Sociopoétiques

Pour citer cet article :

Mathilde Noëlle MOUGIN, « Le retour du guerrier : Grotesque et crise de la communauté dans *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026,
URL : http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=2681
DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2681

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Sociopoétiques

LE RETOUR DU GUERRIER : GROTESQUE ET CRISE DE LA COMMUNAUTÉ DANS *HORCYNUS ORCA* DE STEFANO D'ARRIGO

The Return of the Warrior: Grotesque and Community Crisis in Stefano d'Arrigo's Horcynus Orca

Mathilde Noëlle MOUGIN

Héritages, CY Cergy Paris Université

Horcynus Orca de Stefano d'Arrigo réécrit le retour d'Ulysse au sein de sa patrie. Dans ce roman italien paru en 1975, le marin 'Ndrja Cambria rejoint son village sur le détroit de Messine après l'armistice du 8 septembre 1943. Le retour du guerrier est cependant problématique à deux égards : le soldat ne reconnaît plus sa communauté, en crise à cause de la guerre et de l'irruption de la modernité au sein du petit monde clos que constituait le village ; et lui-même, « revenu plein d'espace et de temps », peine à retrouver sa place auprès des siens. Dans cet article, j'analyse la façon dont le grotesque, en tant que « manière différente de voir le monde » (Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e^ siècle*, p. 254), nous informe des changements traversés par l'individu et la communauté. L'enjeu est de déterminer comment, par l'écriture, réunir de nouveau la communauté dans ses pratiques.

Horcynus Orca *by Stefano d'Arrigo rewrites Ulysses's return to his homeland. In this Italian novel, published in 1975, the sailor 'Ndrja Cambria returns to his village on the Strait of Messina after the armistice of 8 September 1943. But the warrior's return is problematic in two respects: the soldier no longer recognises his community, which is in crisis because of the war and the irruption of modernity into the small, enclosed world that was the village; and he himself, 'returned full of space and time', struggles to find his place among his family.*

In this paper, I will be asking how the grotesque, as a 'different way of seeing the world' (Rémi Astruc, Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e^ siècle, p. 254), informs us of the changes undergone by the individual and the community. The challenge is to determine how, through writing, to reunite the community in its practices.

Mots-clés : communauté, grotesque, *Horcynus Orca*, d'Arrigo (Stefano), Ulysse

Keywords: community, grotesque, Horcynus Orca, d'Arrigo (Stefano), Ulysses

> Rien n'est plus frustrant, pour un lecteur chevronné, que trouver un livre qui le bouleverse, un chef-d'œuvre, et découvrir que pratiquement personne ne le connaît […][1].

C'est par ces mots que George Steiner décrit en 2003 son expérience de lecture du roman *Horcynus Orca* de Stefano d'Arrigo, publié en Italie aux éditions Mondadori en 1975. Cette monumentale œuvre raconte sur plus de mille pages les cinq jours que le protagoniste 'Ndrja Cambria vit au retour de la guerre : après la capitulation de l'armée italienne le 8 septembre 1943, l'ancien soldat prend la route du retour pour se rendre dans son village natal, en Sicile, près du détroit de Messine. Les événements du récit-cadre ont lieu un mois plus tard, du 4 au 8 octobre 1943 ; cette réécriture de *L'Odyssée* retrace les tribulations du protagoniste pour rentrer chez lui – le fameux *nostos* – puis pour reconquérir sa place auprès des siens. Car il ne suffit pas de revenir sur les lieux précédemment quittés pour que le retour soit complet : il faut également être reconnu – c'est l'*anagnôrisis* dont Aristote parle dans sa *Poétique*, notamment au chapitre 16 en évoquant la cicatrice d'Ulysse ; nous y reviendrons. Le préfixe grec « *ana-* », dans *anagnôrisis*, indique une remontée dans le temps : *re*connaître, c'est *re*monter aux sources pour *re*trouver ce qui avait été perdu. Le principe de reconnaissance implique la nécessité d'une permanence de l'identité : pour être reconnu, il faut être resté le même. Dans le cas du retour chez soi, cette permanence de l'identité doit être double : tant celui qui revient que le pays natal doivent demeurer inchangés pour qu'il y ait pleinement retour dans le temps et reconnaissance. Or, une telle coïncidence est impossible ; c'est ce qu'expose Jankélévitch dans son ouvrage *L'Irréversible et la Nostalgie*[2] : « […] Ulysse est maintenant un autre Ulysse, qui retrouve une autre Pénélope… Et Ithaque aussi est une autre île, à la même place, mais non pas à la même date ; c'est une patrie d'un autre temps. […] Et l'exilé courait aussi à la recherche de sa patrie, et maintenant qu'elle est retrouvée il ne la connaît plus ». Céline Flécheux, dans *Revenir : L'épreuve du retour*, explique que le décalage est créé par la quantité des expériences vécues au loin : « Revenir, c'est avoir élargi l'expérience de la vie grâce au détour et au séjour que l'on a effectués, et c'est armé de ce qui a été acquis durant ce séjour que l'on effectue le voyage du retour[3] ». « Élargir l'expérience de la vie », « armé de ce qui a été acquis » : les expressions employées par Céline Flécheux sont mélioratives. Mais qu'en est-il lorsque l'expérience acquise est de l'ordre du traumatisme de guerre ? C'est ce à quoi se trouve confronté 'Ndrja Cambria, le protagoniste de *Horcynus Orca* : revenu changé de guerre, après s'être confronté aux combats et aux autres soldats italiens, il peine à reconnaître le village qu'il avait laissé trois ans auparavant. La question de la réintégration au sein de la communauté perdue est alors double : 'Ndrja Cambria doit se faire reconnaître des

---

1. George Steiner, « Il mistero dell'Orca Moby Dick d'Europa », *Corriere Della Sera*, 4 novembre 2003, traduit de l'italien par Antonio Werli.
2. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie* [1974], Paris, Flammarion, 2011, p. 370.
3. Céline Flécheux, *Revenir : L'épreuve du retour*, Paris, Le Pommier, 2023, p. 34.

siens et inciter ces derniers à redevenir ce qu'ils avaient été. Dans le roman, la réintégration au sein du groupe des pêcheurs siciliens dépend de trois facteurs : la manière de nommer ce qui nous environne, le rituel de salutation et les activités quotidiennes à mener, à savoir prendre la mer pour pêcher. Ce sont autour de ces trois pôles que s'articulera ma communication. La manière dont le grotesque informe les efforts de réintégration au sein de la communauté constituera le fil rouge de mon analyse. Il s'agira de démontrer comment l'écriture grotesque est à même de rendre compte des transformations vécues par la communauté, et comment cette dernière peut se réunir au sein du texte.

La fin d'une ère et la nécessité de retrouver la communauté perdue

Après avoir quitté Naples à la capitulation de l'armée italienne le 8 septembre 1943, 'Ndrja Cambria longe les côtes de la Calabre pour rejoindre le détroit de Messine. Sur son chemin, il croise un groupe de femmes, contrebandières de sel et prostituées, qui l'interpelle pour qu'il déflore l'une des leurs, Cata, une jeune fille restée muette depuis le départ précipité de son mari à la guerre, avant même qu'ils n'aient pu consommer leur union. Les contrebandières espèrent qu'une étreinte charnelle avec un homme marquera le retour à la vie normale, et le retour à la parole. Le protagoniste se demande pourquoi il a été choisi pour accomplir cette mission :

> *E perché, quella stravagante, aveva scelto proprio lui, uno che ancora scapava di guerra, agguantandosi forte il culo con tutte e due le mani? Che particolarità aveva lui? che era vivo, forse, mentre da lì in poi, a scendere verso il piede dell'Italia, tutti i maschi erano morti*[4]?
>
> Et pourquoi cette extravagante l'avait-elle choisi justement lui, un gars qui sortait à peine de la guerre, en serrant fort le cul[5] des deux mains ? Qu'avait-il de particulier lui ? D'être vivant peut-être, alors qu'en descendant vers le pied de la botte, depuis ce temps, tous les mâles étaient morts[6] ?

Le retour n'est en rien triomphal : 'Ndrja « sortait à peine de la guerre, en serrant fort le cul des deux mains ». Cet extrait présente deux caractéristiques sur lesquelles nous reviendrons par la suite : y sont présents dès le début du récit la culpabilité du survivant et le grotesque en germe. Le vocabulaire familier et la mention du « bas

---

4. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca* [1975], Milan, Rizzoli, 2012, p. 16. Toutes les références au roman sont extraites de cette édition.
5. Nous remplaçons ici « les fesses », dans la traduction d'Antonio Werli et Monique Baccelli, par « le cul ».
6. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, Paris, Le Nouvel Attila, 2023, p. 23. Toutes les références à la traduction française sont extraites de cette édition.

matériel et corporel » orientent en effet le texte vers un grotesque bakhtinien[7]. Cette direction prise par le roman se confirme lorsque la contrebandière qui s'occupe de Cata apporte la tête d'une statue devant 'Ndrja et la ronde des femmes réunis :

> […] *pareva una grossa testa di pupo, fra nera e rossiccia, dall'occhiata inferocita, le labbrone a sprezzo e i mascellari muscolosi, come fosse un fassimile di quella di Rodomonte, e difatti non si sbagliava*[8].

> […] on aurait dit une grosse tête de pupi[9], d'un noir tirant vers le rouge, le regard enragé, de grosses lèvres de mépris et des mâchoires musclées, comme un facsimilé de celle de Rodomont, et, en effet, il ne se trompait pas[10].

Le regard féroce, les lèvres méprisantes, la mâchoire musculeuse et la mention de Rodomont, l'arrogant roi fanfaron du *Roland furieux*, le poème épique de l'Arioste, décrivent par le détour Mussolini, qui ne sera jamais nommé directement dans le roman. Cata, la jeune fille muette, s'accroupit alors et urine dans la tête renversée de la statue du *Duce* :

> *"C'impesti, c'impesti tutte, con quel cesso ambulante, le budella ci fai rigettare."*
>
> *"Ma pirdeu, pirdeu, tu non la senti la puzza che sventa? Ti stoppò il naso, eh, Jacoma?"*
>
> *"Un boccazzaro come quello, pirdeu, che lui stesso si pisciava di sopra, chiacchierone fottuto, e si faceva da càntaro. Ora poi che gli piscia Cata, si scola dagli occhi, orecchi, narici e non solo di bocca: il mascherone, pirdeu, si sventa d'ammoniaca come un pisciatoio pubblico."*
>
> […] *Guardandola, si pensava al male che quella Grantesta di cazzo aveva fatto e quel male sembrava che lo avesse fatto tutto a lei*[11].
>
> « Tu nous empestes, tu nous empestes toutes avec ces chiottes ambulantes, tu nous fais vomir tripes et boyaux »
>
> « Mais crédieu de crédieu, tu ne sens pas la puanteur qu'il dégage ? Tu as le nez bouché, hein, Jacoma ? »

---

7. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970], Paris, Gallimard, 1982.
8. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit*., p. 23.
9. *Pupi* : Marionnettes traditionnelles siciliennes.
10. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit*., p. 32.
11. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit*., p. 23 et p. 46.

> « Un gueulard comme celui-là, crédieu, qui se pissait tout seul dessus, un foutu baratineur, et qui servait de bourdaloue[12]. Et maintenant que c'est Cata qui pisse dedans, ça lui sort des yeux, des oreilles, des narines et pas seulement de la bouche : crédieu, ce mascaron, il pue l'ammoniaque comme une pissotière publique »

> […] En la regardant, on pensait au mal que cette foutue Grossetête avait fait, et ce mal on aurait dit qu'il lui avait fait tout entier à elle[13].

Le vocabulaire familier, la mention d'un potentiel vomi de tripes et la mobilisation de l'odorat contribuent à créer le geste grotesque, carnavalesque. L'urine s'écoule non seulement par la bouche mais aussi « par les yeux, les oreilles, les narines » : c'est le temps des débordements. Cata accroupie sur la tête de Mussolini bouleverse l'ordre social établi ; la jeune fille muette, prise sous l'aile des contrebandières prostituées, a le pouvoir de dissoudre petit à petit la tête du chef de l'État grâce à l'ammoniac corrosif de son urine. Ce renversement des valeurs entérine la fin de l'ère fasciste et l'avènement, pour un temps limité, des marginaux.

La fin grotesque de cette période politique et la prise de pouvoir symbolique des laissées-pour-compte impliquent la création d'un nouvel ordre social qui exclut l'idée d'un seul homme fort aux commandes. Ce rejet se matérialise par la subversion d'une figure biblique : d'anciens soldats, qui avaient suivi 'Ndrja, lui demandent de les aider à traverser le Détroit de Messine en l'appelant continuellement « Moïse ». Le protagoniste refuse ce rôle :

> *Con questo poco e senza niente di mammalucchino per dirgli al mare: apriti, e quello per magia si apre, Mosè che fosse Mosè, se lo piglierebbe pure lui il culo a manate.* […] *Io, invece, io Mosè, io, nemmeno ci tento d'ingraziarmi le femminote e l'altra sponda la vedo col cannochiale. Ah come ve lo sceglieste bene questo Mosè… Voi vi spolmonate a invocarlo e lui, Mosè, rischia di restare con una mano davanti e una di dietro*[14].

> Avec ce peu de chose et sans sorcellerie, pour dire à la mer : ouvre-toi, et qu'elle, par magie, s'ouvre, et Moïse, si Moïse il y avait, se prendrait lui aussi le cul à pleines mains[15]. […] Moi, au contraire, moi, Moïse, je ne tente même pas de m'attirer les grâces féminautes, et l'autre rive je la regarde avec une longue-vue. Ah, comme vous l'avez bien choisi ce Moïse… Vous vous époumonez à l'invoquer, et lui, Moïse, il risque de rester la queue entre les jambes[16].

---

12. « Bourdaloue » traduit ici « *càntaro* », un vase utilisé comme pot de chambre en Sicile.
13. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit*., p. 32 et 61.
14. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit*., p. 117-118.
15. Nous remplaçons la traduction d'Antoine Werli et Monique Baccelli, « n'en mènerait pas large », par « se prendrait lui aussi le cul à pleines mains ».
16. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit*., p. 150-151.

Plus de magie qui tienne au lendemain de la guerre : le seul moyen pour traverser le détroit serait de s'attirer les bonnes grâces des contrebandières prostituées, les féminautes. C'est ce à quoi se refuse le protagoniste. L'impuissance assumée dans un vocabulaire familier opère une transformation du premier prophète des religions monothéistes en une figure grotesque. Elle marque le refus de devenir un guide et de former une communauté avec les anciens soldats. Le seul désir de 'Ndrja est de retrouver sa communauté perdue, celle des pêcheurs de son village.

Arrivée : scène de reconnaissance, subversion du modèle homérique

Grâce à l'aide d'une contrebandière prostituée dénommée Ciccina Circé – Circé la petite poulette[17], on sera sensible au détournement onomastique –, 'Ndrja parvient à traverser le détroit de Messine en cachette et à rejoindre son village de nuit.

Son père, qui refuse de le reconnaître de prime abord, finit par accepter qu'il se trouve bien face à son fils après avoir vu les cicatrices qu'il a à son œil gauche et au poignet[18]. La scène de reconnaissance advient ainsi selon la tradition du modèle homérique[19]. Mais ce modèle est subverti dans la scène suivante, lorsque Caitanello Cambria, le père de 'Ndrja, commence à tâter le corps de son fils pour s'assurer qu'il revient de guerre sans blessure :

> *Il padre allora gli afferrò la mano sinistra e stringendola nella sua, con la destra si dette a scagliargli quel braccio, dal polso alla scapola, come per assicurarsi che ce l'aveva ancora tutto: cominciò da lì a tastargli tutto il corpo, ogni parte del corpo, quasi ogni parte del corpo. Come Ciccina Circé, quasi come Ciccina Circé*[20].
>
> Alors le père lui attrapa la main gauche et, la serrant dans la sienne, avec la droite, il se mit à tâter ce bras, du poignet à l'omoplate, comme pour s'assurer qu'il l'avait encore entier : il commença dès lors à examiner tout le corps, toutes les parties de son corps[21], presque toutes les parties de son corps. Comme Ciccina Circé, presque comme Ciccina Circé[22].

S'ensuit une énumération des parties du corps palpées. Les deux épanorthoses (« toutes les parties du corps, presque toutes les parties de son corps » ; « Comme Ciccina Circé, presque comme Ciccina Circé ») introduisent un double élément de comique et d'étrangeté. En effet, elles insistent, avec la répétition des termes, sur

17. J'analyse ici « *Ciccina* » comme le diminutif de « *ciccia* » qui signifie « meuf », « graisse » et « bourrelet ».
18. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 411 et 412.
19. Voir Homère, *Odyssée*, chant XIX, v. 391-394 ; et Aristote, *La Poétique*, 16.
20. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 416.
21. Nous remplaçons ici la traduction d'Antonio Werli et Monique Baccelli, « chaque partie de son corps », par « toutes les parties de son corps », afin de conserver la répétition présente dans le texte en italien.
22. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 527-528.

la similitude entre le père de 'Ndrja et la contrebandière prostituée Ciccina Circé, avec laquelle le protagoniste a eu une relation charnelle après la traversée en mer. Le « *quasi* », « presque », indique qu'il n'y a guère que les parties génitales que le père de famille n'a pas touchées. Ce « grotesque en creux » – j'appelle ainsi le grotesque qui se cache dans les silences du texte – opère un double renversement du modèle homérique et du modèle généalogique. L'enchanteresse Circé devient une prostituée connue sur un coin de plage et la fameuse scène de reconnaissance devient une investigation grotesque du corps. Mais à cette première subversion s'en ajoute une autre : l'amante vient se superposer au père, le père se substitue à l'amante. Ce qui se brouille ici, ce sont les lignes de la généalogie, première structure normative de la communauté – je renvoie ici à la *Verwandtschaft*, la parenté, la « communauté de sang » de Tönnies. Cette confusion généalogique constitue le premier symptôme de la perte de repères au sein de la communauté après la guerre.

La deuxième étape de la scène de reconnaissance dans *L'Odyssée* est le récit que fait Ulysse à Pénélope : « Par la description du lit et de la chambre, Ulysse accomplit de nouveau le geste [*reconstructs the gesture*] grâce auquel le mariage a concrètement pris corps dans l'espace et dans le temps[23] ». Revivre le passé en racontant, c'est l'actualiser et retrouver le rang qu'on avait. Comme Ulysse, 'Ndrja Cambria se remémore sa vie d'antan pour tenter de reconquérir sa place au sein du village :

> *Girava e rigirava attorno al villaggio, come un'anima in pena, che prima de essere ammessa in una di quelle case, aveva quel pegno da pagare: rivivere il passato, quella che fu la sua vita a fianco di quel padre, e questo forse era il pegno che doveva pagare perché tornava vivo dalla guerra e vivere, quello era, quello gli costava*[24].
>
> Il contournait et recontournait le village, telle une âme en peine, qui avant d'être admise dans l'une des maisons, avait le gage suivant à payer : revivre le passé, ce qu'a été sa vie aux côtés de son père, et c'était peut-être ça, le gage qu'il devait payer parce qu'il rentrait vivant de la guerre, et vivre, c'était cela qui lui coûtait[25].

Le premier écart avec le modèle homérique réside dans le fait que 'Ndrja n'a aucun interlocuteur à qui adresser le récit de sa vie passée. Il est seul, et erre dans le village alors que ses habitants dorment. Condamné à la solitude par la temporalité de son retour dans la communauté, il se remémore alors son passé non pas pour prouver son identité, comme Ulysse, mais pour expier le fait d'être revenu sain et sauf de guerre. C'est ce double écart (solitude et culpabilité du survivant) qu'il lui faudra combler pour réintégrer la communauté.

---

23. Katz Marylin, *Penelope's reknown, Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 179. Traduit par Pierre Vinclair et cité dans Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.
24. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 372.
25. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 471-472.

Fera contre *delfino* : les perceptions qui informent le langage de la communauté

Le langage de la communauté est informé par la nature qui l'entoure. Comme le pensait Cratyle[26] lorsqu'il expliquait qu'« il y a pour chaque chose un nom qui lui est propre et qui lui appartient par nature[27] », signifiant et signifié sont solidaires dans le monde de la communauté. Le terme pour désigner les pêcheurs est « *pellisquadre* » en italien, traduit par « pellisquales » en français :

> *Lo sapete voi che significa pellisquadre? Significa che hanno la pelle* come *quella dello squadro, che sarebbe il verdone, ovverossia il pescecane, e squadro ci sta per squadrare, una pelle insomma* come *la cartavetrata, quella che serve ai falegnami per ripulire tavole e compensati dalle lische, pareggiandole e allisciandole* come *un velluto, per poi impellicciarle e lucidarle. Pelli, insomma,* come *la cartavetrata, ma più che pelli, caratteri*[28].

> Vous le savez, vous, ce que ça veut dire, pellisquales ? Ça veut dire qu'ils ont la peau comme celle du squale, ce qui revient à dire le requin, à savoir le chien de mer, et le squale il est là pour équarrir une peau qu'ils ont de plus en plus comme le papier de verre, celui qui sert aux menuisiers à débarrasser les planches et les contreplaqués de leurs aspérités, en les égalisant et les lissant comme un velours, pour ensuite les plaquer et les faire briller. Des peaux, somme toute, comme du papier de verre, mais plus encore que des peaux, des caractères[29].

« *Pellisquadre* » est un néologisme de l'auteur formé par l'agglutination de deux termes, « *pelle* » et « *squadrare* ». Le choix de ces mots est motivé par l'analogie : pensons à l'adverbe de comparaison « comme » qui revient à quatre reprises dans l'extrait cité. C'est le monde qui environne les pêcheurs qui détermine leur langage : poissons et outils pour travailler le bois des barques influencent leur *Weltanschauung*[30], c'est-à-dire la manière dont ils voient le monde. Dans ce milieu où le langage est motivé par l'environnement, le dauphin est appelé « *fera* », « bête sauvage » :

> "*Ma perché, perché fera?*"
> […] "*Ma fera perché è fera, signor Monanin, fera perché tale è*[31]."

---

26. Platon, *Cratyle*, 2, traduction de Victor Cousin.
27. Platon, *ibid.*
28. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.,* p. 254. Je souligne.
29. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.,* p. 320-321. Je souligne.
30. « […] il désigne non seulement une conception du monde mais aussi la *manière* dont on conçoit le monde » : Carl Gustav Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, Zürich, Rascher, 1931. Cité dans Carl Gustav Jung, « Psychologie analytique et conception du monde », Problèmes de l'Âme moderne, préface de Roland Cahen, traduction par Yves Le Lay, Paris, Buchet Chastel, 1976, p. 95-129.
31. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 197.

> « Mais pourquoi, pourquoi fère ? »
>
> […] « Mais fère parce qu'elle est fère, Monsieur Monanin, fère parce qu'elle est ainsi[32]. »

La définition est tautologique : la bête sauvage s'appelle ainsi parce que c'en est une. Le souvenir d'une confrontation avec un général fasciste de passage sur les eaux du détroit constitue une autre illustration marquante de la manière dont les termes sont motivés :

> "*Cosa fate a quel delfino, eh?" aveva poi domandato [l'Eccellenza fascista], con l'aria di volere discutere, ragionevole e benigno.*
>
> *"Questa, vossia non lo può sapere, noi la chiamiamo fera e fere effettivamente è. E fera vuole dire pescebestino, tutto una fetenzìa d'animale che in quanto carne, non vale un soldo, ma quanto al cervello ce l'ha fino, genialone, non c'è che dire. Fera, basti dire, fera: scellerata e sterminatrice, campa fra ladroneggi e assassinaggi. Capì, vossia, perché noi la chiamiamo fera*[33]?"
>
> « Qu'est-ce que vous faites à ce dauphin, hein ? » avait ensuite demandé [l'Excellence fasciste], avec l'air de vouloir discuter, raisonnablement et gentiment.
>
> « Celle-là, vous ne pouvez pas le savoir, nous l'appelons fère, et fère elle est, effectivement. Et fère veut dire poiscaille, une infection d'animal qui, en tant que chair ne vaut pas un sou, mais, quant au cerveau, elle l'a malin, génial même, c'est rien de le dire. Fère, il suffit de le dire, fère : scélérate, exterminatrice, elle se balade entre vols et assassinages. Vous comprenez, vous, pourquoi on l'appelle fère[34] ? »

Pour reprendre les termes de Giancarlo Alfano dans son ouvrage *Gli Effetti della guerra*[35], « la culture à laquelle appartiennent les habitants du Détroit est […] de nature synecdotique[36] » – je traduis. En effet, c'est un trait de caractère de l'animal qui va le définir tout entier, jusque dans sa dénomination. Cette vision du monde et les appellations qui en découlent sont spécifiques à la communauté des pêcheurs. Hors de ses frontières, ce sont d'autres vocables qui sont employés : « *delfino* », « dauphin », dans ce cas particulier. La langue de l'État utilise ce terme d'origine grecque pour nommer l'animal marin. Nous nous retrouvons ainsi avec des « noms abstraits de choses

---

32. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 249.
33. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 181.
34. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 229.
35. Giancarlo Alfano, *Gli Effetti della Guerra*, Rome, Luca Sossella, « Cosmopoli », 1999.
36. « *La cultura cui appartengono gli abitanti dello Stretto è* […] *di natura sineddochica* » : Giancarlo Alfano, *ibid.*, p. 152.

réelles[37] ». La société, le monde du contrat[38], établit un lien arbitraire entre signifiant et signifié. Cette dichotomie entre communauté et société se résout par la violence :

> […] *finendo di domandargli a Caitanello Cambrìa come lo chiamavano, il delfino, come, come, l'Eccellenza si era fatto comparire fra le mani il moschetto nero brunito* […].
> "*Come avete detto che lo chiamate il delfino?" aveva ridomandato, giocherellando sempre col moschetto.*
>
> […] en finissant de demander à Caitanello Cambrìa comment ils appelaient le dauphin, comment, comment, l'Excellence était brusquement apparue avec un mousqueton brun noir entre les mains […].
>
> « Comment avez-vous dit que vous l'appelez, le dauphin ? » avait-il redemandé, en faisant toujours joujou avec le mousqueton.
>
> « Dauphin » avait été obligé de dire son père, jouant à pair-impair. « Dauphin, comme vous l'appelez, vous. Nous, nous sommes des gens sans instruction. Si vous, vous dites dauphin, c'est dauphin »
>
> […] « Dauphin » récitait l'Excellence, en faisant louvoyer le mousqueton entre ses mains.
>
> « Dauphin » répétait, après lui, docilement, Caitanello Cambrìa, le visage comme transpercé par pire que des lames de couteau[39].

C'est sous la contrainte du fusil que Caitanello Cambria se voit forcé d'articuler la parole « *delfino* ». Le général fasciste, auquel le dauphin importait peu en réalité, exécutera ensuite l'animal d'une balle dans la tête. L'échange entre le père du protagoniste et le général représente la violence avec laquelle la société fait irruption au sein de la communauté.

Or, alors que 'Ndrja se trouve sur le chemin du retour pour retrouver les siens, voilà qu'il se met à songer à nommer le dauphin « dauphin », et non plus « bête sauvage ». Dans un rêve éveillé, il imagine que les pêcheurs vont lui coudre ce nom sur la bouche :

---

37. « *nomi astratti di cosa reale* » : Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 240.
38. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig, Fues's Verlag, 1887, § 22.
39. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 229-230.

> *I pellisquadre lo guardavano con sprezzante, infinita noncuranza sfiorandolo con lo sguardo come fosse una macchia nel panorama, e a lui pareva di sentirsi gonfiare dentro, covare, sforzare da quegli sguardi: sinché, gli pareva di sentire quella parola delfino che gli sbavava sulle labbra dalla bocca chiusa, come una bolla, un filo di bava di tutto lo sbavamento di elogi che prima ne aveva fatto. Sulle labbra, gli faceva un solletichio viscido, di sapore dolceamarastro, schifoso, come fosse un animaletto gelatinoso, con tante zampettuzze quante le lettere, e con queste si agitava per non scivolare dalle labbra. Sulle labbra però, ci pensavano i pellisquadre ad attaccarglielo bene bene: con le pupille strette in un forellino d'ago, agocchiata su agocchiata, lettera per lettera: d e l… glielo cucivano sulla bocca, il delfino, con il filo della sua stessa bava, trapunto di sangue rossissimo, come fosse il suo confuso a quello del delfino*[40].

> Les pellisquales le regardaient avec une indifférence méprisante, infinie, l'effleurant du regard comme une tache dans le panorama, et lui avait l'impression de se sentir gonfler intérieurement, couvé, forcé par ces regards : au point qu'il lui semblait sentir ce mot dauphin baver sur la lèvre de sa bouche fermée, comme une bulle, un fil de bave de toute la bave d'éloges qu'il avait faits précédemment. Ça lui faisait aux lèvres un chatouillement visqueux, au goût doux-amer, dégoûtant comme si c'était un petit animal gélatineux, avec autant de pattes que les lettres, qui les agitait pour ne pas que ça lui tombe des lèvres en glissant. Mais les pellisquales y pensaient, à bien le lui attacher sur les lèvres : avec les pupilles réduites à un petit trou d'aiguille, aiguillée par aiguillée, lettre par lettre : d a u… ils le lui cousaient sur la bouche, le dauphin, avec le fil de sa propre bave, matelassé de sang très rouge, comme si le sien était mêlé à celui du dauphin[41].

L'indifférence méprisante avec laquelle les regards des pêcheurs effleurent 'Ndrja procède à son exclusion de leur groupe : avoir pensé à la parole « dauphin » le bannit de la communauté qu'il pensait retrouver. Le mot lui colle alors aux lèvres, comme un stigmate, et commence à se métamorphoser : il prend la forme « dégoûtante » d'un « petit animal » avec de nombreuses « petites pattes ». Nous nous trouvons ici confrontés à un autre type de grotesque. En effet, à l'inverse de Bakhtine qui définit le grotesque comme étant « avant tout festif, volontiers grossier[42] », Wolfgang Kayser en parle comme d'un monde « devenu étranger[43] » :

> […] il est nécessaire que ce qui nous était connu et familier se révèle, soudain, étrange et sinistre. Car c'était notre monde qui se transformait. Le caractère soudain et la surprise sont des parts essentielles du grotesque. […] L'horreur nous assaille […]. En même temps, nous sentons qu'il ne nous serait pas possible de vivre dans ce

---

40. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.,* p. 150-151.
41. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.,* p. 191-192.
42. Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1997, p. 10.
43. « *tornado estranho* » : Wolfgang Kayser, *O Grotesco [Das Groteske – Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung]* [1957], trad. J. Guinsburg, 2009, São Paulo, Editora Perspectiva, p. 158. Je traduis ici du portugais.

> monde transformé. Dans le cas du grotesque, ce n'est pas la peur de la mort, mais l'angoisse de vivre[44].

L'angoisse de vivre naît de la brusque transformation du monde et de notre « sentiment de perte de familiarité[45] » avec lui. C'est ce qui arrive à 'Ndrja alors qu'il voit le mot prononcé se transformer en étrange animal répugnant sur sa bouche. Le grotesque à l'œuvre dans ce passage met au jour l'étrangeté d'un monde bouleversé où le protagoniste ose employer de plein gré le terme « dauphin » sans vouloir tout autant quitter sa communauté. En introduisant le terme arbitraire « dauphin » tout en voulant se faire reconnaître des siens, 'Ndrja distord le champ clos de la communauté. Il crée alors un espace tiers, hybride, où il prétend toujours vouloir se revendiquer de la communauté tout en brisant la solidarité entre mots et choses. La parole est l'un des lieux fondateurs de la communauté : les pêcheurs se reconnaissent entre eux par l'acte de langage, preuve qu'ils partagent une même conception du monde. En proposant de dénommer autrement ce qui les entoure, 'Ndrja prouve que les années passées en guerre l'ont transformé ; et c'est cette métamorphose menaçante qu'il porte au sein même de la communauté par le geste de son retour.

Pour avoir introduit l'étrange dans le monde clos de la communauté, 'Ndrja est puni : il imagine que les pêcheurs lui cousent le mot « dauphin » en rouge sur la bouche. Giancarlo Alfano souligne que cette couleur sur les lèvres est un « signe d'infamie pour avoir enfreint les règles de solidarité interprétative de la Communauté[46] ». Lui coudre et lui colorer la bouche de rouge a une double portée : ce geste vise à le priver de parole et lui dénie sa masculinité. Dans le monde foncièrement masculin et conservateur des pêcheurs, 'Ndrja apparaît « efféminé[47] », diminué. Son travestissement est de l'ordre du grotesque inquiétant : les limites de son corps se font floues, changeantes, tout comme celles de la communauté au moment où il prétend y introduire le mot « dauphin ».

---

44. « […] *é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco.* […] *O horror nos assalta* […]. *Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver* » : Wolfgang Kayser, *Le Grotesque*, *op. cit.*, p. 159. Je traduis.
45. Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010, p. 36.
46. « *segno d'infamia per aver infranto le regole di solidarietà interpretativa della Comunità* » : Giancarlo Alfano, *Gli Effetti della Guerra*, *op. cit.*, p. 153. Je traduis.
47. « *Ora, si figurava di apparire ai pellisquadre qualcosa come un infemminato* […] » : Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 151.

La poignée de main

La première interaction entre deux membres d'une communauté est la salutation. Parmi le groupe des pêcheurs, il s'agit d'une poignée de main échangée. Ce rituel avait été mis à mal par l'irruption de l'État dans le monde de la communauté :

> […] *oggigiorno chi la calcola più la stretta di mano dopo che il saluto fascista, in coppia col saluto militare, la sdegettò al più basso grado, deprezzandola agli occhi di tutti. Eh, sì, l'uomo se la mise sotto i piedi la stretta di mano. La guerra, prima che ogni altra cosa, pigliò di mira quella, la stretta di mano, per prima quella fu mesa a ferro e a fuoco, il massacro di là cominciò*[48].

> […] au jour d'aujourd'hui, qui y pense encore à la poignée de main après que le salut fasciste, couplé au salut militaire, l'a jetée au plus bas niveau, la dépréciant aux yeux de tous. Eh oui, l'homme la foule aux pieds, la poignée de main. La guerre, avant toute autre chose, l'a ciblée, elle, la poignée de main, c'est elle qui fut mise à feu et à sang en premier, c'est là qu'a commencé le massacre[49].

Le salut fasciste et le salut militaire s'étaient substitués à la poignée de main ; par concaténation, c'est toute la communauté qui avait été menacée de disparition. La capitulation de l'armée italienne devrait pouvoir marquer le retour de l'ancien rituel des anciennes salutations. Or c'est le grotesque inquiétant qui va dominer les tentatives d'échange d'une nouvelle poignée de main.

J'effectuerai ici un pas de côté pour étudier le cas de Federico Scoma : ancien soldat, conscrit et camarade de 'Ndrja, il constitue un avatar du protagoniste. Au retour de la guerre, il se rend chez Caitanello Cambria, le père de son ami, pour le saluer. Mais, à la grande surprise de Caitanello, c'est la main gauche que Federico Scoma tend. Ce dernier a en effet perdu sa main droite lors d'une attaque navale. Dans une longue description proche de l'hypotypose, le lecteur et Caitanello découvrent le moignon de chair noircie de l'ancien soldat. L'amputation n'est pas nette ; la chair continue de repousser malgré les nombreuses opérations :

> *All'ospedale, una a una, mi tirarono fuori quelle [miria di schegge] che potettero, ma poi mi venne l'infiammazione a tutte le bocchette aperte e la mano dalla punta delle dita sino al polso, mi diventò tutta una suppurazione. Con la suppurazione, mi morì la carne e mi cominciò a cadere pezzo a pezzo.* […] *Il bello però cominciò dopo: la mano, che m'era diventata rachitica come un ramo di limonara pigliato di malsecco, mi rifiorì, rimise carne all'osso. La carne eruttava, mi eruttava, e la mano mi cresceva di mole a vista d'occhio. Me la sentivo in subbuglio, tutta ribellata dentro. Me la vedevo sbafarare sotto gli occhi, sta sventurata 'mara, callosa, imbozzuta e spinosa come una pala di ficodindia.* […] *Maggiore, capitano e tenente venivano con una bacchetta d'un*

48. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 528.

49. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 667.

> *colore come di madreperla che fra di loro chiamavano nitrato d'argento, e con questo nitrato d'argento, senza dolore loro, mi causticavano quella specie di carnegramigna e di erbaporcellana che s'andava rigettando mano mano.* […] *Maggiore, capitano e tenente si mettevano a ritagliarmi le cinque dita come un disegno a ricalco* […]. *Finivano appena di pareggiarla e sfrondarla [cf la mano] del sovrappiù, finivano di scarnificare, uno a uno, il pollice, l'indice, l'anulare e il mignolo, che subito, bastava che venisse notte e che magari io mi poggiassi la testa sul cuscino, e la pianta selvaggia entrava in terribile accalorazione, rigettava bottoni e bottonelli, s'aggigliava di escrescenze, sfilacci e spuntoni*[50].

> À l'hôpital, un à un ils retirèrent ceux [les éclats de bombe] qu'ils purent, mais ensuite l'inflammation me vint, à toutes les petites bouches ouvertes, et ma main, du bout des doigts au poignet, ne fut plus que suppuration. Avec cette suppuration la chair mourut et se mit à tomber morceau par morceau. […] Mais le plus beau commença après : ma main, qui était devenue rachitique comme une branche de citronnier prise par la sècheresse, refleurit, remit de la chair sur l'os. La chair entrait en éruption, m'entrait en éruption, et ma main augmentait de masse à vue d'œil. Je la sentais en émoi, toute révoltée intérieurement. Je la voyais se débrailler sous mes yeux, cette pauvre malheureuse, calleuse, bosselée et pleine d'épines comme une boule de figuier de Barbarie. […] Commandant, capitaine et lieutenant venaient avec une baguette d'une couleur comme de nacre, qu'entre eux ils appelaient nitrate d'argent, et avec ce nitrate d'argent, sans douleur pour eux, ils me cautérisaient cette espèce de chair-chiendent et de pourpier qu'elle rejetait peu à peu. […] Commandant, capitaine et lieutenant se mettaient à me retailler les cinq doigts, comme un dessin calqué […]. Ils avaient à peine fini de l'égaliser et de la débarrasser du surplus, à peine fini de dégager, un à un, le pouce, l'index, l'annulaire et l'auriculaire, qu'aussitôt il suffisait que la nuit tombe et peut-être que je pose la tête sur l'oreiller pour que la plante sauvage dans un terrible échauffement rejette gros et petits boutons auxquels s'ajoutaient excroissances, filaments et crêtes[51].

Au macabre de la chair morte se superpose la vitalité florissante de la chair nouvelle. Ce carnaval lugubre des tissus et du corps fait renaître la main : les nombreuses comparaisons et métaphores botaniques concourent à sa métamorphose en une *chose* nouvelle. Caitanello Cambria établit une analogie entre le moignon et la nageoire d'un dauphin :

> *Don Caitanello, vi è noto per caso st'animale schifevole e strano? pareva domandargli Federico e lui pareva rispondergli: ma quale animale, Federicuzzo? non lo vedi che è una manuncula di fera? pinna pettorale, non ci può essere dubbio, e si direbbe che un animale più grosso gliela strappò a qualcuna di quelle scialacquone, la masticò, e poi sputò, ma per quanto aggrovigliata, a malepena sgrossata, quella è comunque manuncula di fera. Non li vedeva, quel bonfigliolo, i legamenti fra dito e dito, con la*

50. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 523.

51. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 660-661.

> *pelle più tenera e brunastra, che quasi traspariva alla luce, la membrana grisposa, abbranchiante e sditata delle manuncule*[52] ?
>
> Don Caitanello, vous connaissez par hasard cet animal bizarre et répugnant ? semblait lui demander Federico, et lui avait l'air de lui répondre : mais quel animal, Federicuzzo ? tu ne vois pas que c'est un maingnon de fère ? une nageoire pectorale, il n'y a pas de doute, on dirait qu'un animal plus gros l'a arrachée à l'une de ces clapoteuses, l'a mastiquée puis recrachée, mais même si elle est embrouillée, à grand-peine dégrossie, c'est de toute façon un maingnon de fère. Il ne les voyait pas, ce bon fils, les ligaments entre les doigts, avec la peau plus tendre et brunâtre, laissant presque passer la lumière, la membrane foncée, sans bras et sans doigts des maingnons[53] ?

Federico donne une identité propre à son moignon en le qualifiant d'« animal » ; ce dernier semble se détacher de lui et acquérir une identité propre. La sentence de Caitanello tombe comme un couperet (« il ne peut y avoir de doute ») : il s'agit d'une nageoire de dauphin. L'analogie semble contaminer Federico ; il n'y a en effet pas de séparation entre ce dernier et sa main, comme il avait semblé l'établir. Mêmeà son visage prend les traits de l'animal :

> *Arrivava al punto che lo guardava in faccia e gli pareva che il bonfigliolo nascondesse fra labbro e labbro un sorriso tagliente, una smorfia perfilata fittafitta di dentuzzi. Oh potenza divina, esclamava allora dentro di sé inorridito. Oh potenza divina, ma che mostri di natura t'insogni? Che confusione di razza tra cristiani e fere vai facendo*[54] ?
>
> Il en arrivait au point où quand il le regardait en face, il avait l'impression que le bon fils cachait entre les lèvres un sourire tranchant, une grimace bordée de petites dents très serrées. Oh puissance divine, s'exclamait-il alors intérieurement, horrifié. Oh puissance divine, mais de quels monstres de nature rêves-tu ? Quelle confusion de races entre chrétiens et fères es-tu en train de faire[55] ?

Federico n'est plus tout à fait humain ; il est sur la voie d'une transformation en dauphin. La métamorphose et l'hybridation, ainsi que l'horreur et la confusion qui résultent de ce monde sans lois, sont des caractéristiques du grotesque tel que le définissent Wolfgang Kayser[56] et Rémi Astruc[57]. Le grotesque fait signe ici vers l'« inquiétante étrangeté » dont est porteur celui qui revient de la guerre ; ce dernier demeure un être familier mais il est dans le même temps profondément changé par

---

52. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 521.
53. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 658.
54. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 521.
55. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 658.
56. Voir la définition du grotesque donnée précédemment : Wolfgang Kayser, *O Grotesco, op. cit.*
57. « les trois paradigmes fondamentaux du grotesque que nous avons identifiés […], à savoir : redoublement, hybridation, métamorphose. » : Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 243.

les événements qu'il a vécus au loin. C'est le propre de l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté : le préfixe privatif *un-* vient se superposer à *Heim*, le foyer. Chez lui, Federico ne se sent plus chez lui. C'est ce paradoxe qu'il exprime quand il s'adresse à Caitanello de la manière suivante :

> *Sapete come mi sento di quand'è che né do né ricevo la stretta di mano? Mi sento che vivo e nessuno se n'accorge*[58].
>
> Savez-vous comment je me sens depuis que je ne donne ni reçois de poignée de main ? Je sens que je suis vivant mais que personne ne s'en aperçoit[59].

Vivant mais privé de la possibilité d'une poignée de main, Federico semble se trouver *de facto* exclu de la communauté (« personne ne s'en aperçoit »). Mais il ne se trouve pas *hors* de la communauté : il se tient au milieu du village. Tout comme 'Ndrja avait créé un tiers lieu en introduisant de plein gré le mot « dauphin » dans le vocabulaire des pêcheurs, Federico Scoma bouleverse l'ordre établi au sein de la communauté en se présentant sans pouvoir offrir sa main droite. Son corps grotesque inquiète, parce qu'il est présent et parce qu'il est à la fois *autre* – ni humain ni animal – et *familier* – il est comparé aux dauphins si connus des pêcheurs. Son existence bouleverse les lignes de la communauté et son imaginaire social ; c'est ce qu'informe la métamorphose grotesque, jeu inquiétant entre connu et inouï.

Les activités quotidiennes, ou l'impossibilité de prendre la mer

Les Alliés débarqués en Sicile interdisent aux habitants de prendre la mer et réquisitionnent leurs barques. Or, la communauté des pêcheurs s'organisait autour des activités marines : elles rythmaient leurs journées et informaient leur langage, comme nous l'avons vu dans la motivation du nom « *pellisquadre* », « pellisquales ». Elle se trouve donc désorientée. Pour retrouver les siens tels qu'il les a connus, 'Ndrja se donne pour mission de se procurer une nouvelle embarcation. Il s'agit de sa guerre de reconquête, comme Ulysse l'a menée, pour retrouver sa place dans la communauté. Pour la mener à bien, il pense accepter l'offre d'un riche Maltais rencontré sur la côte : il participera à une course de barques organisée par les armées américaine et anglaise, recevra pour ce faire mille lires et achètera avec cet argent une nouvelle embarcation.

Tandis qu'il parlemente avec le Maltais, le pêcheur don Luigi, personnage prestigieux au sein du village, émet de sérieux doutes quant à la réussite de l'entreprise. Il ne cesse de répéter : « *Si fece lontana la barca* », « Elle s'éloigne la barque ». C'est alors que 'Ndrja commence à regarder un vieillard en train de parler au loin, tout en continuant d'écouter son chef. Il voit donc les lèvres du vieillard remuer et, dans le

---

58. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 530.

59. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 670.

même temps, perçoit avec son oreille la voix de don Luigi. Ses sens se fondent en un syncrétisme perceptif :

> *E per questo, per non sversarsi, oreocchiava testacoda fra il cannadastendere e don Luigi, dalle labbra del vecchio alla voce di don Luigi, e in questo continuando testa e coda, vecchio cannadastendere don Luigi, don Luigi vecchio cannadastendere, labbra voce, voce labbra, le due figure, agli occhi della sua mente, finivano per sovrapporsi, scambiarsi l'una per l'altra, combaciare, identificarsi, farsi una*[60].

> Et c'est pour ça que, pour ne pas se déstabiliser, il orœillait d'un bout à l'autre le vieil échalas et don Luigi, des lèvres du vieux à la voix de don Luigi, don Luigi vieil échalas, lèvres voix, voix lèvres, les deux personnes, aux yeux de son esprit, finissaient par se superposer, s'interchanger, coïncider, s'identifier, devenir une[61].

Les deux chiasmes (« vieil échalas don Luigi, don Luigi vieil échalas » et « lèvres voix, voix lèvres ») nous renseignent sur l'aller-retour permanent que 'Ndrja effectue entre les deux entités qui lui font face ; la simple juxtaposition et l'absence de mots de coordination marquent la simultanéité de la perception : le protagoniste ne perçoit pas le vieillard *puis* don Luigi mais les deux en même temps. C'est ce qu'indique la fin de la citation : « elles [la voix et les lèvres] finissaient par se superposer, s'échanger l'une pour l'autre, correspondre, s'identifier, se faire une ». Une autre *merveille* est en train de s'opérer ; le terme « merveille » est ici à comprendre au sens étymologique du terme comme un « fait qui, par son caractère extraordinaire ou surnaturel, frappe d'étonnement[62] ». Bouche aperçue et voix entendue se fondent l'une en l'autre pour former une perception tierce, qui est tant visuelle qu'auditive. Pour exprimer ce nouveau phénomène, l'auteur crée le néologisme « oreocchiare », « orœiller » : formé de la fusion d'« orecchio », « oreille », et « occhiare », « regarder », il rend compte de cette nouvelle perception expérimentée par 'Ndrja. C'est ici le langage qui devient grotesque. En pleine métamorphose, il crée des monstres, c'est-à-dire des entités linguistiques nouvelles qui sortent du domaine du connu. Unheimlich car familier – le néologisme est la fusion transparente de deux termes bien communs – et autre – il s'agit d'un terme qui n'existait pas avant que d'Arrigo ne le pose sur la page –, le langage inquiète au moment où 'Ndrja commence à s'alarmer car son plan d'acquérir une barque pour retrouver sa communauté semble mis à mal.

La répétition lancinante de la phrase « *Si fece lontana la barca* » se réduit jusqu'à ne devenir que la répétition obsessive du terme « *barca* ». Petit à petit, le mot lui-même se transforme pour devenir « *bara* », « cercueil » :

---

60. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 952.
61. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 1192.
62. Voir le *Dictionnaire de l'Académie française* [En ligne] URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/.

A un certo punto però, quella voce come di mare, come di schiuma d'alghe e rena in bocca, quella voce, a flusso riflusso, ebbe come un arresto, un sussulto, fece risucchio, sfiatò, ebbe come un risentimento umano, dette insomma segno di vita, anche se quello era segno di vita che se ne andava per sempre, e difatti pigliò a farsi faglio, sgarò, sdillabrò: "Bar… cabar… cabar… abar… cabar… a".

Fu come se la voce, da quella bocca intartarata, affogata di mare, non ce la facesse più a sdillabrarsi, trattenendo il fiato e rifiatando in continuazione dentro quella parola, perché doveva dare l'asfissia quel sillabamento, doveva essere come nuotare sott'acqua senza mai riassommare a pigliare aria. Per questo, forse, cominciò a perdere colpi, a defagliare, sdillabaviarsi, sdillabbrarsi insomma, sempre di più: perdeva colpi, defagliava, si sdillabaviava, sdillabrava, però sempre a un punto della barca, il punto dove smangiava e allascava, come fosse un'asca della stesse barca, sempre la stessa lettera, la c: "Bar… cabar… abar… a". Al punto dove cioè la barca cavava la bara.

[…] *Un Luigi Orioles, per giunta, che una tale vergogna, un tale evocare, invocare barca barabarcabara non sentiva più nemmeno la dignità, il rossore di nasconderla e si sbragava invece come un verme di terra, se lo baviava, se lo pisciava addosso. Un Luigi Orioles che s'alterava come da vivo a morto* […][63].

Mais à un certain moment, cette voix comme de mer, comme d'écume d'algues et de sable dans la bouche, cette voix, de flux et de reflux, eut comme un arrêt, un sursaut, fit un remous, fuita, eut un relent humain, bref donna signe de vie, même si c'était un signe de vie qui s'en allait pour toujours, et en effet elle commença à manquer, elle dérailla, elle sylbalbutia : « Bar…c'bar…c'bra…'card…bar…c'bra…'card… bar »

Ce fut comme si sa voix, de cette bouche entartarée, noyée de mer, n'arrivait plus à se sylbabutier, retenant son souffle et le resoufflant à la suite dans le même mot, car cette syllabation devait provoquer l'asphyxie, ce devait être comme nager sous l'eau sans jamais remonter à la surface pour prendre de l'air. C'est peut-être pour ça qu'il commença à donner des signes de fatigue, il défaillait, syllabavait, sylbabutiait, mais toujours au même point de la barque, le point où il la rongeait et l'échardait, comme si c'était une écharde de la barque elle-même, toujours la même lettre, le c : « Bar… c'bra… 'card… bra… 'card » C'est-à-dire au point précis où de la barque il tirait le brancard.

[…] Un Luigi Orioles qui, par-dessus le marché, une telle honte, une telle évocation, invocation barque brancardbarquebrancard, il n'avait même plus la dignité de la

63. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, *op. cit.*, p. 958-959.

> cacher et n'en rougissait pas mais se déculottait comme un vers de terre, se bavait dessus, se pissait dessus[64].

Le mot « *barca* » commence par perdre son unité pour se décomposer et se recomposer en d'autres unités syllabiques : « *cabar* ». C'est au cours de ce processus que la lettre *c* disparaît et fait apparaître le mot « *bara* », « cercueil », traduit par « brancard », au sein de la barque. L'évolution a lieu comme un démantèlement grotesque de la parole. Le verbe dialectal sicilien « *sdillabrari* » signifie « déborder » : la parole se défait et déborde dans sa désagrégation jusqu'à devenir autre. Le verbe d'énonciation continue de se transformer et devient « *sdillabaviare* » : le mot barque-cercueil s'écoule de la bouche du chef de village comme de la bave. Le changement advient donc comme une dégradation : don Luigi « se bave, se pisse » le mot sur lui. La mention de ces fluides corporels nous rappelle le « bas corporel » bakhtinien ; il s'agit cependant ici d'un carnaval triste, où la métamorphose n'opère pas la renaissance attendue mais un pas vers la mort : « Un Luigi Orioles qui s'altérait comme de vivant à mort ». La volonté de 'Ndrja de redonner vie à sa communauté se transforme en futur mortifère. L'horizon de la communauté semble condamné, et par là même la réintégration de 'Ndrja en son sein. C'est en effet le chef de cette dernière qui désavoue ses efforts. Ce rejet provoque en 'Ndrja un « *immalinconimento all'ultimo grado*[65] », un « *ammélancolissement* au grade ultime ». Stefano d'Arrigo crée ici un néologisme à partir du terme « *malinconia* », « mélancolie » : le préfixe *im-* et le suffixe *-mento* indiquent un processus. Il ne s'agit donc pas d'un état figé mais d'un mouvement, d'un changement en train de se faire. Ce sentiment à l'œuvre traduit l'angoisse de vivre propre au grotesque, qui nous saisit quand on ne reconnaît plus le monde familier.

Conclusion : le paradoxe final

'Ndrja décide malgré tout de tenter sa chance auprès du Maltais et se rend à Messine pour participer à la course de barques. Sur le chemin, pour voguer avec lui, il réunit un groupe de jeunes gens trop jeunes pour avoir été envoyés à la guerre. La nuit qui précède la compétition, le protagoniste décide de s'entraîner avec ses nouveaux compagnons et prend la mer à bord de l'embarcation mise à disposition par le Maltais. Emporté par l'enthousiasme, le groupe de rameurs sort du port. Une sentinelle anglaise, postée sur un navire qui surveille les eaux, tire alors sur eux. La balle atteint 'Ndrja en plein front. Désespérés, ses nouveaux compagnons décident de continuer leur route et de ramener la barque et le corps du protagoniste dans le village de ce dernier. Le grotesque laisse place ici au tragique. Les jeunes gens forment un chœur de pleurs antique et un corps de rameurs soudés. C'est paradoxalement au moment où 'Ndrja meurt qu'il soude une nouvelle communauté et accomplit le geste pour

64. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca*, trad. Antonio Werli et Monique Baccelli, *op. cit.*, p. 1200-1201.
65. Stefano d'Arrigo, *Horcynus Orca, op. cit.*, p. 959.

réintégrer sa communauté : porter une barque au groupe des pêcheurs. Comme à la fin de *L'Iliade* où les Troyens se réunissent autour des funérailles d'Hector, les dernières pages du roman voient la création d'un nouveau corps collectif en route vers la communauté. De plus, avec son corps porté sur une barque funèbre, 'Ndrja répète une tradition de la communauté qui consistait à ne pas enterrer les personnes décédées mais à les envoyer au loin en mer sur une embarcation. Les circonstances de sa mort renouent donc avec une tradition ancestrale. C'est par ce biais, paradoxal, qu'il réintègre sa communauté.

Le roman se clôt par un endécasyllabe classique dans la poésie italienne : « la barque s'enfonce « *dentro, più dentro dove il mare è mare*[66] », « au fond, plus au fond où la mer est mer ». Ce mouvement jusqu'au cœur de la mer, où « la mer est mer », opère un retour à la nature qui ignore les bouleversements de l'histoire et dépasse l'opposition entre société et communauté.

66. *Ibid.*, p. 1082.