

Traduire Emma Dante.

Langues imaginaires et imaginaire de la langue

Paolo Bellomo, Céline Frigau Manning, Romane Lafore

Ça commence ainsi : « Vous permettez ?... » D'une « voix tremblante », un personnage demande l'autorisation d'entrer. Un personnage ? Pas n'importe lequel : « Moi ». Et entrer où ? Le personnage ne se tient-il pas déjà là, devant nous ? De quel espace invisible respecte-t-il si scrupuleusement l'orée ? Cet espace, il se situe à l'intérieur même du plateau : c'est la grotte du cyclope Polyphème. Et d'emblée nous voilà, nous lecteurs, face à ce personnage qui par sa désignation didascalique gomme tout signe distinctif et se libère de l'altérité pour rejoindre l'identité – celle de la première personne du singulier ; et d'emblée nous voilà, nous spectateurs, happés par un système de représentation spéculaire que nous connaissons bien et qui pourtant toujours nous étonne. Comme Moi, nous sommes entrés au théâtre après en avoir demandé la permission (à un guichetier, à un site de billetterie en ligne) ; comme Moi, nous sommes venus poussés par la curiosité qu'éveille en nous une histoire. Une histoire qui a trait au mythe, aux fondements de notre civilisation : une histoire qui rejoindrait, en somme, l'Histoire.

Emma Dante dans les coulisses du mythe

Mais cette histoire, quelle est-elle ? Comme le rappelle l'exergue de la pièce, Polyphème apparaît au neuvième chant de l'*Odyssee*. Ulysse et ses compagnons arrivent affamés du pays des Lotophages. Ils amarrent leur bateau au large d'une île qui leur semble hospitalière. Sans le savoir, Ulysse, à la tête d'un groupe de douze hommes, met pied à terre sur ce qu'Homère ne

INTRODUCTION

nommera jamais que « le pays des Cyclopes ». Une terre peuplée de monstres sans foi ni loi qui ne pratiquent pas l'agriculture et se nourrissent de force mets carnés. Là-bas, Ulysse et ses hommes trouvent une grotte déserte, regorgeant de bonne chère. Tout à leur joie, les hommes bâfrent et festoient. Mais au retour de Polyphème, le châtiment est cruel : le géant enferme les humains dans son antre et profite de l'aubaine pour en dévorer une poignée. Cependant Ulysse le rusé a un plan : il saoule Polyphème en lui offrant une barrique de vin reçue du prêtre des Cicones, avant de lui percer l'œil d'un pieu pendant son sommeil. Quand l'ogre meurtri s'enquiert de l'identité de son agresseur, Ulysse répond : « Personne ». Dès lors, quand le monstre aveugle cherchera à raconter sa mésaventure, il ne pourra nommer qu'un coupable : « Personne »...

Mythes et contes occupent, dans l'imaginaire d'Emma Dante, une place cruciale. Aux côtés des récits siciliens, modernes autant qu'atemporels, grâce à leur force d'évocation et à l'incarnation des acteurs de la compagnie *Sud Costa Occidentale*, s'affirment, d'une part, des créations inspirées des histoires de Blanche-Neige, de Cendrillon ou de la Belle au bois dormant, et d'autre part, des réécritures d'Euripide¹ ou d'Homère. De l'*Odyssee*, la dramaturge s'attache à explorer les rives et les figures auxquelles la mémoire collective, fascinée par le personnage d'Ulysse, n'a pas toujours accordé toute son attention. Ainsi, c'est d'abord Polyphème qui inspire à Emma Dante l'« impossible interview » publiée dans le volume *Corpo a corpo* en 2008², où Alessandro Baricco et Victoria Cabello rencontrent Rossini, Andrea Camilleri Vendredi de *Robinson Crusoe*, Walter Siti Hercule, et ainsi de suite. Le projet ne devait pas rester lettre morte et d'emblée visait le plateau : celui de l'Auditorium de Rome où Gabriele Vacis porte à la scène

¹ La création de *Verso Medea*, texte d'après Euripide et mise en scène d'Emma Dante, a eu lieu à Arezzo en 2013. Le volume *Le principessa di Emma*, illustré par Maria Cristina Costa, paru en 2014 chez Baldini&Castoldi, réunit *Gli alti e bassi di Biancaneve* (créé à la Casa Teatro Ragazzi de Turin en 2011), *La bella Rosaspina addormentata* (créé au Teatro Kismet Opera de Bari en 2013) et *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* (créé au Teatro Valle de Rome en 2010), pièces toutes trois sous-titrées « conte pour enfants et adultes ». Une autre création, inspirée de trois contes d'Andersen et présentée au Teatro Biondo en 2014, porte le même sous-titre, *Tre favole per un addio*.

² *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, Valentina Alferj et Barbara Frandino (éd.), Turin, Einaudi, 2008.

INTRODUCTION

en 2008 le cycle des *Interviste impossibili live*. C'est ainsi qu'Emma Dante rencontre publiquement Polyphème, tandis que Carlo Lucarelli, le même soir, s'entretient avec Edgar Allan Poe.

Le mythe habite dès lors la dramaturge. De ce premier entretien naît *Io, Nessuno e Polifemo*, créé en 2014 au Teatro Olimpico de Vicence³, paru chez Glifo Edizioni en 2015. Et de même que le Cyclope en devient le nerf central, c'est Pénélope – dont la silhouette toute de voiles, de tragique et de légèreté à la fois peuple déjà les scènes muettes de *Polifemo* – qui se place en pleine lumière dans une autre création, l'*Odissea A/R*⁴.

Depuis des millénaires, les épisodes de la geste ulyssienne, Cyclope compris, irriguent la culture européenne. La culture italienne, et plus particulièrement la culture du Sud, l'a ingurgitée pour lui redonner vie sous une autre forme et comme agrandie, tissée à d'autres influences et englobée dans un large patrimoine folklorique. Parce que dès l'Antiquité, lorsque des historiens se sont penchés sur la légende, ils ont d'abord situé le pays des Cyclopes en Sicile, au pied de l'Etna, face aux quatre îlots de Faraglioni, avant d'émettre l'hypothèse, quelques siècles plus tard, que le pays mythique se trouvât au nord de Naples, au creux des falaises du Pausilippe. À l'heure qu'il est, nulle certitude n'existe sur le rattachement géographique de l'épisode homérique. De ce point de vue aussi, le flou référentiel est de rigueur...

Toute la pièce d'Emma Dante se déploie dans l'espace que tracent l'anonymie et la désignation, l'identité et l'altérité, l'universel et l'intime, le mythe et l'anecdote, l'histoire et l'Histoire. Et c'est dans le fossé qui sépare ces deux forces d'attraction que Moi intervient. Car Moi est venue ici mener l'enquête, plusieurs dizaines de siècles après l'événement. Ainsi que l'indique le sous-titre de la pièce, elle est venue mener une « impossible interview ». Une interview à Ulysse, à Polyphème, les deux protagonistes de cette affaire, mais surtout une interview à la notion même de mythe.

³ *Io, Nessuno e Polifemo*, texte et mise en scène d'Emma Dante, était interprété par Emma Dante, Salvatore D'Onofrio, Carmine Maringola, Federica Aloisio, Giusi Viceri, Viola Carinci. La musique, originale, était écrite et interprétée par Serena Ganci.

⁴ L'étude scénique *Odissea A/R. Movimento n. 1* a d'abord été présentée en septembre 2015, au Teatro Olimpico de Vicence, comme travail de fin de première année d'études à la Scuola dei mestieri dello spettacolo du Teatro Biondo. Créée en juillet 2016 à Spoleto, la pièce paraît en 2016 chez Glifo Edizioni.

INTRODUCTION

Loin de n'être qu'une histoire, un mythe est une sorte de répertoire que des cultures données investissent de significations dans lesquelles se reconnaître, expliquer l'inexplicable, alimenter leurs fantômes. L'ensemble d'éléments narratifs plus ou moins brefs qui le composent se transforme à travers l'espace et le temps, car il se transmet de façon qui n'est que rarement institutionnelle ou stable. Dans sa ductilité, le mythe dessine en creux sa part de refoulé, et ses versions multiples explorent autant ce que l'on sait déjà que ses zones d'ombre, d'où peuvent surgir des figures délaissées ou nouvelles. En cela le mythe non seulement s'écarte de l'histoire, mais s'attache avant tout à des faits imaginaires qu'elle ne consigne pas.

Dans *Moi, Personne et Polyphème* précisément, le fait est *imaginaire*, l'histoire ne *consigne* pas ; en cela, le mythe revisité s'arrache résolument à l'horizon du mimétisme réaliste, tout en faisant résonner en lui d'autres mythes – coïmme celui de la caverne, une image qui, depuis l'allégorie platonicienne, ne cesse d'habiter d'autres œuvres, philosophiques, artistiques et littéraires. Or en cherchant à s'introduire dans la grotte du terrifiant Cyclope, Moi personnage et Moi Emma Dante cherchent à pénétrer un domaine tout aussi piégeux du point de vue épistémologique.

Aussitôt, la dramaturgie bute sur un quiproquo. Moi part sur les traces de l'histoire et de la genèse du mythe, arrive devant la grotte, et ne sachant qui elle y trouvera de Polyphème ou du héros (qu'elle ne désigne que par son nom d'emprunt, son *nom anonyme*, en quelque sorte : « Personne n'est là ? »), tombe sur le géant et déclenche son ire – un accès d'irascibilité qui, en même temps qu'il présente le personnage au spectateur, lance la pièce dans la direction du méta (théâtral, linguistique, littéraire) en interrogeant la première des fonctions du dire : nommer.

Polyphème : Engoure de ch't'hichtoire, na' voulez fini, oui ? J'en ai ras le tiou ! Y a de quoi s'gogner le caisson au mur toujours que j'entends clairer ce *nom*.⁵

En fouillant – et en entreprenant de mettre de l'ordre – dans le grand chiffonnier de l'histoire, Moi semble s'être trompée de tiroir. Et Personne est aussi victime de cet emmêlement référentiel. Bien qu'il paraisse tout à fait sûr de son fait et de son nom :

⁵ Nous soulignons.

INTRODUCTION

Personne : C'est moi Odysséus, destructeur de forteresses, fils de Laërte, et je crèche à Ithaque.

Dans la pièce, son identité est diluée à travers trois noms équitablement utilisés : « Personne », « Odysséus » et « Ulysse ». Mais c'est aussi le regard des autres qui met à mal son intégrité ; le principe même de culture induit une part active allouée à la réception. Or Ulysse est un monument culturel à part entière, comme en témoigne cette réplique :

Personne : J'ai parlé toutes 'é langues, car qu'on m'a fait vivre et voyager dans tous les coins du globe. Ja parti avec le grec d'Homère et d'Euripide, ja passé au latin d'Horace, Sénèque et Cicéron, à la langue vulgaire de votre homonyme, jusqu'à l'italien plus moderne de Foscolo qui me définissait « beau de renom et d'infortune », mais ja parle aussi l'anglais, celui de Joyce, et le français, l'echpagnol, le portugais, le russe, l'arabe, le chinois, le japonais. Toutes langues du globe, car que tout le globe me fait clairer. Et je parle aussi le napolitain.

En revendiquant parler toutes les langues du globe (parce qu'Homère a été traduit dans toutes les langues), et en passant indifféremment de l'italien courant au napolitain et au sicilien, Personne s'échappe de son habit de personnage d'un seul mythe, d'une seule culture. Son polyglottisme le hisse d'emblée au rang de mythe mondial ; il en incarne le mécanisme.

De la même façon, le dévoilement de l'identité de Moi – alors qu'elle est le seul personnage humain de la pièce, car non divin, non mythologique, et contemporain – emmêle la pelote des références. Ainsi quand Ulysse lance à Moi la réplique suivante, il fait erreur :

Personne : Mais vous le savez, vous savez tout de moi, dans votre Enfer vous m'avez mis parmi ceux-là mêmes qui ont péché d'abuser l'intelligence sans scrupules pour enfreindre les limites imposées à l'homme ; vous m'avez fait dire des mots d'une grande beauté [...]

Moi : Mais quel rapport ? Si seulement je les avais écrits moi, ces vers ! Quelle grossière erreur, cher Odysséus, venant de toi en plus, toi qui aimes tant les travestissements lexicaux. Dante, c'est mon nom de famille, pas mon prénom.

À Personne de tirer, cette fois, sur le mauvais fil. Mais l'erreur est une aubaine. Car le lien entre Dante, auteur de la *Divine Comédie*, et Dante,

INTRODUCTION

dramaturge sicilienne contemporaine, n'est pas purement fortuit. L'homonymie occupe bien plus qu'une visée comique : cette imbrication des noms dans les noms, des époques dans les époques, des lieux dans les lieux, et des langues dans les langues, permet de mettre au jour le réseau de renvois culturels qui caractérise l'édification d'un patrimoine culturel.

L'image d'une poupée russe peut nous venir ici. Les références en effet s'englobent et s'engloutissent les unes les autres, comme Personne a été englouti par la grotte après avoir englouti les mets qu'il y avait trouvés, comme Polyphème a englouti les camarades de Personne avant d'engloutir le vin de Personne. Comme la scène du théâtre engloutit un autre espace aux parois peut-être scénographiquement invisibles : l'intérieur de la grotte. Et dans cette dichotomie qui n'en est pas une, puisque jamais les lieux ni les langues ni les époques ne s'opposent dans un rapport exclusif mais au contraire s'interpénètrent et s'alimentent, tient tout l'enjeu de la pièce : qu'est-ce qu'une culture ?

Histoire et anecdote, citation et folklore : quand le patrimoine culturel naît d'un maelstrom

Ce qui est au cœur de la pièce d'Emma Dante, c'est le pouvoir de la culture comme construction d'un héritage commun, généreux dans sa diversité – symbolique et pratique, vulgaire et divin. La preuve avec cette tirade de Personne, qui condense le propos du théâtre d'Emma Dante :

Moi : Tu aurais pu la vaincre, la mort. Il t'a été offert de devenir divin, éternel. Calypso voulait te rendre immortel, te libérer du poids de la vieillesse en partageant avec toi la splendeur de l'éternelle jouvence.

Personne : Oui. Mais à quel prix ? Calypso me rendait immortel mais en échange, elle prenait ma mémoire. Sans mémoire, nous ne sommes rien, matame. Tout oublier c'est comme mourir ! [...] Bien mieux continuer à vivre avec les souvenirs et qu'on se souvienne de vous après la mort. [...] J'ai toujours été attiré par les beautés de la vie matérielle, j'en aurais fait quoi de l'immortalité, si je ne pouvais plus être homme. J'aime l'éphémère, pour ça ja suis si tant théâtral. J'aime 'é choses mortelles, matérielles, immorales...

Ulysse n'a que faire de devenir immortel grâce au sortilège de Calypso. L'immortalité qu'il convoite, c'est celle de la mémoire, et cette mémoire garde la même nature, qu'elle se diffuse à travers l'un des chefs-d'œuvre de

INTRODUCTION

la narration occidentale, *Ulysse* de James Joyce, ou qu'elle résonne dans le souvenir de la réplique culte d'une comédie napolitaine.

Moi : Mais pourquoi tu parles napolitain toi aussi ? Comment c'est possible ? Je suis venue interviewer deux personnages homériques et je me retrouve au beau milieu d'une comédie d'Eduardo De Filippo ?

Personne : *Noël chez les Cupiello* ! « Elle te plaît, ma crèche ? »

Polyphème : « Nou, nam' plaît pas ! »

Si l'antique Polyphème connaît Eduardo de Filippo, c'est toute la pièce elle-même qui joue avec les citations et références culturelles – et dans les mots de Moi, Carmelo Bene semble le chef de chant de cette chorale culturelle qui abolit les époques et les registres.

Dès lors, comment croire Polyphème lorsqu'il s'emporte :

Polyphème : Ma na' voulez fini d' vous exciter aux rognures de folklore ?

C'est bien lui, en effet, qui achève la pièce en se livrant au plus simple mais au plus éloquent geste folklorique : dans le simple fait de communiquer une recette, se noue le plus atavique, le plus intemporel des comportements humains – transmettre un savoir. Un savoir sophistiqué lié à une terre, une culture, des coutumes, une histoire prosaïque et triviale. Un savoir qui conduit à la jouissance gastronomique.

Ce qui frappe, dans le dialogue, c'est la même gourmandise : une gourmandise lexicale qui s'éparpille en mille digressions, en jurons et en envolées dialectales – une langue kaléidoscopique et colorée, qui multiplie les signes de ponctuation abrupts et enchaîne les diversions. Une langue en quelque sorte *parasitée*, bien loin de l'idée que l'on se fait d'une écriture mythique.

Aucune anecdote ne peut être rapportée *in extenso*, les personnages ne cessant de se couper la parole. Ainsi cet extrait situé au début de la pièce, crucial s'il en est, puisque Moi entreprend d'exposer au public l'épisode homérique qui donne raison à la pièce :

Moi : Un jour, un bateau chargé d'étrangers aborde l'île, à sa tête, le plus rusé des rusés...

Polyphème : un cornu.

INTRODUCTION

Moi : De lignée ithaquienne...

Polyphème : De Troie qu'il venait, ch'te fils de truie...

Moi : où il était allé venger l'enlèvement d'Hélène...

Polyphème : ...engoure une truie.

En interrompant systématiquement le récit, Polyphème détourne le texte source. Dans le théâtre de Dante, Ulysse est un « cornu » et la mythologique Hélène, une « truie » ! Et ce détournement du langage et des comportements s'offre dans toute sa vulgarité, dans toute sa gouaille. Nul héroïsme dans cette pièce qui dépeint Ulysse sous les traits d'un fanfaron vantard et jacasseur ; nulle terreur dans cette représentation d'un ogre qui confesse n'avoir connu qu'un bonheur dans la vie : courir « à travers bois et champs, avec [ses] biquettes ».

De la même façon, c'est le recours à trois idiomes au moins qui dynamite le sens et le brouille. Car l'italien se mêle ici au sicilien et au napolitain, deux dialectes très caractérisés littérairement et socialement. Mais en jouant avec l'assignation géographique de l'épisode de Polyphème, Emma Dante ne joue pas qu'avec les langues ; elle joue avec les imaginaires mêmes que la *napolitinité* ou la *sicilianité* du Cyclope éveillent chez les spectateurs. Le jeu n'est pas innocent ; si la pertinence des deux dialectes dans la bouche du géant pourrait se justifier au regard de la fiction érudite, le napolitain d'Odysseus n'est pas plus justifiable que son italien dès lors qu'on tâche de leur attribuer une quelconque nécessité référentielle.

Moi : Pourquoi parlez-vous en napolitain ?

Polyphème : Et comme que je devrais parler, suédois ?

La réponse cocasse de Polyphème illustre bien la façon dont on peut considérer le monde linguistique de la pièce. Les différentes langues n'existent pas d'elles-mêmes mais uniquement dans la relation avec les autres langues. Le comique de la réplique convoquant le suédois tire sa force non seulement du contraste Nord-Sud et du type du bougre méridional que représente le Cyclope, mais aussi de la simple évocation d'une langue sans lien avec l'univers que structure le dispositif relationnel italien-napolitain-sicilien.

INTRODUCTION

Pour comprendre la profondeur d'un tel dispositif, nous questionnerons la démarche de création d'Emma Dante au regard de l'histoire coloniale interne de l'Italie.

Emma Dante et les « étrangers » : une Sicilienne dans l'Italie post-coloniale

Invitée à parler de la première participation de *Sud Costa Occidentale* à un prix national, Emma Dante s'exprimait ainsi :

Dans ma tête, il y avait l'envie de fuir [Palerme] pour voir ce qui se passerait [...], je voulais que ces corps, cette langue, cette histoire-là, soient aussi vus par les autres, les étrangers [...]. Nous voulions simplement faire le voyage et comprendre comment les étrangers pouvaient réagir face à cette langue, à ces animaux qui avaient été enfermés pendant une année dans la même pièce.

Les étrangers ?

Oui, bref, les Italiens : mais qui continuent à être « étrangers » par rapport à Palerme...⁶

La déclaration peut sembler brutale ou du moins surprendre. Il faut la prendre au sérieux en ce qu'elle rend visible ce qu'on pourrait identifier comme la fracture coloniale que l'Italie porte en son sein, avec sa violence et ses conflits intestins entre espaces géographiques, linguistiques et humains.

Une autre affirmation, tout aussi provocatrice, nous permet ici de penser l'espace national italien comme issu d'une colonisation. Celle-ci peut être qualifiée d'*interne*, et reste difficilement visible, précisément parce qu'il s'agit d'une colonisation réussie. Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Jacques Derrida écrit :

Toute culture est originellement coloniale. Ne comptons pas seulement sur l'étymologie pour le rappeler. Toute culture s'institue par l'imposition unilatérale de quelque « politique » de la langue. La maîtrise, on le sait, commence par le pouvoir de nommer, d'imposer et de légitimer les appellations. [...] Cette mise en demeure souveraine peut être ouverte, légale, armée ou bien rusée, dissimulée sous les alibis de l'humanisme « universel »,

⁶ Andrea Porcheddu, « La strada scomoda del teatro », in *Emma Dante. Palermo dentro*, Pieve al Topo, Zona, 2010, p. 54-55.

INTRODUCTION

parfois de l'hospitalité la plus généreuse. Elle suit ou précède toujours la culture comme son ombre⁷.

Cela nous invite à questionner les frontières entre le mythe glorieux de l'unification des différents États fractionnant l'Italie géographique d'avant 1861, et le récit de la même entreprise vue comme une invasion ou une colonisation de ces États par le Royaume de Sardaigne. Si la première version est celle portée par tout discours institutionnel et habite majoritairement l'imaginaire collectif des Italiens, la deuxième mérite d'être développée. Dans le sillon des réflexions de Gramsci sur le Risorgimento et sur le concept d'hégémonie culturelle, qui inspire largement les études postcoloniales, l'Italie n'est que depuis peu pensée comme un espace postcolonial⁸.

Or, comme Derrida l'affirme avec force, la colonie s'exprime toujours par une politique de la langue ; ce à quoi Pascale Casanova ajoute, dans *La langue mondiale*, que toute situation de bilinguisme est le symptôme certain d'une domination culturelle⁹. Le cas italien peut être ainsi repensé. Le dialecte toscan qui a fini, tout en se modifiant, par s'imposer comme langue nationale en Italie, n'est en rien le fruit d'une inertie ou d'un hasard. Il est la conséquence d'une violence d'ordre colonial à l'œuvre au XIX^e siècle, d'ordre néocolonial dans la seconde moitié du XX^e siècle¹⁰. Cette violence, comme ailleurs, s'est nourrie du fantasme fondateur de l'équivalence entre *une* langue et *un* pays. Ses déclinaisons concrètes sont passées et passent encore par la stigmatisation des dialectes par les institutions culturelles et éducatives, tout comme par la distinction et le prestige accompagnant la bonne maîtrise de l'italien. Il faut avoir à l'esprit que l'italien, jusqu'aux

⁷ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 68.

⁸ Aux côtés de travaux pionniers tels que celui de Pasquale Verdicchio (« The Preclusion of Postcolonial Discourse in Southern Italy », in Beverly Allen, Mary Russo, *Revisiting Italy*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1997, p. 191-212), nous renvoyons notamment aux publications de Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (dir.), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014 et de Roberto Dainotto, *Europe (in theory)*, Durham, Duke University Press, 2007.

⁹ Pascale Casanova, *La langue mondiale*, Paris, Seuil, 2015.

¹⁰ Sur cette distinction, nous renvoyons à la réflexion de Pier Paolo Pasolini, « Nuove Questioni linguistiche » [1964], in Oronzo Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia, 1971, p. 78-100.

INTRODUCTION

années 1960 au moins, ne peut qu'en de rares cas être considéré comme la langue maternelle des Italiens. À l'exception de Rome, de la Toscane et de l'Ombrie, la population italienne, pour les deux tiers ou les trois quarts, toutes classes confondues, ne communique qu'en dialecte¹¹.

« J'écris en dialecte parce que c'est une langue démocratique. » Par cette réplique, Moi explicite la poétique même de la pièce. La formule peut heurter celles et ceux qui gardent en mémoire, notamment, la trajectoire du protagoniste de *Padre padrone* de Gavino Ledda¹², pour qui l'émancipation du monde rural et violent de la Sardaigne s'est faite par l'apprentissage de l'italien et l'arrachement à l'analphabétisme¹³. Mais la comparaison entre Ledda et Dante prend tout son sens à la lumière de leurs différences. Là où le roman du premier est foncièrement autobiographique, les pièces de la seconde ne le sont jamais directement ; là où l'italien, dans le monde de Baddevrùstana, signifie l'accès à une institution démocratique absente, dans la Sicile d'Emma Dante la démocratie n'est jamais institutionnelle, et s'exprime par une communauté relationnelle et dialectale.

Or la dramaturge, qui dit avoir grandi dans une famille où le dialecte ne se parlait pas, ne voit pas en lui un instrument réaliste ou néoréaliste. S'il est démocratique, ce n'est donc pas parce qu'il donne la voix à ceux et celles qui ne l'ont pas¹⁴ : il est démocratique parce qu'il permet d'explorer un matériau émotif capable de parler à chacun, une voix qui n'est que très partiellement celle de la cognition et qui, nous y reviendrons, déborde largement la question de la compréhension¹⁵.

¹¹ Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita* [1963], Rome-Bari, Laterza, 1991, p. 30

¹² Gavino Ledda, *Padre padrone : l'éducation d'un berger sarde* [1977], tr. fr. Nino Frank, Paris, Gallimard, 2012.

¹³ Ce qui, jusqu'en des temps très récents, a été à peu près la même chose, les dialectes étant essentiellement oraux.

¹⁴ Pour une analyse éthique de cette position, nous renvoyons à Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern Speak ? », in Patrick William et Laura Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : a Reader*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1994, p. 66-111.

¹⁵ Il est de ce point de vue intéressant de rappeler que lors des premières tournées internationales, les pièces d'Emma Dante étaient présentées sans surtitrage. Cf. Andrea Porcheddu, « La tribù tragica di Emma Dante », in *Emma Dante. Palermo dentro, op. cit.*, p. 101.