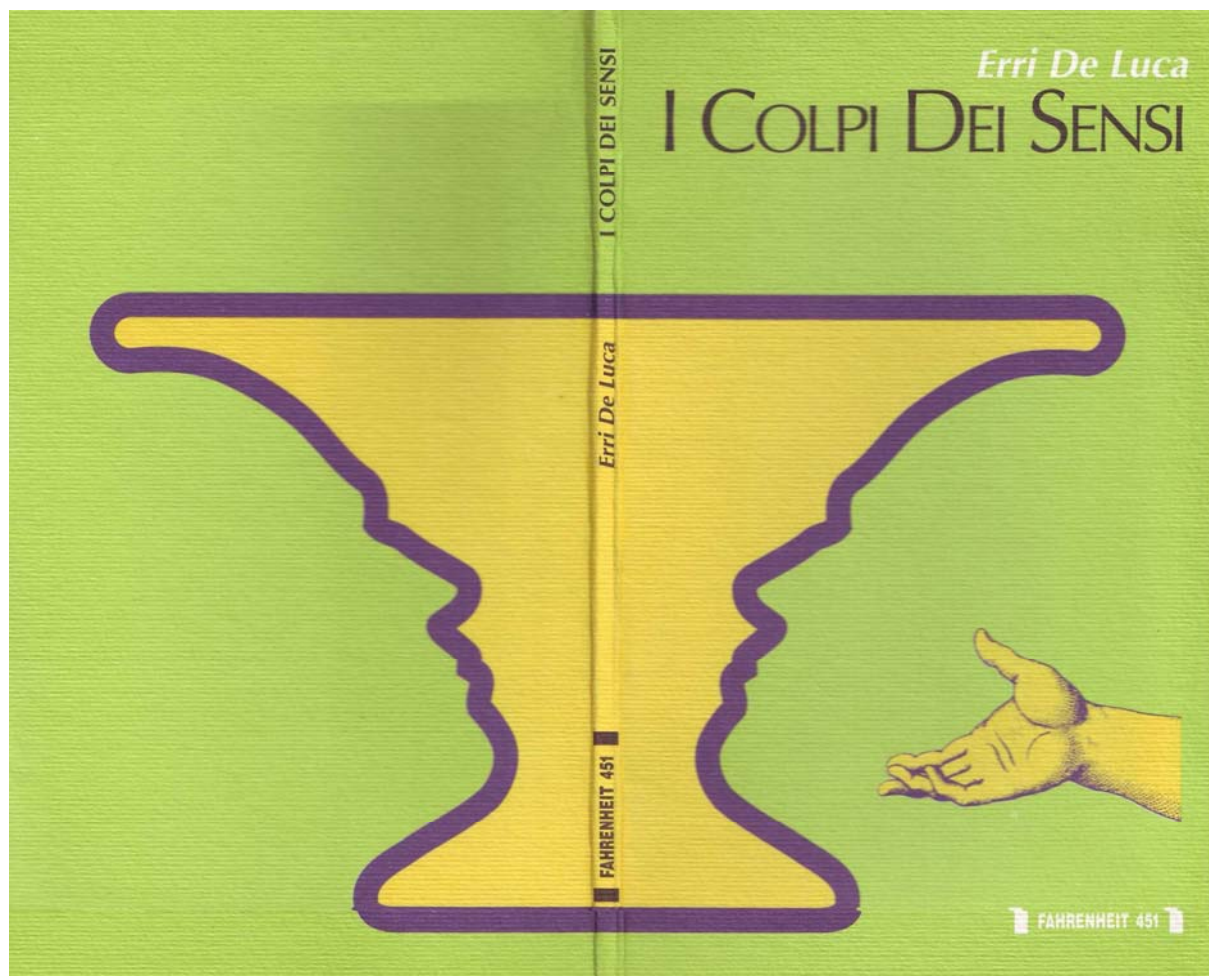
A8.4 Aceto, arcobaleno (1992)



Acide, arc- en ciel,
Rivages, 1994



A8.5 *I colpi dei sensi* (1993)



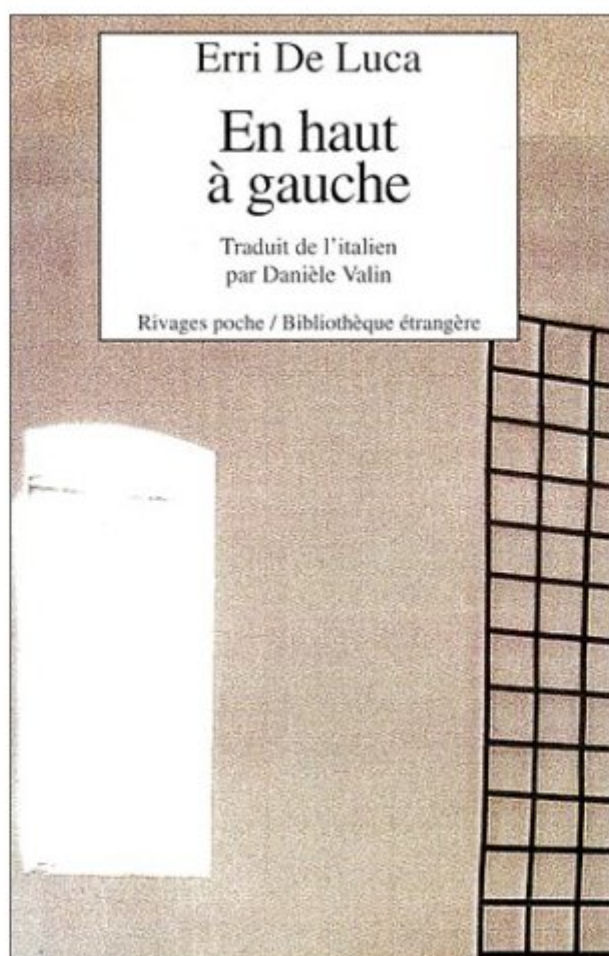
A8.6 In alto a sinistra (1994)

Universale Economica Feltrinelli

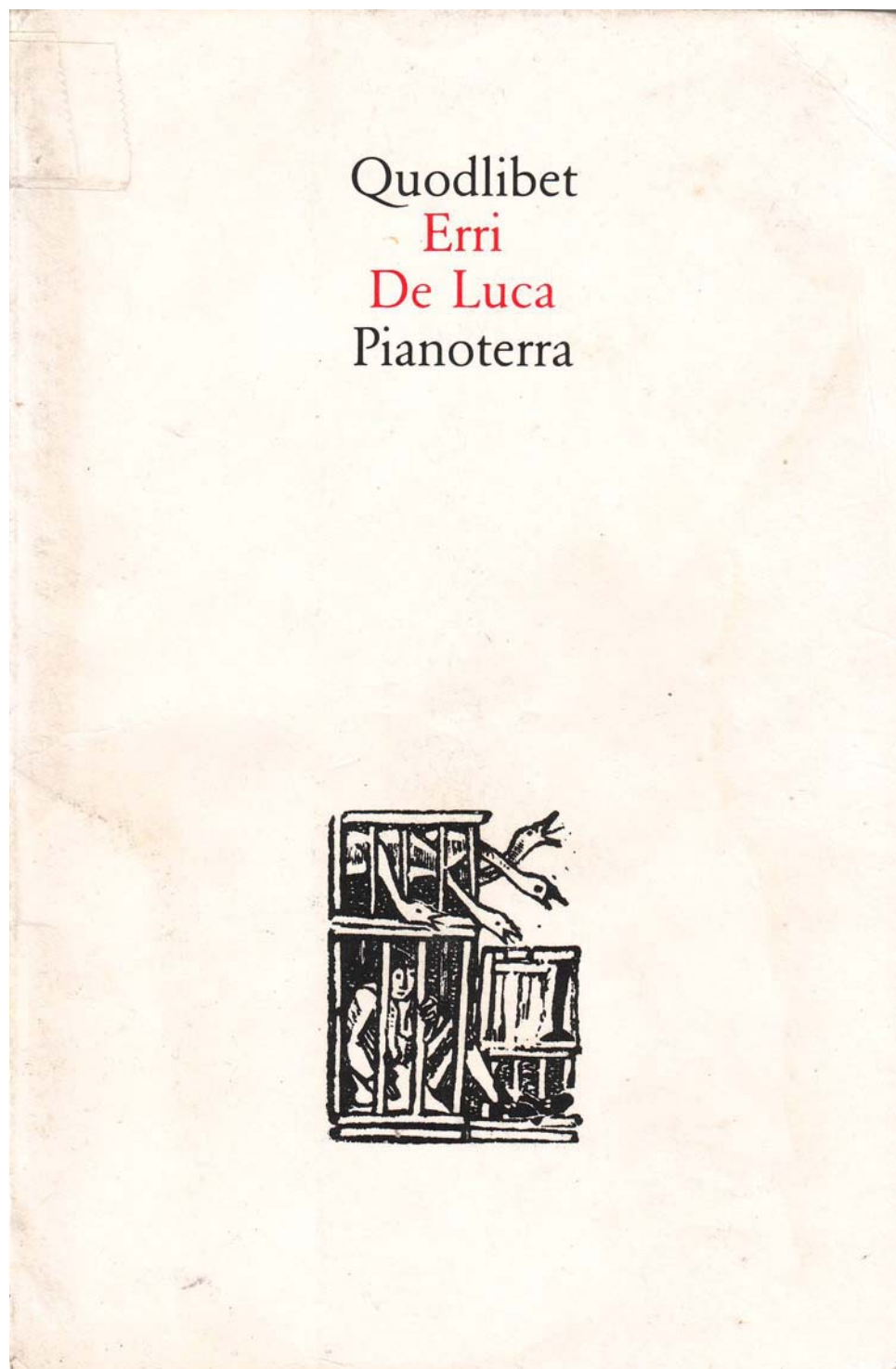
ERRI DE LUCA
IN ALTO A SINISTRA



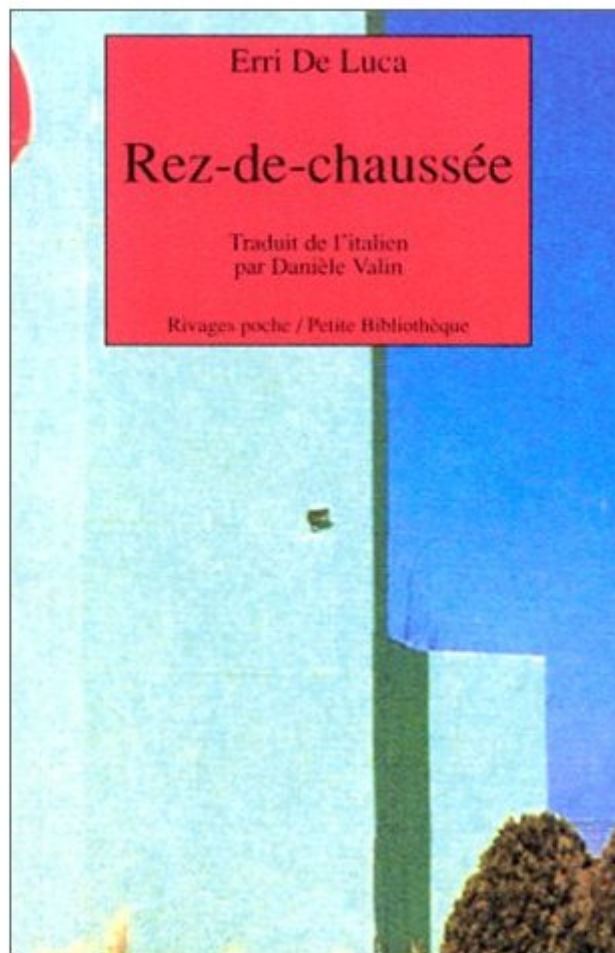
En haut à gauche,
Rivages,
1996



A8.7 Pianoterra (1995)



- *Rez-de-chaussée*, Rivages poche, 1996



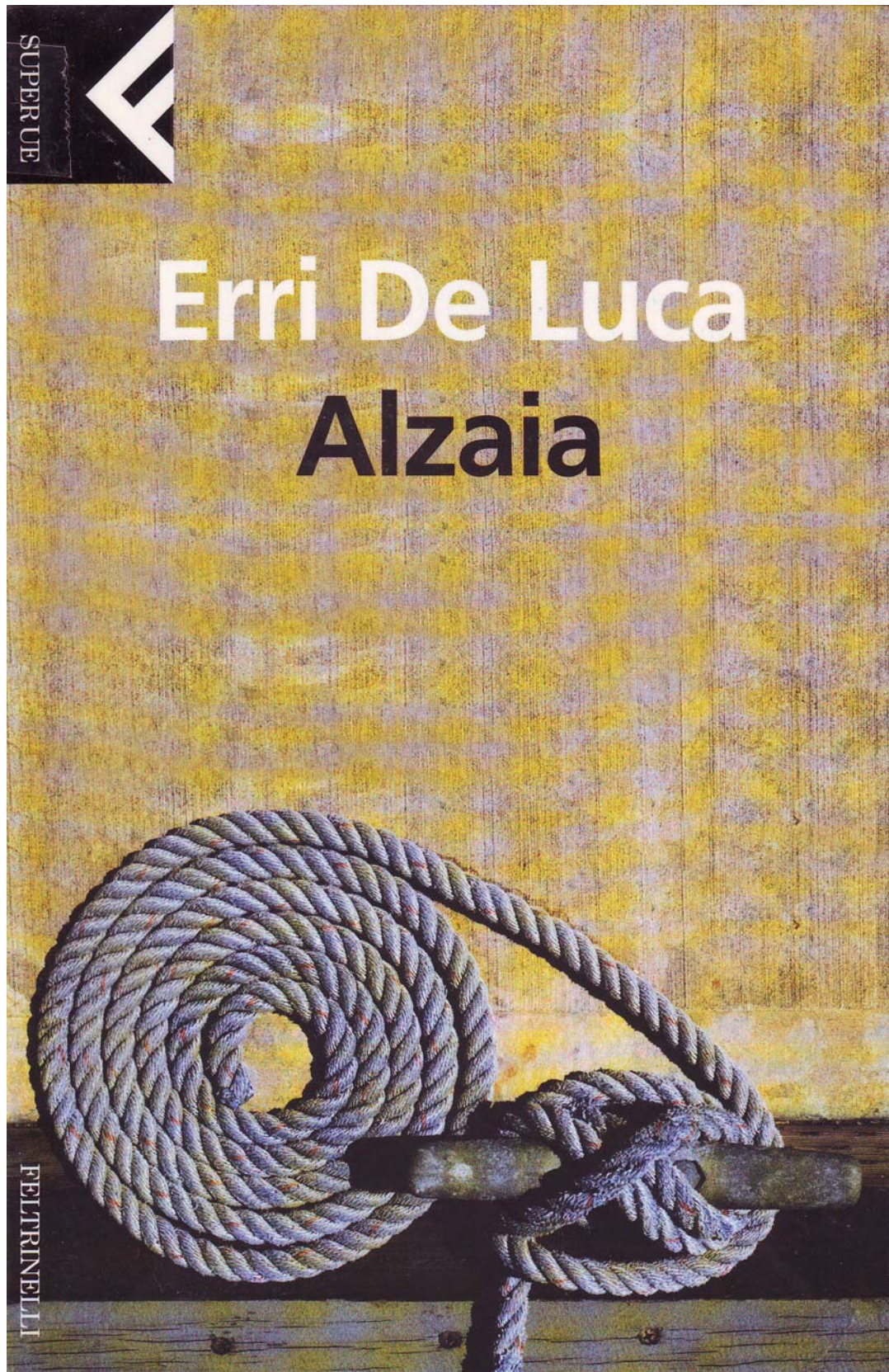
- En 2008, aux éditions Nottetempo



Cette photo reprend l'idée du titre rez-de-chaussée, par un regard depuis le bas qui permet de voir les gens tels des arbres en marche, qui met les racines dans le quotidien et la politique.

[Les aventures de Simplicius Simplicissimus](#), de 1668, Hans Jakob Christoffel Von Grimmelshausen
Figure emblématique.

A8.8 Alzaia (1997)

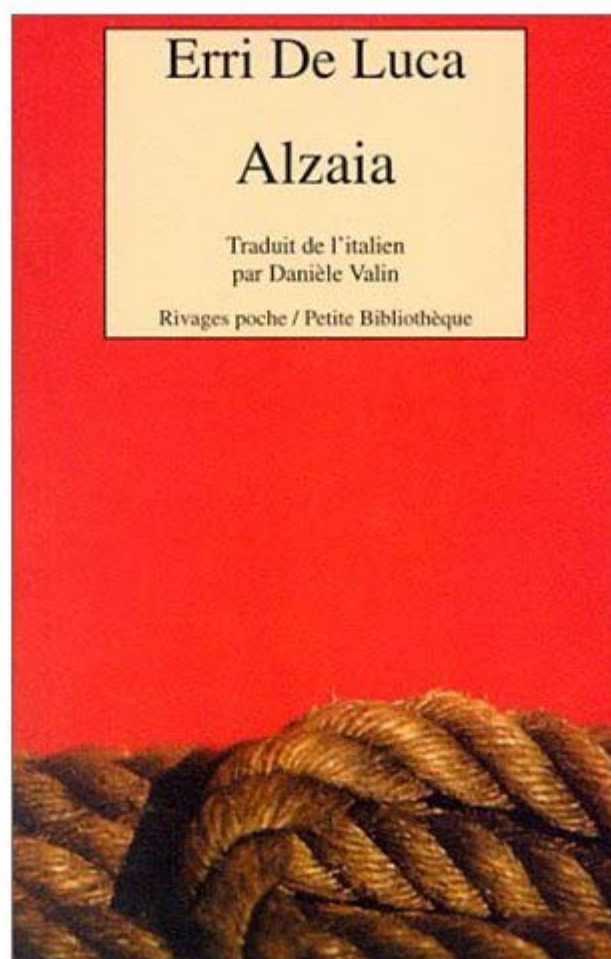


Alzaia présente deux images différentes sur la couverture italienne, alors que dans la version française, c'est le noeud de la première version qui revient rehaussé par la couleur rouge. Le choix de l'éditeur français est plus éclatant qu'en version italienne alors que d'habitude c'est le contraire.

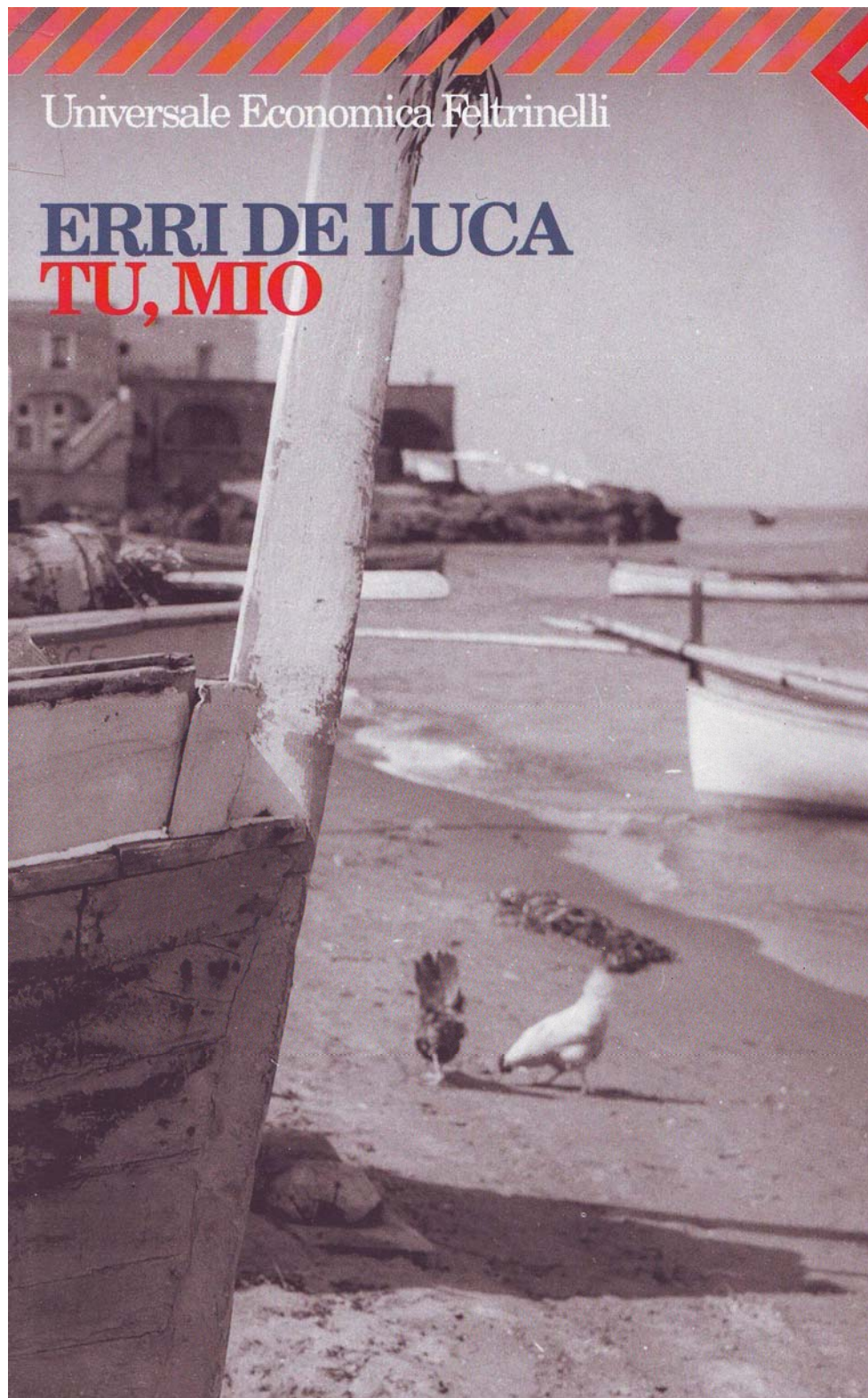
- Tableau récapitulatif des éditions italiennes:

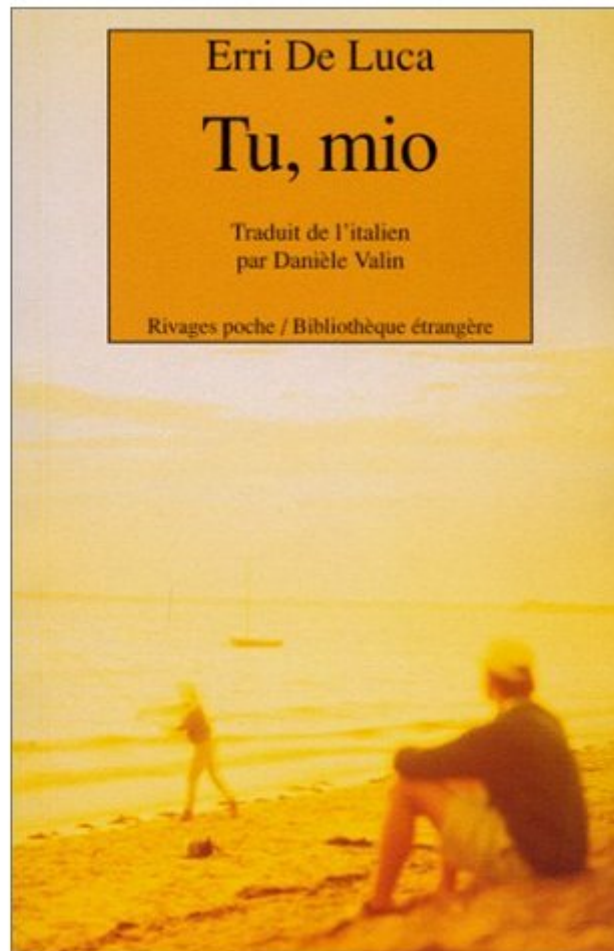


- Edition française



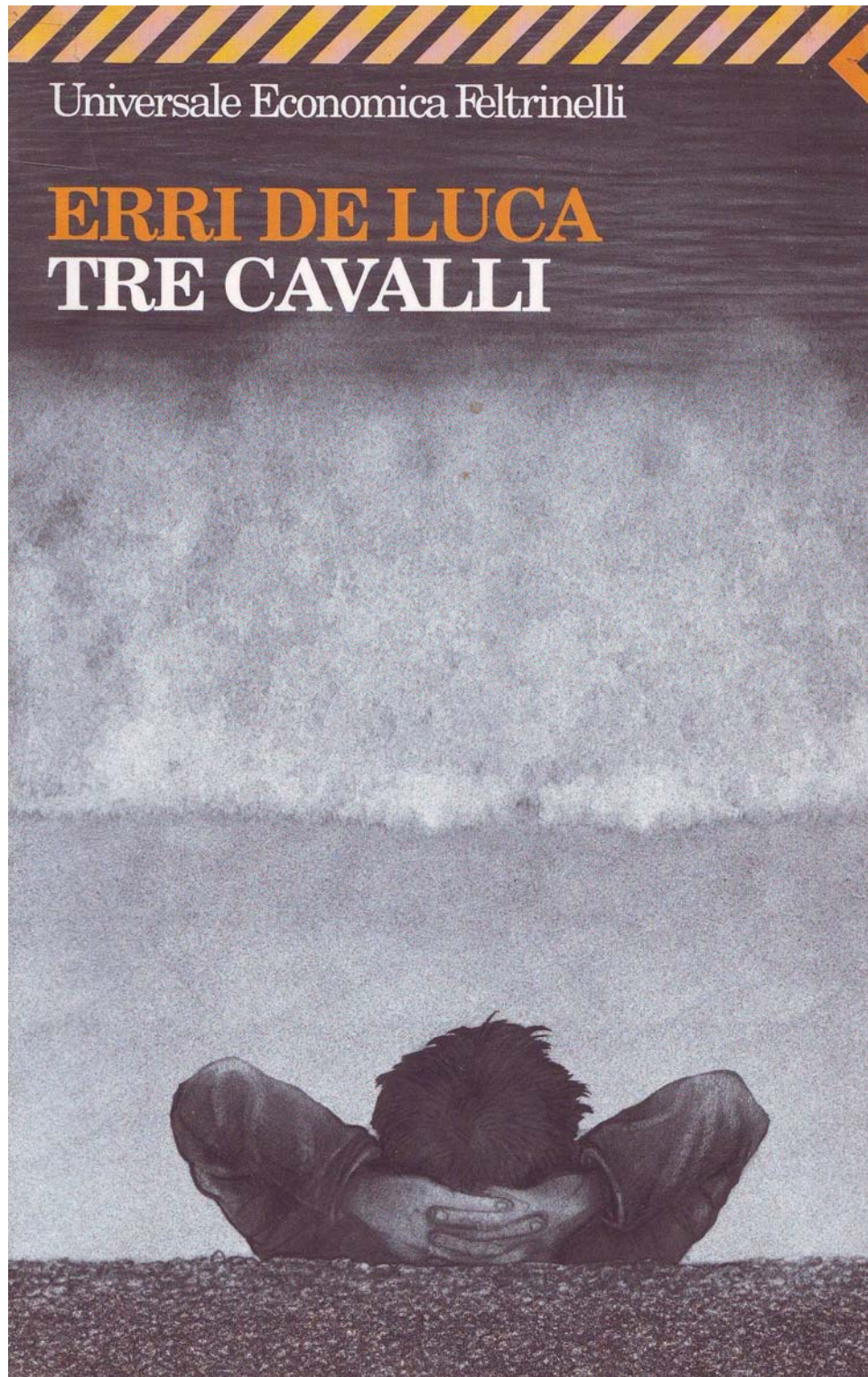
A8.9 *Tu, mio* (1998)





La photo de l'édition italienne reprend la plage de Ischia et au fond la prison qui tient si à coeur l'écrivain. Les deux poules qui se trouvent sur la grève décrivent l'ambiance populaire et donc la simplicité du cadre. Par contre, la photo de l'édition française est beaucoup trop romantique à notre avis. En effet, elle met plutôt en exergue les premiers amours du protagoniste, alors que la version italienne a une connotation plus politique.

A8.10 *Tre cavalli* (1999)



- en français

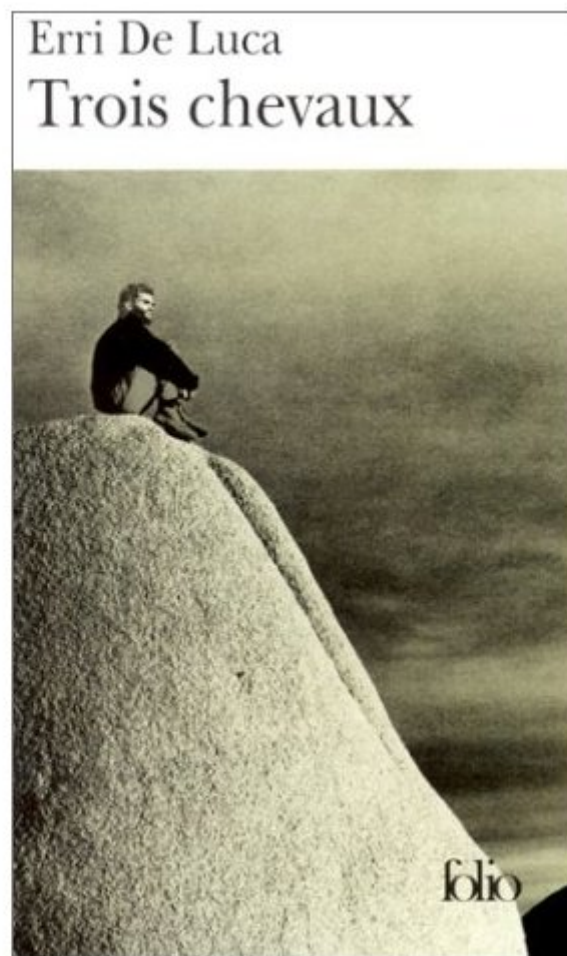
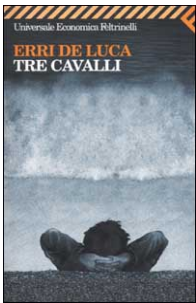
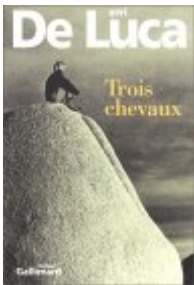
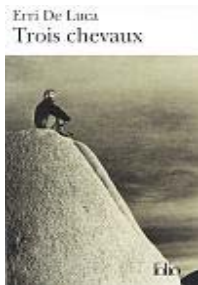


Tableau récapitulatif de la publication de *Tre cavalli* en italien et en français

<i>Tre cavalli</i> 1999	<i>Trois chevaux</i> Gallimard 2002	<i>Trois chevaux</i> Folio 2002

:

A8.11 *Tre fuochi* (2000)



A8.12 *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne il fiore* (2000)



A8.13 Montedidio (2001)



- en français



Tableau récapitulatif de la publication de *Montedidio* en italien et en français

<i>Montedidio</i> , Feltrinelli, 2001	<i>Montedidio</i> , Gallimard, 2002	<i>Montedidio</i> , Feryane, 2002	<i>Montedidio</i> , Folio, Gallimard, 2003
			

Sur la couverture de l'édition italienne nous ne voyons que l'ébauche d'une aile, celle de Rafaniello, le cordonnier juif, bienfaiteur des pauvres du quartier, qui voit ses ailes éclore de sa bosse et qui s'envole la nuit de la Saint-Sylvestre sur les toits de Montedidio. Le dessin est simple, stylisé, emblématique de la magie du roman. Dans les deux versions françaises le choix des éditeurs est tout à fait différent : Gallimard met l'accent sur les jeux de ballon et les enfants, alors que Freydiane nous donne une fresque vivante des maisons ensoleillées. La première couverture respecte la magie annoncée par le roman, les autres, le social, la ruelle, le quartier.

A8.14 Lettere da una città bruciata (2002)

Erri De Luca



**LETTERE DA
UNA CITTÀ BRUCIATA**

LIBRERIA DANTE & DESCARTES

A8.15 *Altre prove di risposta* (2002)

Erri De Luca



Altre prove di risposta

LIBRERIA DANTE & DESCARTES

ERRI DE LUCA
OPERA SULL'ACQUA
E ALTRE POESIE



GIULIO EINAUDI EDITORE

Chi ha steso braccia al largo
battendo le pinne dei piedi
gli occhi assorti nel buio del respiro,
chi si è immerso nel fondo di pupilla
di una cernia intanata
dimenticando l'aria, chi ha legato
all'albero una tela e ha combinato
la rotta e la deriva, chi ha remato
in piedi a legni lunghi: questi sanno
che le acque hanno volti.
E sopra i volti affiorano
burrasche, bonacce, correnti
e il salto dei pesci che sognano il volo.

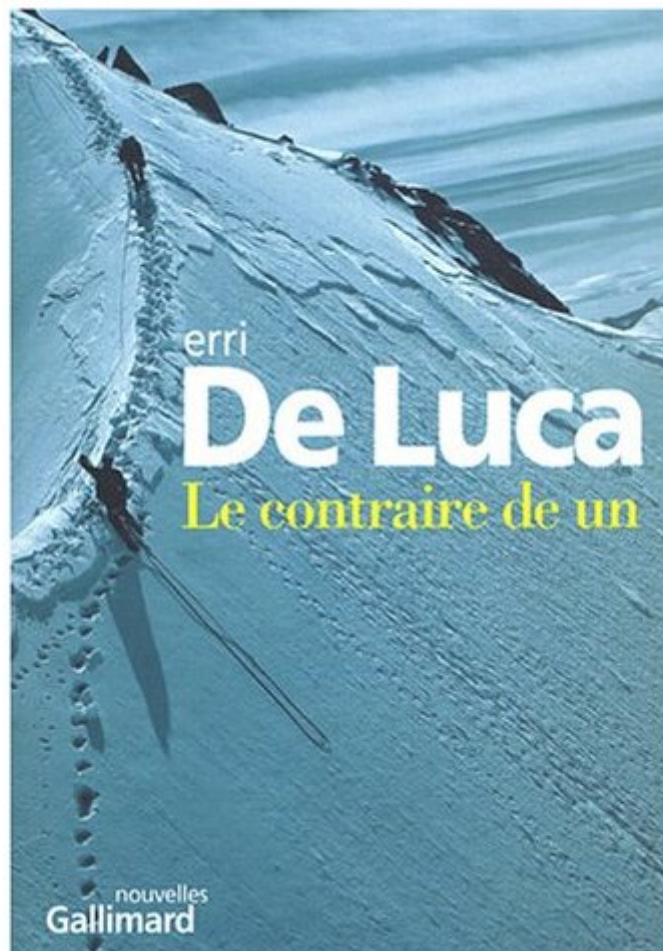
-en français



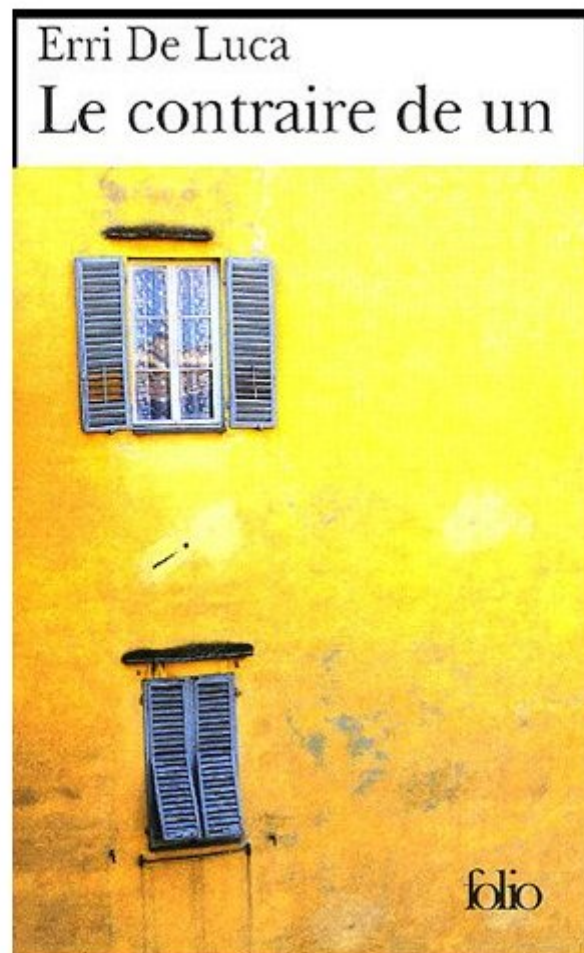
A8.17 *Il contrario di uno* (2003)



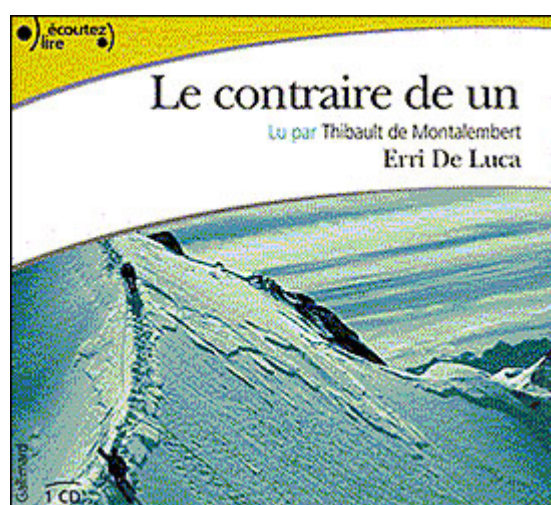
- en français



- en Folio, chez Gallimard



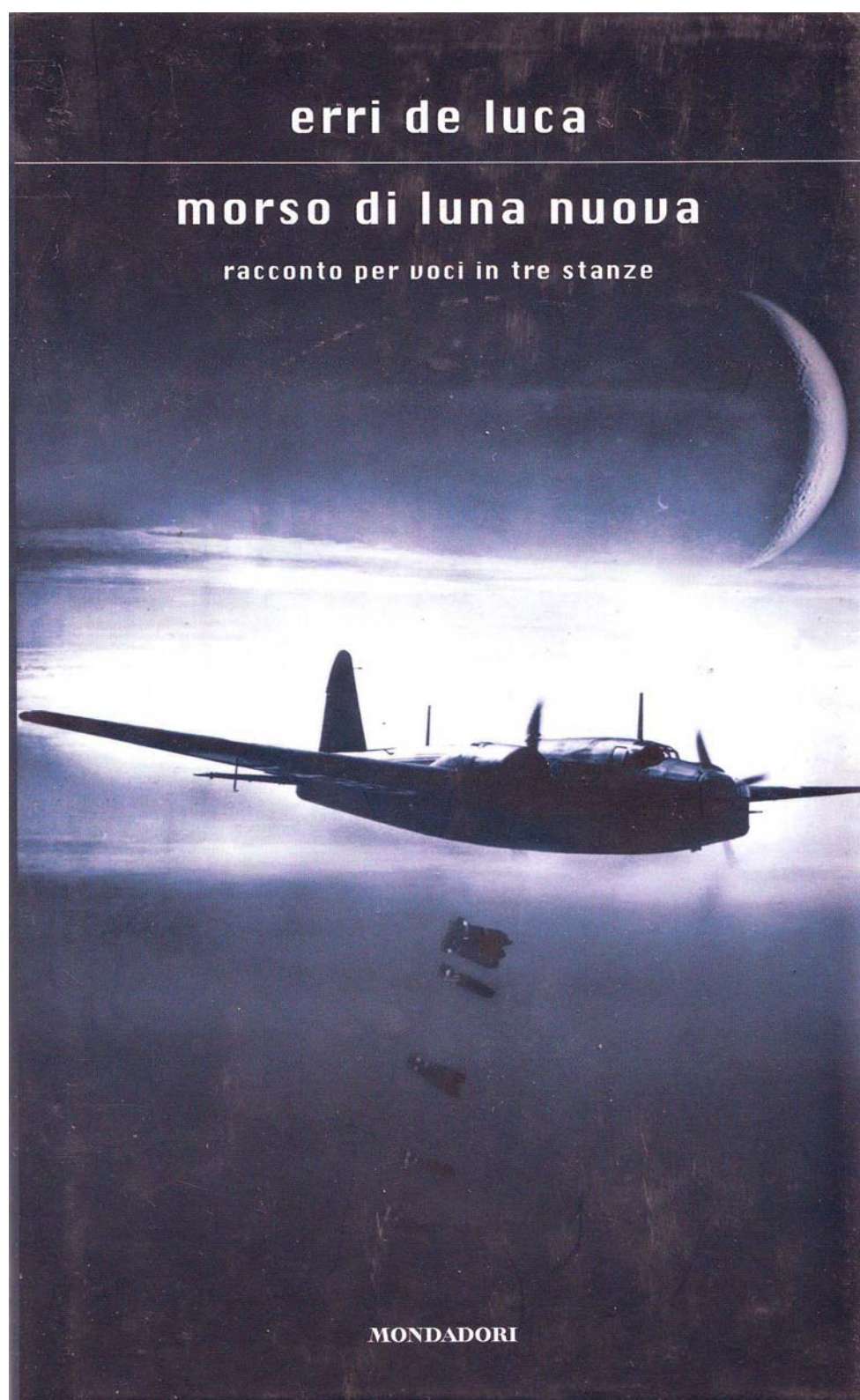
-CD paru en octobre 2004 chez Gallimard jeunesse



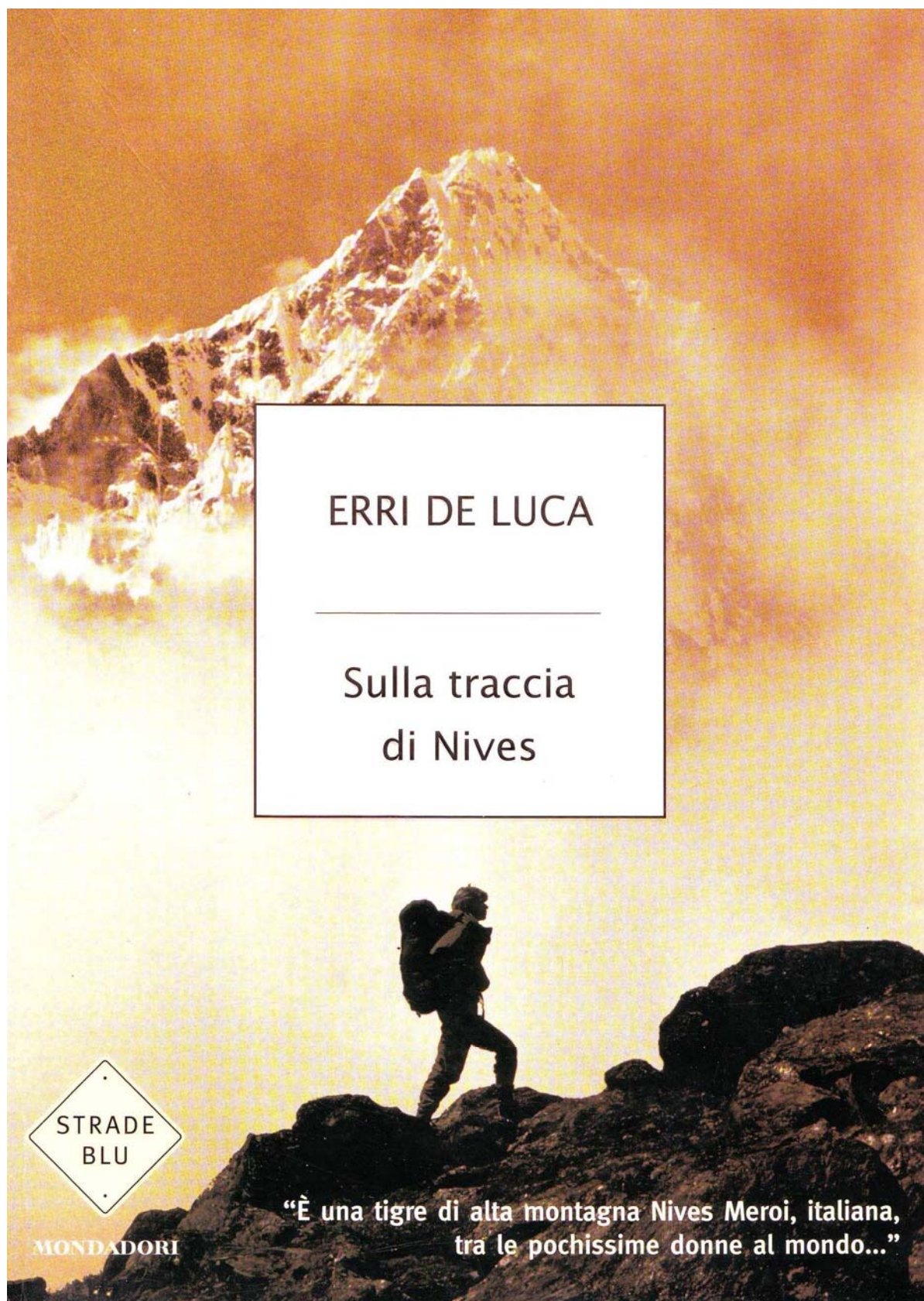
A8.18 *L'ultimo viaggio di Sindbad* (2003)



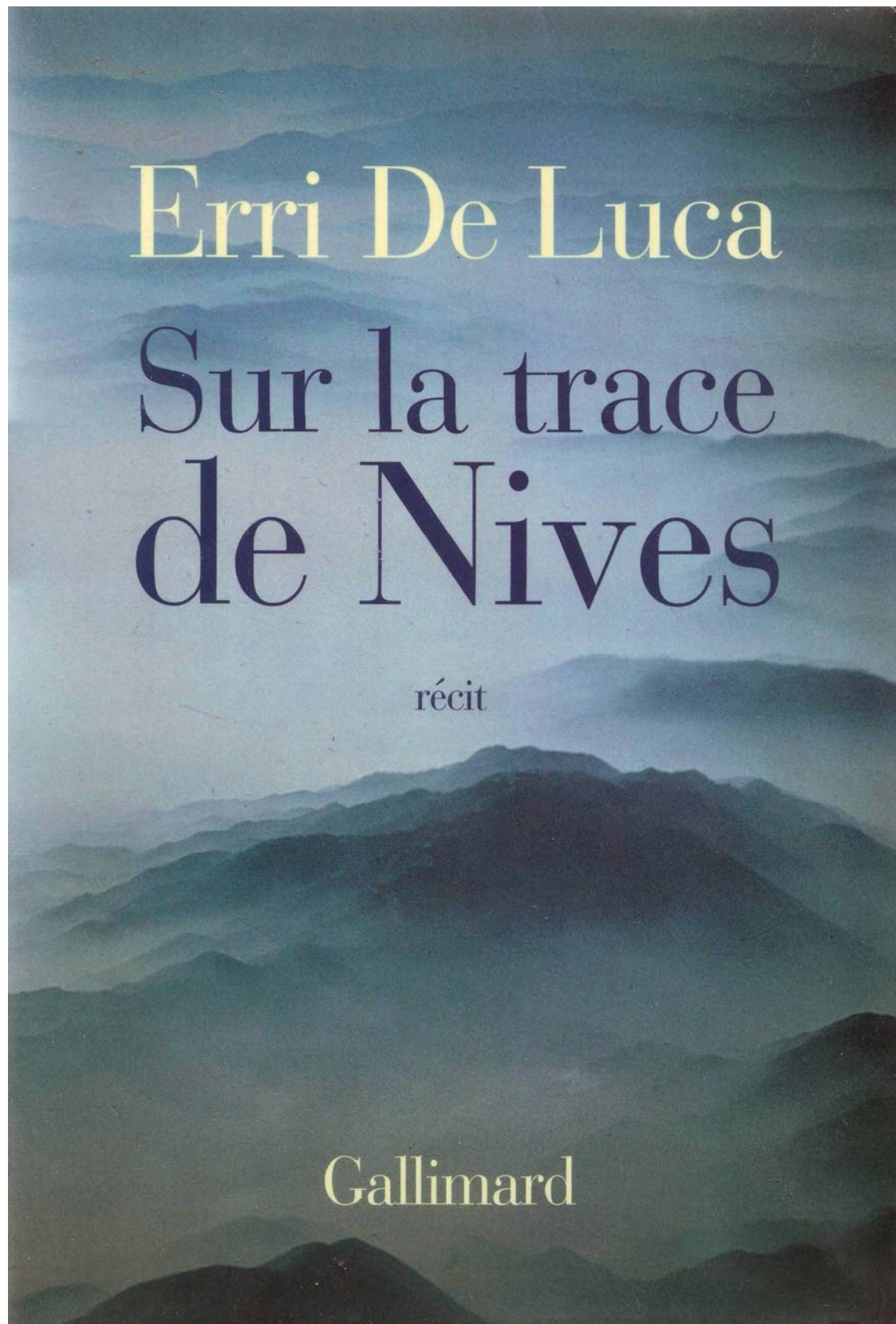
A8.19 *Morso di luna nuova* (2005)

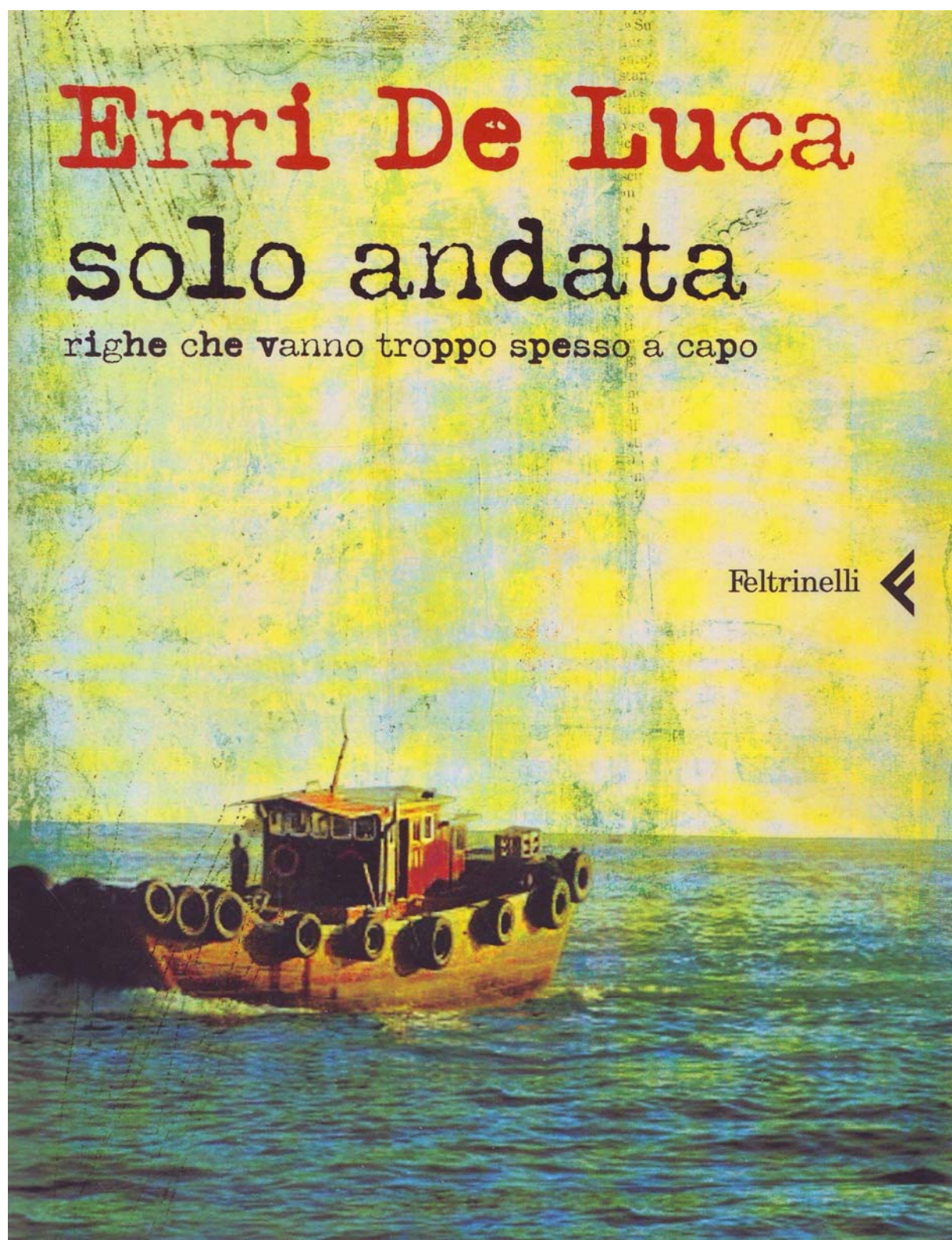


A8.20 Sulla traccia di Nives (2005)



- en version française





A8.22 Napòlide (2006)

Chi nato a Napoli si stacca, perde la cittadinanza. È napòlide.

Porta nel sistema nervoso un apparecchio cercapersone messo dalla città in ognuno dei suoi.

Da una distanza non panoramica queste pagine reagiscono al segnale.



Su Napoli non si ha diritto di sguardo dall'alto, solo il vulcano ha titolo per sovrastare.

La sua orbita sta spalancata nelle cartoline e negli incubi.

È bene che resti cieca.

ISBN 88-88142-88-6



Euro 10,00

Erri De Luca

Napòlide

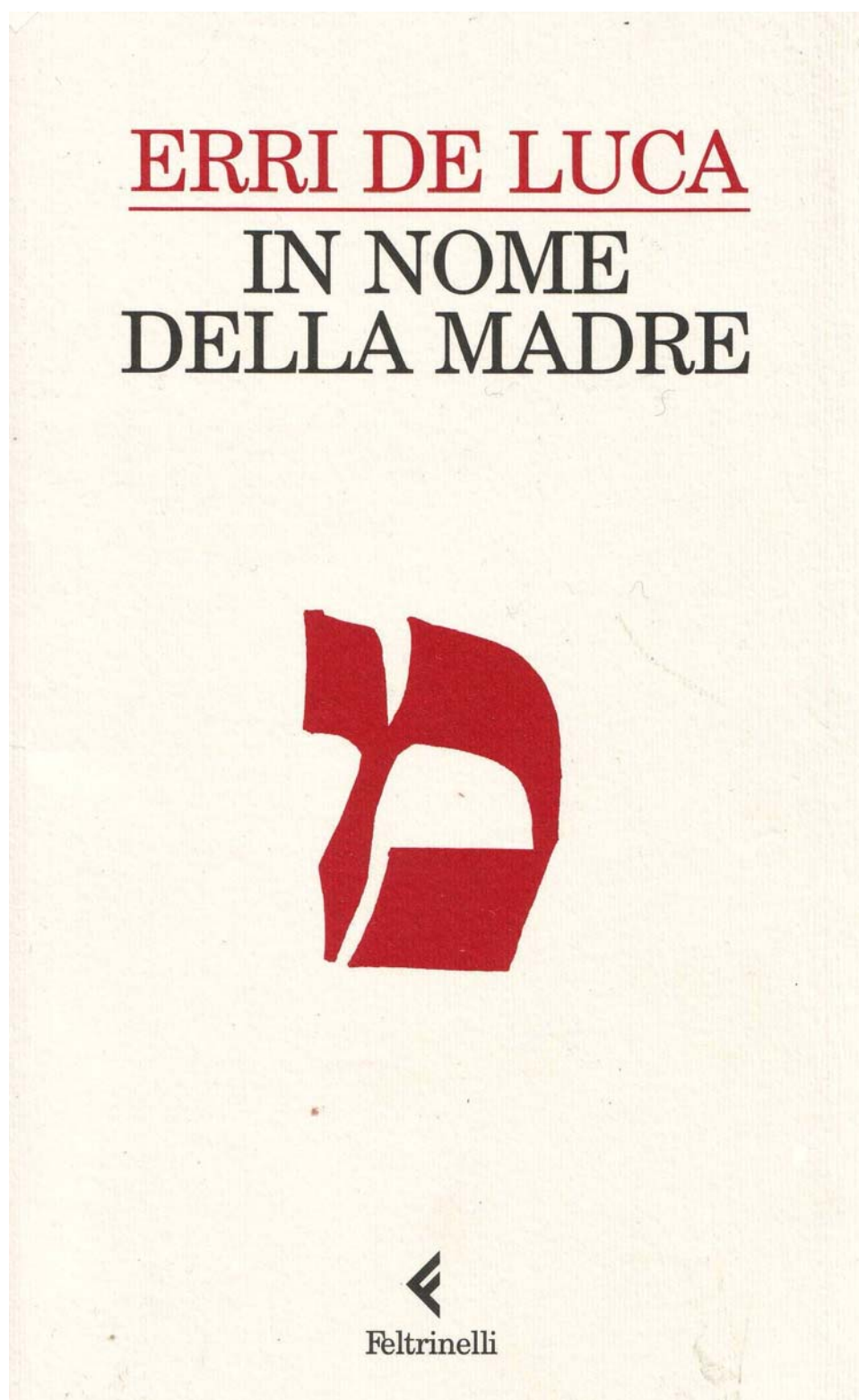
LIBRERIA DANTE & DESCARTES

Erri De Luca

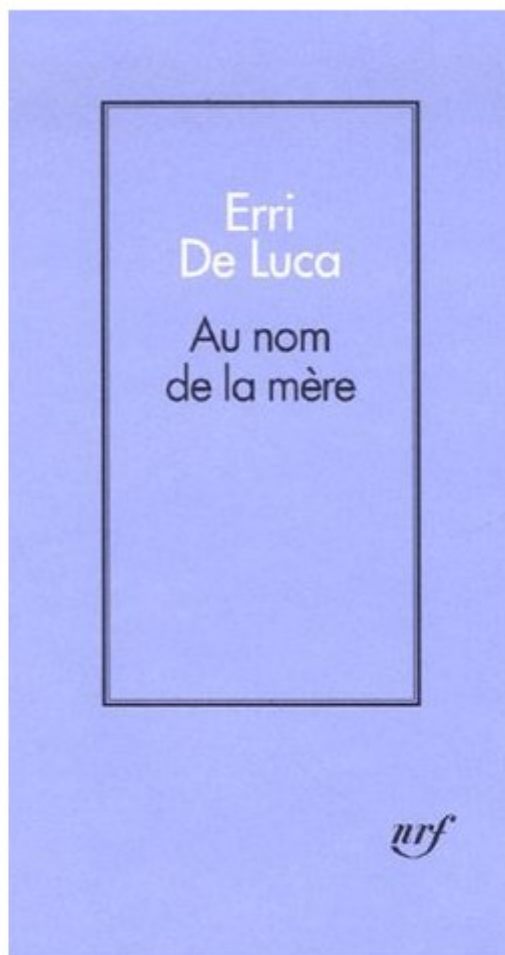
Napòlide

LIBRERIA DANTE & DESCARTES

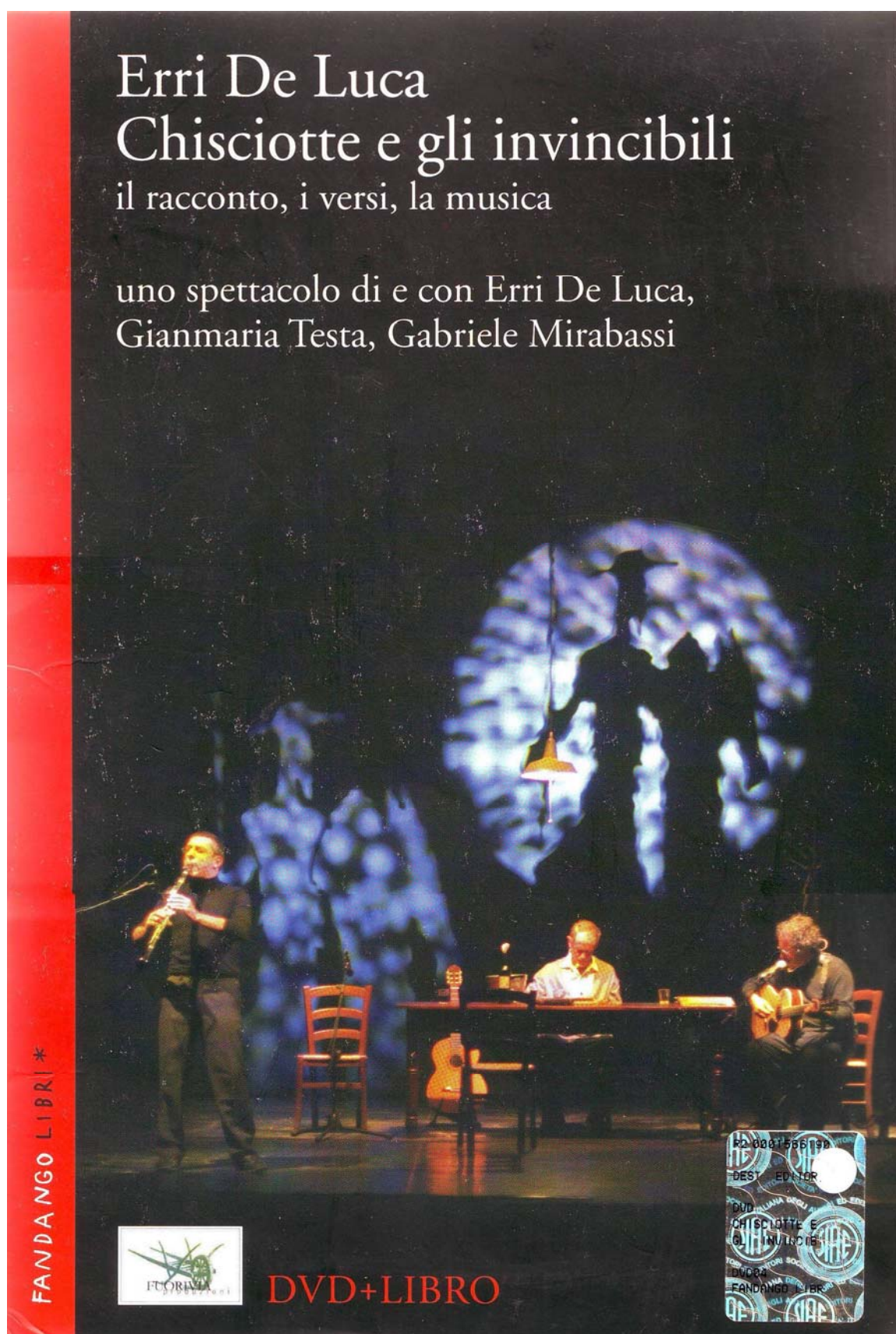
A8.23 *In nome della madre* (2006)



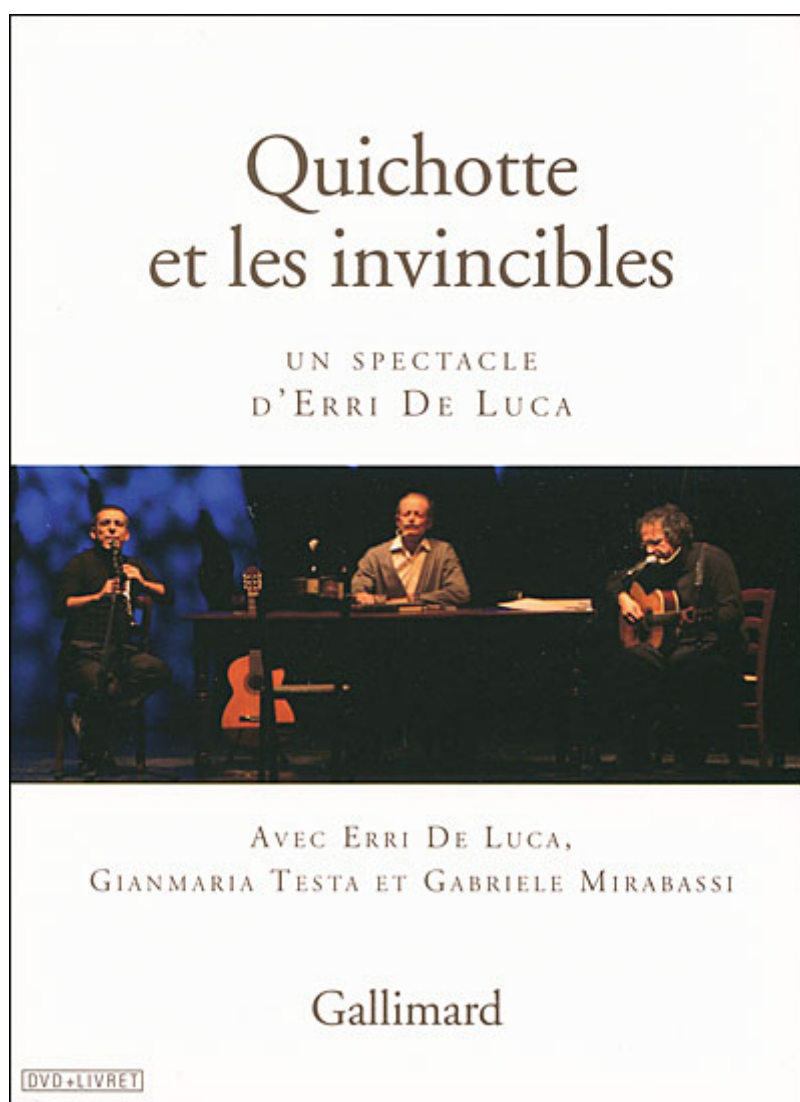
- en version française



A8.24 *Chisciotte e gli invincibili* (2007)



- en version française



Annexe 9 : Dialogue avec Mme Danièle Valin¹

La traduction et le style

CC : Vous êtes la traductrice de Erri De Luca, qui a été publié en France, surtout chez Gallimard. En sachant que cet écrivain mélange parfois dialecte napolitain et italien, sans parler du yiddish, avez-vous rencontré des difficultés au niveau de la traduction ?

DV : Traduire, ce n'est pas mon métier, je suis bibliothécaire à Paris III, je le fais pour mon plaisir le week-end. J'ai commencé par traduire en français les œuvres de Sergio Ferrero, un écrivain piémontais. Evidemment le travail de traduction est toujours le même, il faut rester très près du texte et de la langue étrangère, rendre le patois ou le dialecte en italien. Il y a ensuite le style à respecter, les phrases de Erri De Luca étant très courtes, très sèches, on se doit de rester toujours très près du texte.

CC : La langue napolitaine vous a-t-elle posé quelques problèmes ? Erri de Luca dans une interview au CRDP de Nice, le 23 mars 2005, dit que vous en avez l'habitude. Souvent le texte comporte une phrase en napolitain, suivie de sa traduction. Mais comment avez-vous procédé lorsque cette traduction était absente ? Je vous cite par exemple dans *Montedidio*, les passages suivants :

“Ci dobbiamo arricreare gli grida in mezzo alla folla cacciando fuori l'aria guappa e sciantosa”, p.134. Comprenez-vous la langue napolitaine ? Avez -eu recours à un dictionnaire napolitain- italien ?

DV : Pour le passage en question il faudrait vous reporter à ma traduction parue chez Gallimard afin de pouvoir comparer le rendu de ma traduction en français. Je comprends le napolitain, j'ai également à ma disposition un dictionnaire napolitain- italien. Mais je travaille surtout en étroite collaboration avec l'écrivain. En général Erri De Luca relit toutes mes traductions, il lui arrive parfois de changer des petites choses en italien pour un meilleur rendu en français.

CC : Pourquoi ce retour en force du napolitain dans *Morso di luna nuova* ? S'agit-il d'un retour en arrière ou bien d'un retour aux sources ?

DV : Erri De Luca a voulu faire une pièce sur une époque qui lui tient beaucoup à cœur: la libération de Naples en septembre 1943. En effet les Napolitains ont été les seuls à réagir contre les Allemands.

CC : Avez-vous rencontré d'autres difficultés, des écueils, au niveau de la traduction des titres qui parfois ne correspondent pas aux titres originaux : *Aceto arcobaleno*, *Acide*, *arc-en-ciel*.

¹ Je remercie Madame Danièle Valin, traductrice de M. Erri De Luca pour Gallimard, pour sa gentillesse et sa précieuse collaboration lors de notre entrevue du 21 février 2006 à la Bibliothèque de Paris III.

DV : L'éditeur français de *Non ora, non qui*¹ a changé le titre pour des raisons commerciales. C'était son premier roman et le premier à être traduit en France. Puis il a fallu adapter en français certains titres comme les deux premiers mots du dictionnaire paternel qui commençaient par *Aceto, arcobaleno*.

CC : *Du point de vue de la langue italienne comment avez-vous traduit la tendance à inverser l'ordre logique de la phrase, parfois l'emploi de l'adjectif possessif placé en fin de phrase ? Puis les jeux de mots, les assonances (Les Américains, « alleati... allenati »)*

En général j'ai suivi le texte de près, mais parfois j'ai inventé. De temps en temps je me permets de le faire. Pour l'assonance en question, j'ai repris un vieux terme français « allenés ». Le problème en traduction est d'arriver à rendre le souffle de la phrase de De Luca, très sèche et concise. Son style a évolué, son style est plus coulant aujourd'hui.

Le succès et les thèmes

CC : *Comment expliquez-vous le succès de Erri De Luca, ses livres sont comme un feuilleton où le lecteur curieux attend avec impatience la suite ?*

DV : En France il y a eu un déclic à la sortie de *Aceto, arcobaleno*. C'était un article de Télérama sur sa vie de maçon, Erri De Luca écrivain- maçon, qui a déclenché ce succès. Puis la suite avec *Una nuvola come tappeto* et les autres ont suivi. L'écrivain a un charisme dans le mélange de ses intérêts, ses idées et ses thèmes préférés.

CC : En le traduisant, n'avez-vous pas l'impression qu'il vit surtout dans la Naples du passé en alternant l'après-guerre, l'enfance napolitaine, puis la politique de sa jeunesse, ou dans la méditation de la Bible ?

DV : La plupart des écrivains sont porteurs d'idées et des thèmes récurrents dans leur écriture, c'est un travail sur eux-mêmes et dans leur esprit jeté sur le papier. Erri De Luca est extraordinaire car il a beaucoup d'intérêts dans sa vie, il est passionné et engagé.

La ville de Naples

CC : Avez-vous traduit des romans d'autres écrivains Napolitains ?

DV : Non j'ai juste traduit une toute petite nouvelle de La Capria, il y a longtemps, le titre je crois c'est *Storie di una notte...*

¹ Nous signalons que la dernière édition de *Non ora, non qui* en français reprend le titre d'origine en français, avec le titre *Pas ici, pas maintenant*. Voir en Annexe 8, page 416.

CC: Dans *Altre prove di risposta* Erri De Luca écrit : Sono da Napoli, sento meno il genitivo, cioè l'essere di Napoli », p18-19 . D'après-vous, est-il vraiment un étranger? Ne s'agit-il pas d'un parti pris ? Jamais un Napolitain volontairement exilé- déraciné n'a autant parlé de sa ville natale, n'a en fait déclaré entre ses lignes son attachement tout en le niant.

DV : Naples en effet est toujours présente dans son œuvre. Une douzaine de ses livres ont Naples comme décor ou bien ils font allusion à Naples. Ce sont ses racines, il ne l'oublie pas.

CC : On dirait que l'histoire de Naples se limite pour De Luca à des expériences non vécues directement, mais fortement ressenties à travers les autres, l'émigration aux USA ou la 2^{ème} guerre mondiale. Comment expliquer encore en 2003 dans *L'ultimo viaggio di Sinbad* l'allusion à l'émigration des Napolitains aux USA au début du siècle ou bien dans *Morso di Luna* en 2005, la 2ème guerre mondiale avec la révolte des Napolitains ?

DV : C'est une souffrance, il prend sur lui et il le dit souvent.

CC : Erri De Luca ne vit plus à Naples depuis 1968. C'est un refus ou un besoin vital pour lui cette distance ?

DV : Il ne s'est pas coupé de sa ville, il y retourne souvent pour des colloques ou d'autres interventions, il n'a jamais coupé ses liens avec sa ville d'origine.

Le fardeau et l'engagement

CC : Il y a des mots-clé ainsi que des thèmes qui reviennent souvent dans ses livres, par exemple les mots « colpo, colpa, sensi, silenzio, solitudine, buio, vuoto , salita, viaggio ». A partir de là peut-on définir sa poétique comme celle de la souffrance où l'écriture deviendrait une sorte d'auto maïeutique ?

DV : Chez Erri De Luca tout passe par les sens et bien sûr son écriture en ressent. C'est pourquoi elle fortement caractérisée est spécifique.

CC : Erri De Luca a beaucoup écrit sur ses compagnons de Lotta continua, ses dix ans de combat pour la liberté, la prison de ses camarades, il en parle également aujourd'hui dans les journaux.

DV : En effet il se battra toujours jusqu'au bout. Il pense qu'il y a eu un acharnement contre ces jeunes militants et il retrouvera la paix seulement lorsqu'ils sortiront de prison.

La publication

CC : Quels sont les livres qui ne marcheraient pas en France ?

DV : J'ai traduit *Un papavero rosso all'occhiello senza coglierne un fiore*, mais l'éditeur garde en réserve certains textes, il a décidé de ne pas le publier pour des raisons évidemment commerciales, car les livres les plus réussis – et achetés – sont ceux qui parlent finalement de sa ville, de son enfance de sa jeunesse à Ischia, et moins les recueils d'articles publiés dans les journaux.

CC : Vous êtes actuellement en train de traduire deux ouvrages de Erri De Luca. Lesquels ?

Comme une langue au palais, *In nome della madre* et *Sulla traccia di Nives*. Ils vont paraître en novembre 2006. *Le chanteur muet des rues*, un texte écrit avec les photos de François-Marie Banier.

Annexe 10 : Correspondance avec l'écrivain

Les pages blanches qui suivent retracent une correspondance en trois temps sans voix mais venant du cœur, avec Erri De Luca. Elles se composent de :

- Une photocopie de la dédicace de *Napòlide* que Erri De Luca m'a offerte en novembre 2006.
- Un petit article que je lui ai adressé en hommage.
- Une photocopie recto verso d'une carte de remerciements de l'auteur de *Napòlide*.
- Carte en noir et blanc de Erri De Luca de décembre 2007

- Dedicace de *Napòlide*

LETTERATURA E MEMORIA

A Caterina,
un'aggiunta e un augurio
di buona vita,
Eros De Luca
novembre 2006

- **Hommage à Erri De Luca**

Napòlide o napoletano?

Caterina Cotroneo

Pubblicato dalla casa editrice napoletana Dante § Descartes nel giugno del 2006¹, *Napòlide* è costituito di venti racconti la cui tematica confluisce nel primo, eponimo, di cui si fa l'emblema. Ancora una volta il prolifico scrittore napoletano rammenta e conferma lo stretto rapporto che lo lega alla sua città natia, attraverso i ricordi d'infanzia, le storie di guerra, i commenti sugli anni '50 e i più vicini. Sotto la penna del Nostro la città partenopea traspare sempre più recondita e vicina, sempre più sofferta e patita, sentita quasi come una madre matrigna leopardiana. Dal suolo partenopeo il grande poeta romantico sembra d'altronde ispirarlo sì con soffio arcano, ma con lo stesso peso sofferente della vita. Lo scrittore si dichiara *napòlide*², perché "straniero"(32), "estraneo"(16)"ospite"(6) della sua città da cui del resto si è allontanato a diciott'anni di suo grado e in cui non risiede più:

Chi nato a Napoli si stacca perde la cittadinanza, è *napòlide* ³.

Perché questo neologismo? Non è stato forse lui a respingere la città? Col trascorrere del tempo Napoli è diventata più acerba e il suo giudizio ora più severo? Cercheremo di giustificare questo epiteto analizzando la città d'origine nelle vene, a fior di pelle, e nella voce del suo protagonista.

Il sangue

La vita di Erri De Luca è segnata a sangue. A Napoli si sente estraneo fin da piccolo. La città puzza gli fa ripulsa come gli abitanti. Il poco di sangue americano che ha nelle vene gli fa desiderare a 16 anni di esser portato via dal proprio sangue, quello di San Gennaro, della "città dei sangui"(71). Il tempo scande inesorabilmente la cesura da Napoli: 1968 è la data dello stacco, 1980 l'anno del ritorno, uno solo. C'è di mezzo un amore napoletano, il primo e l'ultimo. Amare la città e la ragazza sono un tutt'uno, ma solo un miraggio. Erri De Luca diventa poeta della perdita della città d'infanzia, dell'amore negatogli, del padre cieco, e della

¹ L'anno 2006 è stato molto fecondo per Erri De Luca con la pubblicazione di *In nome della madre* e di *Napòlide*. In Francia la casa editrice Gallimard ha pubblicato in novembre tre libri di Erri De Luca: *Sur la trace de Nives*, *Comme une langue au palais*, *Au nom de la mère* e inoltre *Le chanteur muet des rues* scritto in collaborazione con François-Marie Banier.

² Lo scrittore, comincia col mettere in relazione il termine apolide, senza patria, con la propria perdita della cittadinanza napoletana, coniando poi il neologismo di *napòlide* che applica a se stesso.

³ Il verbo "staccarsi" è presente già in *Tu, mio* e in *Il contrario di uno*.

solitudine nei suoi ritorni. Sparge il proprio sangue nelle lotte di piazza dove pare tradisca il proprio sangue.

La pelle d'oca¹

Il corpo di Erri De Luca sembra marcato a ferro dalla sua città d'origine. Viene scosso e scorticato vivo dal di dentro nell'età "dei dolori e dei ricordi"(56) che gli fa riaffiorare sulla pelle "brividi e sudori"(57). Il tufo lo ha soffocato, Napoli lo ha tatuato. Lo ha addestrato a fior di pelle e lo ha perso. In guisa di addio essa si è conficcata nella sua pelle senza abbandonarlo mai più:

Mentre mi staccavo la città mi finiva sottopelle come quegli ami da pesca che entrati dalle ferite, viaggiano nel corpo inestirpabili².

Nella "pelle d'oca"(15) del *napòlide* permangono gli odori, i suoni rimasti intatti nella sua memoria. Sparisce la città "stracolma"(19), non c'è più il vicolo³, né la solare Ischia né le passeggiate coi taralli. Solo il ricordo liberatore del "molo di Mergellina"(43) per tenersi la città alle spalle, per dimenticare i suoi colpi, per "addestrarsi allo spaesamento"(47). Il primo "colpo"(31) lo ha subito a Napoli. Si sente forse in colpa di essere partito per sempre. Allora scrive su di essa perché sente la sua voce parlargli sottopelle.

I sensi a voce

Il corpo lontano, ma sempre orientato verso Napoli, soffre la propria colpa nel corpo e nei colpi della vita. Nella solitudine e il silenzio Erri De Luca ritrova la città che lo chiama con la voce dei sensi, tramite il naso "barocco"(12). La voce gli detta i "libri dispari"(21), lo fa parlare in dialetto che è lingua madre "di asfissianti"(19), e cantare con nostalgia al suono della chitarra. La voce dell'età dell'infanzia fa eco alle altre: della lotta politica, dell'età operaia, del volontariato, dove Napoli è sempre presente perché lo "ha addestrato agli altri"(18).

E se non so più vedere la città com'è, mi capita di sentirla sotto altri luoghi e nomi⁴.

¹ ERRI DE LUCA, *Pelle d'oca*, in *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di Giuseppe Tortora, Atti del Convegno *Il mare non bagna Napoli*, 15 aprile 1993, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 1994, pp. 144, ivi pp. 35-38. In questo intervento Napoli è già città «di contropelo... di rianimazione». D'altronde qualche trafiletto di questo articolo verrà rimaneggiato e poi incluso nel primo racconto di *Napòlide*. Ma lo scrittore parla di pelle d'oca già in *Non ora, non qui* del 1989.

² ERRI DE LUCA, *Napòlide*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2006, pp. 51, ici p. 5

³ Solo una volta l'autore ricorda in *Pasta* l'uscita nel vicolo per comprare la pasta Garofalo, la pasta dell'infanzia.

⁴ ERRI DE LUCA, *Napòlide*, op. cit., p. 24

Il richiamo di Napoli viene sentito attraverso la visione di altre città, per prima la voce sacra di Gerusalemme. Napoli sta ora “a contrappeso e dirimpetto ai luoghi delle storie sacre” (21). Del titolo *Napòlide* lo scrittore esplicita la radice ebraica *na* (22) che lo incoraggia ad amarla. Erri De Luca si fa voce prorompente con venti voci del “buon vento”(56) della Napoli ora a lui sacra.

La voce Napoli

Se le storie di Erri De Luca sono sempre brevi e a mezza voce, quella della città si fa ora più altisonante che mai. Nel solo racconto *Napòlide*, la voce “Napoli” prorompe più che mai eloquente: viene difatti riportata 35 volte, contro una sola nel primo libro *Ora, non qui*, del 1989. Viene inoltre corredata 27 volte dalla voce più generica di città, in cui la sua di origine diventa «pentola¹...bisettrice»(23/26), correlata di ogni sorta di preposizioni (a, di, da, su), di genitivi «di contropelo... di rianimazione»²(12/14) o di epiteti affermativi «barocca... esperta»(12/18), perché «stracolma... stremata e tremata»(19/32), o negativi «mai materna, mai indulgente»(18). La voce di Napoli grida forte perché è «infanzia acustica»(53), è il bacio negato, la cittadinanza perduta. Napoli urla dal cuore straniato e dilaniato di Erri straniero che mai si è sentito più lontano e solo dal luogo di nascita, dai suoi veroni napoletani. Se la “pasta”(95) colma la “fame”(48) della città, la musica nel taciturno Natale ne lenisce la nostalgia, quella del dolore della perdita delle proprie radici. È storia di sensi.

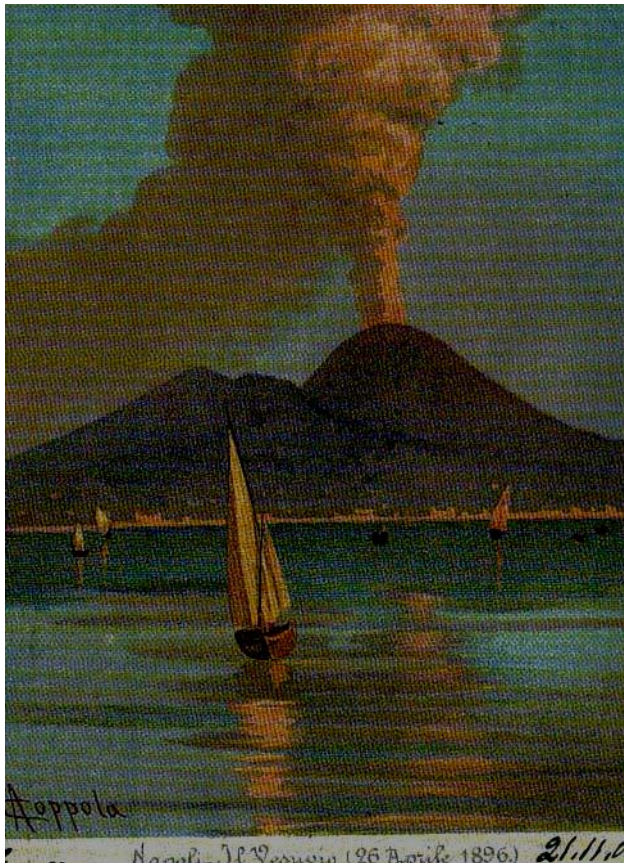
Per concludere il titolo si avvera antinomico al contenuto del libro. Nessuno scrittore potrebbe sentirsi più napoletano di Erri De Luca che seppur ritornando sulle sue colpe, sui suoi silenzi, sul martirio dei colpi in corpo, conferma in *Napòlide* il suo amore viscerale per la città che gli ha dato i natali e ne sottolinea il rapporto inscindibile e indissolubile.

¹ ERRI DE LUCA, *Pelle d’oca*, op. cit., p. 36

² Ibidem , p. 35-38

- Carte postale de Erri De Luca

Reproduction d'une carte de la part de Erri De Luca après mon envoi d'un article sur Napòlide.

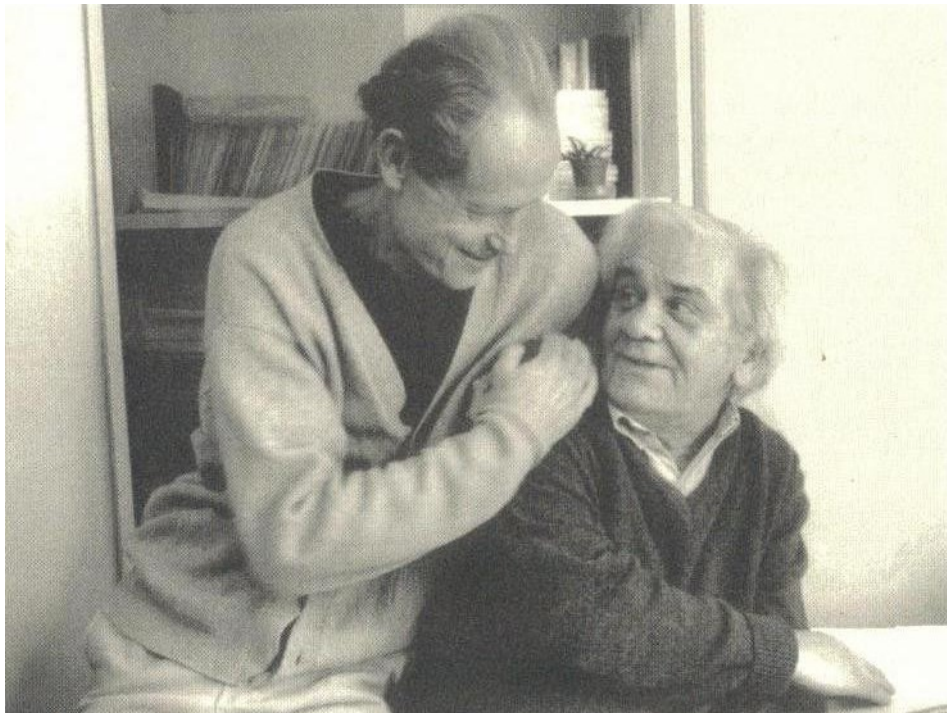


Cara Caterina, ti ringrazio della
tua ricerca sulle mie pagine.
Si aggirano pure Napoli perché
li uno che scrive storie
può starci di nuovo. Rialto la
città ogni volta che ne serve.
Oltre se non porta un
trono, io sono solo un mio

TOMMASO MAROTTA EDITORE

passante venuto dai fuori.
Qualcosa mi ha suggerito
in modo che io sia napoletano,
uno che si presenta una città
interius e addosso quando serve.
Sei di Napoli e sei cloupatrice.
I tuoi piedi hanno imparato li
l'equilibrio - io li l'ho imparato.
Buona notte, Erri De Luca
gen '07

- Carte en noir et blanc de Erri De Luca de décembre 2007



Cara Caterina, auguri per
il prossimo traguardo.
Nel giro che faremo in
Francia quest'inverno
non mi sarà possibile
aggiungere altri spostamenti.

In tempi di generali, di squilli, di proclami,
i poeti, le poesie salvano le orecchie.
No, non salvano il mondo.

Erri De Luca

Spero tu sia contenta del tuo lavoro,
buona fortuna per il nuovo anno,

Erri
dic '07



