



HAL
open science

Alonso e i visionari d'Anna Maria Ortese. Un exemple de littérature antispéciste : de l'engagement narratif et stylistique à la traduction

Sophie Vandevuegle

► To cite this version:

Sophie Vandevuegle. Alonso e i visionari d'Anna Maria Ortese. Un exemple de littérature antispéciste : de l'engagement narratif et stylistique à la traduction. Littératures. 2021. dumas-03822591

HAL Id: dumas-03822591

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03822591>

Submitted on 20 Oct 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université de Lille
Faculté des Humanités, Département de Lettres Modernes
Année universitaire 2020/2021

Master 1 Études littéraires : création, réception, représentation

***Alonso e i visionari* d'Anna Maria Ortese**
Un exemple de littérature antispéciste : de l'engagement
narratif et stylistique à la traduction

Soutenu le 18 juin 2021 par SOPHIE VANDEVEUGLE

Sous la direction de KARL ZIEGER

Table des matières

INTRODUCTION	3
I. ANNA MARIA ORTESE.....	6
1. DE L'ERRANCE A L'ECRITURE.....	6
A. <i>Les rivages d'une vie au cours du Novecento</i>	6
B. « <i>O esprimermi, o tornare nel niente</i> »	10
2. PENSEE PHILOSOPHIQUE ET ANTISPECISTE	12
A. <i>Comprendre la pensée ortésienne</i>	13
B. <i>Un antispécisme philosophique</i>	16
II. ALONSO E I VISIONARI : ANALYSE ET COMMENTAIRES.....	20
1. PRESENTATION ET RESUME DU ROMAN	20
2. STRATEGIES NARRATIVES D'UN ROMAN HORS DOXA	22
A. <i>Multiplicité générique : du profane au sacré</i>	22
B. <i>Décentrer l'anthropos</i>	25
a) Critique sociétale et implication du lecteur.....	25
b) Évolution et préfiguration	27
c) Éthique du secours	28
d) Le terrorisme comme métaphore	30
3. LES PERSONNAGES DU RECIT : ALLEGORIES ET DUALITES.....	32
III. POÉTIQUE ORTÉSIEENNE : STYLE ET TRADUCTION.....	38
1. QUELLE POETIQUE CHEZ ANNA MARIA ORTESE ?	38
A. <i>Problématique et enjeux</i>	38
B. <i>Poétique de la transcendance</i>	41
2. DE-CHAINER LA LANGUE POUR BRISER LES ENTRAVES SPECISTES : DE L'ITALIEN AU FRANÇAIS	43
A. <i>Rendre l'originalité linguistique</i>	43
B. <i>Les figures de style comme fondement d'une poétique de la transcendance</i>	48
C. <i>Tératologies : les cas problématiques</i>	51
3. PRELUDE D'UN NOUVEAU GENRE ?	55
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE.....	62

INTRODUCTION

L'antispécisme, mouvement engagé contre la suprématie humaine et ses conséquences, pensée qui remet en question l'ensemble du système actuel et subvertit les logiques de domination et d'exploitation, est moins une idéologie qu'une révolution hétérodoxe ; ce constat, si l'on s'intéresse à l'art comme une possible forme d'engagement, voire à l'art comme militantisme, mène à s'interroger : y a-t-il une (des) littérature(s) antispéciste(s), et, si oui, comment ce phénomène se manifeste-t-il ? Cette question, trop vaste pour faire l'objet d'un travail d'une cinquantaine de pages, ne trouvera pas ici de réponse absolue, en revanche, l'étude d'un exemple de ce qui pourrait être une forme de littérature antispéciste montrera, en trois temps, quelles sont les implications éventuelles de ce mouvement, lorsqu'il prend une forme littéraire.

Anna Maria Ortese a quatre-vingt-deux ans lorsque son ultime roman, *Alonso e i visionari* (1998), est publié en Italie – la France attendra 2005 pour que paraisse, aux éditions Gallimard, la traduction de cette œuvre singulière dans le paysage littéraire de l'époque. Mais ce n'est pas seulement ce récit – et les autres – d'Anna Maria Ortese qui est singulier, car la vie de l'auteur elle-même fut assez mouvementée : menée d'une ville à l'autre en Italie et ailleurs, pauvre d'un bout à l'autre du Novecento, relativement éloignée du champ littéraire italien par rapport à d'autres auteurs qui furent ses contemporains, combien, pourtant, fut-elle riche, littérairement et philosophiquement parlant ; c'est ce que le premier chapitre de ce mémoire s'attachera à montrer, car, s'il est des auteurs dont l'œuvre et ce qui s'y déploie est à bien différencier de leur vie, Anna Maria Ortese semble n'être pas de ceux-là. Et pour cause : non seulement certains romans et nouvelles sont marqués par son expérience, notamment de journaliste, frôlant, sans toutefois s'y dédier corps et âme, l'autobiographie, mais en plus une bonne partie de son œuvre peut être mieux comprise grâce à ses recueils de réflexions, en particulier *Corpo Celeste* (1997) et *Le Piccole Persone* (2016, posthume). Ainsi, le cas de cette écrivaine invite à se pencher sur sa vie pour mieux appréhender son œuvre, et surtout *Alonso e i visionari*, celui-ci en marquant la fin ; c'est parce que les convictions d'Anna Maria Ortese semblent tout à fait correspondre à la notion d'antispécisme que cet ultime roman, qui va dans le même sens que ses idées, permet d'être un exemple de cette éventuelle « aire émergente » de la littérature.

Le second chapitre portera donc sur l'analyse d'*Alonso e i visionari*, roman complexe à résumer tout comme à comprendre – certaines subtilités semblent échapper à jamais, parfois même à l'auteur, comme elle le déclara elle-même : « Io stessa ho faticato per venirme a capo,

per ricucire tutti i nessi della storia »¹. La lecture qui en est proposée ira principalement dans le sens de l'art comme moyen de s'engager pour la cause des *autres* animaux, il sera donc question des ressources de l'auteurice pour aboutir à ce roman antispéciste : d'une part, l'étude se concentrera sur les stratégies narratives, à savoir en quoi l'intrigue, les multiples genres et les idées qui en émanent peuvent aller dans le sens d'un enjeu anti-anthropocentriste ; d'autre part, ce seront les personnages qui feront l'objet d'une analyse détaillée de leur rôle et, surtout, de ce qu'ils incarnent, en tâchant par conséquent de déceler les différentes allégories. Ce chapitre sera l'occasion de voir comment l'imaginaire, chez Anna Maria Ortese, sert la critique sociale et la défense de valeurs et d'éthiques particulières, en mêlant à un contexte historique des réalités potentielles, mais invisibles.

Enfin, le troisième et dernier chapitre s'intéressera au potentiel subversif que représente, non plus la narration, mais la langue : le style ortésien est, en effet, très travaillé et tend à bouleverser certains codes linguistiques – aussi sera-t-il question de la poétique d'Anna Maria Ortese : en quoi consiste-t-elle ? Comment la nommer ? Et, finalement, comment la traduire ? Car, si l'engagement se lit à travers l'intrigue et les comportements des personnages, il se lit également dans le langage – or, cela suppose que, traduit, *Alonso et les visionnaires* doit pouvoir rendre ces mêmes subtilités qui fondent ou appuient la réflexion de l'auteurice quant au sort des animaux non humains. L'étude de la version française de ce roman s'articulera autour d'une problématique centrale – quelles sont les implications de l'engagement antispéciste sur la recherche linguistique et stylistique ? – et s'étayera en trois parties : la traduction de choix originaux et visant une forme de contestation dans la version originale ; la traduction des figures de style ; et les choix discutables – voire regrettables – du traducteur, en somme les tétalogies, selon l'ouvrage *Poétique du traduire* de Henri Meschonnic (1999). Puis, une dernière partie, très brève, servira d'ouverture, en engageant une réflexion sur ce que pourrait être, justement, la littérature antispéciste et sur la notion de littérature engagée, en tant qu'elle ne pourrait être qu'antispéciste, ce mouvement étant le catalyseur de la plupart des luttes actuelles pour la dignité et la liberté.

Infine, ce mémoire, divisé en trois chapitres, aborde une thématique principale, à savoir l'épiphanie de l'antispécisme en littérature, au sens militant du terme, en prenant pour exemple *Alonso e i visionari* d'Anna Maria Ortese, roman qui permet une réflexion tant au niveau narratif que linguistique, et dont l'intérêt et la légitimité viennent, en partie, des convictions

¹ « J'ai moi-même peiné à en venir à bout, pour recoudre tous les liens de l'histoire. » (Je traduis.) Anna Maria Ortese citée par L. Clerici, lui-même cité par Silvia Zangrandi dans l'article *Una ciotola di acqua freschissima per la salvezza del mondo : Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese* (voir note 3).

profondément antispécistes de l'autrice, telles qu'elles apparaissent dans son œuvre à la fois littéraire et, plus encore, philosophique. Par-là, ce texte, réflexion romanesque fondamentale, pourra peut-être ouvrir la voie à d'autres de ce genre, de cette « nouvelle aire/ère », et mettre au jour la nécessité des études animales multidisciplinaires, encore balbutiantes.

I. ANNA MARIA ORTESE

1. De l'errance à l'écriture

A. Les rivages d'une vie au cours du Novecento

Venise, Florence, Londres, Moscou ou encore la Libye : ce sont là autant de lieux où Anna Maria Ortese vécut quelque temps, plus ou moins long, en écrivaine qui semblait incapable de s'établir en un seul endroit pour le restant de ses jours, que cela fût pour des raisons économiques ou d'autres qui, peut-être, nous échappent. Née le 13 juin 1914 à Rome, issue d'une famille plutôt modeste, elle vécut une partie de son enfance en Lybie, à Tripoli², avant de revenir en Italie vers la fin des années 20, et plus précisément à Naples, ville ô combien importante dans l'œuvre de celle qui, un temps, fut considérée comme anti-napolitaine. Sa vie, comme son œuvre, fut marquée par d'incessants déménagements dus à la fonction militaire de son père, Oreste Ortese, qui mena son épouse, Beatrice Vaccà, ainsi que ses six enfants, d'une ville à l'autre en dehors de et à travers l'Italie.

Assez rapidement, la vie d'Anna Maria Ortese (nous emploierons l'abréviation AMO) prit un tournant littéraire : si elle préféra se consacrer à la lecture plutôt qu'à ses études, parcourant ainsi l'œuvre d'auteurs tels qu'Edgar Allan Poe, Katherine Mansfield ou encore Emily Dickinson, elle arriva assez tôt à l'écriture, et ce furent d'abord les nombreux deuils qu'elle vécut qui l'y portèrent, notamment après les morts successives de deux de ses frères, Emanuele en 1933 puis Antonio en 1937, tous deux marins³. Ainsi la voilà lancée dans l'écriture de poèmes, dont certains parurent dans des revues, puis de récits qu'elle parvint également à publier dans des journaux, le premier s'intitulant *Pellerossa*. Elle avait une vingtaine d'années quand, en 1937, parut aux éditions Bompiani le recueil *Angelici dolori*, grâce à l'aide de Massimo Bontempelli, auteur italien notamment connu pour sa conception du réalisme magique⁴. Outre ces textes fictifs – bien qu'il y ait à plusieurs reprises d'importants éléments autobiographiques –, l'écrivaine en devenir réalisa également de nombreux reportages et articles journalistiques, et collabora à de multiples périodiques, parmi lesquels *Il Corriere della Sera*.

Naples, ville d'origine de la mère d'Anna Maria Ortese, revient régulièrement dans l'œuvre ortésienne et en est presque un motif ; avant de s'en « auto-exiler » en quelque sorte, AMO y retourna après la Seconde Guerre mondiale, mais ses soucis financiers la conduisirent à voyager

² FARNETTI M., *Anna Maria Ortese*, pp. 1-3

³ FIORI G., *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*, pp. 24-26

⁴ L'aide de ce dernier lui valut cependant des critiques, voir FIORI G., *Op. cit.*, p. 32

encore à travers l'Italie. Ainsi retourna-t-elle dans la ville qui la vit naître, Rome, où elle élargit son cercle de connaissances et poursuivit son travail de journaliste et de reporter. Au même moment, d'autres récits parurent, d'autres recueils également, tels que *L'Infanta sepolta* en 1950 et surtout *Il mare non bagna Napoli*, en 1953, œuvre qui la plaça dans un entre-deux, prise entre la polémique déclenchée entre autres par la nouvelle *Il Silenzio della ragione*, dans laquelle sont cités explicitement des intellectuels de l'époque, et les moments où on tend à l'oublier et ceux, au contraire, où son œuvre est reconnue et même couronnée par différents prix littéraires italiens ; toujours est-il que ce recueil reçut le Prix Viareggio, plaçant ainsi le nom d'Anna Maria Ortese aux côtés d'importants écrivains italiens du XX^e siècle pareillement récompensés, comme Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Primo Levi ou encore Italo Calvino.

La vie de l'autrice n'en fut pas moins difficile, puisque, outre ses problèmes financiers, elle eut toujours une conscience exacerbée de ce que la vie peut avoir de tragique, et ressentit une compassion élargie à tous les êtres. Anna Maria Ortese devint d'ailleurs quasiment, au cours des années, une figure marginale et ne sembla pas forcément partager les positions des personnalités intellectuelles et culturelles de son époque, menant finalement une vie de solitude, qu'elle partagea, toutefois, longtemps avec sa sœur Maria, jusqu'à sa mort en 1995⁵. Cela ne l'empêcha pas de poursuivre sa carrière littéraire et ses reportages qui la menèrent jusqu'en Russie, et finalement parut son roman *L'Iguana*, qui connaît aujourd'hui un regain d'intérêt, notamment hors des frontières italiennes. D'abord paru sous forme de feuilleton dans le journal *Il Mondo*, il fut publié en 1965 aux éditions Vallecchi, mais ne connut pas immédiatement le succès. Elle fit paraître ensuite d'autres recueils, et une pièce de théâtre, explorant ainsi l'écriture dans une multiplicité de formes, de la nouvelle à la poésie, en passant par l'article journalistique et le théâtre. En 1967, elle finit tout de même par obtenir le Prix Strega, équivalent italien du Goncourt, pour son recueil *Poveri e semplici*.

Cette vie d'errance, qui l'emmena au Sud comme au Nord de l'Italie, finit tout de même par voir l'écrivaine s'établir dans une ville fixe, Rapallo, en Ligurie, non loin de Gênes, où elle s'installa dans les années 1970. C'est peut-être à ce moment que sa carrière littéraire prit de l'importance non plus grâce à l'obtention de prix, mais plutôt grâce, notamment, à la réédition de *L'Iguana*, qui fut un succès en 1986, et grâce à la notoriété qu'elle put acquérir en tant qu'écrivaine, à ce moment, reconnue. Elle fut cependant la première bénéficiaire d'une allocation de subsistance rendue possible par la loi Bacchelli⁶, allocation italienne versée à des personnalités du pays qui se trouvent dans le besoin, car elle se vit menacée d'expulsion de sa

⁵ FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 22

⁶ *Ibid.*, p. 37

maison de Rapallo. Par la suite, Anna Maria Ortese continua à publier diverses œuvres, principalement des recueils de nouvelles et des romans, dont *Il Cardillo addolorato*, qui fut un succès en 1993, mais aussi un ensemble de réflexions, *Corpo celeste*. Elle mourut le 9 mars 1998, au terme d'une vie mêlée de succès littéraires et de phases plus sombres, tantôt oubliée et tantôt acclamée – et ces dernières années, fait l'objet d'une redécouverte qui met en valeur une œuvre qui semble contenir en elle toute la pensée de son autrice, pour mieux la dévoiler.

Concernant l'œuvre d'AMO, elle est, comme nous l'avons vu, assez éclectique. L'autrice ne se rattacha jamais à un mouvement littéraire en particulier, et si elle fut, un temps, proche du parti communiste, elle n'en fut en rien une représentante⁷. En littérature, elle s'essaya à divers genres, parmi lesquels le fantastique et le néoréalisme, mais l'on ne peut la maintenir dans des frontières fixes. La tendance réaliste est principalement visible dans son recueil de nouvelles *Il mare non bagna Napoli*, dans lequel sont peints les quartiers pauvres de Naples avec simplicité et justesse, et sont ainsi dénoncées, par leur mise en lumière, les conditions de vie de ces lieux qu'elle connut bien – et dont les descriptions moins riches en volutes stylistiques que ce que l'on trouve dans des romans comme *Il porto di Toledo* contribuèrent sans doute à faire de ce recueil un livre plus accessible au large public.

Il mare non bagna Napoli n'est pas le seul livre qui marqua un tournant dans l'œuvre ortésienne : outre *Angelici dolori*, essentiel parce qu'initial, *Il cardillo addolorato*, souvent mis en relation avec *L'Iguana* et *Alonso e i visionari* (formant la trilogie des *bestie-angelo*⁸), est certainement le roman qui assura à l'autrice une notoriété post-mortem puisque, lors de sa parution en 1993, ce fut un succès autant auprès de ses pairs que du public, succès bienvenu après l'échec de *Il porto di Toledo* de 1975, roman en partie autobiographique et qui fut, probablement grâce au bon accueil de *Il cardillo addolorato*, réédité après une réécriture en 1998. Les éléments autobiographiques, *via*, entre autres, l'insertion de poèmes personnels, ne font pas exception dans ce roman, puisque de nombreux textes d'Anna Maria Ortese témoignent, de façon généralement implicite voire sous forme de métaphores, d'instantanés que vécut l'autrice ou de pensées qui furent les siennes. Bien que son œuvre se révèle plutôt abondante, ce sont ordinairement les mêmes titres que l'on évoque : outre ceux précédemment nommés, il convient de citer *Il Cappello piumato* (1979) qui forme un diptyque avec *Poveri e semplici* (paru plus tôt, en 1967), *In sonna e in veglia* (recueil de nouvelles paru en 1987), *La lente scura* (ensemble de récits de voyage écrits entre 1939 et 1964 et de reportages inédits dans

⁷ QUINSAT G., *Anna Maria Ortese*, p. 1

⁸ FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 26

une réédition de 2004, succédant à la première édition de 1991), *La Luna che trascorre* (recueil de poèmes des années 30 à 80, paru en 1998), et *Le Piccole Persone* (importante série d'essais parue en 2016, et dont le sous-titre annonce le sujet : *In difesa degli animali e altri scritti*⁹).

Ces textes forment donc une œuvre éclectique, mais homogène : en effet, Anna Maria Ortese parvint à créer un univers qui lui est propre et dont sont imprégnés nombre de ses écrits, ce qui tend à unifier sa production littéraire, dans laquelle originalité, imagination et expérimentation sont autant de caractéristiques essentielles et récurrentes. C'est là aussi toute l'ingénuité d'AMO : être à l'origine d'une œuvre riche, multiple, mais toujours marquée d'une empreinte toute personnelle que l'on reconnaît soit dans quelque être hybride, soit dans une allégorie à déchiffrer, ou encore dans l'exploration de réalités équivoques. Néanmoins, si elle est parfois comparée à Elsa Morante, Anna Maria Ortese n'eut pas vraiment le succès de sa contemporaine, et ce ne fut que vers la fin de sa vie, dans les années 1990, et plus encore ces dernières années, que l'on commença à porter un plus grand intérêt pour son œuvre, qui est donc, pour l'instant, relativement peu étudiée ; à cela s'ajoute aussi le fait que ses romans demeurent relativement peu traduits. De fait, s'il existe la traduction en français d'une grande partie des romans et recueils d'Anna Maria Ortese, son œuvre n'a été traduite que très partiellement en anglais et en espagnol – et l'on ne trouve généralement que ses livres les plus connus, à savoir *Il cardillo addolorato* et *Il mare non bagna Napoli*. Dans le cas des traductions en français, plus nombreuses, ce sont souvent les mêmes traducteurs qui s'attellent à la difficile tâche qu'est traduire l'œuvre ortésienne et son style particulièrement travaillé : citons Claude Schmitt, Louis Bonalumi, Marguerite Pozzoli et Bernard Simeone. Quant aux maisons d'édition, ce sont en grande partie les éditions Actes Sud et Gallimard qui ont publié les traductions d'Anna Maria Ortese. Malgré ce peu de traductions hormis en français et une notoriété disons fluctuante de son vivant, ces dernières années parviendront peut-être à rendre justice à cette autrice italienne, puisque de nouveaux articles à son sujet continuent de voir le jour, ainsi que des rééditions, mais il faut également souligner la création d'un prix en son honneur, le *Premio L'Iguana*, qui existe depuis 2018 et récompense des formes artistiques fort variées, comme la poésie, la photographie, l'essai ou encore le court-métrage¹⁰.

⁹ « En défense des animaux et autres écrits » (Les traductions dans les notes sont les miennes).

¹⁰ Voir le site : <https://www.aise.it/cultura/-liguana-edizione-2020-del-premio-anna-maria-ortese-/143006/157> (consulté le 15 janvier 2021).

B. « O esprimermi, o tornare nel niente »¹¹

Dès ses premiers textes, il s'agissait pour AMO d'écrire pour « accedere a una visione capace di dare corpo all'invisibile »¹², c'est-à-dire qu'écrire avait une valeur et une importance allant au-delà d'une activité centrée sur l'idée d'esthétique, et par-là, l'écriture était pour elle à la fois le moyen et la fin : dénoncer ou au moins montrer en écrivant, mais écrire aussi pour ne pas tomber dans l'oubli, pire, dans le néant. Elle écrivit d'ailleurs dans *Corpo Celeste* :

« Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a casa. Chi non scrive o non legge mai, o solo su comando [...] è sempre fuori casa [...]. È un povero, rende la vita più povera. »¹³ (p. 109)

Ainsi, écrire est une façon de donner une substance aux choses du monde qui en sont en quelque sorte dépourvues (elle s'essaya au dessin mais l'écriture lui sembla plus prompte à « rendre » ces « choses »¹⁴), c'est tenter d'arrêter le temps en le fixant sur papier, et c'est, de plus, une réalisation sociale¹⁵. D'ailleurs, l'écriture d'Ortese naît de trois éléments, à savoir de la douleur de la perte, de l'injustice envers les plus faibles et de la violation de la nature¹⁶ – éléments qui influencent toute son œuvre : de là le problème de l'expression, de l'expressivité, par laquelle AMO souhaite également faire passer le sentiment d'étrangeté face au monde¹⁷.

Comment décrire alors la langue de cette autrice ? Quelles sont les particularités de son style ? L'élaboration linguistique est un élément fondateur de son œuvre : de fait, si l'une ou l'autre nouvelle est relativement simple, certains romans qu'elle écrivit connurent probablement un succès moindre en raison de la complexité à la fois de l'histoire racontée et du langage employé, riche, recherché et définitivement littéraire. L'autrice l'écrivit elle-même dans son dernier livre, *Corpo celeste* (1997) : « Era la mia lingua, il simbolo, e per questa lingua un'attenzione non c'era più »¹⁸. Langue de symbole donc, complexe, la constante recherche de l'expression originale peut également être considérée comme une protestation de l'autrice à travers le style : en effet, AMO voyait dans la langue de ses contemporains un certain déclin linguistique voire artistique, notamment dû à la massification des médias et à l'envahissement de la langue, entre autres, par l'anglais¹⁹, et elle déclara d'ailleurs à propos de son roman

¹¹ « Ou m'exprimer, ou retourner au néant ». ORTESE AM., *Corpo celeste*, p. 75

¹² « accéder à une vision capable de donner corps à l'invisible ». TOMMASI W., *Condivisione del respiro*. Anna Maria Ortese, p. 126

¹³ « Écrire, c'est chercher le calme, et parfois le trouver. C'est retourner chez soi. Qui n'écrit ou ne lit jamais, ou seulement sur commande [...] est toujours hors de chez lui [...]. C'est un pauvre, il rend la vie plus pauvre. »

¹⁴ ORTESE AM., *Op. cit.*, p. 64

¹⁵ *Ibid.*, p. 71

¹⁶ TOMMASI W., *Op. cit.*, p. 125

¹⁷ ORTESE AM., *Op. cit.*, p. 60

¹⁸ « C'était ma langue, le symbole, et pour cette langue, il n'y avait plus d'attention ». *Ibid.*, p. 82

¹⁹ GASPERIN de V., 'Protesta nello stile' : appunti sulla lingua ne *L'Iguana di Anna Maria Ortese*, p. 237

L'Iguana : « scrissi una fiaba, un romanzo-fiaba, e lo volli difficile per reazione all'atroce linguaggio corrente »²⁰. Elle était toutefois bien consciente que la recherche stylistique pouvait rebuter le lecteur, et écrivit au sujet du recueil *Poveri e semplici*, livre qui se vendit plutôt bien, que « questo libro, poiché era facilissimo da leggere, andò abbastanza bene »²¹.

Plus concrètement, la réflexion sur la langue vise à créer un langage qui soit « una parola fedele alla realtà delle cose anche non visibili »²², ce qui, chez cette autrice, tend à rendre son style presque plus poétique qu'il n'est adapté à la prose. Cette recherche linguistique prend diverses formes : ainsi on observe un certain travail d'éclatement de la langue pour mieux la reformer, la reformuler, à travers des erreurs qui n'en sont pas, de nombreux archaïsmes, un langage tantôt élevé tantôt presque enfantin en fonction des personnages et des situations, mais également des formes nobles et des régionalismes, notamment napolitains ou du centre de l'Italie. En somme, il s'agit de fragmenter « [la] nostra lingua in più linguaggi »²³, et à cela contribuent encore d'autres procédés : le bouleversement de l'ordre habituel des mots en italien, par exemple par une antéposition d'un adjectif de couleur – en italien, lorsqu'un adjectif de couleur est placé devant le nom qu'il qualifie, c'est que la couleur fait partie de la définition même de ce qui est nommé –, ou bien l'inversion de « non... più », ce qui donne lieu à de nombreux « più non » dans *L'Iguana*²⁴ ; l'usage d'expressions ou de termes archaïsants, tel que l'emploi de « vi » au lieu de « ci », notamment dans l'équivalent de « il y a », et des articles contractés « col » et « pel », dont l'usage se perd de nos jours au profit des formes composées « con il » et « per il » ; l'hésitation concernant la diphtongaison ou non de certains termes, qui reviennent sous des formes différentes ; ou encore le choix de mots plus rares, comme « allorché », « sì che », « ove » ou « indi », toujours dans *L'Iguana*²⁵.

Demeurent encore d'autres particularités de l'écriture ortésienne à souligner, et qui montrent sa volonté de se servir de la langue en tant que reflet possible de diverses réalités ou réflexions plus abstraites. Parmi ces procédés, qui consistent aussi en métaphores et en allégories, autant de symboles renvoyant à des phénomènes relatifs à l'homme, à la nature ou au monde de manière générale, l'on peut en identifier principalement trois : d'une part le plurilinguisme, et d'autre part l'usage de plusieurs noms pour un même personnage ainsi que l'emploi – voire la

²⁰ « J'écrivis une fable, un roman-fable, et je le voulus difficile en réaction à l'atroce langage courant ». ORTESE AM., *Op. cit.*, p. 48

²¹ « Ce livre, parce qu'il était tellement facile à lire, fonctionna assez bien ». *Ibid.*, p. 82

²² « une parole fidèle à la réalité des choses, mêmes celles qui ne sont pas visibles ». Voir le site : https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_143.html (consulté le 10 janvier 2021)

²³ « notre langue en plusieurs langues » ORTESE AM., *Op. cit.*, p. 18

²⁴ GASPERIN de V., *op. cit.*, p. 250

²⁵ *Ibid.*, pp. 242-244

création – de nombreux diminutifs. Concernant le plurilinguisme, c'est un phénomène assez fréquent dans l'œuvre d'Anna Maria Ortese, qui s'explique entre autres par la présence, quasiment systématique, de personnages étrangers. Ainsi peut-on trouver des énoncés en portugais, comme dans *L'Iguana*, mais aussi des mots anglais, des francismes, des latinismes ou des formules liturgiques²⁶. On remarque également l'importance de la langue anglaise – et plus largement, de personnages ou de quelque référence que ce soit à l'Angleterre ou aux États-Unis – ce qui est révélateur de la pensée de l'auteurice, qui va parfois jusqu'à idéaliser la Grande-Bretagne, notamment dans la nouvelle *Inglese a Roma* qui figure dans le recueil *Estivi terrori*. Quant aux noms des personnages, on peut quasiment voir chez Anna Maria Ortese quelque chose de beckettien, car les protagonistes, bien qu'ils y soient nommés de manière définitive, n'en sont pas moins évoqués selon toute une série de dénominations, qui vont du nom composé et à particule(s) au surnom qui apparaît en quelque sorte sans prévenir, ce qui peut contribuer par moments à perdre le lecteur ou en tout cas à le déstabiliser dans sa lecture, mais est en fait un procédé linguistique propre à, sinon imiter, du moins refléter la complexité de l'identité, voire de l'être²⁷. Ces mêmes protagonistes peuvent également être mentionnés par des groupes nominaux, ou des formes comprenant un ou deux diminutifs : par exemple, il est fréquent de lire *animaluccio* chez Anna Maria Ortese, ou *bestiolina*. Cette surenchère de diminutifs, si elle complexifie le langage, est également porteuse de sens supplémentaires – ce qui renvoie à la notion d'*axiolestème*, créée par Catherine Ruchon²⁸ –, et invite le lecteur à s'interroger sur ces mêmes sens ; de fait, les animaux sont à la fois les égaux des humains et leurs inférieurs selon les points de vue que narre Anna Maria Ortese, mais vers quelles conceptions de la nature et des êtres vivants la langue ortésienne nous dirige-t-elle finalement ?

2. Pensée philosophique et antispéciste

Écrivain femme, issue d'une famille modeste, plutôt pauvre, errant une bonne partie de sa vie, le vécu d'Anna Maria Ortese marqua son œuvre, et notamment le roman ici étudié, *Alonso*

²⁶ *Ibid.*, p. 251

²⁷ *Ibid.*, p. 252

²⁸ Catherine Ruchon parle d'*axiolestèmes* pour qualifier des mots dont le sens change ou est nuancé selon la personne qui les utilise, c'est-à-dire des « reformulations métalinguistiques non savantes » qui impliquent qu'un même mot n'est pas forcément entendu de la même manière par différentes personnes. Les *axiolestèmes* ont généralement une visée militante, et non linguistique, et modifient les représentations sociales qui peuvent se trouver dans un terme. Par exemple, A, qui est antispéciste, considère qu'un végétarien ne porte pas de cuir, tandis que B, dont la doxa correspond à la société anthropocentriste, pense qu'un végétarien peut porter de la fourrure. Le terme végétarien est ici un *axiolestème*, car sa signification n'est pas identique selon l'idéologie des locuteurs. Voir RUCHON C., *Lexique, catégorisation et représentation : les reformulations métalinguistiques dans le discours animaliste*.

e i visionari, lequel se déroule en partie dans le contexte de l'Italie des années 1970-1980, alors en proie à des attaques terroristes²⁹. L'on peut voir dans son œuvre un pessimisme latent et une attention constante portée vers les opprimés ; les deuils, les déplacements d'une ville à l'autre sur la péninsule, les difficultés économiques marquèrent autant l'œuvre ortésienne que son idéologie, qui n'en fut pas moins philosophique et construite sur une vision de la vie où beauté et espoir ont une place importante. De plus, à propos des autres animaux, l'idéologie de l'autrice est assez claire : en effet, nombre de ses écrits le prouvent, mais c'est surtout dans *Le Piccole Persone*³⁰ que l'on reconnaît que l'opinion d'Anna Maria Ortese, toutefois sans se proclamer comme telle, avait de nombreuses similarités avec la pensée antispéciste. Il est en revanche impossible de savoir si l'écrivaine se serait considérée comme antispéciste ou non si elle avait connu ce terme³¹ ; toujours est-il que les essais d'Anna Maria porte à le croire, et c'est principalement de cela dont il sera question ici ; mais nous verrons d'abord quelle était la philosophie de l'autrice, quelle était sa vision de la vie et de l'homme, sujets qui donnèrent lieu à des réflexions voire des méditations réunies dans le livre *Corpo Celeste*, qui contient de nombreux éléments permettant de mieux comprendre et de mieux interpréter les œuvres de fiction d'AMO.

A. Comprendre la pensée ortésienne

Anna Maria Ortese, dont la vie traversa le XX^e siècle, écrit : « io sono venuta su in tempi difficili, e non ho ricordo che di pene e di stenti »³². Si cette phrase reflète un certain pessimisme, AMO développa tout de même une pensée complexe, justement basée sur la beauté du monde. Elle fut un esprit ouvert à l'Autre, à l'animal ou plutôt aux *autres* animaux, refusant ainsi de faire de l'homme le centre, mais sut néanmoins s'intéresser à l'être humain. Elle s'interrogea notamment sur le principe de l'existence, notion importante dans son œuvre, et qui se traduit de diverses manières au gré des romans. Exister : que peut signifier, et impliquer, cet

²⁹ TARANTELLI CB. et BARON E. (traductrice), *Les Brigades rouges et le terrorisme italien : structures et dynamiques des groupes violents*, p. 437

³⁰ Le recueil *Le Piccole Persone* a ceci de particulier qu'il a été composé post-mortem, et consiste en un assemblage de textes, certains inédits, d'Anna Maria Ortese, concernant des sujets philosophiques, portant notamment sur la culture et les mœurs, et des textes ou essais à vocation quasiment militante au sujet de la souffrance des animaux.

³¹ Peut-être l'a-t-elle connu, mais, bien qu'il ait été créé dans les années 1970 par le psychologue britannique Richard Ryder (DAMONTE M., *Specismo: storia (filosofica) di un neologismo*, p. 14), c'est surtout à partir des années 2000 que ce mot a connu une certaine vogue, et pour le cas de la France, c'est notamment l'essai intitulé *Antispéciste* d'Aymeric Caron, paru en 2016, qui a démocratisé le terme et a permis à la cause de s'imposer un peu plus dans le langage courant, au moins.

³² « Je suis venue lors de temps difficiles, et je n'ai de souvenir que de peines et de malheurs ». Cette citation est tirée d'une lettre d'AMO à Valentino Bompiani du 24 février 1945 et est citée par CLERICI L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, lui-même cité par VISENTINI D., *La nuova 'polis' e il 'nomos'. L'opera di Anna Maria Ortese tra stasi ed erranza*, p. 1

étrange et polysémique verbe chez l'autrice italienne ? C'est le sujet d'un article d'A. Bazzoni³³, qui s'attache à recréer un corpus pour « refaire » l'histoire littéraire, en incluant davantage les femmes. De fait, il est difficile aujourd'hui de parler d'une autrice sans aborder le fait qu'il s'agisse, justement, d'une autrice, et non d'un auteur. Si l'œuvre d'Anna Maria Ortese connaît, et connaît encore, des phases de désintéressement de la part tant du public que du milieu lettré, il en va de même pour les œuvres écrites par des femmes de manière générale, celles-ci étant par exemple largement sous-représentées dans les manuels scolaires³⁴. Cette problématique de la femme de lettres, de sa reconnaissance et de ses représentations, est vaste et n'est pas le sujet de ce travail ; pourtant, l'auto-nomination comme « scrittore-donna »³⁵ d'Anna Maria Ortese soulève un problème de société qu'il est intéressant de souligner car elle met en lumière le patriarcalisme du monde des lettres, et cela renvoie également au problème de l'existence : certes, l'existence matérielle fut, pour cette écrivaine, problématique quasiment toute sa vie, mais qu'en est-il de son existence en tant que femme qui écrit, et, en l'occurrence, « per portare ad esistenza un mondo altro »³⁶ ?

De toute évidence, le terme qu'emploie Anna Maria Ortese pour se décrire renferme en lui-même toute la condition de femme-écrivain, par le simple fait d'accoler au terme « scrittore » le terme femme, plutôt que de choisir directement le nom « scrittrice », et témoigne par-là de ce qu'est être une autrice, de ce qu'est vivre en tant que femme dans la société qui est la sienne. On y voit la tendance systémique à déconsidérer les femmes qui écrivent, ou à les considérer en tout cas comme moins légitimes, moins intéressantes, bref, moins promptes à avoir une place de choix tant dans les corpus que dans les manuels d'histoire littéraire. Anna Maria Ortese aurait pu s'atteler à la confection d'une œuvre qui aurait défendu tout particulièrement ses consœurs ou les femmes de manière générale, mais, bien qu'elle le fasse en quelque sorte puisque ses textes peuvent tout à fait être interprétés dans une perspective féministe, c'est moins l'aspect féministe que l'aspect antispéciste qui nous intéresse ici ; nous verrons néanmoins que, en réalité, ces combats convergent, puisqu'il s'agit surtout pour AMO de « restituire esistenza alle realtà oppresse e rese invisibili »³⁷.

De fait, s'il est une idée maîtresse de la pensée ortésienne, c'est qu'il y a un constant rapport de dominant-dominé, à différents niveaux, chose qu'elle refuse catégoriquement : « Credete

³³ BAZZONI A., *Anna Maria Ortese e "il problema dell'esistenza"*

³⁴ DETREZ C., *La place des femmes en littérature*, pp. 24-25

³⁵ ORTESE AM., *Op. cit.*, p. 52

³⁶ « pour porter à l'existence un monde autre ». BAZZONI A., *Op. cit.*, p. 76

³⁷ « restituer l'existence aux réalités opprimées et rendues invisibles ». BAZZONI A., *Op. cit.*, p. 79

davvero che la vita umana sia sempre e solo tronfo sull'altro ? »³⁸. Si l'on s'intéressera surtout aux aspects antispécistes dans le point suivant, il convient de préciser que la pensée d'AMO prend également en compte l'homme en tant qu'il peut, certes être cruel, mais se nuire à lui-même. Dans la conversation *Piccolo Drago* qui figure dans *In sonno e in veglia*, elle affirme que ses idées sont bien proches du marxisme, mais ajoute qu'un des problèmes de la société demeure dans la vision du monde comme matière, ce qui d'après elle nous fait croire que nous avons le droit de le transformer en marchandise³⁹. La double critique du matérialisme et du capitalisme est un thème qui surgit dans les fictions de l'autrice mais également dans *Corpo Celeste*, livre dans lequel elle constate que tout est à vendre, et que cela est vrai pour le domaine éditorial également, puisque l'écriture (et l'art de manière générale) obéit aussi aux lois du marché⁴⁰ – et tout cela ne laisse aucune chance à la contemplation du monde, qu'elle prône tout au long de ses textes. Par ailleurs, elle considère qu'en littérature, il ne peut y avoir que livre politique ou narration industrielle⁴¹.

Une autre notion essentielle chez Ortese justifie également la critique du capitalisme (elle déclare toutefois que l'argent n'est pas mauvais en soi, qu'il peut parfois simplifier des échanges, mais qu'il devient nuisible dès lors qu'il sert un jeu de domination⁴²) : c'est la notion de liberté, ou plutôt l'expression « la libertà è un respiro »⁴³. En effet, cette idée de souffle, de liberté, est une métaphore qui revient fréquemment dans *Corpo Celeste*, et qui permet de mettre en place une explication symbolique de sa pensée, à savoir que ce souffle doit *être*, et être *à* et *pour* tous, puisqu'au-delà des hommes, les plantes, les autres animaux, la mer, autrement dit la terre et ses habitants, quels qu'ils soient, respirent, et si tout respire, tout a surtout le droit de respirer⁴⁴, donc tout/tous a/ont le droit à la liberté. Mais la liberté, nous explique-t-elle, s'est vue appropriée par l'homme, et, de dérives en dérives, la liberté est devenue l'argent (les mots d'AMO ne le disent pas explicitement, mais nous pourrions établir un lien entre les critiques du capitalisme et du spécisme, l'antispécisme étant, *a priori*, tout à fait utopique et irréalisable dans une société capitaliste). Or, dès lors que la liberté, et par extension la vie, l'espace, ne peut être qu'à ceux qui possèdent l'Argent, ce *respiro* est ôté à la Terre, à ses fils, et ainsi liberté se fait tyrannie⁴⁵. Il s'agit donc pour AMO de réintégrer la liberté, véritable, et la Terre dans notre

³⁸ « Vous croyez vraiment que la vie humaine est toujours et seulement le triomphe sur l'autre ? ». ORTESE AM., *Corpo Celeste*, p. 32

³⁹ ORTESE AM., *In sonno e in veglia (Piccolo Drago)*, p. 178

⁴⁰ ORTESE AM., *Corpo Celeste*, pp. 81-83

⁴¹ *Ibid.*, p. 24

⁴² ORTESE AM., *In sonno e in veglia (Piccolo Drago)*, p. 178

⁴³ ORTESE AM., *Corpo Celeste*, p. 121

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 123-124

système de valeurs⁴⁶ – ce sans quoi nous vivons dans une société dans laquelle le nazisme (« il disprezzo totale del Respiro dell'altro »⁴⁷) est encore vivace, mais invisible parce qu'universel. Ainsi, nous voyons que la philosophie ortésienne est Ouverture, Souffle, est profondément liée à la Terre, et en cela les luttes antispécistes, féministes, antiracistes, anticapitalistes... convergent.⁴⁸

B. Un antispécisme philosophique

Si Anna Maria Ortese n'a jamais directement employé le terme antispécisme ou ses dérivés, il apparaît clair à de nombreuses reprises que sa pensée s'en rapproche fortement, notamment grâce à son recueil *Corpo Celeste*, au recueil composé post-mortem *Le Piccole Persone*, ou encore ci et là dans son œuvre, notamment dans *Piccolo Drago (conversazione)*, texte qui apparaît dans le recueil *In sonno e in veglia*. Mais avant d'évoquer ce que j'appelle un « antispécisme philosophique », qui se dégage des textes ortésiens, revenons aux définitions initiales, afin d'y voir ce qu'elles ont de similaire à la pensée de notre autrice.

D'abord, la définition de *spécisme* : selon le dictionnaire Larousse, le spécisme est « une vision du monde postulant une hiérarchie entre les espèces animales et, en particulier, la supériorité de l'être humain sur les animaux »⁴⁹. L'antispécisme, qui est une réaction à l'oppression spéciste, ou plutôt une réaction contre un système qui fait d'une oppression la norme, est ainsi défini par le même dictionnaire : « vision du monde qui récuse la notion de hiérarchie entre les espèces animales et, particulièrement, la supériorité de l'être humain sur les animaux. (Accordant à tous les individus, indépendamment de l'espèce à laquelle ils appartiennent, un même statut moral, l'antispécisme combat toutes les formes de maltraitance et d'exploitation animales.) »⁵⁰. Cette définition de l'antispécisme se rapproche de la pensée ortésienne grâce au terme « récuser » : il s'agit en effet, pour les antispécistes, de remettre en question la soi-disant supériorité humaine, mais plus encore, de ne plus mettre l'homme au centre, laissant de la sorte une place aux autres animaux, et d'inculquer aux générations à venir non plus une certitude inébranlable concernant la position supérieure de l'homme, mais le respect de la vie dans son ensemble. Ces définitions correspondent tout à fait aux idées que l'on

⁴⁶ *Ibid.*, p. 130

⁴⁷ « le mépris total du Souffle de l'autre ». *Ibid.*, p. 135

⁴⁸ Ajoutons que la pensée ortésienne est bien plus vaste qu'elle n'a été ici présentée (*Corpo Celeste* décrit notamment la différence qu'il y a selon AMO entre raison et intelligence ; nous pourrions également aborder la question du posthumanisme ; les deux faces de l'être à savoir la raison et la vie ; et d'autres thèmes encore), mais les points abordés ont été choisis pour leur pertinence par rapport à la suite du travail, et d'autres sujets de réflexion d'Ortese seront évoqués dans des points spécifiques des chapitres à venir.

⁴⁹ Voir la version en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sp%C3%A9cisme/188309>

⁵⁰ Voir la version en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/antisp%C3%A9cisme/188254>

retrouve chez AMO, qui considère que la distinction nette entre humain et non-humain est injustifiée, insensée⁵¹, qui déclare « non [voglio] vedere l'uomo [...] al centro della vita »⁵², qui écrit aussi que « anche le Bestie sono Popoli e persone »⁵³, et qu'il est nécessaire de « istruire ed educare la gente » parce que c'est là « il solo modo di rendere la terra abitabile »⁵⁴.

De surcroît, AMO se rapproche de l'antispécisme non seulement par les valeurs que cela implique, mais aussi par les analogies fréquemment présentées par les antispécistes et qu'elle évoque également, analogies qui en un sens peuvent servir d'argumentation. De fait, il est une comparaison qui, aujourd'hui, provoque autant l'adhésion que le scandale, à savoir celle entre la condition animale et le génocide des Juifs durant le XX^e siècle. Cette analogie entre camps de concentration/d'extermination et élevages/abattoirs fait sens lorsque sont mises en parallèle les méthodes employées – comme l'esclavage, le gazage, entre autres, mais aussi les stratégies linguistiques visant à dénigrer tout un peuple, *via* la réification et la massification⁵⁵ – et des intellectuels juifs eux-mêmes s'en servirent pour mettre en lumière la cruauté des hommes envers les autres espèces⁵⁶. Aussi critiquée puisse-t-elle être, cette comparaison figure également dans l'esprit d'Anna Maria Ortese, qui écrit :

« Je voudrais rappeler ici une seule chose : tout, je dis bien tout le mal, voire avec quelque petit supplément, qu'un certain État européen, il y a vingt-cinq ans, a réservé à l'homme [...] : déportations, voyages dans des wagons plombés, isolement inhumain, faim, soif, tortures [...], tout ce mal atroce, [...] nous le pratiquons envers les animaux [...]. Nous [...] sommes les SS des animaux. »⁵⁷

Si la remise en cause de l'anthropocentrisme, qui est aussi une critique de la société inégalitaire, est chose courante dans l'œuvre d'AMO et est souvent abordée de manière symbolique, la défense des animaux dans *Le Piccole Persone* prend une autre forme, qui frôle le militantisme. De nombreuses formules restent d'ailleurs après la lecture de ces textes, telles que « l'enfer est légalisé » (p. 236) pour parler des conditions d'élevage, entre autres ; « délit authentique » et « sadisme » (p. 110) pour qualifier les cruautés commises sur les animaux, dans les abattoirs, les laboratoires ou ailleurs ; « homme tout-puissant », « amoral par excellence » (p. 39) en référence explicite aux implications de cette supériorité que l'on s'est attribuée ; ou encore « pays de formes totalement extérieures, vulgaires, inutiles » (p. 72) pour

⁵¹ ORTESE AM., *Les Petites Personnes*, p. 138

⁵² « je ne [veux] pas voir l'homme [...] au centre de la vie ». ORTESE AM., *Corpo Celeste*, p. 151

⁵³ « les Bêtes aussi sont un Peuple et des personnes ». ORTESE AM., *In sonno e in veglia (Piccolo Drago)*, p. 170

⁵⁴ « instruire et éduquer les gens », « le seul moyen de rendre la terre habitable ». *Ibid.*, p. 179

⁵⁵ Voir KLEMPERER V., *LTI, la langue du III^e Reich*.

⁵⁶ Je pense notamment à l'écrivain Isaac Bashevis Singer, qui parle d'un « éternel Treblinka » à propos des animaux, dans son livre *Enemies. A Love Story* (paru d'abord en feuilleton en 1966).

⁵⁷ ORTESE AM., *Les Petites Personnes*, pp. 166-167

décrire la société en tant qu'elle est spéciste. En outre, il conviendra dans les chapitres ultérieurs de s'interroger sur les traces de cet engagement antispéciste dans l'œuvre d'Anna Maria Ortese, en particulier dans le roman étudié, *Alonso e i visionari*, et de se demander aussi à quel point ses valeurs y sont prégnantes. Par ailleurs, une autre question se pose : de l'« enfer [...] qu'il [l'homme] a réalisé pour les plus faibles »⁵⁸, y a-t-il des réminiscences voire des reconstitutions allégoriques dans cette production littéraire, et si oui, quelles sont-elles ?

Mais avant cela, précisons la notion d'*antispécisme philosophique* que j'emploie à propos d'AMO. Si antispécisme il y a effectivement, la lecture des œuvres évoquées plus haut porte à croire que la réflexion ortésienne concernant les autres animaux ne se contente pas de les voir comme des personnes qui méritent droits et respect ; de fait, le recueil *Corpo Celeste* et la conversation *Piccolo Drago* mettent en exergue une philosophie qui devient presque religion (certains auteurs ou chercheurs parlent de panthéisme chez AMO), et qui consiste à prendre en compte la Terre comme, justement, un corps céleste, sur lequel vit une diversité d'êtres dont nous faisons partie au même titre que les autres, où « tutto è divino e intoccabile »⁵⁹. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de défendre les animaux contre la cruauté humaine, mais bien de reconsidérer toute notre vision du monde, pour laisser une place majeure à la Nature, dont AMO dit qu'elle est son Dieu⁶⁰. C'est bien une nouvelle philosophie que propose cette autrice dans ses œuvres tant de fiction que de réflexion, philosophie qui conçoit la vie et la liberté comme des fondamentaux mais qui, en outre, affirme qu'il y a sur Terre des choses inexplicables, d'autres que l'on ne peut connaître, où se côtoient des animaux parmi lesquels les hommes, et qui est, pour le dire avec ses mots, Souffle, Rêve, Vision...⁶¹

Enfin, la réflexion antispéciste d'Anna Maria Ortese porte également sur des aspects linguistiques, aspect à ne pas négliger dans l'œuvre de cette autrice. « Les animaux (comme nous les appelons, mais ils pourraient ne pas être des animaux, de même que l'homme, peut-être, n'est pas l'homme) »⁶² : par cette rapide évocation linguistique, AMO dévoile une vision du langage que l'on peut mettre en lien avec la théorie de la relativité linguistique ou hypothèse Sapir-Whorf⁶³, en ce qu'elle pointe du doigt le caractère abstrait de la langue, son incapacité parfois à exprimer certaines choses, jusqu'à se heurter à l'indicible, mais aussi l'influence qu'a le langage sur notre vision du monde. En l'occurrence, l'autrice suggère ici l'idée que la rupture

⁵⁸ ORTESE AM., *Les Petites Personnes*, p. 39

⁵⁹ « tout est divin et intouchable ». ORTESE AM., *Corpo Celeste*, p. 54

⁶⁰ *Ibid.*, p. 129

⁶¹ ORTESE AM., *In sonno e in veglia (Piccolo Drago)*, p. 178

⁶² ORTESE AM., *Les Petites Personnes*, p. 180

⁶³ MEYRAN R., *Edward Sapir et Benjamin L. Whorf – La langue est une vision du monde*, pp. 14-15

entre humains et animaux ne réside peut-être que dans la langue : pas dans la langue au sens où elle serait une caractéristique supérieure de l'homme, mais au sens où, en créant cette binarité entre les deux termes, humains *versus* animaux, l'homme aurait choisi linguistiquement et par-là causé – mais de manière artificielle – une faille ontologique empêchant la continuité entre espèces.

Ce premier pas vers un impact linguistique de l'engagement antispéciste permet de faire la transition vers l'étude d'un cas concret, à savoir le dernier roman de l'autrice, *Alonso e i visionari*, qui permettra d'interroger à la fois la mise en roman des idées ortésiennes, notamment des valeurs antispécistes ou tout au moins « dé-anthropocentristes », et ensuite les implications sur le plan linguistique ainsi que les enjeux propres à la traduction d'une telle œuvre.

II. *ALONSO E I VISIONARI* : ANALYSE ET COMMENTAIRES

1. Présentation et résumé du roman

Paru en 1996, *Alonso e i visionari* est l'ultime roman d'Anna Maria Ortese, et porte en lui une série de caractéristiques propres à l'œuvre de l'autrice, qui font de ce livre un texte ortésien par excellence. En outre, s'il arrive en dernier, notamment après *L'Iguana* et *Il cardillo addolorato* avec lesquels il forme la trilogie des « bestie-angelo »⁶⁴, il permet justement de clôturer l'œuvre romanesque par un récit qui invite non seulement à la réflexion mais en plus, comme souvent chez AMO, revendique une ouverture à l'Autre, et, par-là, dans lequel on reconnaît le credo de l'autrice.

Alonso e i visionari est un roman qui trouve son origine à la fois en réaction au découragement auquel AMO faisait alors face, et à la tension qui régnait à cette époque en Italie, qui sortait à peine du climat de violence des années de plomb⁶⁵. Nous voyons déjà là la conception de l'écriture qu'avait l'autrice, qui la considérait comme un « eterno rimedio »⁶⁶, et s'en servit, par conséquent à travers ce roman, comme refuge et extériorisation de ses peurs. Divisé en quatre longs chapitres successivement intitulés « La vacanza in Arizona », « Conversazione e lettere », « Ultime lettere » et « Distanze », AV (nous abrègerons ainsi le titre *Alonso e i visionari*) raconte les événements qui eurent lieu des années 1950 à 1980 en Italie, durant ces fameuses « années de plomb du terrorisme »⁶⁷. Julio Decimo, membre d'un groupe anarchique et violent, fut retrouvé mort chez lui, assassiné ou suicidé. Mais ce qui ne pourrait être qu'une enquête policière se révèle bientôt bien plus une « quête métaphysique »⁶⁸, puisque ces événements sont l'occasion d'une longue interrogation sur les rapports entre les êtres humains, les animaux, la nature et même une sorte de panthéisme fondé sur la croyance en l'invisible. Ces réflexions profondes, que l'on retrouve également dans les autres écrits d'AMO, prennent ici pour origine la rencontre avec un puma, un *cucciolo*, découvert en Arizona par le professeur italien Antonio Decimo et ses deux fils, l'aîné Julio et le cadet Decio, le professeur américain de l'université de H. Jimmy Opfering, ainsi que Miss Rose Clem, directrice de l'Institut de Sciences. Lorsqu'il découvre l'animal, dont Decio semble tomber amoureux et qu'il adopte immédiatement, son père Decimo hésite à le tuer, mais en est empêché par Rose Clem. L'animal est alors emmené en voiture avec eux, et est nommé Alonso par le

⁶⁴ FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 26

⁶⁵ GASPERIN (DE) V., *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, p. 253

⁶⁶ MAURI P., 'Anna Maria Ortese : Un puma, un drago e altri animali' cité par GASPERIN (DE) V., *Op. cit.*, p. 253

⁶⁷ TOMMASI W., *Op. cit.*, p. 127

⁶⁸ *Ibid.*, p. 128

petit Decio, comme en hommage à un domestique du même nom qu'il affectionne et qui, semble-t-il, lui ressemble un peu. À partir de là, l'histoire peut véritablement commencer, car cet Alonso forme le « nucleo originario »⁶⁹ via lequel surviendra toute la portée philosophique du roman.

Mais c'est sur la présentation de Stella Winter Grotz, narratrice à la première personne, américaine installée à Realdina en Italie, que s'ouvre le récit. Un de ses amis, Jimmy Opfering, dit Op, réside chez elle à ce moment et lors de ce séjour, qui devait n'être qu'éphémère et se poursuivra finalement quasiment jusqu'à la fin du récit, il lui raconte les faits ci-dessus évoqués. Ainsi apprend-on les événements passés au fur et à mesure des discussions entre Op et Stella, mais surtout grâce aux lettres qu'il lui confie, lettres qu'il reçut lui-même du professeur Decimo, et qui témoignent à la fois de l'histoire de son fils Julio, et de celle du puma, après la mort accidentelle de son plus jeune fils, Decio.

Si le récit de Op est souvent ralenti par les événements contemporains de son séjour chez la narratrice, il est en revanche toute une série de faits qui s'enchaînent et permettent de problématiser l'intrigue. En effet, à l'histoire de la bande terroriste dont faisait partie Julio, à la mort de Decio, et aux disparitions et réapparitions consécutives et hautement symboliques d'Alonso, s'ajoute une histoire de testaments, mais aussi d'espionnage, qui vient brouiller les pistes concernant la mort de Julio, tout en conférant aux événements une part de plus en plus symbolique, mêlée de surréalisme, qu'on ne parvient pas toujours à distinguer du réel. Le roman avance néanmoins vers une résolution de l'enquête concernant le crime (ou suicide), et finalement c'est Op qui est lui-même pointé du doigt et se verra emprisonné ; mais en vérité, c'était là une accusation à tort, qui le poussa à se laisser mourir, donnant ainsi à son nom tout son sens⁷⁰. De fait, alors que l'on s'interrogeait sur le coupable du meurtre de Julio, tout porte à croire finalement que ce dernier s'est suicidé, la nuit du Prato, après avoir été confronté une ultime fois au puma, vision qui le bouleversa et lui révéla celui qu'il était devenu, ce qu'il ne put supporter.

Cette révélation, qui témoigne de la force symbolique de la figure du puma, figure animale et divine qui invite à la compassion et au respect de la nature au sens large, c'est-à-dire de la nature et de tous ceux qui l'habitent sans exception, advient à un moment du récit où la situation n'est plus celle qu'elle était initialement, puisque la narratrice elle-même a, en quelque sorte, succombé au charme du puma, et, de sceptique et « trop » rationnelle qu'elle était face aux récits d'un Op particulièrement doux et empathique qu'elle crut un temps devenu fou, Stella

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Voir infra.

devient à son tour croyante par rapport à tout ce qu'incarne Alonso : un « piccolo cristo »⁷¹, sorte de « puma/messie »⁷², et pour le dire par les mots d'AMO elle-même, « la metafora dell'amore, dell'amore perduto, delle cose perdute »⁷³.

2. Stratégies narratives d'un roman hors doxa

A. Multiplicité générique : du profane au sacré

De l'enquête policière à la prière, en passant par le fantastique, *Alonso e i visionari* explore différents genres en exploitant leurs potentialités subversives. En effet, si le roman se rapproche relativement du policier, de l'enquête – et les premiers mots, « Mi chiamo Winter. Stella Winter Grotz », rappellent par ailleurs les fameux romans de Ian Fleming⁷⁴ –, l'on ne saurait enfermer dans ce seul genre cette œuvre, puisqu'au récit des crimes et aux questions qu'ils suscitent s'ajoute une réflexion plus vaste et plus profonde, en ce qu'elle touche à la société et même à la *réalité* du lecteur lui-même, concernant des aspects philosophiques et politiques entre autres, mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse dans la présente étude, concernant l'Autre, thème cher à l'autrice.

La cohabitation et l'évolution des genres dans *AV* peuvent aboutir à différentes qualifications, du « romanzo-meditazione » ou « romanzo-saggio »⁷⁵ au roman allégorico-politique⁷⁶, lesquelles mettent en exergue la dimension réflexive et engagée. Dans un premier temps, le récit apparaît comme une enquête policière concernant la mort de Julio Decimo, et la forte présence d'échanges épistolaires, qui donnent ainsi au lecteur différents points de vue, rappelle les romans de William Wilkie Collins, notamment *La Dame en blanc*⁷⁷, qui fonctionne également en grande partie par la lecture de lettres. AMO parle, quant à elle, de « giallo metafisico »⁷⁸, ce qui renvoie à d'autres écrivains, comme Poe et Borgès, écrivains qu'elle a lus et qui ont pu avoir une certaine influence sur sa propre écriture, qui hérite des aspects expérimentaux de cette littérature. Dans un second temps toutefois, il s'agit moins de savoir si Julio s'est suicidé ou a été assassiné que de comprendre la présence du puma et toute la

⁷¹ « petit christ ». ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 208

⁷² FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 17

⁷³ « la métaphore de l'amour, de l'amour perdu, des choses perdues ». Anna Maria Ortese citée par FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 53

⁷⁴ GASPERIN (DE) V., *Op. cit.*, p. 254

⁷⁵ « roman-méditation », « roman-essai ». Goffredo Fofi cité par GASPERIN (DE) V., *Op. cit.*, p. 254

⁷⁶ FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 26

⁷⁷ GASPERIN (DE) V., *Op. cit.*, p. 255

⁷⁸ « roman policier métaphysique » (littéralement « jaune métaphysique », la couleur jaune faisant référence à la couleur des livres de ce genre publiés par la maison d'édition italienne Mondadori). Anna Maria Ortese citée par Goffredo Fofi, lui-même cité par TOMMASI W., *Op. cit.*, p. 127

symbolique qu'elle implique. Le récit prend alors un tournant fantastique, Anna Maria Ortese parle d'ailleurs elle-même d'une fable, puisque des éléments inexplicables, surréalistes, apparaissent dans le monde jusque-là réaliste dans lequel évoluaient les personnages. Ces éléments consistent principalement en les apparitions et résurrections multiples du puma, dont on n'a jamais la certitude qu'il soit mort ou vivant, ou même qu'il existe vraiment. En outre, Alonso porte en lui une sorte de double hybridité, puisqu'il est tantôt décrit comme un puma, tantôt apparaît comme un chien, et en plus de cela, son nom est le même qu'un domestique, ce qui contribue encore à désorienter le lecteur.

Mais le fantastique du Novecento en Italie n'est pas univoque : nous pouvons en effet parler d'une tendance du fantastique féminin, à laquelle se rattache AMO également, qui fait un usage intellectuel⁷⁹ des éléments fantastiques, et qui a moins pour but de s'extirper un instant du réel, de changer de monde, que de réfléchir au nôtre⁸⁰. Cette particularité est bien visible chez l'autrice, qui, à travers *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* et pour terminer *Alonso e i visionari*, crée trois figures animales et angéliques qui invitent à repenser les structures de notre société et ses oppressions, par ailleurs liées les unes aux autres, comme le sexisme, le racisme, le spécisme, autrement dit la subordination des plus faibles et de ceux considérés comme « autres ». Une caractéristique commune dans les écrits en partie fantastiques des autrices du XX^e siècle concerne justement la réception de ces éléments de la part des personnages qui y sont confrontés : il n'est pas question ici de créer une atmosphère lugubre, qui veut effrayer le lecteur, ce n'est donc pas une logique que l'on pourrait qualifier de sensationnelle, mais au contraire, ces éléments fantastiques, en l'occurrence la présence du puma comme *piccolo cristo*, incarnant tout à la fois les malheurs du monde et l'espoir et l'innocence qui peuvent encore y survivre, visent à produire « una risposta emotiva [...] di accoglienza e di empatia »⁸¹, c'est-à-dire à donner à l'autre, à l'étranger, aux réalités qui nous dépassent, une consistance, un droit d'exister, mettant ainsi en lumière toute une série de réalités et d'irréalités qui convergent en un monde où il ne s'agit plus de vouloir tout expliquer et de ne croire que ce que l'on voit – ce qui fait écho au credo ortésien du visible et de l'invisible.

L'on voit ici tout le potentiel du fantastique en littérature qui permet de dénoncer les discriminations, et en dénonçant également le spécisme, de s'extirper de la doxa ; l'on verra notamment les ressources linguistiques de la langue ortésienne pour « dare voce alle cose del

⁷⁹ Voir SICA B., *Chi ha paura del fantastico femminile ?*.

⁸⁰ Wood citée par ZANGRANDI S., *Una ciotola di acqua freschissima per la salvezza del mondo : Alonso e visionari di Anna Maria Ortese*, p. 2

⁸¹ « une réponse émotive [...] d'accueil et d'empathie ». MANETTI B., *Fantasmî del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, p. 1

mondo prive di voce »⁸² – « prive di voce » prenant ici, vu l'angle choisi, le sens de « privés de voix » à cause de l'injustifiée domination humaine et non à cause de caractéristiques biologiques qui leur ôteraient toute forme de communication.

Outre le policier métaphysique et le fantastique, *AV* touche également à un autre genre, la prière, qui participe du « denso spessore filosofico »⁸³ de ce roman et vers lequel tout le récit semble évoluer en inséminant ici et là des références religieuses, prière à laquelle aboutit Stella à la fin de ce qui se révèle alors être son journal. La coexistence de ces différents genres et plus encore leur gradation peuvent être interprétées comme un chemin que les réflexions quant au puma et à ce qu'il représente mènent jusqu'à une *vision* sacrée : alors que le récit est d'abord raconté par une narratrice plutôt sceptique en ce qui concerne les pensées clairement antispécistes⁸⁴ de son ami Jimmy Op, cette dernière connaît également une évolution spirituelle en ressentant de plus en plus de compassion envers le puma, en s'ouvrant de plus en plus à ces Autres et à l'*invisible*, jusqu'à atteindre le paroxysme de la compassion par cette prière qu'elle adresse à l'« eccelso Spirito, autore di Cuccioli e altre visioni »⁸⁵ pour demander pardon⁸⁶. De surcroît, le roman se ferme sur ces mots de Stella Winter : « [...] abbia cura di rinnovare l'acqua della sua ciotola triste. Non visto, verrà. »⁸⁷ ; de la sorte, ce qui était d'abord considéré comme de la folie chez Jimmy Op, qui voulait laisser un bol d'eau fraîche au cas où reviendrait le puma, devient l'acte même de la compassion et de l'ouverture à autrui. Certains critiques parlent d'un « cristianesimo mistico »⁸⁸, la prière au Puma n'est donc pas blasphématoire mais elle révèle au contraire toute la croyance ortésienne en l'âme du monde, ce qui peut également être rapproché de la pensée d'Emerson, auquel plusieurs passages du roman font référence.

Enfin, l'on pourrait interpréter cette évolution générique comme un récit de formation pour Stella Winter, transfigurant son scepticisme initial en une croyance très proche de la spiritualité de l'autrice elle-même, que l'ultime livre publié de son vivant, *Corpo Celeste*, revendique en divers endroits, en rapprochant, comme dans *AV*, les animaux du divin. Le passage du roman

⁸² « donner une voix aux choses du monde privées de voix ». ZANGRANDI S., *Dare voce alle cose del mondo prive di voce* : « *Alonso e i visionari* » di Anna Maria Ortese, p. 143

⁸³ « dense épaisseur philosophique ». FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 16

⁸⁴ Voir infra.

⁸⁵ « suprême Esprit, auteur de Petits Pumas et autres visions » (p. 309 de l'édition française, nous écrivons EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 245

⁸⁶ Dans la conversion *Piccolo Drago* du recueil *In sonno e in veglia*, AMO emploie le même terme lorsqu'elle écrit : « [...] se non si chiede *perdono* alla Terra, si andrà sempre più giù : mangiandoci alla fine tra noi, e distruggendo infine la Terra stessa, fino a mandarla in briciole nello spazio nero. » (p. 171). « [...] si on ne demande pas *pardon* à la Terre, ça ira de plus en plus mal : on finira par se manger entre nous, et finalement à détruire la Terre elle-même, jusqu'à l'envoyer en miettes dans l'espace noir. »

⁸⁷ « [...] que, toujours, il veille à changer l'eau du pauvre bol. Non vu, il viendra. » (p. 311 EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 246

⁸⁸ « christianisme mystique ». TOMMASI W., *Op. cit.*, p. 131

policier, genre profane et souvent vu comme « bas », au fantastique, et enfin à la prière, donc au sacré, devient ainsi la métaphore du parcours de la narratrice elle-même. En somme, la façon dont sont imbriqués tous ces éléments génériques pour arriver à la prière finale suggère l'initiation non seulement de la narratrice mais en plus du lecteur – initiation à la compassion pour tous les êtres de la nature, message qui clôt le roman tout en lui donnant sa portée allégorique et engagée.

B. Décentrer l'anthropos

a) *Critique sociétale et implication du lecteur*

Dès lors qu'Anna Maria Ortese écrit, ses textes portent en eux un engagement social ou politique, allant parfois jusqu'au militantisme, mais ce sont surtout ses dernières œuvres romanesques qui témoignent à la fois de ses réflexions antispécistes, écologiques et humanistes, notamment *Alonso e i visionari*, qui vient juste avant son essai *Corpo Celeste*, qui clôt son œuvre et permet en même temps de la mieux comprendre. Dans la trilogie des *bestie-angelo*, les histoires racontées par Stella Winter et les autres narrateurs sont l'occasion d'une réflexion et surtout d'une critique des « intersectional oppressions »⁸⁹, parmi lesquelles le racisme, le sexisme ou encore le spécisme, mais s'y trouve également la critique du matérialisme, du colonialisme et du capitalisme, entre autres. À travers les figures d'Estrellita dans *L'Iguana*, du chardonneret dans *Il cardillo addolorato* et d'Alonso dans *Alonso e i visionari*, AMO donne à voir des personnages/animaux/anges allégoriques qui vont tous dans le sens d'une remise en cause de l'anthropocentrisme. Cette idée apparaît à de nombreuses reprises dans l'ensemble de l'œuvre ortésienne, et l'autrice revendique avec vigueur le non-sens qu'il y a à hiérarchiser les espèces entre elles, rejetant par-là la fracture entre animalité et humanité, rejet certainement le plus sensible dans le roman ici étudié. En effet, l'analyse de celui-ci mène à s'interroger : qui sont ces visionnaires auxquels le titre même fait allusion ? Il n'est bien sûr pas anodin qu'ils surgissent dans l'ultime récit de fiction d'AMO. Divers éléments narratifs portent à croire que ce sont ceux qui refusent, comme elle, une nette division entre humains et autres animaux, autrement dit, que ce sont les antispécistes – tout au moins si l'on conçoit cette notion comme l'antispécisme philosophique décrit précédemment dans ce travail. Ainsi les visionnaires seraient ceux qui, par leur compassion, leur ouverture à l'Autre, sont capables de voir Dieu dans la Nature, ou du moins de mieux *regarder* pour en percevoir toutes les formes.

⁸⁹ « oppressions intersectionnelles ». Lisa Kemmerer citée par IOVINO S., *Loving the alien. Ecofeminism, animals and Anna Maria Ortese's poetics of otherness*, p. 179

La vision ortésienne du monde, que l'on peut rapprocher des pensées d'Emerson, de Braidotti mais aussi de Leopardi, poète italien de l'Ottocento dont l'œuvre est admirée par AMO⁹⁰, se cristallise principalement dans le personnage de Jimmy Opfering, mais c'est bien une narratrice en quelque sorte comme tout le monde, simple, rationnelle, correspondant plutôt aux normes, qu'il sembla nécessaire à AMO de créer, aussi déclara-t-elle : « [avevo] bisogno di un personaggio "ordinario", senza immaginazione né grandi qualità umane, una donna, d'età e possidente, che ascoltava senza capirla la storia del puma da un altro personaggio »⁹¹. Le choix d'une narratrice « senza immaginazione né grandi qualità umane », peut être vu comme un moyen d'impliquer le lecteur : de fait, la vision antispéciste et ouverte, de manière globale, à l'altérité, à la nature, à l'invisible, n'est pas forcément l'opinion la plus répandue dans la société actuelle, et certainement encore moins dans la société contemporaine à l'écriture de ce roman, à la fin des années 1990, si bien qu'élire un narrateur qui aurait incarné les idées de l'autrice, en un sens avant-gardiste, aurait pu avoir un effet de distanciation entre le narrateur et le lecteur, rendant par-là la réflexion de ce dernier moins aisée parce que « imposée ». Au contraire, le scepticisme de Stella Winter par rapport aux visions et aux croyances de Op et son manque d'égard vis-à-vis des autres animaux, correspondent bien plus à la doxa qu'est susceptible de partager le lecteur. Cela permet aussi d'ancrer (un temps) le roman dans le réalisme et de correspondre au courant rationaliste, et parce que Stella évolue, accepte au fur et à mesure de remettre en cause ses certitudes, souvent infondées, alors le lecteur a tout lieu de s'interroger lui aussi. Peut-être n'ira-t-il pas jusqu'à implorer le puma, et à prévoir un bol d'eau fraîche dans un jardin ou sur un balcon, mais au moins aura-t-il pu suivre l'acheminement d'une pensée tout à fait doxique vers une pensée libérée des conceptions matérialistes, rationnelles, déshumanisantes, voire d'une certaine démystification morbide et généralisée qui entraîne l'homme à dé-compatir, ce qui est exactement l'inverse des valeurs que prône Anna Maria Ortese. Par ailleurs, la construction du deuxième chapitre du roman, principalement constitué des lettres de Decimo pour Op, tend également à impliquer le lecteur, ou du moins à établir entre le récit et lui une sorte d'intimité. Le procédé épistolaire invite le lecteur à entrer lui aussi, comme Stella, dans le cœur même de l'histoire, lui donne l'impression de lire des choses qu'il n'aurait peut-être pas dû savoir mais qui sont rendues publiques pour la narratrice et lui seuls,

⁹⁰ Sur les rapprochements possibles entre *Alonso e i visionari* et d'autres penseurs, voir l'article « La questione animale di Anna Maria Ortese : *Alonso e i visionari* e l'etica del soccorso » de Rossella Di Rosa.

⁹¹ « [j'avais] besoin d'un personnage "ordinaire", sans imagination ni grandes qualités humaines, une femme, d'un certain âge et propriétaire, qui écoutait sans la comprendre l'histoire du puma de la part d'un autre personnage ». Anna Maria Ortese citée par ZANGRANDI S., *Una ciotola di acqua freschissima per la salvezza del mondo : Alonso e visionari di Anna Maria Ortese*, p. 6

qui peuvent en savoir plus que les journaux, ce qui lui attribue un rôle privilégié au sein du récit, qu'il se doit dès lors d'interpréter, comme il le peut – cela confère presque un rôle actif au lecteur, au même titre qu'à Stella Winter.

b) *Évolution et préfiguration*

Outre ces considérations sur la narratrice, d'autres éléments mènent le récit à se dérouler comme une réflexion qui, en tâchant de faire toute la lumière sur la réalité d'une affaire, met finalement en exergue l'importance des phénomènes qui peuvent sembler irréels ou surnaturels, et qui, en somme, aboutissent à une revalorisation d'une vision plus spirituelle du monde, ou en tout cas davantage tournée vers la Nature. En effet, si Stella évolue tout au long du récit jusqu'à énoncer la prière finale, Decimo et Julio connaissent également une certaine évolution et l'histoire elle-même se construit par fragments plus que linéairement, jusqu'à arriver à une redéfinition des valeurs par les événements eux-mêmes. C'est ce que l'on peut voir dans la multiplicité générique qui part du roman policier, profane, pour aboutir à la prière, sacrée, et cela peut être également ce que montrent les événements qui, eux, partent de l'assassinat de Julio pour arriver à son sacrifice ; il en va de même pour Jimmy Op, admiré au départ, il tombe malade, on le croit finalement en proie à la folie, folie qui n'en est pas tellement tout compte fait puisque le comportement de Stella et surtout ses pensées se rapprochent de celles du professeur, qui fait dès lors figure de modèle. En outre, si l'intrigue se présente d'abord plutôt comme une histoire d'argent, notamment en raison des testaments dont il est question, elle évolue ensuite pour devenir une histoire d'esprit, une histoire des *choses* spirituelles ; à la toute fin de son récit, Stella Winter déclare par ailleurs que celui ou celle qui rouvrira son journal, plus tard, le tiendra peut-être pour « una storia per bambini »⁹², et les enfants ont une place toute particulière dans la pensée ortésienne, qui leur confère une pureté et une innocence qu'ont perdu les adultes et qui rend leur monde à ce point complexe et dénué de sens comme de compassion. Le rôle des enfants⁹³ dans ce récit se révèle quasiment similaire à celui des animaux, et ceux-ci sont d'ailleurs considérés comme des frères, ce qui est un autre élément des croyances de l'autrice. Decio et Alonso, et vers la fin Julio également, finissent par composer une fratrie qui incarne l'essence du monde, ce en quoi croit AMO ; mais, comme déjà évoqué, c'est surtout dans le personnage de Op que l'on reconnaît les idées de cette écrivaine, et un événement au cours du récit en préfigure le dénouement : en effet, alors que Op doit rester chez Stella à cause

⁹² « une histoire pour enfants » (p. 311 EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 246

⁹³ Voir infra.

de son état de santé qui se dégrade, Stella le décrit comme mélancolique, et cette mélancolie est selon elle « qualcosa di antico e di chiuso insieme, come acqua in una vecchia bottiglia di vetro »⁹⁴. La comparaison peut passer inaperçue, comme elle peut annoncer et orienter la suite de l'histoire. Lorsqu'au fur et à mesure, la santé de Op continue de se dégrader et que l'on pense même qu'il sombre dans la folie, un des éléments qui semblent prouver sa folie est l'attention qu'il porte à la mise à disposition d'un bol d'eau fraîche facilement accessible au cas où reviendrait Alonso, le puma. Ce bol d'eau placé dans la cave chez Stella, et dont l'eau disparaît, laissant croire que c'est Op lui-même qui la boit en se prenant pour le puma, est en plus un élément qui discrédite non seulement la raison de Op mais son honnêteté – même si à la fin du roman, l'on s'aperçoit qu'il n'aura perdu ni l'un ni l'autre. Or, l'allusion métaphorique au bol d'eau vis-à-vis de la mélancolie de Op montre déjà, au tiers du récit, que peut-être Op n'est-il pas fou mais est-il plutôt enclin à une compassion dont la société contemporaine ne semble plus capable, à une mélancolie que cette même société ne peut guère comprendre.

c) *Éthique du secours*

L'éthique que laissent entrevoir tant le comportement que les propos de Jimmy Op va en réalité au-delà de la compassion : ainsi c'est une éthique del « Soccorso »⁹⁵ qui amène Op à se laisser mourir, parce qu'il croit être coupable de la mort du puma, qu'il n'a pas sauvé de la cruauté de Julio et de son père. La compassion, selon AMO, est éphémère et pourtant devrait durer, devenant dès lors *soccorso*, ce que l'on aperçoit chez Op dans la remise en question constante de sa responsabilité vis-à-vis du puma : ainsi demande-t-il un jour à Stella :

« Signora Winter, per favore, risponda immediatamente [...] : qual era, secondo lei, il mio dovere verso il puma ?

[...]

[Op :] [...] Avrei dovuto seguire più attentamente il comportamento di Decimo, e provvedere in qualche modo alla salvezza del puma. » (p. 69)

« S'il vous plaît, madame Winter, répondez immédiatement [...] : quel était, selon vous, mon devoir envers le puma ?

[...]

[Op :] J'aurais dû surveiller de plus près le comportement de Decimo, et m'employer en quelque façon à sauver le puma. » (p. 87 EF)

⁹⁴ « à la fois quelque chose d'ancien et de renfermé, comme de l'eau dans un vieux récipient de verre » (p. 110 EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 87

⁹⁵ « secours » (« entraide » dans la traduction en français du roman). ORTESE AM., *Corpo Celeste*, p. 153. Cette notion de *soccorso* est évoquée par l'autrice alors qu'elle présente sa vision de la figure d'Adam. À ce sujet, voir infra.

Bien plus tard, dans la lettre qu'il adresse à Stella, alors qu'il est depuis longtemps interné à Genève, il écrit :

Allora vedremmo in che cosa stia l'essere davvero reali : sta, secondo me, nel seguire il Cucciolo e provvedere sempre alla di lui sete ! (Insomma la responsabilità verso il piccolo è tutto). (p. 201)

Nous verrions alors en quoi consiste le fait d'être vraiment réels : il consiste, selon moi, à suivre le Petit Puma et à faire toujours en sorte qu'il puisse étancher sa soif ! (En somme, l'essentiel est la responsabilité envers le petit.) (p. 255 EF)

Quant à la lettre qu'il adresse à Abraham Lincoln, l'on y lit :

[...] Alonso [...] portava con sé un segreto, che io solo compresi fino in fondo, e avrebbe dovuto impormi la massima cura di lui. (p. 204)

[...] Alonso [...] portait en lui un secret, un secret que j'ai été le seul à comprendre jusqu'au fond, ce qui aurait dû m'obliger à prendre le plus grand soin de lui. (p. 259 EF)

Cette éthique du secours est non seulement totalement opposée au spécisme latent, mais déconstruit en plus l'idée de la centralité de l'homme dans le monde par le fait de sa raison, raison qui ne doit, selon Op et AMO, en aucun cas devenir la justification d'agissements en réalité injustifiables, puisqu'elle ne doit pas octroyer à l'homme un droit de vie – et de mort – sur les autres espèces, qui font tout autant partie de sa vie, comme en fait partie la nature, c'est-à-dire les arbres, les fleuves, le vent et chaque habitant de la planète, quel qu'il soit ; cette philosophie est explicitée dans *Corpo Celeste*, où AMO écrit : « Sì, la natura – animali, alberi – sono l'uomo senza la difesa dell'intelligenza razionale, sono l'uomo senza tempo, l'uomo che sogna »⁹⁶, et la raison, dit-elle, ne doit pas soumettre mais devrait « illuminare continuamente tutto, dovrebbe illuminare il disordine e il dolore. »⁹⁷

Par ailleurs, l'antispécisme comme revendication principale de ce roman propose une interrogation assez vaste concernant d'une part la société, avec la critique du matérialisme et du capitalisme entre autres, et d'autre part la vie en elle-même, l'existence, la réalité, les croyances... autrement dit, ce qui relève des questions spirituelles. Ces réflexions ne sont pas étrangères au mouvement antispéciste, qui, parce qu'il prône la fin de la hiérarchie entre espèces, ne peut se désintéresser de l'homme et n'est, de la sorte, en rien un antihumanisme, comme cela a parfois été prétendu à tort⁹⁸. Aussi l'exploitation des animaux n'est-elle pas dépourvue de lien avec le système capitaliste – bien au contraire. Il est donc tout naturel de

⁹⁶ « Oui, la nature – les animaux, les arbres – c'est l'homme sans la défense de l'intelligence rationnelle, c'est l'homme sans le temps, l'homme qui rêve ». ORTESE AM., *Corpo Celeste*, p. 107

⁹⁷ « tout illuminer continuellement, devrait illuminer le désordre et la douleur. » *Ibid.*

⁹⁸ Je pense notamment à l'article *L'animalisme est un anti-humanisme* de Jean-Pierre Digard.

trouver dans *Alonso e i visionari*, mais aussi dans d'autres textes d'Anna Maria Ortese, l'imbrication des critiques concernant ces caractéristiques de notre société. Ces critiques du système s'orientent infiniement toutes vers un même constat, celui de la soumission des êtres vivants et même de la terre, à une logique pécuniaire et à une logique de domination, qui vont à l'encontre et nuisent gravement à la liberté, en tant que liberté de vivre dignement – credo de cette autrice, comme nous l'avons vu.

d) *Le terrorisme comme métaphore*

Ce roman d'Anna Maria Ortese se déroule en partie, comme nous l'avons évoqué, lors des années de plomb du terrorisme en Italie, notamment dans la décennie 1970. Une des forces de l'œuvre ortésienne réside dans le large potentiel interprétatif qui en découle : de fait, la complexité des récits, leur enchâssement également, permettent d'aboutir à différentes lectures de ses romans, et c'est le cas pour *Alonso e i visionari*, au sein duquel plusieurs histoires sont entremêlées. La contextualisation de ce roman peut donner lieu à une perspective d'analyse qui prend pour base le choix de l'autrice, justement, de raconter des faits qui ont eu lieu alors que l'Italie était en proie à des groupes violents, parmi lesquels les Brigades Rouges⁹⁹, et par-là interprète le récit selon les peurs à la fois de la population et de l'autrice¹⁰⁰ ; toutefois, l'on peut également se demander si cette contextualisation dans les années de plomb ne peut pas être une métaphore un peu plus subtile. En effet, dès lors que nous connaissons les convictions d'AMO, et parce que nous étudions *AV* dans une perspective d'engagement antispéciste, nous pouvons voir le cadre terroriste comme un biais par lequel dénoncer une autre forme de terrorisme, à savoir celui dont les hommes sont coupables à l'égard des autres animaux¹⁰¹. Ainsi, le terrorisme dans ce récit serait la métaphore de l'irrespect et de l'ignorance face à l'Autre, qui existe en la nature et en les êtres qui la peuplent. AMO aurait choisi un cadre de violence, mais qui serait en fait destiné à en révéler un autre type, plus vicieux, plus souterrain, moins visible mais tout aussi (voire plus encore) destructeur.

Plusieurs éléments abondent dans ce sens : d'abord, les multiples dualités que l'on retrouve dans le roman et qui tendent à dénoncer la rupture entre homme et animal illustrent l'atmosphère de tension profonde entre groupes considérés comme divergents, alors que leur

⁹⁹ Voir TARANTELLI CB. et BARON E. (traductrice), *Les Brigades rouges et le terrorisme italien : structures et dynamiques des groupes violents*.

¹⁰⁰ Voir entre autres l'ouvrage *Italy and the Bourgeoisie : The Re-thinking or a Class* (chapitre « Anna Maria Ortese's *Alonso e i visionari* ») de Stefania Lucamante.

¹⁰¹ Le mot *terrorisme* appliqué aux actes de l'homme envers les autres animaux peut paraître hyperbolique (la société actuelle, profondément spéciste, n'y est pas pour rien...), mais rappelons que pour qualifier cette même violence à l'encontre des animaux et de la nature, AMO emploie dans *Corpo Celeste* le terme de nazisme.

divergence devrait être relativisée ; ce sont ensuite les seules véritables victimes qui pourraient confirmer cette hypothèse, puisque toutes sont liées, de près ou de loin, à la défense des animaux, de l'invisible, d'une revalorisation de la nature, comme Decio, le puma, ou même Julio ; et Decimo, qui est plus ou moins considéré comme l'instigateur malgré lui, voire le maître à penser de ces groupes anarchiques, incarne le matérialisme et le capitalisme, notions qui vont de pair avec celle de spécisme. Par ailleurs, un élément supplémentaire tend à légitimer l'hypothèse du terrorisme comme métaphore de la condition animale imposée par l'homme, c'est celui de la situation de Julio : de même que la narratrice présente ces groupes comme étant anarchiques et violents alors qu'ils revendiquent être des groupes politiques, les Brigades Rouges croyaient jeter « les bases d'une guerre civile qui renverserait le système capitaliste et édifierait une société communiste »¹⁰² par la voie d'une lutte armée qu'ils estimaient nécessaire ; mais surtout, comme il y eut des arrestations et des repentis dans ces brigades, il y eut des arrestations dans les groupes anarchiques du roman, et Julio fit figure de repent. Certes il était le leader d'un de ces groupes, mais, si l'on admet l'hypothèse du suicide, alors l'on peut penser qu'il a renoncé à cette lutte armée qui lui fit honte au point de ne plus vouloir vivre. Par la mort volontaire du personnage qui incarnait la violence envers le puma et donc envers les animaux, *AV* semble faire refléter à travers le terrorisme la condition d'exploitation et de danger perpétuel que l'homme impose à l'Autre.

Nous pourrions par conséquent voir dans cette transfiguration de la réalité du terrorisme en Italie dans les années 1970 l'aboutissement à la dénonciation d'une part oubliée des victimes d'idéologie, c'est-à-dire les victimes du spécisme, les animaux. Par-là, la prise de conscience dont l'extrême urgence est suggérée par *AV* en fait un roman antispéciste engagé – genre relativement neuf et qui pourrait faire l'objet de recherches approfondies –, qui rappelle, de plus, une phrase déjà soulignée dans ce travail, qui, elle, montre toute la responsabilité et la culpabilité humaines dans le massacre des non-humains : « Nous [...] sommes les SS des animaux. »¹⁰³

Pour conclure ce point, évoquons brièvement les nombreuses approches qui peuvent être proposées d'*Alonso e i visionari*. Silvia Zangrandi choisit la « prospettiva fantastico-visionaria »¹⁰⁴, mais elle remarque en outre comme possibilités de recherche l'aspect policier,

¹⁰² TARANTELLI CB. et BARON E. (traductrice), *Op. cit.*, p. 438

¹⁰³ ORTESE AM., *Les Petites Personnes.*, p. 167

¹⁰⁴ « perspective fantastico-visionnaire ». ZANGRANDI S., *Dare voce alle cose del mondo prive di voce : « Alonso e i visionari » di Anna Maria Ortese*, p. 143

l'aspect cogitatif et méditatif, et philosophique également¹⁰⁵. Vilma De Gasperin s'attache quant à elle, dans son long travail de recherche¹⁰⁶ qui englobe une large partie de l'œuvre ortésienne, à des considérations religieuses qu'elle repère dans *AV*, mais aussi au thème important du terrorisme (strictement humain cette fois) qui ressort de ce roman via le personnage de Julio ; pour ne citer que deux des aspects qu'elle traite. Tous ces éléments, qui pourraient se prêter à une analyse bien plus profonde que celle ici proposée, sont dans ce travail moins pris en compte en tant que tels qu'en tant que parties d'un tout, à savoir la question, vaste, de la critique d'une société qui entend vivre et soumettre au nom de l'argent. L'étude des personnages du récit permet toutefois, par les caractéristiques que ceux-ci présentent, d'aborder ces différents thèmes au travers de personnages qui peuvent en être les allégories.

3. Les personnages du récit : allégories et dualités

Loin d'un strict manichéisme, les protagonistes de *Alonso e i visionari* forment tout de même des dualités, mais leur évolution fait qu'ils ne peuvent être réduits à des entités opposables les unes aux autres, même s'ils ne semblent pas pouvoir échapper totalement à leur condition, à leur tempérament. Dans ce roman, il s'agit de mettre en place une dialectique propre à engager une réflexion de la part du lecteur par le biais des personnages, et quasiment chacun d'entre eux peut être vu comme une allégorie, ou au moins comme la représentation d'un pan de la société. Cela est vrai pour les personnages-humains, mais l'on peut remarquer dans le récit une importance des personnages-animaux également, bien sûr avec le puma, mais aussi au-delà.

Plusieurs oppositions rythment la narration et celles-ci se font sur plusieurs niveaux : dans un premier temps, les personnages peuvent être divisés en deux groupes selon qu'ils ont une implication directe dans l'histoire de Julio et du *cucciolo*, comme c'est le cas bien sûr pour Julio et le puma, pour Jimmy Op, Antonio Decimo, Decio, Lea ou encore Lilly, ou selon qu'ils sont extérieurs aux faits au moment où ils se sont produits, c'est-à-dire une trentaine d'années avant le récit engagé par Stella, la narratrice, ces personnages étant Camera, Corinna, Edwin, Ingres et d'autres moins importants. Ces derniers sont certes impliqués dans l'histoire, mais après coup : en effet, ils y interviennent parfois seulement par leurs commentaires, ou plus concrètement par leur fonction, par exemple Camera qui est policier et arrête Op avec son équipe. Néanmoins, les personnages directement liés à l'affaire ne sont pas tous présents

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Voir GASPERIN de V., *op. cit.*

physiquement au moment du récit qu'en donne Stella au fil de ses découvertes : ainsi le puma n'est-il jamais vraiment là physiquement, il n'est que convoqué nominalement, et cela peut participer de l'essence divine qui est la sienne dans le récit, selon Op tout au moins. Par ailleurs, Decimo n'a pas d'intervention directe non plus dans le « présent » du récit, et ses fils, Decio comme Julio, sont tous deux décédés lorsque commence l'enquête de Stella Winter. De la sorte, nous pouvons observer une première opposition entre les personnages, qui est à la fois physique et spatio-temporelle ; quels en sont les effets ? D'une part, le fait que nombre des protagonistes de l'affaire ne puissent comparaître « en direct » appuie l'ampleur que les événements ont pris, puisque trente ans après, non seulement l'histoire est encore vive dans l'esprit de Op, mais elle suscite encore l'attention de Stella et des journaux. D'autre part, l'aspect temporel de cette opposition contribue à brouiller, justement, la temporalité du récit, même si l'on sait qu'une partie de l'histoire se déroule à partir des années 1950 jusqu'aux années de plomb en Italie, mais le récit ne paraît pas à ce point ancré dans le contexte de cette époque pour qu'il soit impossible de s'en détacher. Cela tend, ainsi, à pérenniser l'histoire : de fait, tous les personnages évoqués se sentent concernés par les événements passés et par ce qu'ils symbolisent, tous se mettent à penser au puma, à spéculer sur son existence ou non, et cela peut être une façon pour l'autrice de mettre en exergue le caractère intemporel des questions que le puma suscite, et par-là de faire remarquer la nécessité de toujours remettre en question nos propres certitudes, notre capacité à *tout voir*, dans un monde où tout *n'est pas visible*.

Dans un second temps, c'est à un niveau spirituel que sont opposés les personnages : d'un côté, les visionnaires, non conçus comme marginaux pour autant, composent un groupe hétérogène autour de personnages tels que Decio et Op principalement, plus tard Stella, puis Mohammed et peut-être même Julio ; et de l'autre, leur font face des personnages marqués par des pensées plus proches des pensées doxiques, parmi lesquels l'on retiendra surtout Antonio Decimo et son « *materialismo assoluto* »¹⁰⁷. L'on pourrait ajouter à cette dualité un groupe oscillant entre ces deux pôles, puisque Stella est du côté de la rationalité pure et simple au début du roman, puis connaît une sorte de transformation mentale à force de fréquenter Op et de débattre avec lui des événements de la vie en général, ce qui la mène dès lors du côté des visionnaires ; et parce qu'elle devient à son tour capable de *vision*, elle se doit de veiller à ce qu'il y ait toujours ce bol d'eau fraîche accessible au cas où reviendrait le puma, bol d'eau symbolisant, entre autres, l'aptitude ou plutôt l'état d'esprit d'une personne toujours prête à s'ouvrir à cette fameuse altérité, et à l'invisible, admettant de la sorte une présence divine dans

¹⁰⁷ « matérialisme absolu » (p. 42 EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 35

la Nature comme entité. Mais Stella n'est pas le seul personnage qui forme un entre-deux ; Julio Decimo est effectivement lui aussi une figure particulière de ce roman puisque, s'il apparaît comme quelqu'un de cruel, devenu terroriste, et qui est l'allégorie d'une « luminosa empietà »¹⁰⁸, dans sa lettre à Abraham Lincoln, Jimmy Op demande le pardon et la résurrection pour le fils aîné d'Antonio Decimo¹⁰⁹. De fait, Julio, au cours du roman, est un des rares personnages – sinon le seul – à croître véritablement étant donné que lors de sa première apparition dans l'histoire, il a autour de dix ans, alors que l'on suit plus ou moins son parcours jusqu'à ce qu'il ait au moins une vingtaine d'années, et c'est loin d'être un détail, car les enfants représentent aux yeux d'Anna Maria Ortese des êtres encore dénués de ce que le passage à l'âge adulte ôte souvent à l'homme : l'innocence, la pureté, la compassion. Il convient dès lors de ne pas enfermer ce personnage dans le cadre d'un groupe spécifique, car, s'il devient cruel et est peut-être même l'unique responsable de la mort du petit puma, il n'en attendit pas moins le retour, plein d'espoir, après l'avoir aperçu à la Stazione Termini. La réapparition du *cucciolo* fut pour Julio la possibilité renouvelée de croire aux âmes du monde, de s'extraire des croyances, sans doute vaniteuses, inculquées par son père qui, en outre, contribua à cultiver la cruauté et l'impiété de son fils par son incapacité à l'aimer vraiment, à éprouver à son égard un quelconque intérêt – intérêt dont l'enfant fut privé également du côté maternel, sa mère Léa ayant quitté l'Italie pour rejoindre sa sœur à Lille, sans se soucier de son propre fils. Ainsi, Julio ne peut être totalement inculpé, il ne fait pas partie intégrante du groupe de personnages auquel appartiennent ses parents. De surcroît, sa fin révèle qu'il faisait en fait partie du groupe des visionnaires : Julio, en effet, se serait suicidé parce que la vision du puma, encore réapparu, lui aurait été insupportable car il se serait rendu compte de toute sa cruauté, cruauté qui aurait peut-être même pu lui être, en quelque sorte, imposée par son père, lorsque ce dernier l'arracha sans ménagement à sa vision du puma¹¹⁰.

Par ailleurs, il est encore possible d'entrevoir d'autres dualités, advenant cette fois entre des « paires » de personnages. D'une part, Op et Decimo apparaissent comme deux entités opposées : Jimmy Opfering, pour *offering*, s'oppose déjà à Decimo par son nom, puisque le premier signifie sacrifice alors le second renvoie au chiffre, et par-là à la rationalité, mais aussi et surtout au verbe *decimare*, qui donne *decimo* à la première personne du singulier, et signifie

¹⁰⁸ « impiété lumineuse » (pp. 42-43 EF). *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 211

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 84

« décimer, détruire »¹¹¹. En outre, si les croyances des deux personnages sont également antithétiques – Jimmy incarnant l’ouverture d’esprit, la bienveillance, caractéristiques qui non seulement s’opposent au côté matérialiste de Decimo et à ses hautes idées de l’intelligence et de la raison primant sur tout¹¹², mais en plus ne peuvent qu’enfermer Op dans un sentiment de perte, de dégénérescence du monde et de déception profonde – leurs façons de s’exprimer sont également différentes : là où Jimmy Op use d’un langage relativement simple, Decimo est lui plus complexe à comprendre et à suivre¹¹³. Précisons également que la plupart des propos tenus par Op annoncent la suite du récit : ainsi, lorsqu’il dit à Stella, à propos du soir où Julio est mort, que « era come se Julio avesse visto qualcuno che gli toglieva ogni speranza... o gliene dava una insopportabile »¹¹⁴, l’on fait en réalité face à l’explication véritable de sa mort, qui n’est censée advenir que deux cents pages plus tard.

D’autre part, Julio et Decio pourraient aussi être deux personnages incarnant une dualité, entre la cruauté et la culpabilité de Julio, devenu criminel, et l’innocence de son frère Decio, toujours aimant et compatissant envers le puma, et mort accidentellement à l’âge de six ans, ce qui immortalise son innocence. Or, comme évoqué plus haut, Julio est un personnage plus complexe et qui ne peut être maintenu dans les frontières du groupe des non-visionnaires, c’est pourquoi l’opposition qui semble marquer les deux frères ne tient pas réellement sur le long terme¹¹⁵. En revanche, Julio peut être une figure en opposition par rapport à son père, si l’on s’intéresse aux deux catégories d’hommes dont fait état la pensée d’AMO, dans le roman explicitée par Edwin Cerio. En effet, elle distingue les hommes de la lutte et les hommes de l’affront aux dieux¹¹⁶ : les premiers « hanno perduto il rapporto con la paternità del mondo [...] sono portati a fare del male »¹¹⁷, et les seconds « giudicano di poter negare ai propri simili, agli animali [...] pensando di poter impunemente dare dolore »¹¹⁸. Julio serait plutôt du côté des hommes de la lutte, et Decimo du côté des hommes de l’affront aux dieux : de fait, le comportement du fils démontre un certain détachement du monde et de tous ceux qui l’habitent,

¹¹¹ GASPERIN (DE) V., *Op. cit.*, p. 259

¹¹² Anna Maria Ortese a une conception particulière des notions d’intelligence et de raison, qu’elle explique dans son essai *Corpo Celeste*, et qui sont incarnées par Jimmy Op, très tôt dans le roman, notamment aux pages 20 et 21, lorsqu’il parle de « l’uomo “naturale” » et déclare que « la vita è una ».

¹¹³ TOMMASI W., *Op. cit.*, p. 130

¹¹⁴ « c’est comme si Julio avait vu quelqu’un qui lui ôtait tout espoir... ou lui en donnait un d’insoutenable. » (p. 15 EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 14

¹¹⁵ On peut tout de même voir une opposition entre les frères, puisque Decio tend plutôt à incarner l’innocence innée, le *soccorso*, alors que Julio se montre plus intéressé, moins sensible à l’altérité ; mais par l’épisode de la Stazione Termini et par son supposé suicide, Julio se rapproche de Decio.

¹¹⁶ GASPERIN (DE) V., *Op. cit.*, p. 260

¹¹⁷ « ont perdu le rapport avec la paternité du monde [...] ils sont portés à faire du mal ». *Ibid.*

¹¹⁸ « jugent pouvoir renier leurs semblables, les animaux [...] en pensant pouvoir faire souffrir impunément ». *Ibid.*

et la perte du rapport avec la paternité se vérifie aussi à un niveau personnel, puisque Julio a souffert du désintérêt de ses deux parents, ce qui peut en partie expliquer qu'il se soit au fur et à mesure approché de groupes violents ; tandis que le père, avec son diplôme de professeur et son langage alambiqué, se révèle plutôt sûr de lui et s'estime supérieur aux autres, ceux qui ne peuvent atteindre son niveau de *raison*, ce qui, quant à lui, l'entraîne à faire souffrir son fils, entre autres, sans qu'il paraisse à aucun moment s'en inquiéter. Ainsi ces deux personnages s'opposent-ils, mais cette dualité n'est, à nouveau, pas le signe d'un manichéisme systématique dans *AV*, car l'un comme l'autre connaissent des moments de remise en question, de doutes, et ne sont pas totalement fermés à d'autres croyances.

Infine, la dernière opposition que l'on aperçoit dans ce roman concerne celle entre les personnages-humains « normaux », qu'ils soient ou non considérés comme visionnaires, et les autres personnages, humains pour certains, comme Decio voire Julio, puis Mohammed rebaptisé Decio également, non-humains pour d'autres, comme le puma, ces autres personnages étant donc les figures angéliques, les allégories de la divinité partout présente dans la nature. Un premier constat porte sur, cette fois, l'absence d'opposition réelle entre humains et animaux : en effet, dans ce roman, l'on rencontre ces deux types de personnages, et pourtant ils ne sont guère véritablement différenciés ; ils ont chacun leur importance, et jusqu'à leurs portraits incitent à voir entre eux une continuité¹¹⁹ – « la vita è una », comme dirait Jimmy Op. Nous pouvons constater la continuité entre espèces dans de nombreux extraits : par exemple, dans sa lettre à Abraham Lincoln, Op écrit :

Questa generazione poi cadde, come era logico, in tutti gli eccessi della paura, celebrò la strage, la crudeltà, la beffa e da questo punto fu ridotto a zero, e retrocesso e respinto oltre ogni limite accettabile, il buon diritto della precedente Natura, e Era della Natura : il cuore dei fanciulli. Tra questi, era Julio Decimo fratello di Decio e quindi del puma. (p. 206)

Puis cette génération, et c'était prévisible, est tombée dans tous les excès de la peur, a célébré les massacres, la cruauté, la tromperie ; et dès lors s'est trouvé aboli, ravalé, rejeté au-delà de toute limite acceptable le bon droit de la Nature antérieure, celui de l'Ère de la Nature : le cœur des enfants. Au nombre de ces derniers figurait Julio Decimo, le frère de Decio et donc du Puma. (p. 262 EF)

Les enfants rejoignent ici les animaux, en ceci qu'ils incarnent encore « l'Ère de la nature », au temps d'une dignité animale dont l'homme se trouvait également affublé. Ainsi ce roman est aussi une histoire pour enfants comme l'écrit Stella, c'est-à-dire une histoire qui voit en eux les frères humains des autres animaux, caractérisés par leur rejet naturel d'une rationalité pure

¹¹⁹ Sur la poétique engendrée par cette continuité, voir *infra*.

et dure et par-là par l'exacerbation d'une conscience ouverte au monde « céleste », pour reprendre l'adjectif d'AMO, et donc ouverte à tous ses habitants, fruit d'une « spiritualità allargata, inclusiva »¹²⁰. Ensemble, ils sont des êtres symboliques, représentent la divinité de la Nature, mais font aussi face à l'incompréhension de la part des autres personnages, voire à leur mépris, comme lorsque Decimo entend son fils prononcer ces mots lors de la réapparition du puma à la Stazione Termini : « angiolino mio, babbo santo »¹²¹, qui provoquent chez lui un sentiment d'horreur comme il le dit lui-même : « L'orrore di questa parola ! »¹²² – ces figures suscitent donc l'incompréhension ou le mépris, quand elles ne sont pas simplement invisibles. Dans le cas du puma, nous pouvons mieux comprendre ce qu'il représente en mettant cet animal en relation avec les deux autres « bestie-angelo » : en effet, non seulement on observe une gradation dans la caractérisation de ce personnage, qui passe de « sacco di pietre » à « angel[o] » et enfin à « piccolo cristo »¹²³, mais il y a en plus une gradation entre les trois romans. De fait, Estrellita, dans *L'Iguana*, est une créature encore à moitié humaine, liée au monde marin, le chardonneret d'*Il cardillo addolorato* est ensuite principalement une voix et représente l'air, et enfin, Alonso est un ange et est cette fois lié à la terre¹²⁴. Cette gradation permet d'illustrer les différents éléments de la planète Terre, en tout cas les éléments qui sont des milieux où habitent certaines espèces jusqu'à en former l'ensemble, et démontre en même temps une évolution toujours plus tournée vers la religion : une nouvelle religion, panthéiste et intrinsèquement liée à la Nature.

En somme, tous les éléments ici évoqués sont, dans *Alonso e i visionari*, ce qui mène ce roman à « forcer le passage » pour une réflexion sur la condition des animaux et par-là des hommes, ce qui se répercute également dans la poétique d'Anna Maria Ortese, dans son style, et par conséquent demande un travail linguistique tout particulier en traduction – points que nous allons désormais analyser.

¹²⁰ « spiritualité élargie, inclusive ». TOMMASI W., *Op. cit.*, p. 132

¹²¹ « mon petit ange, mon saint papa » (p.107 EF). ORTESE AM., *Alonso e i visionari*, p. 85

¹²² « Ce mot, quelle horreur ! » (p.107 EF). *Ibid.*

¹²³ « sac de pierres », « ange », « petit christ » (pp. 22, 137, 264). *Ibid.*, pp. 19, 108, 208.

¹²⁴ FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 54

III. POÉTIQUE ORTÉSIEENNE : STYLE ET TRADUCTION

1. Quelle poétique chez Anna Maria Ortese ?

A. Problématique et enjeux

Henri Meschonnic, dans sa *Poétique du traduire*, présente les quatre formes principales de tératologies que l'on peut observer dans une traduction qui modifie le texte original : les suppressions ou les omissions ; les ajouts (pour expliciter) ; les déplacements ; la non-concordance (quand un même mot est rendu par plusieurs) et l'anti- ou contre-concordance (quand plusieurs mots sont rendus par un même mot)¹²⁵. Il explique que, souvent, ces modifications sont dues à la volonté d'éviter les répétitions, qui passent pour inélégantes voire incorrectes en français depuis le classicisme¹²⁶, or ces répétitions peuvent justement être porteuses de sens – l'étude de la nouvelle d'AMO *Inglese a Roma*¹²⁷ montre d'ailleurs que chez cette autrice, les répétitions ont une « capacité structurante » (p. 129) et sont un « apport sémantique crucial pour véhiculer la vision idéologique de l'écrivaine » (p. 129). Tout le texte de Meschonnic va dans un même sens : mettre en exergue et démontrer l'importance du rythme dans une œuvre, ce contre quoi peuvent aller ces tératologies. Il s'agira donc ici d'analyser la traduction française d'*Alonso e i visionari*, afin de voir en quoi elle peut être considérée comme plus ou moins fidèle ; mais avant cela, il est nécessaire de problématiser et d'explicitier les enjeux de la poétique ortésienne.

Quelles sont les implications de la pensée d'AMO au niveau de la poétique ? D'une part, l'on peut observer l'importance accordée à la nature, notamment aux éléments atmosphériques, et le travail linguistique porté à annihiler la rupture brutale et définitive entre humanité et animalité ; d'autre part, le lexique religieux est relativement conséquent, et il participe de l'élaboration de la vision ortésienne du monde, de la Terre comme « corps céleste ». Ces aspects sont à prendre en compte dans l'étude de la traduction en français du roman ici étudié, puisqu'ils constituent le « message » du texte, ou du moins doivent être pris en compte pour son interprétation – et « la traduction est nécessairement une interprétation »¹²⁸, écrit Henri Meschonnic. Ainsi, les enjeux de la traduction d'*AV* sont doubles, car il s'agit non seulement de rendre le style de l'autrice, tout à fait singulier comme, par exemple, dans le choix des noms, dont certains perdent la portée métaphorique que l'on pouvait observer dans le texte original,

¹²⁵ MESCHONNIC H., *Poétique du traduire*, p. 32

¹²⁶ *Ibid.*, p. 53

¹²⁷ Voir VIGNALI-DE POLI C., *Traduire la répétition : le cas des traductions françaises d'une nouvelle d'Anna Maria Ortese*, *Inglese a Roma*

¹²⁸ MESCHONNIC H., *Op. cit.*, p. 92

mais en plus de rendre les subtilités qui permettent la critique du spécisme, par l'emploi de termes similaires ou de figures de style, entre autres dans les portraits de certains personnages.

Alonso e i visionari, publié en 1996 aux éditions Aldephi, est paru en français chez Gallimard en 2005, à travers la traduction de Louis Bonalumi, qui a traduit d'autres œuvres d'AMO : *De veille et de sommeil* en 1990, *La mer ne baigne pas Naples* en 1993 et *La douleur du chardonneret* en 1997. Il est aussi le traducteur de deux romans d'Andrea Camilleri et de *À une heure incertaine* de Primo Levi (1997). L'œuvre d'Anna Maria Ortese est en partie traduite en français par Claude Schmitt, avec qui l'autrice a tenu une correspondance de 1988 à 1998, dans laquelle il était surtout question de son roman *Il porto di Toledo* ; *Le port de Tolède* ne parut finalement qu'en 2009, aux éditions Seuil. Outre ces éditeurs et Gallimard, c'est principalement chez Actes Sud que sont publiées les traductions françaises d'AMO, de *Corps Céleste* en 2000 (par Claude Schmitt) à *À la lumière du Sud : lettres à Pasquale Prunas* en 2009 (par Marguerite Pozzoli), et les lettres échangées entre Ortese et Schmitt, archivées à Naples, montrent toute la confiance de l'autrice italienne envers le traducteur français, à qui elle déclara à propos de *Il Porto di Toledo* que « se lo pubblicassi, metterei una clausola : che il traduttore debba essere Lei »¹²⁹, et dont le cheminement vers l'écriture fut assez semblable, puisque l'un comme l'autre furent des autodidactes passionnés¹³⁰.

Les lettres d'AMO dévoilent le sentiment d'exclusion de l'autrice, d'incompréhension et de désintérêt à l'égard de son œuvre, ainsi elle écrivit notamment à Roberto Calasso :

Di chiunque fosse scrittore, in It., era ricordato continuamente il nome. Il mio, mai. [...] Questa società non mi voleva.¹³¹

Si bien qu'elle ne fut bientôt plus intéressée par les droits d'auteur sur ses romans, mais désirait « solo la traduzione inglese »¹³², selon sa lettre de 1986. Et si traduction en anglais il y eut effectivement, AMO apparaît comme une écrivaine qui, lorsqu'elle ne rencontrait pas ses traducteurs, n'avait d'eux et des traductions qu'ils proposaient pas vraiment connaissance, bien qu'elle fût traduite à Londres, Barcelone, en Allemagne et au Japon de son vivant¹³³. Néanmoins, tout comme avec Claude Schmitt, sa relation avec Henry Martin, traducteur anglais, fut bonne et AMO se réjouit que *L'Iguana* fût traduite en anglais ; déjà avec Martin, elle échangea un certain nombre de lettres pour s'assurer de la bonne compréhension du roman

¹²⁹ « Si on le publie, je mettrai une condition : que ce soit vous le traducteur. ». Lettre d'AMO citée par PIZZURO A., *Lettere inedite di Anna Maria Ortese sui problemi della traduzione*, p. 787

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 793-794 (notes 55 et 56)

¹³¹ « De n'importe qui qui fut écrivain, en Italie, on se souvenait toujours du nom. Du mien, jamais. [...] Cette société ne voulait pas de moi. » *Ibid.*, p. 775

¹³² « seulement la traduction anglaise ». *Ibid.*, p. 775

¹³³ *Ibid.*, p. 770

par le traducteur, qui se montra minutieux et dont Ortese, d'emblée, s'exclama au sujet de ce qui l'attendait : « Ma che impresa ! »¹³⁴. Bien avant ces traductions, une autre était déjà parue en France, avec *La cité involontaire*¹³⁵, nouvelle qui figure dans le recueil *Il mare non bagna Napoli*, en 1958, et d'autres nouvelles ou débuts de romans parurent également dans des revues françaises dans les années qui suivirent.

Enfin, les lettres d'AMO permettent aussi de voir quelle fut la conception de la traduction qu'avait l'autrice, et si l'on voit dans ces écrits un certain pessimisme – elle dit souvent à Claude Schmitt de ne pas s'inquiéter si les choses ne se passaient pas comme prévu, car elle s'attendait à ce que la tâche soit difficile et que, de toute façon, son œuvre était rarement appréciée, pas assez commune, peut-être, pour l'être¹³⁶ –, comme si elle croyait assez peu, au fond, à l'intérêt d'un public étranger pour son œuvre, elle n'en demeura pas moins satisfaite que des traductions en soient proposées. Mais pour cela, il s'agit de comprendre l'œuvre, aussi les échanges épistolaires furent-ils nécessaires à une bonne interprétation de *L'Iguana* ou de *Il Porto di Toledo*, et parce que ce dernier, particulièrement, était à la fois un livre difficile et celui auquel elle tenait le plus¹³⁷, Anna Maria Ortese envisageait le traducteur, en l'occurrence Claude Schmitt, comme un « secondo autore »¹³⁸. Ce statut de second auteur s'explique par le nécessaire travail d'analyse à la fois du récit et de la langue, mais cela va au-delà : en effet, à propos des traductions de Schmitt, AMO lui affirma :

Io amo molto le Sue traduzioni, caro amico, ho ritrovato in esse non solo i miei testi, ma il loro suono, la velocità o la lentezza di sogno che, forse, li fanno riconoscere.¹³⁹

Les notions de vitesse et de lenteur rappellent l'importance du rythme que Henri Meschonnic prône dans sa *Poétique du traduire*, et c'est cette même valeur du rythme comme constitutif de l'œuvre et inhérent à son originalité, à sa compréhension, en quelque sorte à son *être*, que l'on retrouve dans ces mots de l'écrivaine italienne, qui poursuivit ainsi :

Credo sia così che vale la pena di tradurre. [...] Ecco, Lei ama un libro, perché lo sente : e far sentire un libro a un orecchio straniero, questo sì è tradurre.¹⁴⁰

Traduire est donc une question de son, de mélodie qu'il s'agit de produire d'une langue à l'autre, et il faut, par une retranscription créative, aboutir à un résultat qui permette au lecteur

¹³⁴ « mais quelle entreprise ! ». *Ibid.*, p. 773 (note 15)

¹³⁵ *Ibid.*, p. 770

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 775, 781

¹³⁷ *Ibid.*, p. 778 (note 24)

¹³⁸ « second auteur ». *Ibid.*, p. 778 (note 24)

¹³⁹ « J'aime beaucoup vos traductions, cher ami, j'y ai retrouvé non seulement mes textes, mais aussi leur son, la vitesse ou la lenteur de rêve qui, peut-être, les font reconnaître. ». *Ibid.*, p. 724 (note 56)

¹⁴⁰ « Je crois que c'est ainsi qu'il vaut la peine de traduire. [...] Voici, vous aimez un livre, parce que vous l'entendez : et faire entendre un livre à une oreille étrangère, cela, oui, c'est traduire. ». *Ibid.*, p. 724 (note 56)

d'entendre de la même façon ce que l'œuvre originale produit ; ce travail de recherche d'une langue à l'autre légitime, selon AMO, la notion d'auteur pour le traducteur, qui hérite dès lors des droits et « quindi di proprietà dell'opera »¹⁴¹.

B. Poétique de la transcendance

Comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents, l'une des particularités de l'œuvre d'AMO concerne ses convictions anti-anthropocentristes dans la mesure où ses textes, qu'ils soient romans, nouvelles, poèmes ou autres, revendiquent un droit à la vie, à la liberté, en somme un droit à la dignité élargie à la nature et aux animaux non humains, ce qui en fait une œuvre singulière dans la littérature italienne du XX^e siècle, et l'on pourrait dire dans la littérature tout court, qui, s'il lui arrive tout de même de décentraliser l'homme, ne le fait en réalité que rarement avec tant d'implication accompagnée d'une pensée complexe. Et l'importance accordée à la nature, non seulement passe par le récit en lui-même et son genre, mais en plus s'entrevoit dans les choix linguistiques et stylistiques – ce qui nécessite donc d'être rendu en traduction afin de respecter ce que transmet l'œuvre originale.

Tantôt poétique de l'altérité¹⁴², tantôt poétique de l'invisible¹⁴³, le style de cette « scrittrice di visione »¹⁴⁴ connaît différentes dénominations qui, globalement, permettent de caractériser l'ensemble de son œuvre, même si ce sont surtout les trois romans des « bestie-angelo » qui correspondent le plus à ce qu'elles évoquent. Néanmoins, nous ne parlerons pas ici de poétique de l'altérité ni de poétique de l'invisible, mais plutôt d'une poétique de la transcendance, en s'intéressant avant tout aux aspects antispécistes ; de fait, la notion d'altérité tend à contredire celle d'antispécisme, puisqu'elle crée la rupture entre un soi, l'humain, et un autre, l'animal, ou plus largement l'inconnu, l'invisible justement, tandis que la notion d'invisible ne permet pas tout à fait de décrire le style ortésien pour ce qu'il a d'*aspéciste*, car les animaux non humains ne sont, jusqu'à preuve du contraire, pas invisibles. Le terme de transcendance permet, en revanche, de qualifier à la fois la poétique de cette autrice pour sa mise à distance de l'anthropocentrisme (ce qu'évoque l'idée d'altérité) mais aussi pour l'importance qu'elle donne à des réalités qu'on ne peut vraiment voir et connaître (ce que contient la notion d'invisible). En outre, la transcendance, en tant que réalité qui nous dépasse, peut renvoyer à l'idée de religion, autre élément fondateur de la poétique d'Anna Maria Ortese, non pas en lien avec le

¹⁴¹ « donc de propriété de l'œuvre ». *Ibid.*, p. 794 (note 58)

¹⁴² IOVINO S., *Op. cit.*

¹⁴³ FARNETTI M., *Op. cit.*, p. 26

¹⁴⁴ « écrivaine de vision ». FIORI G., *Op. cit.*, p. 61

christianisme par exemple, mais en tant que croyance en une âme de la nature, du monde, de la Terre comme « corps céleste » et avec elle tous ses habitants, aussi petits et imperceptibles soient-ils. Sorte de religion du méta- donc, que l'on peut rapprocher du panthéisme – ce sont ces trois éléments, qui donnent une existence littéraire à la fois aux animaux, à l'invisible et à la Nature, qui forment l'essentiel de la poétique ortésienne, en particulier dans *Alonso e i visionari*.

Dans le cas de ce roman, on observe divers éléments qui tendent à se rapprocher du fantastique, notamment une forte présence d'adjectifs et de figures de style comme la comparaison ou la métaphore, et un style travaillé qui repose parfois sur le bouleversement de la syntaxe – éléments qui peuvent mimer le bouleversement spirituel dont le récit fait état. D'ailleurs, Ortese, dans une lettre adressée à son traducteur anglais, Henry Martin, écrivit en 1986 :

I racconti, le lunghe storie che ho scritto ultimamente, dal 76 a ora, sono fiabe, riguardano il genere fantastico ; mi guarderei bene, ora, di scrivere storie di persone, con passioni sociali o private. Servono solo a restare in questo tipo di mondo, che io non amo.¹⁴⁵

Cette déclaration, antérieure de dix ans au roman *Alonso e i visionari*, l'inclut toutefois également dans cette partie de son œuvre qu'AMO estime, ou du moins qu'elle ne souhaitait pas, en quelque sorte, oublier, puisqu'il s'agit bien d'une fable, d'un roman aux traits fantastiques ; l'enjeu de la traduction est par conséquent encore accru par l'affirmation de l'autrice, car ce roman trouve aussi sa légitimité, son intérêt, à ses yeux, dans ce qu'il a de fantastique, ce qui passe par le langage. Cela se situe également au niveau rythmique : en effet, le rythme, dont la variété est surprenante d'après Luca Clerici¹⁴⁶, est une composante de ce style fantastique, qui rend la syntaxe « imprevedibile, emozionante, spezzata e a tratti fascinosamente involuta »¹⁴⁷.

Tous ces éléments confirment l'idée d'une poétique de la transcendance, puisque la réalité, à travers l'ébranlement et la recherche stylistique, est elle-même mimée dans ce qu'elle a de chaotique, d'irrationnel. Plus précisément, le travail sur la langue que propose Anna Maria Ortese peut être vu comme la métaphore du monde, dans le sens où il ne peut être considéré comme un objet qui serait régi par des lois humaines, exclusivement créées par et pour

¹⁴⁵ « Les nouvelles, les longues histoires que j'ai écrites dernièrement, de 76 à aujourd'hui, sont des fables, elles touchent au genre fantastique ; je me garderais bien, maintenant, d'écrire des histoires de personnes, avec des passions sociales ou privées. Ça sert seulement à rester dans ce type de monde, que, moi, je n'aime pas. » Lettre d'Anna Maria Ortese à Henry Martin du 15 novembre 1986, citée par Annalisa Pizzurro dans son article *Lettere inedite di Anna Maria Ortese sui problemi della traduzione* (2013).

¹⁴⁶ ZANGRANDI S., *Dare voce alle cose del mondo prive di voce : « Alonso e i visionari » di Anna Maria Ortese*, p. 145 (note 3)

¹⁴⁷ « imprévisible, émouvante, brisée et parfois embrouillée d'une manière fascinante ». *Ibid.*

l'homme ; ainsi, par son style, dans la perspective antispéciste, la langue d'*AV* se fait le miroir d'une société dont il faut apprendre à bousculer les règles pour mieux s'en saisir et leur redonner un sens qu'elles ont perdu, afin, peut-être, de parvenir à y apercevoir la beauté qui, engloutie, n'y était plus visible. Voici donc l'enjeu de la traduction : rendre cette mélodie à la fois subversive et poétisante que présente le texte ortésien dans sa langue d'origine, l'italien.

2. **Dé-chaîner la langue pour briser les entraves spécistes : de l'italien au français**

A. Rendre l'originalité linguistique

Différents éléments contribuent à rendre le texte d'*Alonso e i visionari* paradoxal, au sens strict du terme de para-doxe, c'est-à-dire que la formulation des phrases y est, sinon bouleversée, du moins éloignée de la langue « naturelle ». En effet, la syntaxe prend par moments des libertés avec les règles ; les adjectifs, en plus d'être nombreux, sont positionnés de multiples manières, nous pouvons également remarquer une forte présence de suffixes, parfois doubles, tout cela en plus des archaïsmes, du plurilinguisme, des phrases enchâssées, notamment grâce à des parenthèses ou des tirets, et d'autres éléments qui tous fondent le singulier rythme ortésien, ancré dans l'imaginaire.

Dans un premier temps, le rythme créé grâce à la syntaxe, parfois bousculée, donne au texte italien une sonorité particulière. Certaines phrases, assez longues, se déroulent lentement, AMO y intercale des groupes de mots, des tirets, des parenthèses, et le sujet arrive, en quelque sorte, en retard ; et en même temps, à ces phrases en succèdent d'autres qui, au contraire, ressortent plutôt de la prose journalistique, sont nominales, brèves, et précisent généralement les propos antérieurs. Or, la tournure de ces phrases alambiquées tend, généralement, à être simplifiée dans la traduction en français. Dans l'exemple suivant, le terme *fiera*, qui est le complément direct du verbe, est déplacé en fin de phrase, et cela permet d'insister sur ce mot, d'autant plus qu'il est employé comme sujet dans la phrase qui suit ; en français, l'insistance n'est pas marquée, car l'ordre scolaire est rétabli :

Successivamente si avvicinò di qualche passo, e subito il piccolo Decio si strinse a noi (sedeva tra me e Rose Clem), senza però lasciare con gli occhi spalancati la fiera. Una fiera bambina, o cucciolo, devo dire. Di forse un mese. Giocava e si divertiva da solo, quasi fantasticando, ebbro – ma non molto – di libertà, di gioia. Mi colpì, a questo punto, più che l'ammirazione struggente del bambino, l'ironia del padre, il nostro Decimo. (p. 19)

Puis il s'est approché de quelques pas, et aussitôt le petit Decio s'est serré contre nous (il était assis entre Rose Clem et moi) sans cependant quitter le fauve de ses yeux grands ouverts. Un fauve enfant, en vérité, un petit de fauve. Il devait avoir un mois. Et il jouait tout seul, il folâtrait, comme au fil d'un rêve, grisé de liberté, de joie. Ce qui m'a frappé, alors, c'est moins l'admiration extasiée de l'enfant, que l'ironie du père, de notre Decimo. (pp. 21-22 EF)

Nous notons également dans cet extrait que « devo dire » est rendu par « en vérité », ce qui ôte la nuance aux propos de Op qui est en train de parler ; la phrase nominale « di forse un mese » devient verbale, et perd en ce sens son caractère descriptif ; quant à « ebbro – ma non molto – di libertà », cela change totalement en français puisque les tirets, qui interrompent la phrase et jouent ainsi sur la fluidité de la lecture, sont effacés, tout comme leur contenu. D'autres passages sont également amputés :

Piangendo, ma con un sorriso e una carezza interno alla fronte sudata del mio Jimmy malato, mi allontanai dal suo letto, raccomandandolo, appena sulla soglia, all'attenzione della Marie – l'infermiere riposava ; e ricordo che, attraversando il largo corridoio, contemplai, come fosse la scena di un altro mondo, un mondo di pace e di gioventù senza ritorno, la luce perlacea, la calma dicembrina e tanto bella del giardino, che scorgevo dietro le finestre. (p. 128)

En pleurant, mais après un sourire et une caresse autour du front trempé de sueur de mon Jimmy malade, je m'éloignai du lit ; dès le seuil, je confiai Op aux bons soins de Marie, l'infirmier se reposait ; et je me souviens qu'en longeant le large couloir, je contemplai, comme s'il se fût agi d'un univers de paix et de jeunesse sans retour, la lumière nacrée et la quiétude hivernale, si belle, du jardin que j'apercevais à travers les vitres. (pp. 162-163 EF)

Cet extrait contient deux formes de tétatologie explicitées par Henri Meschonnic : la suppression, puisque non seulement le tiret disparaît mais en plus la répétition du mot « mondo » n'est pas rendue, et le déplacement, le traducteur ayant choisi de passer du gérondif italien au passé simple en français (« raccomandandolo » devient « je confiai »), ce qui nécessite de revoir l'ordre des mots, et ayant également simplifié la fin de la phrase. On observe des procédés similaires plus loin dans le texte :

Il misero piccino (ciò che posso vedere e capire, in un sentimento atterrito e finalmente sincero) è rotolato a terra nello stesso attimo, davanti a noi. Respira sì orribilmente, ma è silenzioso ora, e un minuto dopo distende la testina sul pavimento, guardando non più Julio, certo, ma il suo vecchio cielo, e muore. (p. 135)

Le misérable petit être (à ce que j'ai cru voir et comprendre malgré un sentiment d'effroi finalement sincère) a roulé sur le sol, devant nous. Il respire si affreusement à présent, en silence. Quelques instants après, il laisse retomber sa tête sur le carrelage, non pas en regardant Julio, non, mais son vieux ciel, et il meurt. (p. 172 EF)

Ici il y a à nouveau suppression, en l'occurrence du complément « nello stesso attimo », et la structure n'est pas respectée car la dernière phrase en italien est divisée en deux phrases en français ; il y a en outre un déplacement de « ora », qui change le sens puisque, déplacé en début de phrase, « maintenant » ne précise plus le moment où l'animal est devenu silencieux, mais il insiste au contraire sur sa respiration difficile. Par ailleurs, le déplacement de la négation dans la dernière partie de cet extrait en modifie également le sens : Alonso, le puma, dont il est alors question, a l'air en français de ne pas avoir regardé Julio, tandis qu'en italien, « guardando non

più Julio » signifie qu'il le regardait jusque-là, mais qu'il ne le regarde plus davantage. Enfin, un dernier exemple de déplacements et suppressions, nuances qui peuvent être importantes pour l'interprétation du récit :

Ormai eravamo convinti tutti, sebbene a diverso livello di fiducia nella umanità, che questa di Prato, che aveva coinvolto i Decimo e il professore americano, era stata una storia ben più grande della sua apparente collocazione poliziesca, e della sua matrice politica o criminale che dir si voglia : era stata la storia di un peccato molto comune agli uomini, ma il più grave (il primo, penso) di tutti i peccati : il disconoscimento dello Spirito del mondo, della sua mitezza e bontà, della grazia che lo attraversa a ogni istante... e non lo dimentica mai, tale mondo. (pp. 244-245)

Nous étions tous convaincus désormais, fût-ce à différents degrés de confiance en l'humanité, que l'affaire de Prato, dans laquelle s'étaient trouvés impliqués les Decimo et le professeur américain, avait été une histoire bien plus grande que son apparente dimension policière, et que son origine politique ou criminelle : ç'avait été l'histoire d'un péché des plus communs aux hommes, mais aussi le plus grave (le premier, à mon sens) de tous les péchés : la méconnaissance de l'Esprit du monde, de sa douceur et de sa bonté, de la grâce qui le traverse à tout instant... et qui jamais n'oublie ce monde. (p. 309 EF)

Les premiers mots de la phrase en français reprennent un ordre naturel, mais en plus de cela l'expression « che dir si voglia » n'est pas traduite. Mais c'est surtout la fin qui, en français, retire l'ambiguïté que l'on trouve en italien : de fait, « e non lo dimentica mai, tale mondo » est rendu par « et qui jamais n'oublie ce monde », or dans la version originale, on ne peut guère savoir si « tale mondo » est sujet ou objet, car la construction de la phrase admet les deux possibilités : littéralement, « et il ne l'oublie jamais, un tel monde » peut soit signifier que ce monde n'oublie pas le péché des hommes, soit que c'est ce monde qui n'est jamais oublié par la grâce qui le traverse. À nouveau, ces nuances peuvent tout à fait changer l'interprétation de certains passages précis, d'où l'importance – et la difficulté – de les traduire fidèlement.

Dans un deuxième temps, Silvia Zangrandi¹⁴⁸ remarque que les adjectifs, très nombreux, sont employés selon des combinaisons diverses et souvent aussi d'une manière audacieuse et inhabituelle, et c'est le cas notamment lorsqu'il s'agit de décrire les éléments atmosphériques, également récurrents dans le roman et qui ont, sinon une influence sur les faits racontés, du moins un lien métaphorique vis-à-vis des événements, ainsi peut-on remarquer une dialectique entre ce qui se déroule sur terre et ce qui se déroule dans le ciel, l'un annonçant l'autre. Mais de manière générale, ce sont tous les adjectifs, par leur quantité, qui tendent à inscrire le récit dans le genre fantastique, par le décalage qu'ils apportent, l'originalité, et l'écriture très imagée d'Ortese. Comme le montre toujours Silvia Zangrandi, il y a plusieurs configurations

¹⁴⁸ Voir ZANGRANDI S., *Dare voce alle cose del mondo prive di voce : « Alonso e i visionari » di Anna Maria Ortese*, p. 145

possibles¹⁴⁹ : par exemple, il n'est pas rare de trouver des couples d'adjectifs placés de part et d'autre du nom (« sottile navigare interiore » (p. 13), « gran cielo freddo » (p. 80), « un gran vento freddo » (p. 136), « semplice bambino apprensivo » (p. 152), « gran luce d'oro » (p. 170), « la prima luce morta del giorno » (p. 222) ; respectivement rendus par « sillage impalpable de sa pensée » (p. 13), « grand ciel froid » (p. 101), « un vent fort et froid » (p. 173), « petit enfant inquiet » (p. 193), « grande lumière dorée » (p. 217), « la première et morne lumière du jour » (p. 282)) ; ou bien les constructions avec deux adjectifs précédant ou suivant le nom, séparés par une virgule ou la conjonction « et » (« grido debole e stridulo » (p. 15), « quella sinistra e debole figura di padre moderno » (p. 84), « un sorriso scuro, incerto » (p. 98), « un vuoto scuro e freddo » (p. 119) ; « cri faible mais strident » (p. 16), « la figure, sinistre et faible, de ce père moderne » (p. 105), « un sourire contraint et compassé » (p. 124), « un vide sombre et froid » (p. 151)) ; ou encore une série d'adjectifs sous forme de liste (« una donna dura e attiva, allucinata » (p. 34), « la sua espressione amorosa, benevola [...] sempre felice, umile, calma » (p. 37), « un uomo piccolo, brutto, triste » (p. 64) ; « une femme dure et active, voire illuminée » (p. 42), « une expression amoureuse, bienveillante [...] et un air toujours si heureux, si humble et paisible » (p. 46), « un petit homme aussi triste que laid » (p. 81)) ; ou, enfin, une gradation (« un viso minuto, selvaggio, spaventato, infelicissimo » (p. 162), « due esseri lontani, perduti, divisi e ignoti » (p. 205), « un essere obbediente, innocente, benefico » (p. 206) ; « il était menu, sauvage, apeuré et profondément malheureux » (p. 207), « deux êtres éloignés, perdus, séparés » (p. 261), « un être obéissant, innocent, bénéfique » (p. 261)). Cette diversité d'exemples montre que la traduction, si elle est parfois relativement fidèle au texte d'origine, ou en tout cas est quasiment littérale, est parfois aussi bien distincte de la version italienne, et perd dès lors le côté incisif de la répétition, l'addition d'adjectifs, non séparés par un adverbe, par exemple. Toutefois dans sa globalité, la traduction en français, pour ce qui est des adjectifs donc, s'est voulue assez proche de l'écriture ortésienne, en gardant la même quantité d'épithètes, pour restituer l'effet visuel de cette poésie.

Autre élément fréquent du style ortésien, les suffixes permettent en plus d'introduire une nuance de taille ou une connotation péjorative dans un terme. Ainsi, de nombreux mots perdent leur neutralité dans *AV*, or la langue française est moins friande de tels procédés que l'italien, ce qui peut compliquer la traduction, d'autant plus lorsqu'AMO double les suffixes, apportant trois informations en un seul mot. Outre les suffixes tels que -ino, -etto, -ello, -ellino (à valeur diminutive), -one (à valeur augmentative) et -issimo (superlatif directement emprunté au latin),

¹⁴⁹ *Ibid.*

nous rencontrons également les suffixes -accio et -astro qui, par la valeur négative qu'ils impliquent, peuvent vraiment servir d'indications pour l'interprétation. Voici quelques exemples de l'usage de ces suffixes dans le roman : « una storiaccia crudele » (p. 44) est rendue par plusieurs mots, « une histoire aussi sale que cruelle » (p. 54) ; « poveretto » (p. 62) devient « pauvre petit » (p. 78), ce qui fonctionne assez bien car les deux expressions sont pareillement utilisées en italien et en français ; « superbo figliolo, e sanissimo » (p. 82) perd d'une certaine manière la grandeur sous-entendue (ce sont les mots de Decimo à propos de son fils Julio, qu'il méprise quasiment parfois, à l'inverse de cet extrait), puisque la valeur augmentative n'est pas rendue, et l'adjectif, difficile à rendre en un seul mot, perd en français son statut de superlatif dans « un garçon superbe, en parfaite santé » (p. 104) ; « vecchio amichetto-fratellino » (p. 132) est transformé en « vieil ami et petit frère » (p. 168) ; « stanzaccia » (p. 191) est aussi traduite par plusieurs mots, « vilaine pièce » (p. 243) ; et pour finir, vers la fin du roman, un passage insiste sur la compassion nouvelle de la narratrice, Stella, à l'égard des petits, qu'ils soient enfants ou animaux, et cela se répercute sur l'emploi des adjectifs et des suffixes, ainsi lit-on en quelques lignes « la vista di quell'esserino », « una gambina del piccolo, e anche un orlo del grembialetto » (p. 221) – cette surabondance de la notion de petitesse donc, reliée à la compassion, est rendue par « la vue de ce petit être », « une jambe de l'enfant et un pan de son petit tablier » (p. 281), ce qui, à nouveau, atténue légèrement l'insistance ortésienne, conséquence, peut-être, de la croyance selon laquelle les répétitions, en français, sont, sinon incorrectes, du moins problématiques, indésirables.

Enfin, l'étude du style d'AMO consiste également en l'usage régulier d'archaïsmes, du plurilinguisme et de tirets et/ou de parenthèses qui allongent considérablement la longueur des phrases. Par exemple, on note l'emploi de « vi » au lieu de « ci » (« vi manca qualcosa » (p. 14), « non vi fu nessuna risposta » (p. 69), « nel quale non vi è quasi nulla di sincero » (p. 80), « vi era però » (p. 86)), équivalent de « y » en français, qui dans la traduction perd son côté dépassé. Les formules contractées *pel* et *col* et ce qui en dérive (« *col solo pensiero* » (p. 55), « *col suo cigolio* » (p. 72), « *col Direttore dell'Istituto* » (p. 219), « *col vento della primavera* » (p. 245)) sont également archaïsantes, mais à nouveau, la traduction en français ne permet pas de montrer cette recherche stylistique. Le plurilinguisme est en revanche encore visible en français : le mot allemand *nein* (p. 33, p. 40 EF) est pareillement employé dans les deux textes, toujours en italique, et les expressions en français comme « ceux-là... ceux-là... » (p. 220, p. 279 EF) sont signalées dans le texte français par une note de bas de page du traducteur. Quant à la longueur des phrases, on observe dans la version italienne une grande majorité de phrases

fort longues, qui parfois même peuvent former un paragraphe complet, souvent entrecoupées de tirets et de parenthèses, cela en alternance avec des phrases nominales, qui relèvent plutôt de la prose journalistique – c'est là une caractéristique plutôt respectée dans la traduction, mis à part quelques exceptions, qui, en général, vont plutôt dans le sens d'une simplification, d'un raccourcissement.

B. Les figures de style comme fondement d'une poétique de la transcendance

Non seulement l'écriture ortésienne dans *AV* est visuelle grâce au nombre conséquent d'adjectifs, mais en plus elle l'est par la variété de comparaisons et de métaphores employées. Ces figures de style, au même titre que l'usage particulier de certains mots et des répétitions, participent de la remise en question du spécisme et par-là, d'une coupure nette entre homme et animal. Ainsi, nous observons dans ce texte une profusion d'analogies et autres procédés dont la visée est moins ornementale que militante et philosophique. Peuvent être dégagés de ces analogies deux thèmes principaux : d'un côté les comparaisons entre humains et animaux, et de l'autre tout ce qui relève du lexique religieux – ce qui renvoie directement à l'idée de poétique de la transcendance telle que définie précédemment.

D'abord, l'observation du premier type d'analogie tend à confirmer la possibilité de la lecture d'*AV* en tant que roman antispéciste engagé. De fait, les figures de style qui rapprochent l'homme de l'animal et inversement, pour estomper et finalement annihiler la frontière nette que l'être humain, par idéologie spéciste, a instaurée entre les espèces, sont récurrentes et presque systématiques dans les portraits de personnages ou dans la description de leur comportement. S'agissant de comparaisons qui ne sont pas, en italien, de l'ordre de l'expression, de la locution, du proverbe, la plupart sont rendues en français avec justesse. Par exemple, « Liliana Bey, magra come una lupa » (p. 44) est traduit par « Liliane Bey, efflanquée comme une louve » (p. 55) ; « leggero come una farfalla » (p. 56), « léger comme un papillon » (p. 71) ; « fine come un uccello, fragile, esile, dorato » (p. 75), « aussi mince et frêle qu'un oiseau doré » (p. 94). Concernant la traduction des métaphores, très nombreuses et plus subtiles, elle est majoritairement respectueuse des sous-entendus dans la version italienne. Il demeure cependant quelques cas discutables, comme « [il puma] ne ha ricevuto l'impronta di una scarpa su quella striminzite gambe » (p. 133), qui est rendu par « il a eu en retour l'empreinte d'un soulier sur ses pattes grêles de malade », « gambe » désigne plutôt les jambes, les humains

donc¹⁵⁰, de la sorte traduire par « pattes » en français annule la nuance. Du reste, une conversation entre plusieurs personnages dont Stella et Cerio fait état d'un certain Hupperman, camarade de Julio, qui avait raconté à Edwin que Julio avait un jour poussé Alonso Torres, qui en était resté boiteux, en employant à son sujet le terme « zampa » au lieu de « gamba » (p. 79), anecdote qui témoigne de la réflexion linguistique d'AMO.

Les descriptions de Liliane Bey usent fréquemment de métaphores qui l'associent aux animaux, dont la plupart persistent en français : « quella povera creatura » (« creatura » étant souvent employé dans *AV* à propos du puma) devient « cette pauvre créature » (p. 208) ; « un viso minuto, selvaggio [...] la minuzia – [...] da bestiola » (p. 162), « il était menu, sauvage [...] la petitesse – [...] comme d'une toute petite bête » (p. 207) ; « la testina perfetta di serpente » (p. 166), « la petite tête de serpent » (p. 211) ; « donna selvaggia » (p. 166), « femme sauvage » (p. 212) ; « la sua sottile zampa di uccello » (p. 166), « sa frêle patte d'oiseau » (p. 212) ; « la scimmietta del bandito » (p. 167), « la guenon du hors-la-loi » (p. 213). Les autres personnages aussi font parfois l'objet d'analogie avec les animaux : Op est comparé à « un uccello ferito, o un cucciolo [...] maltratto » (p. 198), en français « un oiseau blessé ou un petit animal [...] maltraité » (p. 252) ; Camera élargit « quei suoi grandissimi occhi da cane delle favole » (p. 239), soit « ses grands yeux de chien des fables » (p. 302) ; Julio, quant à lui, a « uno sguardo [...] da fiera » (p. 60), « un regard de fauve » (p. 75). Autre type de métaphores : celles qui relient les personnages plus spécifiquement au puma. Celles-ci sont plus subtiles, notamment parce qu'elles consistent en des répétitions de certains termes, ce qui suppose d'envisager le texte comme un réseau. Ces cas, à nouveau, sont discutables, il n'en demeure pas moins qu'ils entraînent des effets de résonance dans le récit : à propos d'Alonso Torres, Decimo déclare : « Quel vecchio mucchio di ossa ! » (p. 58) (« Ce paquet de vieux os ! », p. 73), et le décrit plus avant comme « un uomo minuto, ossuto, con un camiciotto di tela gialla » (p. 96) (« un bonhomme menu, osseux, en chemisette de coton jaune », p. 121), vivant dans un lieu qui a tout l'air de « una petraia, o un mondezzaio » (p. 96) (« un lieu rocailleux ou une sorte de décharge », p. 121). Ces termes peuvent former un écho avec le puma, d'abord décrit comme un « piccolo sacco di pietre » (p. 19) (« une sorte de petit sac de pierres », p. 22), un « piccolo vagabondo giallo » (p. 21) (« petit vagabond jaunâtre », p. 23), dont la peau, après sa mort, aurait été jetée dans un « immondezzaio » (p. 63) (« décharge publique, p. 80). « Petraia » est, du reste, également employé par Op (« una petraia », p. 96 ; « Vi sono petraie, nel mondo. », p. 199 ; « per le petraie del mondo », p. 211), or les traductions varient, ce qui ne permet plus de

¹⁵⁰ Il est possible de dire « gambe » pour un animal, mais c'est un usage plus rare que « zampe ».

rendre l'effet de réseau dans le texte créé par les répétitions : d'abord « un lieu rocailleux » (p. 121), c'est ensuite de la « pierraille de par le monde » (p. 253), puis des « déserts de pierre » (p. 269). Enfin, lorsqu'elle rend visite à Stella, Liliane Bey utilise l'expression « cane bianco » (p. 163) (« chien blanc », p. 208), en disant que le chien de la narratrice les entend, et Stella par la suite se demande si elle ne parlait pas, en réalité, de Jimmy Op. Cela pourrait aussi être vu comme un écho dans le texte, puisque, en route pour aller voir le professeur américain à la clinique, Stella, en voiture, aperçoit, justement, un chien blanc (« cane [...] bianco come la neve », p. 192 ; « un chien [...] un blanc de neige », p. 244) ; la résonance du texte, qui participe de sa complexité et des multiples interprétations que l'on peut en déduire, est cette fois respectée par le traducteur.

Ensuite, les allusions à la religion, nombreuses également, reflètent les revendications ortésiennes d'un retour à la Nature, en montrant le sacré qui s'y trouve et que la société capitaliste ne voit plus. De la sorte, le lexique religieux, qui sert aussi l'évolution générique du récit, est un second moyen de redonner de l'importance aux animaux et de suggérer l'existence de réalités invisibles. Deux procédés peuvent être distingués : l'un consiste en une métaphore générale des faits avec une réalité métaphysique, évoquée selon les termes religieux, et l'autre qualifie directement Alonso, le puma, par des mots qui aident à l'interprétation de cette figure comme de l'allégorie des animaux non humains, en tant qu'êtres également dignes d'être libres, aimés, *secourus*. À nouveau, l'intérêt de ces analogies réside notamment dans le réseau qu'elles créent, que la traduction, la plupart du temps, respecte.

D'une part, l'analogie globale avec le sacré est rendue grâce aux termes « peccato » (p. 92), « péché » (p. 116) ; « espiare » (p. 128), « expier » (p. 162) ; « sacrifici per *gli ultimi* » (p. 131), « sacrifices pour les *derniers* » (p. 166) ; « martiri » (p. 158), « martyrs » (p. 202) ; « offerte » (p. 159), « offrandes » (p. 202) ; « chiedere *perdono* » (p. 196), « demander *pardon* » (p. 249). D'autre part, les métaphores religieuses concernant directement le puma sont aussi fidèles au texte d'origine, comme « riguarda questo piccino come un angelo, o un messaggero del Cielo » (p. 108), « considère ce petit animal comme un ange ou un messenger du Ciel » (p. 137) ; « il sacrificio del cucciolo » (p. 113), « le sacrifice du petit puma » (p. 143) ; « l'invocazione blasfema : “Aiutami tu, bambino.” » (p. 176), « l'invocation blasphème : “Aide-moi, cher petit.” » (p. 224) ; « questo Cucciolo – nome del nostro più grande Signore » (p. 205), « ce Petit Puma – dont le nom est celui de notre Seigneur le plus haut » (p. 260). Toutefois, ces derniers exemples posent tout de même question, car l'italien apparaît plus nuancé que le français : en effet, « piccino » n'implique pas forcément qu'il s'agisse d'un animal, alors qu'il a été traduit

par « petit animal », de même que « bambino », terme seulement appliqué aux humains et pourtant ici référant au puma, devient « cher petit », ce qui annihile la métaphore originale entre humain et animal. De plus, « cucciolo » est majoritairement employé pour désigner un chiot, mais est traduit par « petit puma » ; ce terme, par ailleurs, revient énormément dans le texte italien, il est la principale qualification d'Alonso, et la possibilité qu'il soit en fait un chiot n'est pas aussi claire dans la traduction. Néanmoins, lorsque Jimmy Op écrit que « Alonso era già umano [...] la sua faccia splendeva di bontà umana » (p. 206), le traducteur respecte l'emploi d'un terme dédié en principe aux humains, « faccia » : « Alonso était déjà humain [...] sa figure entière resplendissait de bonté humaine » (p. 261), permettant de la sorte de ne pas complètement annuler l'effet de rapprochement entre espèces que permet le texte original.

C. Tératologies : les cas problématiques

Si l'analyse de la traduction concernant les figures de style montre qu'elles sont, pour la plupart, respectées, le passage de l'italien au français constitue tout de même une perte à d'autres endroits du texte ; cette perte peut être due à deux raisons, l'une étant la difficulté voire l'impossibilité de rendre certains éléments sous-jacents de l'italien en français, l'autre l'élision, pure et simple, de phrases ou de morceaux de phrases qui ne paraissent donc plus dans l'édition française. Par ailleurs, d'autres extraits présentent des choix de traduction discutables et qui, dans le cadre d'une analyse précise de ce roman par le biais du langage qui le compose, pourrait porter préjudice à l'interprétation de certaines nuances, annulées ou modifiées.

En premier lieu, l'onomastique n'est pas anodine dans ce texte : de fait, si quelques noms ne sont *a priori* pas à associer à quelque sens sous-entendu, nombreux sont les personnages dont l'identité semble se dévoiler à travers leur nomination même. Louis Bonalumi, le traducteur, a choisi de garder tous les noms tels qu'ils apparaissent dans le roman d'origine, ce qui est tout à fait cohérent mais, pour un lecteur ne connaissant pas l'italien, cela signifie aussi de ne pas forcément entendre les indices qu'ils donnent sur le personnage en question. Jimmy Opfering et Antonio Decimo portent les noms de famille les plus éloquents, comme cela a déjà été abordé, Opfering faisant allusion à la notion de sacrifice et Decimo à la fois au verbe décimer à la première personne du singulier et aux chiffres. Jimmy Op, dès le départ, prélude donc la figure de sacrifice qu'il deviendra et avait même déclaré qu'il devait « mostrar[si] degno del [suo] nome »¹⁵¹ (p. 128), tandis que Decimo, alors en colère contre lui, avait sous-entendu l'échec de

¹⁵¹ « [se] montrer digne de [son] nom »

Jimmy à sauver le puma en écrivant dans sa neuvième lettre : « “Offerta” inutile ! »¹⁵² (p. 136) ; quant à Decimo, son nom renvoie directement à son caractère matérialiste et destructeur vis-à-vis de son fils et du puma. Le nom *Opfering* ne perd pas vraiment sa subtilité puisqu’il n’est de toute façon pas d’origine italienne, cependant le nom *Decimo*, révélateur en italien, l’est un peu moins en français, quoique l’équivalent français, « je décime », soit proche phonétiquement. Le même genre de remarques peuvent être faites concernant *Aliquota* et *Favola*, les carabinieri qui surgissent dès le début du roman, dont les noms signifient respectivement « taux, impôt » et « fable », paraissent moins ironiques en français, dès lors la place de ces personnages est également moins risible. *Beniamino Camera*, l’enquêteur d’abord méprisé par la narratrice qui ensuite le verra comme un ami, est un nom que l’on pourrait interpréter comme relatif à l’intimité dans laquelle il entre pour découvrir la vérité sur l’affaire du Prato, une « camera » étant une chambre, toutefois *Camera* est l’homophone du français caméra, donc l’idée d’intrusion ne disparaît pas totalement, elle est seulement illustrée autrement.

D’autres noms, ici et là, peuvent servir l’interprétation : par exemple, *Gardin*, le jardinier, s’appelle presque « garden », jardin en anglais, et *Farwell*, l’avocat de Jimmy Op, renvoie à « farewell » en anglais, c’est-à-dire les adieux, voire le remerciement, ce qui peut refléter la fin de vie de ce personnage ; ces noms-là, qui ne sont pas non plus d’origine italienne, ne perdent donc rien de leur sens dans la traduction française. En revanche, précisons que *Carla*, *Salvo* et *Alonso*, les noms des chiens de la narratrice et du puma, sont tous, en italien, des prénoms qui peuvent très bien être portés par des humains. Cependant un nom encore pose question, celui de *Stella Winter*. En effet, *Stella* signifie à la fois « étoile, astre » et peut désigner quelqu’un, une actrice par exemple, « qui tient le premier rôle », ce qui est le cas ici, en quelque sorte, puisque *Stella* est la narratrice. Son nom, *Winter*, signifie quant à lui « hiver » en anglais, et est donc un énième lien entre le récit et les éléments atmosphériques. À nouveau, ce nom ne perd pas vraiment son sens tacite du fait de sa mixité et du terme « stella » qu’un francophone peut tout à fait comprendre. Mais il reste toutefois assez opaque : les façons dont il peut être interprété sont multiples et, semble-t-il, indécidables. Ainsi, *Stella Winter* peut autant susciter l’image d’une source de lumière dans une saison sombre, froide, métaphore d’une prise de conscience dans une société fermée d’esprit peut-être, que convoquer à nouveau des croyances religieuses, l’étoile renvoyant éventuellement à celle vue par les Rois Mages, guidés vers Jésus, durant l’hiver.

¹⁵² « “Sacrifice” inutile ! »

En second lieu, à propos des éléments disparus ou discutables, l'un porte sur le langage de Decio. L'enfant, dont il est souvent question mais qui, finalement, ne s'exprime que très rarement dans les récits rapportés par Op, fait des fautes en parlant : pour dire qu'il voulait à nouveau prendre le puma dans ses bras, il dit « in baccio » (p. 23) au lieu de « in braccio », ce qui n'est absolument pas rendu en français (voir p. 26). Or, bien plus tard, Stella raconte que Mohammed, étrangement proche de Decio comme il a d'ailleurs été rebaptisé, fait une faute en demandant d'être pris à bras, puisqu'il dit « in baccio » (p. 242), exactement comme Decio Decimo auparavant, mais le traducteur traduit cette fois : « oba » (p. 306), pour être pris « aux bras ». La disparition de la première erreur annule l'effet d'écho entre les deux enfants, et c'est d'autant plus regrettable que la seconde erreur figure dans le texte et la rend, seule, inutile. D'autres observations, moins flagrantes cependant, mettent aussi en lumière l'idée de la traduction comme interprétation, car, outre les répétitions structurantes, le choix de certains mots nuance les analyses possibles. Parmi ces choix discutables, il y a la traduction d'une des répliques de Jimmy Op, au début du roman, lorsqu'il dit :

« [...] L'uomo è dannoso al puma e a molte specie di animali, » sentenziò « sempre, come nel nostro caso, che si tratti di uomini *particolarmente* intelligenti. O di bambini *gentili* com'era Decio. Certi animali sono più *deboli* di altri ». (p. 24)

« [...] L'homme est nuisible au puma comme à d'autres espèces animales. À condition toujours qu'il ne s'agisse, ainsi que dans notre cas, d'hommes *particulièrement* intelligents ou de *charmants* enfants tels que Decio. Certains animaux sont plus *nuisibles* que d'autres. » (p. 28 EF)

La traduction de cet extrait pose question car la dernière phrase, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, les animaux et les hommes sont tout au long du roman rapprochés, n'est pas catégorique quant à qui sont ces animaux. En italien, en effet, la construction peut laisser croire que, parmi ces animaux « più deboli di altri », il y a peut-être Decio et les enfants comme lui, nouvel élément qui le rapproche du puma. Or, la traduction française tend à dénaturer l'extrait, car « dannoso » et « deboli », adjectifs très différents et presque opposés entre coupables d'une part et victimes d'autre part, sont rendus par un seul mot, « nuisible » : c'est une anti-concordance selon le vocabulaire d'Henri Meschonnic¹⁵³. Ce procédé ne permet plus d'approcher Decio des animaux faibles, puisque ces animaux sont en français considérés comme nuisibles ; aussi est-ce plutôt de l'ordre de l'inversion : il n'y a plus analogie possible entre l'enfant et les animaux faibles, mais entre des animaux nuisibles (caractéristique devenue négative)... et l'homme, « dannoso », « nuisible » lui aussi. Un second exemple illustre le problème des nuances de la langue : Stella Winter, qui, par mégarde, vient de révéler à Camera

¹⁵³ MESCHONNIC H., *Op. cit.*, p. 32

que Jimmy Op serait transféré dans un hôpital en Suisse, s'adresse ensuite à l'enquêteur assez sèchement puis le décrit ainsi :

Egli non rispose ; appariva avvilito, abbattuto come un cane o un fanciullo duramente rimproverati. (p. 140)

Il ne répondit pas, il avait l'air avili, un air de chien battu ou de gamin que l'on vient de gronder sévèrement. (p. 179 EF)

Le texte italien, par le pluriel de « rimproverati », tend à mettre sur un pied d'égalité l'enfant et le chien, donc l'homme et l'animal, puisque tous deux sont pareillement réprimandés, tandis que la traduction marque davantage une distinction entre, d'un côté, l'air de chien battu, et de l'autre, l'air d'un « gamin que l'on vient de gronder ». Le choix du pluriel italien disparaît, et avec lui, peut-être, la subtilité qu'il introduisait. Enfin, dans un même ordre d'idée, on peut se demander si la proximité entre « fanciullo » et « cucciolo » n'est que fortuite ; en effet, ces deux termes sont respectivement ceux qui sont les plus fréquents pour qualifier dans un cas les enfants, et surtout les enfants Decimo, et dans l'autre le puma – ainsi, la ressemblance phonétique pourrait suggérer une ressemblance sinon identitaire du moins spirituelle.

Par ailleurs, il y a dans la traduction d'autres cas d'anti-concordance, mais aussi de non-concordance, comme pour le mot « rovina » (p. 13, p. 26, p. 113) rendu par désastre (p. 14), puis ruine (p. 31), puis désastre à nouveau (p. 143) ; même phénomène pour « esultanza » (p. 19, p. 20, p. 20) rendu par jubilation (p. 22), puis exaltation (p. 22) et finalement redevenu jubilation (p. 23) ; « belva », d'abord employé pour qualifier Julio (p. 165, « une bête fauve » p. 210 EF), apparaît plus loin trois fois en quelques lignes dans la lettre de Jimmy Op à Lincoln :

Nessuna belva, da tempo, è più una belva, Signore ; eppure gli Americani – e ciò ha inizio nei ricchi campus – stanno rifondando nel nostro Universo l'idea dell'uomo-belva. (p. 208)

Aucun fauve, depuis longtemps, n'est plus un fauve, Monsieur ; et pourtant les Américains – cela commence dans les riches campus – vont rétablissant dans notre Univers la notion de l'homme-bête-féroce. (p. 265 EF)

Le choix de traduire par fauve ou bête fauve, puis, tout à coup, de passer à bête féroce, qui plus est en créant de la sorte un mot composé de trois éléments, illustre la réticence face à la répétition en français – aussi, par la décision de ne pas respecter scrupuleusement les répétitions de termes identiques, s'agit-il pour le traducteur moins de traduire le texte, que d'en traduire l'histoire.

En somme, même si la traduction d'*Alonso e i visionari* demeure, dans sa globalité, plutôt cohérente, son analyse témoigne de la tendance à la simplification, notamment par la disparition de certains sous-entendus que permet l'italien et par la problématique de la répétition comme

indésirable en français, qui semble préférer à celle-ci les tératologies. Comme nous l'avons vu, cela n'est pas toujours préjudiciable au sens même que l'on peut tirer de ce roman, mais cela a en revanche des conséquences sur le rythme qui, pour reprendre les termes de Meschonnic, « fait la différence entre les traductions »¹⁵⁴ et « doit faire que l'interprétation soit non porteuse mais portée. »¹⁵⁵

3. Prélude d'un nouveau genre ?¹⁵⁶

L'étude d'*Alonso e i visionari*, au fil des différentes thématiques abordées, mène finalement à une question : ce roman peut-il être considéré comme un exemple d'une aire spécifique de la littérature, à savoir la littérature antispéciste ? Il n'y a, semble-t-il, pas de réponse certaine et définitive, car les travaux portant sur ce sujet sont encore minoritaires, en outre ceux qui pourraient s'en approcher abordent cette problématique d'une manière discutable ; de fait, parler, par exemple, de « zoopoétique » ou d'« éco-poétique »¹⁵⁷ laisse moins entendre l'engagement qu'il peut y avoir derrière ces textes, ainsi la notion de littérature antispéciste apporterait une nuance contestataire ou subversive, en quelque sorte, elle constituerait un pan différent, duquel tirer quelque chose (des convictions, des réflexions, des interrogations) de plus radical, qui remettrait non pas en question certaines pratiques de la société, mais tout son mode de pensée actuel.

Le cas d'Anna Maria Ortese a permis de mettre au jour des aspects fondamentaux de ce qu'est peut-être la littérature antispéciste à définir, parmi lesquels le militantisme, ici multimodal puisqu'il intervient tant dans la narration que dans l'évolution générique, et la recherche formelle, en somme, le travail à la fois narratif et linguistique pour aboutir à des textes (s'il s'agit ici d'un roman, il n'est pas à exclure que ce « nouveau genre » regroupe, en fait, tous les genres) engagés contre l'anthropocentrisme. Ce phénomène est en même temps très ancien et novateur car, bien que la notion d'antispécisme soit récente, ce qu'elle signifie n'implique pas des croyances apparues hier, *ex nihilo* : par exemple, déjà durant l'Antiquité, Plutarque a écrit un traité en faveur des animaux, dans lequel il s'interroge sur la légitimité de l'homme à manger de la viande¹⁵⁸, et beaucoup plus tard, au Siècle des Lumières, Voltaire

¹⁵⁴ MESCHONNIC H., *Op. cit.*, p. 277

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Je précise que ce dernier point, dans lequel je me permets de faire part d'une série de constats et d'interrogations qui peuvent, d'emblée, sembler moins « scientifiques », vise justement moins à convaincre de sa légitimité qu'à engager une réflexion qui est, d'après moi, nécessaire et pourtant fait encore défaut.

¹⁵⁷ Voir, entre autres, *Qu'est-ce que la zoopoétique* (entretien avec Anne Simon, propos recueillis par Nadia Taïbi) et *L'éco-poétique : une nouvelle approche de la littérature française* de Sara Buekens.

¹⁵⁸ Voir *Manger la chair ?*, traduction de Jacques Amyot, éditions Rivages.

revendiquait le végétarisme¹⁵⁹ – cela laisse supposer l'existence d'une littérature antispéciste, ou plutôt pré-antispéciste, depuis des siècles, voire des millénaires. Or, c'est aussi un phénomène nouveau dans la mesure où il prend de l'ampleur depuis quelques années, non plus sous forme de textes théoriques, mais bien en littérature, comme le montre l'œuvre d'Ortese et surtout ses derniers textes¹⁶⁰.

Cependant, j'estime que ce que j'appelle la littérature antispéciste ne regroupe pas seulement des textes plus ou moins proches d'*Alonso e i visionari* ou des deux autres romans du cycle des *bestie-angelo*, et c'est en cela que je propose une ouverture. Ce « nouveau genre » littéraire contiendrait au moins deux formes de récits : d'une part, ceux en un sens similaires à *AV*, c'est-à-dire des récits poétiques, fantastiques, symboliques... en somme des textes indubitablement littéraires, dans lesquels l'imaginaire a une place et où l'engagement antispéciste n'est pas forcément explicite mais se veut plus subtil, sous-entendu, ou bien métaphorique (par exemple *Truismes* de Marie Darrieussecq, *La peau de l'ours* de Joy Sorman, *Nos animaux préférés* d'Antoine Volodine, ou encore, pour revenir à la littérature italienne, *La pietra lunare* de Tommaso Landolfi) ; d'autre part, des récits qui tiendraient plutôt du reportage, du documentaire, se faisant littérature journalistique, voire qui fonderaient une sorte de néo-naturalisme, où l'histoire et la langue sont moins les résultats de recherches originales et formelles que d'enquêtes, parsemées d'informations vérifiées et de chiffres ancrant ces textes dans le contexte actuel (par exemple *Deux kilos deux* de Gil Bartholeyns, *180 jours* d'Isabelle Sorente, *À la ligne* de Joseph Ponthus, ou, plus précoce, *La jungle* d'Upton Sinclair ; par ailleurs, ces romans-ci montrent également la convergence des luttes, puisqu'ils posent non seulement la question de l'élevage mais aussi des employés d'abattoir).

À cette problématique du genre s'ajoute la question de la langue : si Anna Maria Ortese, dans *Alonso e i visionari*, met en place une poétique de la transcendance qui sert l'interprétation de ce texte comme un roman engagé antispéciste, quelle est la poétique de ces autres romans cités ? Faire partie de la littérature antispéciste, cela implique-t-il d'employer un langage particulier, et par-là, la langue, telle qu'elle est aujourd'hui, est-elle spéciste ?¹⁶¹ Toujours dans

¹⁵⁹ Voir l'article *Le végétarisme dans l'œuvre de Voltaire (1762-1778)* de Renan Larue.

¹⁶⁰ Cristina Vignali-De Poli considère, dans son article *Traduire la répétition...*, que le premier article antispéciste d'AMO date de 1940 et est intitulé *Gli amici senza parole*, tandis que son premier récit qui va dans le même sens est *La casa del gatto*, de 1942.

¹⁶¹ C'est la question que je me suis posée dans un précédent travail, réalisé en dernière année de licence, et à la fin duquel j'en suis venue à la conclusion que le langage que nous employons tend à accentuer la frontière entre humains et animaux et à dégrader l'image de ces derniers ; la langue, en revanche, est à la fois spéciste et aspéciste, c'est-à-dire qu'elle ne l'est pas en elle-même, mais, parce qu'elle émane d'une société spéciste et y évolue sans cesse, est inévitablement influencée par elle – mais s'il y a un spécisme dans la langue, c'est moins dans sa nature que dans l'usage que l'on en fait.

le cas d'AMO, il y a une réflexion consciente sur les pouvoirs de la langue, sur l'influence qu'elle peut avoir, réflexion à la fois présente dans ses essais, comme dans *Le Piccole Persone*¹⁶², et dans ses romans comme nous l'avons vu avec *AV* ; l'autrice suppose en effet que la langue, qui s'efforce de dire, ne dit pas véritablement – au contraire, en qualifiant d'animaux les animaux et d'hommes les hommes, elle crée une distance qui n'existe pas forcément hors du monde des mots. Ainsi, pour envisager une littérature antispéciste faut-il peut-être envisager aussi un travail sur le plan linguistique, ce qui permettrait de dé-voiler ce que le vocabulaire, les expressions, les discours couvrent d'une langue à l'autre. Cette recherche d'une langue *neutralisée* pourrait être un des ressorts de la littérature antispéciste en tant qu'art engagé, voire en tant qu'art militant – créateur, nécessaire, urgent.

Enfin, la réflexion concernant un tel type de littérature, antique comme émergente, aboutit à cette ultime interrogation : l'art d'écrire, au fond, n'est-il pas, pour reprendre une métaphore ortésienne, le meilleur lieu pour « chiedere perdono », pour demander pardon à tous ceux que l'auto-proclamée suprématie de l'homme a privé de toute liberté et de toute dignité ? Dans une société que les idéologies ont mené au chaos voire à sa perte, dans un monde où l'homme, se croyant roi, a assujéti toutes les espèces jusqu'à exploiter la sienne, jusqu'à la condamner à cause des répercussions ravageuses du spécisme et du capitalisme, entre autres, sur l'environnement, dans un monde, donc, où l'antispécisme catalyse en fait toutes les luttes, la littérature engagée du XXI^e siècle, peut-elle vraiment se déclarer comme telle, si elle n'est pas antispéciste ? Terminons par ces mots d'Anna Maria Ortese :

Je voudrais dire aussi : assez, assez, assez parlé des problèmes de l'homme. Que l'homme se mette debout, qu'il voie tout ce qu'il a volé, combien il s'est acharné sur la nature, combien il l'a pillée et massacrée – et combien cette vie de vandale l'a épuisé. Qu'il se lève pour reconstruire la terre qui ne lui appartenait pas, et alors seulement, s'il a fait quelque chose de bon pour cette terre et pour tous ses habitants, qu'il ose parler de ses propres souffrances. Mais pas avant. La terre entière n'est qu'une blessure, le peuple des âmes bibliques vivantes gémit sous la main malveillante d'un seul animal. Que cet animal se rachète, ou qu'il s'en aille définitivement. Jusqu'à présent, il n'a été que malédiction et maladie de la vie. S'il ne devient pas humble, il n'est plus indispensable.¹⁶³

¹⁶² Voir notamment les pages 180, 181, 182.

¹⁶³ ORTESE A.M., *Les petites personnes*, pp. 240-241.

CONCLUSION

De l'analyse en trois temps d'*Alonso e i visionari* d'Anna Maria Ortese, ressortent différents éléments qui peuvent effectivement être les points de départ d'une étude sur la littérature antispéciste, notion encore rarement rencontrée telle quelle mais qui semble bien émerger, voire s'imposer de plus en plus. La question de départ, portant sur l'existence de cette « nouvelle aire/ère », semble, à la fin de ce mémoire, aboutir au constat qu'il y a bien un pan, relativement neuf, en littérature, qui ne se contente pas d'engager une réflexion sur le sort des animaux dans une société anthropocentriste, mais force le passage à ces considérations nécessaires, faisant preuve d'un militantisme aux multiples facettes, dont l'œuvre de cette autrice italienne est un exemple original et novateur.

Dans un premier temps, la présentation d'Anna Maria Ortese a permis d'éclaircir ses positions quant au fonctionnement de la société et aux maux qui en découlent, en envisageant principalement la voie de l'antispécisme comme lutte en comportant, intrinsèquement, d'autres, à savoir par exemple la critique du capitalisme, du matérialisme et, plus généralement, d'un système dans lequel la Nature, ainsi que tous ceux qui l'habitent y compris l'homme, a été industrialisée. Ainsi, les réflexions d'Anna Maria Ortese et ses croyances, ses idées, parfois métaphysiques et telles qu'elles apparaissent dans un recueil comme *Corpo Celeste*, ouvrent un large champ de lectures possibles de son œuvre littéraire et légitime notamment l'interprétation du roman dont il était ici question comme un exemple de littérature engagée-antispéciste. De fait, *Alonso e i visionari* implique différents types d'engagement, d'une part sur le plan narratif et d'autre part sur le plan linguistique, mais peut s'ajouter à cela la question du genre, puisque l'évolution du profane au sacré, du policier à la prière, alors que la narratrice écrit à la fin de la narration qu'il s'agissait de son journal et qu'elle-même est devenue, implicitement, antispéciste ou au moins plus sensible à la *sentience* des autres animaux, suggère une re-lecture du monde comme peuplé d'êtres non humains mais angéliques, méritant d'être reconsidérés par l'homme, aimés et libérés – une sorte de re-sacralisation du monde en tant que Nature à respecter, ce qui en fait aussi un roman écologique par certains aspects. En outre, le récit lui-même peut être examiné comme une quête des valeurs perdues, par-là du sens perdu, qui mène inexorablement à la prise en compte des êtres vivants non plus comme objets mais comme habitants du monde au même titre que l'homme. Ces réflexions sont, par ailleurs, en grande partie liées aux personnages comme allégories et dont les conversations nourrissent les interrogations du lecteur lui-même, l'impliquant ainsi dans la quête de sens ; les personnages, qui ne sont toutefois pas manichéens, montrent également l'importance accordée à l'enfance,

aux idées d'innocence et de compassion qui y sont attachées – et les personnages animaux, eux, sont les symboles de cette compassion autant possible que fondamentale, à laquelle les adultes se soustraient pourtant.

Quant à l'engagement antispéciste que l'on peut observer sur le plan linguistique, et qui pose dès lors la question de la traduction de cette œuvre, il se situe à de multiples niveaux : en effet, il est à la fois bouleversement de la phrase (allongée, nominale, entrecoupée, en « désordre ») comme mise à mal des codes linguistiques et par la même occasion de la doxa ; il consiste de plus en une abondance d'adjectifs et de figures de style comme la métaphore et la comparaison qui servent à la fois le côté visuel du style ortésien, son caractère très imaginaire, et le rapprochement entre humain et animal par l'abolition des frontières que le langage établit ; enfin, il est, globalement, une recherche de l'originalité et de la justesse, par l'emploi d'archaïsmes et du multilinguisme, entre autres. De tout cela naît une poésie de la transcendance, qui invite à et assène à la fois l'annihilation de la rupture brutale entre homme et animal et la revendication d'une nature re-sacralisée, où le divin n'est plus quelque part dans le ciel ou en des lieux inconnus mais dans le regard d'un puma, dans l'envol d'un papillon – comme cela se voit d'ailleurs dans d'autres écrits d'Anna Maria Ortese. Ainsi, le langage, parce qu'il fait l'objet d'un travail stylistique particulier et soutient les réflexions métaphysiques et les valeurs prônées, est un élément fondateur d'*Alonso e i visionari*, qui, arraché à ses subtilités linguistiques, en deviendrait, sinon obsolète, du moins fade. De l'analyse de la traduction, réalisée par Louis Bonalumi pour Gallimard en 2005, il reste, semble-t-il, un double sentiment d'échec et de réussite, car, si de nombreux passages étudiés témoignent de la fidélité au texte original et montrent plutôt que, majoritairement, l'engagement antispéciste par le biais du langage a résisté au passage au français, d'autres moments de ce roman sont apparus presque dénaturés, par une tendance générale à la simplification. De la sorte, c'est le rythme qui subit les coups des phrases raccourcies ou en tout cas où certains tirets disparaissent ; les coups aussi des énoncés remis, en quelque sorte, dans l'ordre naturel ; et puis ceux des archaïsmes non rendus, des superlatifs devenus plusieurs mots, des répétitions non respectées, par peur, sans doute, de l'inélégance qui leur est reprochée en français. Ailleurs, bien que la plupart des éléments qui portent atteinte au spécisme comme norme subsistent, quelques-uns, parsemés ci et là, sont vraiment regrettables, comme la disparition de certains (courts) passages, par exemple la faute de Decio au début du roman, qui revient dans la bouche de Mohammed à la fin, mais qui, dans la version française, n'est rendue que chez ce dernier, ce qui bouleverse non seulement l'écho créé dans l'original, mais en atténue en plus les subtilités et les interprétations qu'elles permettent.

Dès lors, il n'est guère possible de déclarer que la traduction est fidèle ou infidèle, correcte ou incorrecte, car les critères qui l'approuvent en certains endroits du texte la contredisent ailleurs ; toutefois, l'analyse de la version française d'*Alonso e i visionari* permet au moins d'en accentuer l'engagement sur le plan stylistique, et se prête également à une interrogation plus vaste sur ce que *peut* la langue, sur ce qu'elle sous-entend, ce qu'elle impose à l'esprit, et aboutit donc à la théorie de la relativité linguistique, ou hypothèse Sapir-Whorf : il paraît dès lors difficile d'imaginer une littérature antispéciste qui n'attacherait pas d'importance au langage, à la poétique du texte, car certains éléments de la langue sont directement influencés par l'ordre spéciste du monde, qu'ils confirment abstraitement, créant par conséquent un cercle vicieux entre langage et pensée spécistes. En d'autres termes, ce roman est une illustration de ce que la littérature antispéciste pourrait ou devrait être : un travail porté sur la narration autant que sur la langue, comme semble l'avoir bien compris Anna Maria Ortese.

En revanche, l'étude de ce texte, voire l'observation de l'œuvre globale de cette autrice italienne, montre qu'il n'est pas une forme unique de littérature antispéciste. En effet, ce « nouveau genre » paraît large, car il pourrait réunir tout autant des romans-documentaires tels que *Deux kilos deux* de Gil Bartholeyns ou *180 jours* d'Isabelle Sorente, récits ultra-réalistes et dans lesquels la fiction a presque moins de place que l'enquête, que des romans dont l'engagement est davantage métaphysique, qui sont moins des faits que des pensées, moins des enquêtes que des quêtes. Ainsi en est-il d'Anna Maria Ortese, qui se distingue nettement dans le champ littéraire, français ou italien, car l'antispécisme en littérature, déjà rarement évoqué, l'est en plus, généralement, de manière assez réaliste ; tout est, en quelque sorte, déjà dit, puisque la description des abattoirs, des élevages, se suffit à elle-même pour en montrer l'horreur, pour interroger leur (il)légitimité et leur (non-)acceptabilité, tandis que chez l'autrice italienne, il n'est pas impossible de lire cet œuvre autrement que comme un roman engagé-antispéciste, aussi est-ce souvent le cas chez les critiques et chercheurs qui ont écrit au sujet d'*Alonso e i visionari* depuis 1996. La question se pose donc : jusqu'où y a-t-il littérature antispéciste, si le roman peut être lu selon d'autres points de vue, qui n'admettent pas nécessairement l'engagement pour les animaux ? Selon moi, il n'est, à nouveau, pas de réponse absolue, et il s'agirait presque de connaître l'intention de l'auteur pour décider ; néanmoins, n'est-ce pas là, précisément, la discipline de l'interprétation littéraire ? Un pari, comme le dirait Umberto Eco ? Dans ce cas, je suis tentée de faire le pari qu'Anna Maria Ortese aurait pu considérer ce roman comme antispéciste, au sens philosophique du terme comme cela a été évoqué, en m'appuyant notamment sur les réflexions qui émanent de *Corpo Celeste*, recueil qui réunit, certes, des textes antérieurs au roman ici étudié, mais que l'autrice a choisi de publier à

peine un an après la parution d'*Alonso e i visionari*. Ainsi, la littérature antispéciste serait tout à la fois un ensemble de textes littéraires plus ou moins fictifs, plus ou moins réalistes, plus ou moins documentés, mais reliés par un dénominateur commun : leur potentiel subversif, leur militantisme, leur engagement en faveur d'une société qui ne placerait plus l'homme sur un piédestal, et dans laquelle la nature et les animaux seraient enfin pris en compte autrement que comme serviteurs – ainsi ce type de littérature serait-il à la fois écologie et refus de l'exploitation systémique et systématique de supposés « faibles » par des auto-proclamés « puissants » ; et ces engagements pour la liberté seraient eux-mêmes libres, et vogueraient d'une forme de néo-naturalisme au fantastique-policier-métaphysique ortésien.

Infine, par l'analyse d'*Alonso e i visionari*, nous avons un exemple de ce nouvel engagement littéraire dont l'étude n'en est qu'à ses premiers balbutiements, en commençant ici par sa forme, peut-être, la plus travaillée, car la poétique d'Anna Maria Ortese, ajoutée à l'intrigue elle-même, fait de ce roman un plaidoyer subtil et éminemment littéraire pour la nature et les animaux, dont les enjeux sont extrêmement actuels, et nous donnent à lire le monde contemporain d'une autre manière, neuve, afin que soient prises en considération ces *choses* que l'on ne voit pas – ou pas tous – et qui sont l'essence du monde, de ce *corps céleste*. En somme, roman de la liberté étendue à tous les êtres, roman des apparitions, de l'inexplicable, de l'invisible, bref de tout ce qui invite l'homme à devenir humble, à demander pardon, *Alonso e i visionari* nous prévient :

La vita – come le ombre televisive – non è mai nelle nostre stanze, ma altrove. Così, chi cercasse il Cucciolo, scruti, la notte, nel silenzio del mondo ; non lo chiami, se non sottovoce, ma sempre abbia cura di rinnovare l'acqua della sua ciotola triste.

Non vista, verrà. (p. 246)

La vie – comme les ombres télévisuelles – n'est jamais dans nos maisons, mais ailleurs. Aussi, au cas où quelqu'un chercherait le Petit Puma, qu'il scrute, pendant la nuit, le silence du monde ; qu'il ne l'appelle point, sinon à voix basse, et que, toujours, il veille à changer l'eau du pauvre bol.

Non vu, il viendra. (p. 311 EF)

Allons donc préparer ces bols d'eau, avant que les terres assoiffées n'emportent dans leurs flammes les pumas et qu'avec eux brûle l'âme du monde, que seule la compassion, dont l'homme se croit unique sujet, pourrait sauver.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

➤ Anna Maria Ortese

- ORTESE, Anna Maria. 1986. *L'Iguana*. Milano : Adelphi Edizioni.
- . 1987. *In sonno e in veglia*. Milano : Adelphi Edizioni.
- . 1993. *Il cardillo addolorato*. Milano : Adelphi Edizioni.
- . 1996. *Alonso e i visionari*. Milano : Adelphi Edizioni.
- . 1997. *Corpo Celeste*. Milano : Adelphi Edizioni.
- . 2005. *Alonso et les visionnaires*. Traduit de l'italien par Louis Bonalumi. Paris : Gallimard.
- . 2017. *Les Petites Personnes. En défense des animaux et autres écrits*. Traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli. Paris : Actes Sud.

➤ Autres auteurs

- KLEMPERER, Victor. 1996. *LTI, la langue du III^e Reich*. Traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot. Paris : Éditions Albin Michel.
- MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Sources secondaires

- Bazzoni, Alberica. 2020. « Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”: quando la bestia parla ». In *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Aracne, 224. Roma, Italie.
- <http://www.aracneeditrice.it/index.php/pubblicazione.html?item=9788825537178>.
- Clerici, Luca. 2002. *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano, Italie: A. Mondadori.
- Damonte, Marco. 2019. « SPECISMO: STORIA (FILOSOFICA) DI UN NEOLOGISMO ». *Rassegna di Diritto, Legislazione e Medicina Legale Veterinaria* 17 (4): 8-36.
- <https://doi.org/10.13130/11839>.

- Détrez, Christine. 2016. « La place des femmes en littérature ». *Idées économiques et sociales* 4 (186): 24-29. <https://doi.org/10.3917/idee.186.0024>.
- Farnetti Monica. 1998. *Anna Maria Ortese / di Monica Farnetti*. Biblioteca degli scrittori. Milano: BMondadori.
- Fiori Gabriela. 2002. *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica [Texte imprimé] / Gabriella Fiori*. Variantine. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gasperin, Vilma De. 2010. « 'Protesta nello stile': appunti sulla lingua ne L'Iguana di Anna Maria Ortese ». *The Italianist* 30 (sup2): 237-56. <https://doi.org/10.1080/02614340.2010.11917489>.
- . 2014. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. Oxford University Press. Oxford: Oxford University Press. <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199673810.001.0001/acprof-9780199673810>.
- Iovino, Serenella. 2013. « Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness ». *Feminismo/s*, n° 22 (décembre): 177-203. <https://doi.org/10.14198/fem.2013.22.10>.
- Lucamante, Stefania. 2009. *Italy and the Bourgeoisie: The Re-Thinking of a Class*. Associated University Presse.
- Manetti, Beatrice. 2018. « Fantasmî del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese ». *Bollettino '900*, n° 1-2: 81-91.
- Meyran, Régis. 2017. « Edward Sapir et Benjamin L. Whorf - La langue est une vision du monde ». *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines* N° 46 (3): 14-14.
- Pizzurro, Annalisa. 2013. « Lettere inedite di Anna Maria Ortese sui problemi della traduzione ». *Critica letteraria* 161 (4): 767-96. <https://doi.org/10.1400/211133>.
- Rossella, Di Rosa. 2016. « "La Questione Animale" Di Anna Maria Ortese: Alonso e i Visionari e l'etica Del Soccorso ». *Ecozon@* 7 (2): 134-48.
- Ruchon, Catherine. 2018. « Lexique, catégorisation et représentation: les reformulations métalinguistiques dans le discours animaliste ». *Les Carnets du Cediscor. Publication du Centre de recherches sur la didacticité des discours ordinaires*, n° 14 (janvier): 51-66.
- Sica, Beatrice. 2018. « Chi ha paura del fantastico femminile? » *Bollettino '900*, n° 1-2. <https://boll900.it/numeri/2018-i/Sica.html>.
- Tarantelli, Carole Beebe, et Esther Baron. 2014. « Les Brigades rouges et le terrorisme italien: structures et dynamiques des groupes violents ». *Outre-Terre* N° 41 (4): 433-52.

- Tommasi, Wanda. 2020. « Condivisione del respiro. Anna Maria Ortese = Breath sharing. Anna Maria Ortese ». *Segni e comprensione* 0 (98): 124-35.
<https://doi.org/10.1285/i18285368aXXXIVn98p124>.
- Vignali-De Poli, Cristina. 2020. « Traduire la répétition : le cas des traductions françaises d'une nouvelle d'Anna Maria Ortese, Inglese a Roma ». *Espaces Linguistiques*, n° 1 (juillet): 118-30.
<https://doi.org/10.25965/espaces-linguistiques.169>.
- Visentini, Di Daniele. 2011. « La nuova 'polis' e il 'nomos' L'opera di Anna Maria Ortese tra stasi ed erranza ». In , 10. Napoli, Italie.
- Zangrandi, Silvia. 2007. « Alonso e i visionari di Annamaria Ortese ». In , 13. Napoli, Italie.
<http://www.italianisti.it/FileServices/165%20Zangrandi%20Silvia.pdf>.
- . 2008. « Dare voce alle cose del mondo prive di voce: "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese ». *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 37 (2): 143-49.

Sites internet

<https://www.treccani.it/>

<https://www.larousse.fr/>