

**École Doctorale en Lettres, Langues, Spectacles
UFR des Langues et des Cultures Étrangères**

THESE DE DOCTORAT EN COTUTELLE EN ETUDES ITALIENNES

Manuela SPINELLI

**Le personnage de *l'inetto* dans la littérature
italienne de la fin du XX^e siècle**

**Thèse dirigée par
Mme la Professeure Silvia CONTARINI
M. le Professeur Marco Antonio BAZZOCCHI**

Soutenue le 9 décembre 2014
à l'Université de Paris Ouest Nanterre la Défense

Jury :

M. Marco Antonio BAZZOCCHI, Professeur des Universités, Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Mme Angela BIANCOFIORE, Professeure des Universités, Université Paul Valéry Montpellier 3

Mme Silvia CONTARINI, Professeure des Universités, Université Paris Ouest Nanterre la Défense

M. Antonio SACCONI, Professeur des Universités, Università degli Studi di Napoli Federico II

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu mes deux directeurs de thèse, Mme Silvia Contarini et M. Marco Antonio Bazzocchi : sans leur soutien cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Merci à Mme Contarini qui sans hésitation a cru en ce projet et a su me soutenir, encourager et éclairer : elle est un guide dont les précieux conseils m'ont permis de mûrir en tant que chercheuse et en tant que personne.

Merci à M. Bazzocchi, dont l'appui constant, la grande disponibilité et les suggestions pertinentes se sont avérés fondamentaux pour la réussite de ma recherche.

Je remercie également Mme Angela Biancofiore et M. Antonio Saccone pour avoir accepté de lire et juger ce travail.

Encore un énorme merci

à Mme Nathalie Lunardelli, Mme Margherita Marras et M. Laurent Lombard qui m'ont soutenue dans les moments difficiles,

à Mme Giovanna Sparacello dont la précieuse amitié m'entoure depuis mon arrivée en France,

à tous mes amis doctorants qui m'ont accompagnée tout au long de ce parcours difficile mais enthousiasmant, en particulier Ramona qui m'a écoutée, soutenue et aidée de mille façons ; Silvia et Alessandro qui ont partagé avec moi d'interminables journées à la BNF ; Polina sans laquelle mes réflexions sur *l'inetto* n'auraient jamais été les mêmes,

à M. Marc Houver qui me soutient sans réserve et avec un grand enthousiasme,

à Marice et Mara, qui éclairent ma vie,

à ma famille sans laquelle rien n'aurait de sens,

à mon Pierre-Alexandre qui m'empêche, jour après jour, de me perdre et de devenir une *inetta* : *Es ist was es ist / sagt die Liebe*.

Enfin, une pensée toute particulière pour une personne qui fait partie de nos vies depuis le 15 juin 2014. C'est à elle, et à tout ce qu'elle représente, que je veux dédier cette thèse. *À Serena, au futur*.

Avant-propos

Le lecteur trouvera ci-après quelques précisions permettant une meilleure compréhension du texte.

Pour les citations des romans analysés, nous avons utilisé la traduction française lorsqu'elle existait. Cependant, parfois nous avons préféré traduire nous-même les passages cités là où le texte s'éloignait trop de l'original italien ; ces traductions, ainsi que celles des livres qui n'ont pas été traduits en français, sont accompagnées du sigle NT (notre traduction).

Signalons également que les mots et les expressions italiennes que nous avons décidé de ne pas traduire seront indiqués par le recours à l'italique (ainsi que certains termes en anglais).

Enfin, pour plus de clarté, nous avons inséré en annexe une notice biobibliographique des auteurs traités ainsi que les résumés des romans analysés.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	11
PARTIE I : Pour une généalogie de l'inetto	37
Introduction.....	39
Chapitre 1 L'inetto hier.....	43
1.1 Un air de famille.....	43
1.2 Un <i>inetto</i> ante litteram ? Les personnages de Fogazzaro et de D'Annunzio.	53
1.3 L' <i>inanismo</i> du monde contemporain	59
Chapitre 2 L'inetto de Svevo.....	65
2.1 Un <i>inetto</i>	65
2.2 Les ailes de la mouette	68
2.3 Le contretypage de l' <i>inetto</i>	74
2.4 L'homme-ébauche	90
Chapitre 3 Après Svevo. Quelques exemples.....	99
3.1 Le sacrifice de l' <i>inetto</i>	99
3.2 Le rouge et le noir	103
3.3 Vers la fin du siècle.....	106
Conclusion.....	111
PARTIE II : Les <i>inetti</i> des années quatre-vingt	115
Introduction.....	117
Chapitre 4 Un tournant : les années quatre-vingt.....	121
4.1 Des années contradictoires.....	121
4.2 Le <i>riflusso</i>	123
4.3 Une société individualiste.....	126
4.4 La néo-télévision	130
4.5 Le retour du roman.....	133
4.6 Les jeunes narrateurs	136
Chapitre 5 Un homme provisoire. L'inetto d'Aldo Busi	141
5.1 L' <i>inetto</i> et l'entrepreneur face à face	141
5.2 Un Martien parmi les hommes	144
5.3 Le portrait de l' <i>inetto</i>	147
5.4 Sur le seuil	153

5.5 Un monde grotesque	158
5.6 Un intellectuel sans pouvoir	165
Chapitre 6 Avoir peur de vivre. L'inetto de Marco Lodoli	169
6.1 Un <i>inetto</i> qui se dérobe	169
6.2 L' <i>inetto</i> et son père	172
6.3 L' <i>inetto</i> et son ami d'enfance	175
6.4 L' <i>inetto</i> et ses femmes.....	179
6.5 « La plus grande joie est de sortir de soi »	191
6.6 Un monde sans gagnants.....	194
Chapitre 7 Contre son père. L'inetto de Sandro Veronesi	197
7.1 Un père lointain	197
7.2 Phénoménologie de l' <i>inettitudine</i>	199
7.3 Une génération désabusée.....	204
7.4 Saigner ou faire saigner	208
7.5 Le monde des fourbes.....	212
7.6 Un monde qui s'écroule ?	215
7.7 Tout brûler	220
7.8 En attendant l'Apocalypse	222
Chapitre 8 Une Italie médiocre. L'inetto de Claudio Piersanti.....	225
8.1 Un écrivain isolé	225
8.2 Un <i>inetto</i> qui n'est plus personne.....	227
8.3 La maison, prison-refuge.....	231
8.4 La haine au fond de l' <i>inetto</i>	238
8.5 Contre le monde entier.....	240
8.6 Un homme traditionnel.....	244
8.7 À la recherche d'une femme traditionnelle	247
8.8 L'homme médiocre en crise.....	250
Conclusion	255
PARTIE III : Les <i>inetti</i> des années quatre-vingt-dix	259
Introduction.....	261
Chapitre 9 Entre continuité et changements. Les années quatre-vingt-dix ...	265
9.1 L'Italie après la chute du Mur de Berlin	265
9.2 Une société en crise	269

9.3 La vague des jeunes romanciers.....	275
9.4 Quelques tendances.....	283
Chapitre 10 Une non-identité. L'inetto de Giuseppe Culicchia	289
10.1 Une génération laissée dans l'ombre	289
10.2 Un <i>inetto</i> à la dérive.....	292
10.3 L' <i>inetto</i> et le travail.....	297
10.4 L' <i>inetto</i> et les autres	305
10.5 Une société inégalitaire.....	315
10.6 L' <i>inetto</i> du refus.....	318
10.7 Le « mur de la terre »	323
Chapitre 11 Un « moi » volatile. L'inetto de Domenico Starnone.....	325
11.1 Un chevalier inapte	325
11.2 L' <i>inetto</i> privé de son énergie	326
11.3 Un zèle excessif.....	331
11.4 Deux hommes encore enfants.....	335
11.5 À la recherche d'une identité	337
11.6 Un <i>inetto</i> sans dents	343
11.7 Un <i>inetto</i> qui ment.....	346
11.8 La construction de l' <i>inetto</i>	347
11.9 L'enfance perpétuelle de l' <i>inetto</i>	352
Chapitre 12 Le personnage masqué. L'inetto de Giuseppe Montesano.....	357
12.1 Deux <i>inetti</i> très semblables.....	357
12.2 Le témoignage de l' <i>inetto</i>	362
12.3 « La race des gagnants ».....	369
12.4 L' <i>inetto</i> prêt à mûrir	381
Conclusion.....	391
Conclusion générale.....	397
Annexes.....	413
Annexe 1. Aldo Busi.....	415
Annexe 2. Marco Lodoli.....	418
Annexe 3. Sandro Veronesi	421
Annexe 4. Claudio Piersanti	423

Annexe 5. Giuseppe Culicchia	425
Annexe 6. Domenico Starnone	427
Annexe 7. Giuseppe Montesano	430
Bibliographie.....	433
Index des noms propres.....	453

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'objectif de cette étude est d'analyser certains exemples d'*inetto* contemporain pour identifier les caractéristiques, les différences des personnages inaptes et chercher à donner un sens à leur *inettitudine*. Nous nous concentrerons sur la période qui va du début des années quatre-vingt au début des années deux mille. Ces vingt dernières années du XX^e siècle se sont peuplées d'un grand nombre de personnages faibles, souvent abouliques ou, au contraire, en proie à une colère velléitaire. Ils nous font part d'un sentiment d'étrangeté face à un monde qui ne les accepte pas, un sentiment de mal-être et d'inadéquation. Face à ces personnages, il nous a semblé juste de récupérer la catégorie d'*inettitudine*, parlant ainsi d'*inetto* contemporain.

Si on regarde le panorama littéraire italien de la période, on se rend compte de la grande diffusion du personnage. Pour citer quelques noms, nous pouvons rappeler que totalement ou partiellement *inetti* sont les protagonistes de certains romans de Giorgio Van Straten, Aldo Busi, Sandro Veronesi, Marco Lodoli, Claudio Piersanti, Luca Doninelli, Antonio Debenedetti, Luca Canali, Gesualdo Bufalino, Paolo Nori, Edoardo Nesi, Sebastiano Nata, Antonio Moresco, Domenico Starnone, Giulio Mozzi. Nous avons décidé d'étudier les cas les plus significatifs d'*inetto* : nous nous concentrerons donc sur neuf romans, choisis pour l'importance que la thématique de l'*inettitudine* a dans leurs pages, mais aussi pour leurs différences – comme on le verra, chacun d'entre eux incarne un visage différent d'*inetto*.

Traditionnellement liée à Svevo, la catégorie d'*inettitudine* s'est enracinée dans la culture italienne, au point de devenir une catégorie transhistorique (on retrouve des *inetti* dans plusieurs périodes de la littérature) et transdisciplinaire (la catégorie a été utilisée pour d'autres disciplines, spécialement pour le cinéma italien). L'*inetto* est donc un personnage qui, de façon assez stable, habite la scène critique italienne, notamment celle littéraire. Mais comment identifier un personnage inapte ?

Reconnaître un personnage inapte est à la fois facile et difficile. Facile, parce que chacun de nous peut indiquer si l'un – ou plusieurs – des personnages d'un roman entrent dans cette catégorie. En général, on a tendance à utiliser le mot lorsqu'on est confronté à un personnage faible, incapable, qui échoue dans presque tout ce qu'il fait. Du point de vue de la langue italienne (où le terme est largement répandu, y compris dans la vie quotidienne), distinguer un *inetto* semble relever plus du bon sens que de la critique littéraire. Toutefois, les choses se corsent lorsque l'on met l'un à côté de l'autre les personnages que, au fil des années, la critique a défini comme *inetti*. Déjà les svéviens Zeno et Alfonso sont bien différents, mais, en élargissant le regard, qu'ont en commun Corrado Silla, Mattia Pascal, Rubé et Remigio¹ ? De plus, même sur ces noms les critiques ne sont pas toujours d'accord. Pour certains Alfonso est un *inetto* et non Zeno, pour d'autres les deux le sont. Pour certains critiques un *inetto* est un raté, pour d'autres il ne peut pas l'être puisqu'il n'essaie même pas d'entrer dans le jeu. L'hétérogénéité des noms et des positions cités, nous fait comprendre que définir un personnage littéraire en tant qu'*inetto* n'est pas aussi simple qu'il y paraît. La catégorie est extrêmement fumeuse : l'*inetto* a un statut ambigu, ce qui, peut-être, contribue à sa large diffusion en en faisant un type flexible.

Pourtant, la persistance du terme nous pousse à penser que, au-delà de toutes les différences et toutes les incertitudes relatives au personnage, on puisse retrouver en son intérieur une sorte de noyau immuable, qui lui permet de se maintenir dans le temps et de maintenir son unicité. Nous pouvons d'ores et déjà voir que parler d'un *inetto* signifie répondre à plusieurs questions. Qui est l'*inetto* ? Quelles sont ses caractéristiques principales, celles par exemple qui nous permettent de le distinguer d'un banal perdant ? Avant de procéder à l'analyse des *inetti* contemporains, il faudra apporter des réponses à ces questions. Pour ce faire, il sera nécessaire de réaliser un « détour ». Quoique la

¹ Corrado Silla est le protagoniste de *Malombra*, roman d'Antonio FOGAZZARO (1881). Mattia Pascal est le personnage principal du roman de Luigi PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, publié en 1904. Rubé est le protagoniste du roman homonyme de Giuseppe Antonio BORGESSE, publié en 1921 ; la même année sort *Il podere*, le roman de Federigo TOZZI dont le personnage principal est Remigio.

période prise en considération dans notre analyse soit la fin du XX^e siècle, pour pouvoir définir le personnage il nous a semblé opportun d'aller là où l'histoire de l'*inetto* commence : la fin du XIX^e siècle.

État de l'art

D'ailleurs, c'est sur cette période que portent les interprétations les plus exhaustives de l'*inettitudine*. En particulier, l'*inetto* est mis en cause dès que l'on aborde l'œuvre svévienne. Cela ne doit pas étonner : sans en être l'inventeur, Svevo est celui qui a su en donner la définition la plus lucide et pénétrante. Par conséquent, essayant de retracer le sens donné à l'*inettitudine* nous nous appuyerons surtout sur la critique svévienne. Cependant, il serait impossible de rendre compte ici de toute la critique, désormais presque infinie. Nous serons donc obligée de sélectionner ces études et de les présenter très brièvement, nous concentrant sur les interprétations critiques qui lui ont donné le plus d'espace et qui ont trouvé le plus d'écho.

Depuis toujours l'*inetto* a interpellé les critiques, souvent déconcertés de voir un antihéros si faible au centre d'un roman. Dans ses lettres adressées à Svevo, Paul Heyse ne le cache pas : « le héros du roman est d'une nature si faible, insignifiante, souvent répugnante »² et parlant d'Emilio : « J'ai juste ressenti le regret que vous ayez gâché votre talent pour un sujet si répugnant [...] notre compassion pour cet *inetto* malheureux ne prévaut pas longtemps sur la répugnance pour sa maladie morale »³. De la même sorte d'autres journalistes de l'époque se montreront sceptiques quant au choix d'un personnage si aboulique et faible⁴.

² HEYSE Paul, *Lettre à Ettore Schmitz*, 26 novembre 1898. Maintenant in GHIDETTI Enrico, *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 6. [« l'eroe del romanzo è di una natura così debole, insignificante, spesso ripugnante », NT].

³ *Ibid.*, p. 6-7. [« Ho soltanto sentito il rammarico che abbiate sprecato il vostro talento per un soggetto così ripugnante [...] la nostra compassione per quell'inetto sciagurato non prevale a lungo sulla ripugnanza per la sua malattia morale », NT].

⁴ Comme on le sait, la découverte de SVEVO (et donc la réhabilitation de ses *inetti*) se produira pendant les années vingt du XX^e siècle, par le biais d'un double chemin : l'un français (grâce au numéro que la revue le *Navire d'argent* lui consacra) et l'autre italien (grâce notamment à MONTALE). Pour un panorama plus précis du « cas Svevo » et des jugements de la critique sur

Néanmoins, la perplexité ne porte pas que sur les personnages de Svevo. Luigi Russo, parlant des personnages de Tozzi, se montre assez dur contre les *inetti* accusés non pas d'avoir perdu (ce qui ferait d'eux des *vinti*) mais de n'avoir jamais combattu. Pour Russo l'*inetto* est avant tout un personnage qui baisse les bras et qui ne fait rien, au point que même la structure narrative en est affectée : « le roman des *inetti* termine dès qu'il commence »⁵.

En général la critique italienne fait remonter à Giacomo Debenedetti la première et fondamentale définition de l'*inettitudine*. Cela ne signifie pas que le critique invente cette catégorie (d'ailleurs, comme nous l'avons vu, Luigi Russo l'utilise avant lui) mais nous avons l'impression que c'est avec Debenedetti que l'on commence à la problématiser. Sa célèbre étude, *Svevo et Schmitz*, parue en 1929, est encore aujourd'hui un point de repère incontournable pour les études svéviennes. Dans son article, il analyse l'œuvre romanesque de l'écrivain, en se concentrant sur ses trois personnages lus comme autant de déclinaisons d'un même type. Pour Debenedetti l'*inetto* de Svevo révèle une grande ressemblance avec le type psychologique décrit par Otto Weininger dans *Sexe et caractère*. Il aurait en commun avec lui des caractères fondamentaux comme être dépourvu de l'instinct de vie, ou être féminin et passif ou encore être « plastique, disponible et déformable »⁶. Par conséquent, Debenedetti lie le sort de l'*inetto* à celui du juif au point d'indiquer une des limites de l'œuvre svévienne dans l'incapacité de l'auteur à assumer fermement la condition juive de ses personnages. Cette proposition ne manquera pas de susciter des critiques sur lesquelles Debenedetti reviendra dans sa *Lettera a Carocci intorno a "Svevo e Schmitz"*. Face à ceux qui l'accusent d'avoir enfermé les personnages svéviens dans une sorte de « Ghetto spirituel »⁷, Debenedetti explique que le personnage ne doit pas être

ses œuvres, cf. GHIDETTI Enrico, *Il caso Svevo. Guida storica e critica, op. cit.*, et MAIER Bruno, *Introduzione*, in SVEVO Italo, *Opera omnia, 2. Romanzi*, Milano, Dall'Oglio, 1969, p. 31 et svv.

⁵ RUSSO Luigi, *I narratori*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 185. [« il romanzo degli *inetti* finisce non appena comincia », NT].

⁶ DEBENEDETTI Giacomo, *Svevo e Schmitz*, in ID., *Saggi*, Milano, Meridiani Mondadori, 1999, p. 441. [« Plastico, disponibile e deformabile », NT].

⁷ DEBENEDETTI Giacomo, *Lettera a Carocci intorno a "Svevo e Schmitz"*, *op. cit.*, p. 456. [« Ghetto spirituale », NT].

forcément un juif. Il s'agit plutôt d'un type humain universel, une tendance de l'esprit répandue parmi tous ceux pour lesquels « les contacts et les activités sociales sont difficiles et amers »⁸.

Sandro Maxia reviendra sur cette universalité comme sens plus profond et intéressant de *l'inettitudine*⁹. Se concentrant d'abord sur Alfonso et Emilio, ce critique remarque le lien entre *l'inettitudine* et les manifestations de « l'homme de trop » de la littérature russe. Un sentiment d'inutilité et de vacuité est donc propre à *l'inetto*. Mais Maxia souligne également les différences entre les trois personnages svéviens, insistant notamment sur la transformation qui touche Zeno, devenu l'homme du futur, dont l'évolution reste imprévisible. Pour Maxia *l'inettitudine* acquiert des sens différents selon les romans et elle est la manifestation d'une position précise du personnage à l'égard de la situation sociale.

Cet avis sera partagé par Mario Lavagetto qui, dans son essai *L'impiegato Schmitz*, souligne combien *l'inettitudine* est liée à la position intermédiaire et ambiguë des personnages svéviens qui « enfreignent les codes auxquels ils aspirent »¹⁰. Leur maladie est le résultat de leur insuffisance et de leur incapacité face à un système de valeurs auquel ils ne correspondent pas. La thématique de la maladie a un large écho – avant tout parce que son importance est clamée par Svevo lui-même. Les *inetti* sont des malades, ils sont perçus comme tels et ils se voient ainsi, mais, comme Lavagetto le souligne, cette maladie met en évidence la crise du système et son hypocrisie. En ce sens, la maladie des personnages svéviens devient une valeur positive.

Ce sur quoi insiste également Renato Barilli¹¹ pour qui, la maladie permet aux *inetti* de garder leur différence et de rester ainsi ouverts à la nouveauté. Pour Barilli *l'inetto* est tout d'abord un personnage ouvert, instable, en devenir permanent. Comme déjà Maxia, Barilli sépare *Una vita* et *Senilità* d'un côté et *La Coscienza di Zeno* de l'autre : si Alfonso et Emilio n'étaient pas conscients

⁸ *Ibid.* [« I contatti, le attività sociali riescono difficili e amari », NT].

⁹ MAXIA Sandro, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1965.

¹⁰ LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 191. [« Infrangono i codici ai quali aspirano », NT].

¹¹ BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1971.

des avantages inhérents à leur inaptitude, Zeno saura mieux exploiter sa condition, révélant ainsi toute la valeur positive découlant de sa condition de malade.

Cette brève présentation nous amène à constater que, au fil du temps, s'est affirmée dans la critique une vision différente de l'*inettitudine*. Au départ elle était perçue souvent comme un symptôme de crise que certains (par exemple Debenedetti) considéraient comme universel et d'autres (par exemple Jonard) liaient à un contexte historique et social précis : l'état de crise de la bourgeoisie européenne à la fin du siècle. Par la suite une vision plus positive prendra plus d'ampleur. Grâce en particulier aux études consacrées à *La Coscienza di Zeno*, s'impose chez certains spécialistes l'idée que ce malaise peut être interprété comme une mise en discussion de l'ordre existant. L'*inetto* serait ainsi non seulement un homme malade mais également un homme différent, nouveau.

Nous tenons à signaler une étude peu connue mais qui s'avère très utile dans la reconstruction de l'*inettitudine* : *Il volo del gabbiano*¹² de Luigia Abrugiati. Publié en 1982, son livre se concentre sur ce qu'elle appelle la phénoménologie de l'*inettitudine* dans la littérature italienne de la fin du siècle. Aujourd'hui encore, il s'agit de la seule étude qui essaie de tracer un portrait de l'*inetto* en tant que typologie de personnage, réunissant ainsi plusieurs auteurs. Abrugiati part, bien évidemment, de *Una vita* et *Senilità* de Svevo, mais à ces romans elle ajoute, entre autres, *Malombra* de Fogazzaro (1881), *L'eredità Ferramonti* de Carlo Chelli (1883), *L'Automa* d'Enrico Butti (1892), *Memorie inutili* et *Vortice* d'Alfredo Oriani (1876 et 1899), *Decadenza* de Luigi Gualdo (1892) et bien d'autres encore. À partir de ces noms, l'auteur retrace les caractéristiques principales du personnage, dessinant un panorama complexe et nourri d'apports étrangers (notamment de la philosophie de Schopenhauer et des auteurs russes). Pour elle l'*inettitudine* a tout d'abord des racines historiques : elle peut être comprise à l'intérieur du cadre de l'Italie de Crispi et du roi Umberto I^{er}¹³.

¹² ABRUGIATI Luigia, *Il volo del gabbiano*, Lanciano, Rocco Carabba Editore, 1982.

¹³ Francesco CRISPI a été le Président du conseil italien de 1887 à 1893. Umberto I^{er} de Savoie fut roi d'Italie à partir de 1878 jusqu'à sa mort, le 29 juillet 1900.

Dans les années quatre-vingt-dix, Guido Baldi¹⁴ accorde un large espace à la catégorie critique de l'*inettitudine*, l'utilisant également pour les personnages des premiers romans de D'Annunzio. Le critique insiste sur l'*inetto* comme « type littéraire répandu dans toute la période "fin de siècle" et du début du XX^e, en Europe comme en Italie »¹⁵, un personnage qui exprime son désarroi face aux changements qui frappent toute l'Europe à la fin du XIX^e siècle. Les *inetti* étant en général des intellectuels ou des artistes, Baldi met en évidence qu'ils seraient l'expression tout d'abord de la crise qui frappe les intellectuels à la fin du siècle.

À la même époque, Luca Curti¹⁶ est revenu sur la question, en analysant le premier roman de Svevo. Après avoir reconstruit l'origine de la catégorie critique, Curti affirme que Debenedetti, dans son essai, a donné un espace trop important au judaïsme et trop faible à la philosophie de Schopenhauer. Il propose donc d'apporter des modifications : Alfonso n'est pas *inetto* à cause de l'influence de Weininger sur Svevo, mais parce que le personnage connaît très mal la philosophie schopenhauerienne. Dans le sillage de ces théories se situe l'étude suivante : *Svevo romanziere. Ottimismo, pseudo-Weininger, inettitudine*¹⁷. Curti revient sur le problème de l'*inettitudine*, démontrant le rôle que Debenedetti joue dans l'élaboration de cette catégorie critique et confirmant les théories élaborées dans l'étude précédente.

En somme, la catégorie de l'*inetto* reste encore aujourd'hui assez controversée. Il suffira de rappeler que dans son *Italo Svevo*, Alberto Cavaglioni s'y montre assez hostile. S'appuyant sur l'étude de Luca Curti citée plus haut, il critique l'*inetto* en tant que catégorie interprétative : « l'*inetto* est un seul personnage, non une catégorie générique, globale, extensible à volonté »¹⁸. En réalité la catégorie de l'*inettitudine* est bien enracinée dans la critique

¹⁴ BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo: d'Annunzio tra "decadenza" e "vita ascendente"*, Torino, Paravia, 1996 et BALDI Guido, *Le maschere dell'inetto*, Torino, Paravia, 1998.

¹⁵ BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo, op.cit.*, p. 68. [« tipo letterario diffuso in tutta l'area fin de siècle e primonovecentesca, in ambito europeo come italiano », NT].

¹⁶ CURTI Luca, *Svevo e Schopenhauer: rilettura di "Una vita"*, Pisa, ETS, 1992.

¹⁷ CURTI Luca, *Svevo romanziere. Ottimismo, pseudo-Weininger, inettitudine*, Pisa, ETS, 2012.

¹⁸ CAVAGLIONI Alberto, *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, 2000, p. 31. [« L'inetto è un solo personaggio, non una categoria generica, onnicomprensiva, da estendersi a piacere », NT].

italienne, comme le démontre, par exemple, l'ampleur qu'on lui a donnée lors du colloque international organisé à l'Université d'Oxford à l'occasion des cent cinquante ans de la mort de Svevo¹⁹. Les spécialistes qui se penchent sur l'auteur sont obligés de prendre en compte cette catégorie qui, bien que stable, conserve un contenu fluctuant. Toutefois, si l'on devait indiquer un trait commun dans la critique sur *l'inettitudine* ce serait le sentiment d'altérité qui accompagne *l'inetto*. Le personnage inapte est toujours un personnage différent des autres personnages du roman – et pour cela souvent très seul. Cet élément de différence accompagne *l'inettitudine* même au-delà de Svevo. C'est l'élément principal que l'on reconnaît chez Tozzi, par exemple. Certes, les spécialistes expliquent de façons différentes cette altérité. Pour certains il faut l'imputer à l'éloignement de la figure du père (Debenedetti), pour d'autres à la distance par rapport aux règles économiques qui régissent la société (Luperini et Petroni), pour d'autres encore au sentiment de diversité par rapport au monde entier (Bertoncini).

La catégorie critique de *l'inettitudine* arrive jusqu'à nos jours, dépassant les frontières littéraires. Pour témoigner de sa transdisciplinarité et de l'autonomie qu'elle a atteinte, nous pouvons signaler deux études. Dans la première, Elena dell'Agnese²⁰ l'utilise pour indiquer un type de personnage très répandu dans la comédie à l'italienne des années soixante, qui serait la représentation de la nouvelle situation des Italiens après la deuxième guerre mondiale. Quoiqu'utilisée de façon très élastique, *l'inettitudine* s'affirme ici comme une catégorie riche et intéressante puisqu'elle permet d'indiquer un type d'homme fragile, parfois victime, bien différent (voire opposé) de l'image virile qui avait dominé l'époque fasciste. Dans la deuxième étude, *inetto* est Marcello Rubini, le protagoniste de *La Dolce vita* de Federico Fellini. Jacqueline Reich utilise la catégorie d'*inettitudine* pour synthétiser les traits d'impuissance, faiblesse et indécision qui contribueront de manière

¹⁹ Le colloque a eu lieu les 16 et 17 décembre 2011. Une grande partie des communications sont disponibles en ligne à l'adresse :

https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/svevo_2011.html.

²⁰ DELL'AGNESE Elena, *Tu vuo' fa l'Americano*, in *Mascolinità all'italiana*, DELL'AGNESE Elena et RUSPINI Elisabetta (éd.), Torino, UTET, 2007, p. 3-34.

déterminante à sa descente dans les ténèbres²¹. *L'inetto* devient ainsi critique et opposition au *Latin Lover* : typique de la culture italienne, vrai produit d'exportation, le *Latin Lover* contribue à façonner l'image de l'homme italien au niveau international en tant qu'homme aux passions effrénées, primitives et exotiques. Marcello *inetto* signifierait la décadence et l'hypocrisie de ce stéréotype « en opposition directe avec les normes de la masculinité prescrites dans la culture italienne »²².

Pour revenir à la littérature, nous pouvons signaler de nos jours un large emploi du terme souvent utilisé comme une caractéristique du personnage. Citons quelques exemples à la volée : le mot apparaît dans les titres des critiques consacrées (respectivement sur « Libero » et sur le « Corriere della Sera ») aux romans de Luca Raimondi²³ et Giuseppe Culicchia²⁴. Sur « Nazione Indiana », Giagni²⁵ définit *inetto* le protagoniste, si irrésolu et contradictoire, de son roman, *L'Estraneo*. Toujours sur « Nazione Indiana » Giacomo Sartori²⁶ intitule *La mia inettitudine* l'un de ses récits. On pourrait donner encore d'autres exemples, rappelant comment Asor Rosa appelle *inetti* les protagonistes de ses récits ou, pour sortir à nouveau de la littérature, combien la catégorie de *l'inetto* est souvent mobilisée pour parler du cinéma de Nanni

²¹ Ainsi selon elle : « La trajectoire narrative de Marcello est le contraire de la parabole classique du personnage hollywoodien : plutôt que de passer d'un état de ténèbres à une prise de conscience et à la lumière, il descend finalement plus en profondeur dans cette obscurité. Cependant, en accord avec *l'inetto* moderne, il choisit activement cette stratégie ». [« Marcello's narrative trajectory is the opposite of the classical Hollywood character arch: rather than passing from a state of darkness into an awareness and light, he ultimately descends further into that darkness. However, in keeping with the modern *inetto*, he actively chooses that strategy », NT]. REICH Jacqueline, *Undressing the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Fashion and La Dolce Vita*, op. cit., p. 214.

²² *Ibid.*, p. 213. [« direct opposition to the prescribed masculine norms of Italian culture », NT].

²³ BIANCHI Paolo, *Vita quotidiana del giovane inetto Carlo nella Catania di fine Millennio*, « Libero Blog ». Disponible à l'adresse : <http://www.liberoquotidiano.it/blog/1390072/Vita-quotidiana-del-giovane-inetto-Carlo-nella-Catania-di-fine-Millennio.html>.

²⁴ FIORI Cinzia, *Ecco l'inetto del terzo millennio, tra i modellini e Twitter*, « Corriere della Sera », 8 mars 2011.

²⁵ ZUCCO Giuseppe, *Senza appartenenza: un'intervista a Tommaso Giagni su L'estraneo, il suo primo romanzo*, « Nazione Indiana », 5 juillet, 2012. Disponible à l'adresse : <http://www.nazioneindiana.com/2012/07/05/senza-appartenenza-unintervista-a-tommaso-giagni-su-lestraneo-il-suo-primo-romanzo>.

²⁶ SARTORI Giacomo, *Autismi 27 - La mia inettitudine*, « Nazione Indiana », 24 octobre, 2012. Disponible à l'adresse : <http://www.nazioneindiana.com/2012/10/24/autismi-27-la-mia-inettitudine>.

Moretti. Il importe de souligner l'énorme diffusion du terme à tous les niveaux de la langue italienne, du domaine littéraire au domaine populaire. La catégorie de *l'inetto* existe et elle est bel et bien utilisée ; cependant, à cette diffusion ne correspond pas une égale attention critique. En effet, nous nous devons de signaler un manque d'études sur *l'inetto* contemporain. Même là où la catégorie entre en jeu, elle n'est pas explorée, restant plutôt une caractéristique d'ascendance littéraire²⁷. Deux exceptions peuvent être considérées : l'étude que Filippo La Porta consacre à Sandro Veronesi et celle de Marina Spunta sur Claudio Piersanti. Dans le premier cas *l'inettitudine* des personnages de Veronesi permet au critique d'établir un parallélisme avec Svevo. Chez ces deux auteurs, La Porta retrouve un rapport semblable avec le réel, fait de « non-choix, refus du risque, sénilité programmée, hypocondrie, suspension indéfinie »²⁸. Marina Spunta²⁹ utilise le terme pour indiquer la médiocrité des personnages de Piersanti dont *l'inettitudine* est lue comme refus de tout rapport avec le monde.

Problématique

L'inettitudine reste donc une catégorie qui soulève beaucoup de questions. Comment peut-on lire *l'inettitudine* ? S'agit-il d'un trait de caractère qui s'épuise dans le personnage ou du symptôme d'un plus grand malaise ? Dans ce cas, le malaise a-t-il une saveur existentielle et atemporelle ou a-t-il plutôt un lien avec une situation sociale concrète ?

²⁷ C'est en ce sens que l'utilise, par exemple, Stefano TANI reliant ainsi le protagoniste de *Diario di un millennio che fugge* de Marco LODOLI à une précise tradition littéraire, celle de la fin du XX^e siècle. De la même façon Filippo LA PORTA emploie le terme pour le narrateur d'*Eccesso di zelo* de Domenico STARNONE, l'associant ainsi à SVEVO et à TOZZI. Cf. TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990 et LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

²⁸ LA PORTA Filippo, *Da Italo Svevo a Sandro Veronesi: la commedia come via italiana al tragico*, communication à l'occasion de l' *International Conference on Italo Svevo and his legacy*, University of Oxford, 16-17 décembre 2001, disponible en ligne : <https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/ATTI/LA%20PORTA.pdf>. [« non-scelta, rifiuto del rischio, senilità programmata, ipocondria, sospensione indefinita », NT].

²⁹ SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti e la "fuga dal mondo"*, « Bollettino '900 », n° 1-2, 2010.

S'il est courant de lier *l'inetto* à Svevo et à la crise qui frappe l'Europe entière vers la fin du XIX^e siècle³⁰, le lien existant entre *l'inetto* et la contemporanéité s'avère être beaucoup moins évident. En Italie, les années quatre-vingt sont considérées comme des années charnières : elles mettent en place des changements forts et importants qui se poursuivront – quoique nuancés — dans la décennie suivante. Dans l'imaginaire collectif cette période est liée aux idées d'hédonisme et d'allégresse, de succès à la portée de tous – ou mieux, à la portée du plus fort, ratifiant ainsi une sorte de nouveau darwinisme social³¹. Des caractères bien différents de l'idée que l'on a en général du personnage inapte – faible, aboulique, velléitaire. Cette apparente dissonance, unie à la présence insistante du personnage, explique notre décision de nous concentrer sur cette période : nous nous demandons si cette typologie de personnage peut dévoiler un visage différent de la contemporanéité. En ce sens, l'analyse de *l'inettitudine* dépasserait un stade purement descriptif, elle pourrait mettre en lumière les limites des modèles proclamés gagnants, témoignant ainsi de la complexité de la période. Plus précisément notre étude a pour but de vérifier si les auteurs pris en compte vont au-delà de la simple manifestation d'un état de crise et de questionnement. Peut-on lire ces *inetti* comme opposition ou critique à la société contemporaine ? Si oui, en quoi consiste cette critique ?

La présente thèse entend approfondir l'étude de *l'inettitudine* qui, bien analysée et comprise chez Svevo, n'a jamais été traitée de façon rigoureuse pour l'époque contemporaine. À la différence des études précédemment citées donc, nous avons décidé de focaliser notre attention sur des versions contemporaines d'*inetto*, qui feront l'objet d'une analyse textuelle approfondie. De plus, les études consacrées à plusieurs *inetti* étant très rares, il nous a semblé intéressant de réunir sept auteurs différents, considérant

³⁰ Sur le lien entre le contexte de crise qui caractérise la fin du siècle et les personnages abouliques et *inetti* cf. BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo*, op. cit., et PUPPO Mario, *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, Brescia, La Scuola, 1979. PUPPO d'ailleurs cite Benedetto CROCE qui, dans sa *Storia d'Europa del secolo XIX* met en rapport cette crise de valeurs avec la diffusion de l'irrationalisme, de l'activisme, voire du nationalisme et de l'impérialisme, contribuant ainsi au premier conflit mondial. PUPPO Mario, *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, op. cit., p. 16-18.

³¹ À ce sujet cf. GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente*, Torino, Einaudi, 2007, p. 58 et svv.

ainsi l'*inetto* comme une typologie de personnage qui, bien que décliné différemment, contient en lui un noyau immuable. Notre hypothèse est en effet que derrière l'*inetto* se cache un sentiment de mal-être qui est celui de l'homme qui ne sait pas pactiser avec une société qu'il n'approuve pas. Lu de la sorte, le personnage inapte serait porteur d'un point de vue alternatif et critique sur la société elle-même, une figure de l'altérité capable, par le biais de ses incongruences, de dévoiler les hypocrisies sociales.

Corpus

Cette thèse est une étude ciblée tout d'abord d'un point de vue temporel mais aussi dans le choix des auteurs et des œuvres. Nous avons déjà clarifié les raisons qui nous ont poussée à nous pencher sur cette période. En ces vingt années, presque tout change en Italie : la société, la famille, la façon de faire de la politique et, bien sûr, la littérature. On assiste au retour à la narration après des années de méfiance envers le roman, de plus, aux débuts d'un grand nombre de jeunes auteurs qui assurent ainsi une vraie alternance générationnelle. C'est dans ce contexte – hétérogène et mouvant – que notre corpus s'enracine.

La grande quantité d'œuvres susceptibles d'être analysées nous a contrainte à faire un choix. Décidant d'analyser les *inetti* des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, deux chemins s'ouvrent à nous. Faire un excursus – sur le modèle de celui que l'on fera dans la première partie – ou analyser de manière plus approfondie des textes emblématiques. Nous avons opté pour cette dernière possibilité : prendre en considération un grand nombre d'*inetti* signifiait privilégier l'aspect panoramique au détriment de l'analyse textuelle et celle-ci, à notre avis, doit précéder celui-là, car elle posera les bases théoriques et critiques pour élargir ensuite, dans des travaux à venir, le regard à d'autres auteurs et d'autres textes. Nous allons donc privilégier l'analyse littéraire, consacrant à chaque exemple d'*inetto* un chapitre. Une étude de ce type nous permettra d'ailleurs de clarifier pourquoi nous avons sélectionné en

tant qu'*inetti*, démontrant qu'ils le sont effectivement, des personnages que la critique n'a pas toujours considérés comme tels.

Par ailleurs, il convient de souligner que nous n'analyserons pas la production littéraire d'un auteur dans sa globalité. Nous avons préféré nous concentrer sur l'œuvre où le protagoniste est un *inetto*, en privilégiant les exemples les plus prégnants. Nous allons donc analyser neuf romans : *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, *Per dove parte questo treno allegro*, *Diario di un millennio che fugge*, *Casa di nessuno*, *Gli sguardi cattivi della gente*, *Tutti giù per terra*, *Eccesso di zelo*, *Denti* et *Di questa vita menzognera*.

Il ne nous a pas semblé nécessaire de nous étendre sur les éléments biographiques ni sur la production littéraire de chaque auteur. Cependant, quelques mots sur les romans analysés, nous permettront d'encadrer les œuvres.

On partira avec *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* : publié en 1985 c'est le deuxième roman d'Aldo Busi, celui qui le confirme comme l'un des auteurs les plus importants de la nouvelle génération. Dans ce roman l'*inetto* porte le nom d'Angelo Bazarovi, jeune intellectuel qui, pour vivre, accepte de travailler pour Celestino Lometto, entrepreneur grossier mais de grand succès. On passera ensuite à *Diario di un millennio che fugge* de Marco Lodoli, 1986. Le narrateur *inetto* de ce roman n'a pas de nom : comme nous le verrons, il montre une faiblesse extrême qui le rend perméable à ceux qui l'entourent. Dans la genèse de cet *inetto*, la culture de la Mitteleuropa joue en rôle très important : des auteurs comme Hofmannsthal et Rilke, mais aussi des auteurs russes tels que Dostoïevski s'imposent comme un point de repère déterminant. Le troisième roman analysé sera *Per dove parte questo treno allegro* de Sandro Veronesi. Publié en 1988, le livre a pour narrateur un *inetto* sans nom qui se heurte aux différences qui le séparent de son père. Le quatrième et le cinquième roman ont le même auteur : Claudio Piersanti. Il s'agit de *Casa di nessuno* et *Gli sguardi cattivi della gente*, publiés respectivement en 1981 et en 1992. *Casa di nessuno* naît dans un contexte

historique bien précis : celui du Mouvement bolognais de 1977³², auquel Piersanti participe de façon active. *Gli sguardi cattivi della gente* a comme narrateur Alessandro, un *inetto* d'une quarantaine d'années qui s'efforce de recoller les morceaux de sa vie après des échecs professionnels et personnels. Le sixième roman analysé est *Tutti giù per terra* de Giuseppe Culicchia. Paru en 1994, ce roman ouvrira la partie consacrée aux années quatre-vingt-dix. Sur un ton léger et désinvolte, Culicchia dessine un personnage (Walter) *inetto* et désorienté, qui se confronte à la société de consommation : le bien-être est-il vraiment pour tous ? Ensuite nous nous concentrerons sur deux romans de Domenico Starnone : *Eccesso di zelo* et *Denti*. Les deux livres sortent respectivement en 1993 et en 1994. Quoique différents, les *inetti* (sans noms) de Starnone sont deux quadragénaires en crise tourmentés par les mêmes soucis d'identité. Enfin, le neuvième roman est *Di questa vita menzognera* de Giuseppe Montesano, publié en 2003. Roberto (le narrateur *inetto*) est confronté à l'ascension d'une famille d'entrepreneurs, les Negromonte, qui font de l'illégalité et de la connivence, les bases de leur succès.

Méthodologie

Le personnage : une réalité hybride

Neuf romans pour neuf exemples différents d'*inetti*. Comment peut-on les examiner ? Quelle méthodologie pourrait nous être utile dans nos analyses ? Tout d'abord, il importe de souligner que nous avons affaire à un personnage littéraire, par conséquent, chercher à retracer la présence de l'*inetto* dans la

³² Sous le nom de « Movimento del '77 » on désigne un mouvement de protestation des jeunes surtout – mais pas que – étudiants. Le mouvement, dont les premières manifestations remontent aux années 1975 et 1976, se dressait contre la politique de la gauche officielle et le système des partis, mais également contre les syndicats et le travail. Il s'agit d'un mouvement très hétérogène qui, tout en ayant en Bologne l'un de ses centres principaux, se répandra rapidement partout en Italie, s'enracinant dans le sentiment d'exclusion et de marginalité qui frappait les jeunes. Il réunit en son sein des tendances contradictoires, dont certaines destructives et irrationnelles, comme le démontre la montée de violence de 1977. Mais ce mouvement sera également le terrain de riches expressions culturelles et contre-culturelles : pensons au phénomène des radios libres (comme Radio Alice, à laquelle participa PIERSANTI lui-même) ou des revues, lieu de contre-information aussi bien que d'expression créative.

littérature italienne contemporaine et enquêter sur ses traits constitutifs, nous met face au plus grand problème du personnage.

Le personnage est en effet considéré comme une notion incertaine et difficile à saisir³³. Philippe Hamon, dans son étude du cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola souligne à maintes reprises à quel point il s'agit d'un champ d'étude complexe qui réunit plusieurs domaines³⁴. La carence d'études théoriques³⁵ confirme les difficultés liées à la notion de personnage. Pourquoi cela ? D'une part, il y aurait une raison technique : la notion de personnage est difficile à cerner. Le personnage romanesque apparaît dans tout le roman, il est « localisable partout et nulle part »³⁶ car il est un ensemble de signaux multiples (dialogues, descriptions, événements, etc.). C'est pourquoi, d'ailleurs, Hamon a défini le personnage comme « une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit »³⁷. D'autre part, nous pouvons tout aussi bien lire dans ce manque une réaction au psychologisme dominant. Il est notoire qu'à partir des années soixante, on commence à regarder avec suspicion cette notion. C'est ce que Walter Harvey a défini la « retraite du personnage »³⁸ et qui se concrétisera dans le rejet de la catégorie qui caractérisera notamment le Nouveau Roman³⁹. La critique donc a essayé

³³ Pour un panorama des théories sur le personnage cf. STARA Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004 et WOŁOCH Alex, *Per una teoria del personaggio minore*, in *Il romanzo*, MORETTI Franco (éd.), vol. IV, Torino, Einaudi, 2003, p. 659-681. Cf. aussi BUSTAMANTE Jorge (éd.), *Le personnage en question*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984 en particulier l'étude de HAMON Philippe, *Heros, Heraut, Hierarchies*, in *Le personnage en question*, op. cit., p. 387-398.

³⁴ Ces domaines sont celui « du figuratif dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un "effet de réel" important), celui de l'anthropomorphisation du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'un "effet moral", d'un "effet de personne", d'un "effet psychologique" également important), et celui d'un carrefour projectionnel (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aime ou n'aime pas, qui se "reconnaissent" ou non en tel ou tel personnage) ». HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, p. 9.

³⁵ Du même avis qu'HAMON, Seymour CHATMAN. Cf. CHATMAN Seymour, *Storia e discorso*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 111.

³⁶ HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op. cit., p. 19.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁸ HARVEY William John, *Character and the Novel*, London, Chatto&Windus, 1965, p. 191. [« Retreat from character », NT].

³⁹ Rappelons-nous les mots d'Alain ROBBE-GRILLET : « Nous en a-t-on assez parlé du "personnage" ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore

de ramener la notion de personnage uniquement dans le texte littéraire. Il s'agit d'approches critiques définies « immanentes » pour lesquelles le personnage devient un simple effet textuel (Genette), un participant (Barthes), un signe (Hamon). Ce sont des études importantes et rigoureuses qui, néanmoins, demeurent incomplètes. Dans les modèles d'analyse sémiotique, entrent en jeu des limites car on ne peut pas faire abstraction du caractère anthropomorphe qu'un personnage peut avoir. Comme nous le dit Vincent Jouve, le roman « ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale »⁴⁰ : le personnage doit faire croire qu'il existe au-delà du papier⁴¹. En réponse aux limites des analyses immanentes, l'idée commence à se diffuser que le personnage est une notion « au contenu flottant. Entre l'anglais *character*, essentiellement psychologique, et le latin *persona*, "masque" de toutes les fictions, son statut reste à fixer »⁴². S'affirme l'idée du personnage comme réalité duelle⁴³ ou, comme nous aimerions le définir, « réalité hybride » : le personnage est avant tout un effet textuel, mais on peut envisager d'élargir le regard à d'autres disciplines, comme la sociologie ou l'histoire. Sans jamais oublier que nous parlons de l'« Homo Fictus » et non pas de l'« Homo Sapiens »⁴⁴, il nous semble que la mobilisation de concepts et de savoirs nés

réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX^e siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté quoique postiche au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle ». ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, les Éditions de Minuit, 2012, p. 31.

⁴⁰ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 10. JOUVE, dont les théories seront utilisées plusieurs fois dans notre étude, part des analyses d'HAMON, essayant de les élargir par le biais de l'herméneutique.

⁴¹ Sur cela cf. CHATMAN Seymour, *Storia e discorso*, *op. cit.*, p. 121-123. CHATMAN souligne combien considérer les personnages comme de « simples mots est erroné [...]. Très souvent nous nous rappelons de façon très nette des personnages inventés, mais pas d'un seul mot du texte dont ils proviennent [...] ». [« mere parole è sbagliato [...]. Molto spesso ricordiamo vividamente dei personaggi inventati, ma non una sola parola del testo dal quale provengono »].

⁴² JOUVE Vincent, *Personnage*, in *Dictionnaire universel des littératures*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, vol. III., p. 2792.

⁴³ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴ Ainsi FORSTER : « Il est temps d'en finir avec la comparaison de ces deux espèces alliées, l'Homo Sapiens et l'Homo Fictus. L'Homo Fictus est plus insaisissable que son cousin. Il est le produit d'une centaine de cerveaux de romanciers dont les méthodes de gestation se combattent, de sorte que tracer son profil général est impossible ». FORSTER Edward Morgan, *Aspects du roman*, BASCH Sophie (trad.), Paris, C. Bourgois, 1999, p. 66.

dans des domaines autres que littéraires pourrait être bénéfique pour comprendre notre *inetto*.

De surcroît, il faut bien souligner que l'effet « personne » est le résultat de l'action conjointe du texte et du lecteur. En ce sens, l'étude que Franco Brioschi a dédiée au personnage nous semble très intéressante. L'identité du personnage se construit par le biais des attributs et des actions que l'on lui affecte⁴⁵ : au moment où le lecteur lit, il réalise une action d'inférence, il mélange son expérience au texte, rendant ainsi hybride, pour reprendre la terminologie que l'on veut utiliser, l'existence du personnage. Une idée semblable, quoique de teneur un peu plus psychologique, est proposée par Chatman, lorsqu'il définit le personnage comme un « paradigme de traits »⁴⁶, c'est-à-dire comme un ensemble structuré d'« adjectif[s] narratif[s] » qui sont déduits du texte à l'aide de la connaissance du monde réel du public⁴⁷.

De plus, on peut envisager de considérer l'œuvre comme le produit d'un homme qui vit dans un contexte économique et social précis, capable de ce fait de nous dire quelque chose sur ce même contexte. D'ailleurs, pour utiliser les mots de l'un de nos auteurs, les écrivains peuvent « rendre donc compte d'une nouvelle anthropologie. Celui qui écrit est aussi le fruit de la vie qu'il mène, des sensations qu'il reçoit »⁴⁸. Il est clair qu'entre le personnage et le contexte se tisse un dialogue : l'un peut nous permettre de comprendre l'autre.

Mais comment tout cela se traduira-t-il dans la pratique de notre étude ? Il s'agira de mettre en lumière ce que l'on pourrait définir comme la

⁴⁵ Il s'agit d'une existence linguistique que Brioschi nomme « l-existence » en reprenant une expression d'Andrea Bonomi. Mais Brioschi va au-delà de Bonomi. Si pour ce dernier la « l-existence » est une existence purement linguistique, qui reste confinée au texte, pour Brioschi elle dépasse les frontières du texte. Cf. BRIOSCHI Franco, *Semantica della finzione*, in *Il personaggio romanzesco: teoria e storia di una categoria letteraria*, FIORENTINO Francesco et CARCERERI Luciano (éd.), Roma, Bulzoni, 1998, p. 193-214.

⁴⁶ CHATMAN Seymour, *Storia e discorso*, op. cit., p. 130. [« paradigma di tratti », NT].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129. « Le public se base sur sa connaissance du code indiquant les traits dans le monde réel, code qui est immense ». [« aggettivo narrativo » ; « Il pubblico si basa sulla sua conoscenza del codice indicante i tratti nel mondo reale, codice che è immenso », NT].

⁴⁸ Claudio PIERSANTI dans une interview. CASAGRANDE Grazia, *Dal romanzo al fumetto al film. Intervista a Claudio Piersanti*, disponible en ligne : <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/piersanti.html>. [« Dobbiamo render conto anche di una nuova antropologia, quindi. Chi scrive è frutto non solo dei libri ma anche della vita che fa, delle sensazioni che riceve », NT].

phénoménologie de l'*inetto*. Partant du texte examiné nous assemblerons ses « traits », à savoir les éléments récurrents et importants qui nous permettront de tracer l'identité de notre personnage. Ce moment s'avère fondamental notamment pour deux raisons. Tout d'abord, cela nous permettra de confirmer que les personnages examinés sont vraiment des *inetti*, apportant ainsi des preuves à l'appui de notre hypothèse. Ensuite, nous pourrions ainsi voir de près et de façon concrète, les différentes façons selon lesquelles l'*inettitudine* peut s'articuler. Sans cela, il serait difficile de donner un sens à cette *inettitudine*.

Or, en reconstruisant l'identité de notre *inetto* à l'intérieur d'un texte, il sera facile de voir que cette identité s'organise autour d'un mouvement de concordance et discordance. Dans le chapitre consacré à l'identité narrative, Paul Ricœur⁴⁹ nous dit que l'identité se construit par le biais d'une dialectique interne au personnage : la concordance exprime les éléments constants d'une personnalité (dans le cas de l'*inetto*, sa faiblesse, son manque de volonté ou l'aboulie, etc.) et d'une histoire ; la discordance exprime tous les événements du roman nécessaires à faire avancer l'intrigue. On peut envisager d'élargir la définition de Ricœur et, quant à notre *inetto*, considérer comme une discordance aussi les autres personnages dont la route croise celle de notre protagoniste. En effet, c'est souvent à partir de ces rencontres que les histoires des *inetti* commencent, sans quoi leur vie resterait dans le même état d'aboulie et d'inertie. À partir de ces rencontres, le roman acquiert sa physionomie au point que l'identité de l'un ne peut pas être comprise sans l'autre, les traits de l'un surgissent souvent en réponse aux traits de l'autre. Comme on peut le voir, le discours se développe. De l'analyse d'un personnage nous sommes passée à la nécessité d'analyser plusieurs personnages ou mieux, un système de personnages. Cet élément nous semble incontournable car, comme on le verra plusieurs fois dans notre étude, le personnage *inetto* se définit par rapport au contexte dans lequel il opère. En particulier, pour bien comprendre un *inetto* il ne faut pas négliger sa relation avec le personnage apte – celui qui dans le roman revêt le rôle de gagnant.

⁴⁹ Cf. RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. En particulier le chapitre six.

Un homme en crise ?

Au centre de notre analyse il y a donc un personnage littéraire, être de papier qui, cependant, nous donne une impression d'individualité et d'humanité. D'ailleurs, l'*inetto* a été souvent défini comme signe de la crise qui frappe l'homme au tournant du siècle. La décadence

« dissout une notion traditionnelle d'homme, d'Individu, déterminant une transformation historique de la conscience [...] et donnant naissance à un nouveau type d'homme, l'*inetto* malade intérieurement, perplexe, déchiré, épuisé, stérile »⁵⁰.

Nous pouvons donc nous demander qui est cet individu. Correspond-il à la totalité des individus (comme l'utilisation de la majuscule semblerait le suggérer) ? Ou plutôt représenterait-il un groupe ? Si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit facilement que tous nos personnages sont des hommes. Est-ce un hasard si notre corpus n'accueille aucune femme *inetta* ?

Alors, l'*inetto* ne représenterait pas la crise de tous les êtres humains, mais la crise des hommes. Sans vouloir recourir systématiquement à une lecture genrée, il convient de ne pas négliger cette caractéristique. Plus précisément, on remarque que les *inetti* sont en général des hommes en crise. Est-ce suffisant pour affirmer que l'*inettitudine* est une crise de la masculinité ? Cette idée a effleuré les critiques mais, à notre connaissance, personne n'a cherché à la creuser.

Pour approfondir cette thématique, il nous semblait intéressant de recourir aux études sur la masculinité⁵¹. Il s'agit d'un champ d'études vaste et

⁵⁰ BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo*, op. cit., p. 267. [« dissolve una nozione tradizionale di uomo, di Individuo, determinando una trasformazione epocale della coscienza [...] e dando origine ad un tipo d'uomo nuovo, l'"inetto" malato interiormente, perplesso, lacerato, spossato, sterile »].

⁵¹ Pour une reconstruction de la formation des études sur la masculinité et de leur écho en Italie cf. BELLASSAI Sandro et MALATESTA Maria (éd.), *Genere e mascolinità: uno sguardo storico*, Roma, Bulzoni, 2000, ainsi que l'essai de DE BIASIO qui introduit le numéro d'« Allegoria » consacré aux études sur la masculinité : DE BIASIO Anna, *Studiare il maschile*, « Allegoria », n°61, 2010.

hétérogène⁵² qui grandit à mesure que le temps passe. Il est impossible de relater l'ensemble des diverses positions inhérentes aux masculinités – et d'ailleurs cela n'avancerait pas notre recherche. Ce qui importe pour notre thèse est de souligner l'idée, désormais partagée et reconnue, que, comme il n'existe pas un seul modèle de femme, il n'existe pas un seul modèle d'homme. Il vaut mieux parler d'une pluralité de modèles qui se modifient dans le temps, pouvant bien sûr entrer en conflit entre eux⁵³. Les masculinités sont donc multiples et, comme Raewyn Connell l'a bien démontré, souvent elles se définissent l'une par rapport aux autres.

Ces idées peuvent s'avérer très utiles dans notre étude. Tout d'abord le champ d'analyse se doit d'être précisé. *L'inetto* n'est pas le représentant des « Individus », comme nous l'avons déjà dit, mais pas non plus celui des hommes. S'il existe nombre de masculinités, il faudra bien préciser de qui on parle lorsqu'on parle d'*inetto*. Quand on jette un œil aux romans analysés, on s'aperçoit vite que tous les *inetti* sont des hommes blancs, de classe moyenne, d'un âge compris entre vingt et quarante ans. Nos *inetti* ne parlent pas au nom de tous les hommes mais d'un type bien précis et, sans en faire un instrument d'interprétation, il faudra en tenir compte, au moins pour ne pas tomber dans le risque de l'universalisation. De plus, il ne faut pas oublier la composante relationnelle que Connell souligne à maintes reprises et qui pourrait permettre de clarifier la position de *l'inetto*. Elle nous permet de rappeler que *l'inetto* ne se donne pas comme un statut absolu, fixe et clos mais que l'on est *inetto* par rapport à quelqu'un ou à quelque chose. Cette idée, à notre avis, est déjà présente dans le nom : *inetto* vient du latin *in-aptus*, il est le contraire, la négation de *l'aptus*. On ne peut donc pas concevoir *l'inetto* sans *l'aptus*, ils sont deux pôles dont l'un (*l'aptus*) serait la normalité et l'autre (*l'inetto*) la maladie.

⁵² Sur ce point cf. FORTH Christopher, *Masculinités et virilités dans le monde anglophone*, in *Histoire de la virilité*, vol. III, COURTINE Jean-Jacques (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 131-155.

⁵³ Dans les études sur la masculinité, l'apport de CONNELL a été fondamental, en particulier son concept de « masculinité hégémonique » aura un très vaste écho. Cf. CONNELL Raewyn, *Masculinités*, HAGÈGE Meoïn et VUATTOUX Arthur (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2014. L'édition française constitue une traduction partielle du livre anglais. CONNELL Robert, *Masculinities*, Cambridge, Polity, 2005.

De ce point de vue, les études sur la masculinité posent beaucoup de questions : comment interpréter la crise qui frappe les hommes *inetti* ? Est-elle la proposition d'un modèle de masculinité alternative ? Indique-t-elle une mise en discussion du modèle patriarcal ?

Traduction

Dès le début de notre étude, nous avons choisi d'utiliser le terme *inetto*, en ne traduisant pas le mot italien. Nous avons longuement réfléchi à une possible traduction et finalement nous avons décidé de garder le terme en italien, signalé par l'italique. Pourquoi ? Si l'on se fie aux dictionnaires, deux traductions d'*inetto* sont immédiates : inapte et inepte (quoique ce dernier soit moins utilisé). Les significations sont très semblables : elles insistent sur le manque d'aptitude et sur l'incapacité. Inepte, par ailleurs, semble marquer plus l'idée de sottise qui, tout en existant également dans le mot italien, n'existe pas dans le personnage. De plus, on constate que l'emploi substantivé est plus répandu en italien qu'en français. Intituler un roman *Un inetto* ne pose aucun problème en italien, alors qu'*Un inapte* passerait difficilement en français.

Mais au-delà des petites divergences linguistiques, c'est surtout une autre raison qui nous a poussée à ne pas traduire le terme : ce n'est pas uniquement un mot qu'il nous faudrait traduire, c'est une typologie de personnage littéraire. Dans la langue italienne le mot *inetto* s'est vite imposé en tant que type de personnage et catégorie critique. Or, s'il est sans doute possible de retrouver des personnages *inetti* dans la littérature française (et dans d'autres littératures), en France l'élaboration d'une catégorie critique correspondante ne s'est pas faite. Lorsqu'on parle d'*inetto* en Italie il existe un horizon de sens partagé qui implique des auteurs précis et un moment historique précis. Étant donné que notre point de départ sera cette tradition, il nous semblait nécessaire de garder le terme en italien.

En ce sens, les traductions et les études françaises nous confortent dans notre choix. Il faut distinguer deux domaines. Le premier est celui des textes littéraires. Dans ce cas le terme a été toujours traduit, quoique de façon

différente. Si, pour donner quelques exemples, nous prenons la traduction de *Senilità*, nous verrons que *l'inettitudine* d'Emilio qui n'arrive pas à terminer son roman, est traduite par le terme « incapacité » : « Il voulait s'épargner de souffrir et il ne se sentait pas assez de force pour étudier sa propre *incapacité* et pour la vaincre »⁵⁴. Ce même passage, dans une autre traduction, est l'objet d'un autre choix : « Il voulait s'éviter toute espèce de douleur, et ne se sentait pas suffisamment fort pour étudier son *impuissance* et pour la vaincre »⁵⁵. De la même façon, dans *Malombra*, *l'inetto* Corrado Silla est dit inapte par le traducteur : « Disons-le en deux mots : je suis inapte à vivre »⁵⁶. Dans un autre roman de Fogazzaro, *Le Saint*, « *inetto* ad esercitare alcuna critica virile » est traduit avec impropre : « impropre à exercer aucune critique virile »⁵⁷.

Il s'agit d'un nombre très réduit d'exemples, qui nous permettent cependant de faire un constat. Même si c'est de manières différentes, le mot est traduit dans les œuvres narratives. Ce choix ne surprend pas, puisque dans un roman, on est confronté non pas à une catégorie (abstraite) de personnage mais à un personnage précis avec des caractéristiques ponctuelles qui peuvent donc orienter la traduction. De plus, le mot (en tant qu'adjectif ou substantif) est utilisé dans un contexte bien précis qui contribue à résoudre le problème de traduction (inapte ou inepte ? Incapable ou impropre ou inadapté ?). Cependant, les différents choix faits par les traducteurs, démontrent que *l'inettitudine* est un concept assez complexe, qui peut donner lieu à des interprétations diverses.

Le deuxième domaine est celui des études théoriques qui sont souvent confrontées à la catégorie générale. Dans ce cas on remarque la tendance à laisser le terme en italien et en italique, comme le fait Mario Fusco⁵⁸, ou entre

⁵⁴ Svevo Italo, *Senilità*, MICHEL Paul Henri (trad.), Paris, Éd. Du Seuil, 1960, p. 173. L'italique est de nous.

⁵⁵ SVEVO Italo, *Senilità*, in Id., *Romans*, FUSCO Mario (trad.), Paris, Gallimard, 2010, p. 475. L'italique est de nous.

⁵⁶ FOGAZZARO Antonio, *Malombra*, GÉNOT Gérard, Lausanne Paris, l'Âge d'homme, 2012, p. 144.

⁵⁷ FOGAZZARO Antonio, *Le Saint*, HÉRELLE Georges (trad.), Paris, Hachette, 1911, p. 16. On remarquera qu'il s'agit d'une traduction plus ancienne. Peut-on penser que la plus grande diffusion du terme inapte comme traduction soit liée à un usage plus moderne du mot ?

⁵⁸ Dans le livre qu'il dédie à SVEVO, nous pouvons lire : « En effet, s'il est un mot auquel Svevo tenait, lorsqu'il pensait à Nitti, c'est bien cet adjectif *inetto*, incapable » ou encore « Et c'est la

guillemets, comme le fait André Bouissy⁵⁹. Parfois le mot italien est suivi d'une petite périphrase ou d'un mot français qui en précise le sens. Ce même choix a été fait dans les études de langue anglaise. Reich, qui utilise la catégorie non pas pour la littérature mais pour le cinéma, décide de ne pas traduire le mot, le laissant en italique⁶⁰. Ces exemples ne se veulent pas exhaustifs ; cependant ils peuvent confirmer notre idée que la catégorie de *l'inetto* est précisément liée à l'Italie et qu'elle a une tradition critique précise. Il nous semblait donc juste de ne pas traduire le terme, le laissant en italien (signalé par l'italique), tout comme on laissera en italien *inettitudine*.

Plan

La finalité de notre étude est d'examiner différentes représentations de *l'inetto* contemporain. Cette analyse nous permettra d'éclaircir la signification de son *inettitudine*. Peut-on lire son malaise comme une contestation de la société actuelle ? Dans l'affirmative, sur quoi cette contestation porte-t-elle ? Met-elle en discussion un modèle d'homme précis ? Répondre à ces questions signifie non seulement se concentrer sur la période contemporaine, mais aussi déterminer qui est *l'inetto*. Surtout à cause du manque de définitions précises et univoques, nous avons été amenée à préciser notre point de départ. De cela découle la structure même de notre travail de thèse, organisé autour de trois parties centrées sur trois périodes différentes.

Ainsi, la première partie est consacrée à reconstruire la généalogie et le portrait du personnage *inetto*. Pour cela, nous allons de nous plonger dans la période de la fin du XIX^e siècle, arrivant jusqu'aux années vingt du XX^e siècle.

raison pour laquelle *l'inetto*, l'incapable [...] ». FUSCO Mario, *Italo Svevo, conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1996, p. 153 et p. 161.

⁵⁹ Dans l'article *Les fondements idéologiques de l'œuvre d'Italo Svevo*, nous lisons : « mais à anéantir, faute de mieux, l'existence gâchée d'un "inetto", d'un bon à rien mégalomane » ; « *Senilità* est en partie construit sur l'opposition entre l'"inetto", l'inadapté introverti et timoré (Emilio) et le mâle triomphant [...] ». BOUISSY André, *Les Fondements Idéologiques de L'œuvre d'Italo Svevo*, « Revue Des Études Italiennes », n° 3, 1966, p. 212 et p. 223.

⁶⁰ REICH Jacqueline, *Undressing the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Fashion and La Dolce Vita*, in *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, BRUZZI Stella, GIBSON Pamela (éd.), London, Routledge, 2000, p. 209-220.

Nous analyserons certaines œuvres ayant pour protagonistes des *inetti* et les interprétations que l'on en a données. Nous nous appuyerons sur les principales études critiques consacrées à l'*inetto* tout court ou, plus en général, aux personnages des auteurs traités. Il s'agira, bien évidemment, d'une revue rapide, qui ne prétend pas être exhaustive et qui doit être lue non pas comme une tentative de sonder l'*inetto* de la fin du XIX^e (ce qui impliquerait une toute autre thèse) mais comme une tentative de comprendre qui est ce personnage et pourquoi il pose autant de problèmes. Deux conséquences en découlent. Tout d'abord le saut temporel : après avoir déterminé le portrait de l'*inetto* nous passerons aux années quatre-vingt du XX^e siècle. Un saut d'environ soixante ans qui est fonctionnel à l'objectif de notre étude. Cela ne signifie pas que durant ce laps de temps les *inetti* disparaissent ; bien au contraire, plus l'on examine la catégorie de près, plus l'on se rend compte qu'elle ne quitte jamais vraiment la scène littéraire italienne. Il s'agit d'un sujet très intéressant (l'*inetto* dans la littérature italienne du XX^e siècle) mais différent du nôtre. Donner de l'espace aux *inetti* de cette période aurait changé la physionomie de notre recherche.

Ensuite, parler de la fin du XIX^e siècle et de la fin du XX^e signifie se rapporter à deux moments historiques précis, qu'en général l'on dénomme modernité et postmodernité. Les rapports entre la modernité et la postmodernité ont été largement étudiés, donnant lieu à un vif débat. Cependant, ces rapports sont extérieurs à notre travail, d'abord parce que l'*inetto* nous apparaît de plus en plus comme une catégorie transversale aux époques. En deuxième lieu, nous ne nous sommes pas intéressée à une étude diachronique mais à une étude synchronique.

Ces deux conséquences seront facilement acceptées si l'on considère la position fonctionnelle de cette partie. Autrement dit, dans un souci de précision et de clarté, nous n'avons pas esquivé la confrontation avec la naissance du personnage *inetto*.

Ce même souci est à la base de la structure interne des deux parties suivantes, où nous privilégierons une analyse précise des textes. La deuxième partie se concentre sur les *inetti* des années quatre-vingt, la troisième sur ceux

de la décennie suivante. Nous avons décrit le corpus et abordé certains problèmes méthodologiques : la pluralité d'auteurs et la diversité d'*inetti* nous demanderont de recourir à des outils et à des domaines disciplinaires tout aussi pluriels et différents pour les comprendre. Le risque de cette démarche est évident : un travail de thèse consacré à neuf romans et sept auteurs est menacé par un danger de dispersion que l'on se doit de contenir. De là, la structure interne aux deux parties, composées respectivement de quatre et de trois chapitres, consacrés chacun à un *inetto* différent. Un chapitre d'introduction sur la période concernée assurera une contextualisation commune. Cette structure nous permet de modérer la force centrifuge tout en mettant bien en relief le sens de chaque *inetto*, respectant son identité et sa spécificité.

En fait, la partition entre les deux décennies et la transition entre les deux parties ne seront pas si rigides. La deuxième partie se clôt avec Piersanti qui publie *Casa di nessuno* en 1981 mais dont on analysera également *Gli sguardi cattivi della gente*, publié en 1992. C'est à lui donc que l'on confie le passage entre les décennies. De la même façon, on trouvera dans la troisième partie Domenico Starnone, auteur né en 1943 et qui commence à publier dans les années quatre-vingt. Pourquoi alors l'avons-nous inséré dans la troisième partie ? Parce que ce n'est pas l'auteur dans l'ensemble de sa production que nous allons analyser, mais plutôt des œuvres précises qui, dans ce cas, appartiennent aux années quatre-vingt-dix. Enfin, nous avons décidé de terminer avec une œuvre de Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera*, publiée en 2003, car c'est dans cette œuvre que l'*inetto* atteint l'une de ses plus riches et intéressantes versions. Un roman stratifié, analysable sous plusieurs angles que nous tenions fortement à insérer dans notre parcours. Ce sera une bonne transition vers le nouveau siècle, qui par ailleurs pourra ouvrir des pistes pour des travaux à venir.

Avec ce travail de thèse, nous espérons pouvoir contribuer à clarifier la position et le sens de l'*inetto* contemporain. Ce personnage a été très peu étudié mais sa présence récurrente demande à être interrogée. Nous

souhaitons montrer les potentialités que l'étude de ce personnage peut avoir pour une compréhension plus exhaustive de la littérature italienne contemporaine et de ses rapports avec la réalité. Nous sommes persuadée que l'approche pluridisciplinaire utilisée, outre le fait de mettre en relation la production narrative avec d'autres domaines, exprime bien la richesse de ce personnage qui ne semble pas près d'abandonner la scène de la littérature italienne.

PARTIE I :
Pour une généalogie de l'*inetto*

Introduction

Lorsqu'on parle d'*inetto* on pense d'emblée à la période comprise entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Cela à cause de Svevo, sans doute : son nom est lié à l'*inettitudine* et c'est avec son œuvre que la catégorie a pris le plus d'envergure. Cependant, la production svévienne ne semble pas être la seule à mobiliser l'idée d'*inettitudine*. La critique littéraire a souvent utilisé le mot pour synthétiser les caractères de faiblesse, d'apathie, de repli sur soi et d'éloignement du monde qui semblent si fortement enracinés entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. On a parlé d'*inetto* russe par exemple ou des personnages de Corrado Silla, Giorgio Aurispa ou Mattia Pascal en tant qu'*inetti*⁶¹.

Cette diffusion⁶² s'établit parallèlement aux changements historiques et sociaux. À partir de la moitié du siècle, on assiste en effet à une série vertigineuse de transformations historiques, de changements rapides et continus qui, si d'un côté ils rendent l'homme euphorique, lui donnant presque une impression de toute-puissance, de l'autre commencent très vite à le mettre en crise. Crise est en effet le vocable qui revient souvent dans les réflexions de l'époque, tout comme celui de dégénérescence ou décadence⁶³. Accusé de s'être affaibli, endormi, voire féminisé, l'homme moderne semble vivre une crise qui n'a pas de frontières. Un même cri d'inquiétude se répand en Italie, en France et dans toute la zone de l'Europe centrale : l'homme est en péril. L'urbanisation, l'industrialisation, le féminisme – qui commence à

⁶¹ *Inetto* russe est la formule utilisée par Luigia ABRUGIATI visant à souligner la proximité des personnages russes et de l'*inetto* de Svevo. Nous avons déjà dit que Corrado Silla est le protagoniste de *Malombra* et Mattia Pascal celui de *Il fu Mattia Pascal*. Giorgio Aurispa est le personnage principal de *Il trionfo della morte* de D'ANNUNZIO (1894).

⁶² Pour un panorama plus précis des formes et caractéristiques de l'*inettitudine* entre le XIX^e et le XX^e siècle en Italie, cf. ABRUGIATI Luigia, *Il volo del gabbiano*, *op. cit.*

⁶³ Rappelons d'ailleurs, que *Dégénérescence* était le titre de l'ouvrage célèbre que NORDAU publie à la fin du XX^e siècle. En Italie, en 1892, Luigi GUALDO, publie un roman intitulé *Decadenza*.

s'affirmer en cette période – ainsi que d'autres changements, mettent en danger son unité. Le stéréotype masculin⁶⁴ qui s'était cristallisé en parallèle à l'essor et à l'affirmation de la bourgeoisie et qui était basé sur la volonté de puissance, l'honneur, le courage, la force et la beauté, commence à s'étioler. Au tournant du siècle, il vit un moment de crise qui, sans l'affecter totalement, permet la diffusion de toute une série d'opposants, tels que les parias, les efféminés, les névrotiques – nommés contretypes par George Mosse. Même en littérature se répandent toute une série de personnages masculins faibles, esthètes, langoureux et, bien sûr, *inetti*. Pouvons-nous envisager de définir *l'inetto* comme un contretype ? Pour répondre à cette question, nous devons tout d'abord répondre à une autre : qui est *l'inetto* ?

Ce chapitre est consacré à l'observation de ce tournant du siècle où les caractères de *l'inetitudine* semblent s'être forgés. Pour comprendre qui est *l'inetto*, nous essaierons de reconstruire une possible généalogie de *l'inetitudine*, en retrouvant les origines de ce personnage, les étapes les plus importantes de son parcours et en mettant en évidence le sens à lui attribuer. Si cette observation ne se veut pas exhaustive, il sera intéressant de porter le regard là où l'histoire de *l'inetto* semble commencer. On partira de ses possibles sources en s'arrêtant sur les exemples littéraires pour lesquels le plus souvent la critique a eu recours à ce concept. Est-il vraiment possible de définir les personnages de Fogazzaro, de D'Annunzio ou encore de Pirandello comme des *inetti* ? C'est ce que nous chercherons à mettre en lumière tout d'abord.

Nous nous concentrerons ensuite sur les personnages svéviens. Au vu de l'importance de son œuvre et de l'étendue de la critique, nous avons décidé de ne nous concentrer uniquement sur les romans de Svevo sans prendre en compte le reste de sa production. Alfonso, Emilio et Zeno sont des étapes incontournables du parcours de *l'inetto* et les premiers personnages auxquels on pense dès que l'on évoque cette catégorie. C'est pour cette raison

⁶⁴ Ce stéréotype a été étudié et décrit par George MOSSE. Cf. MOSSE George, *L'image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997.

que nous focaliserons notre analyse sur eux pour dresser ce que l'on pourrait définir comme une phénoménologie de l'*inettitudine*.

Nous chercherons enfin à présenter, plus brièvement, d'autres exemples d'*inetti*. S'il est impossible de parler de tous les *inetti* qui peuplent la littérature italienne du XX^e siècle, il nous reviendra de tracer succinctement les exemples qui montrent l'importance et les différents visages que le personnage inapte peut assumer. Ce personnage ne semble jamais vraiment disparaître dans le panorama italien, on peut en retrouver des traces chez Borgese et Moravia, comme chez Pavese, Gadda, Bufalino et d'autres. Avec Bufalino d'ailleurs, nous entrons dans les années quatre-vingt, qui seront l'objet de notre deuxième partie.

Chapitre 1

L'inetto hier

1.1 Un air de famille

L'inettitudine est une catégorie généralement liée à Svevo. On peut en avoir une preuve – empirique et peu scientifique, mais intéressante en vertu de sa diffusion – en faisant une recherche des mots clés *inetto* ou *inettitudine* sur internet. Après les définitions des dictionnaires, c'est le nom de Svevo qui apparaît, corroborant ainsi l'union qui est désormais faite entre l'auteur et ce type de personnage. De plus, presque toutes les publications (scientifiques ou non) concernant l'auteur de Trieste utilisent ce terme pour désigner ses personnages, au point de pouvoir considérer *l'inettitudine* comme l'une « des catégories interprétatives les plus récurrentes, scolairement inoxydable »⁶⁵. Et pour une confirmation supplémentaire de cette union, il suffira de noter que dans certains cas la typologie de *l'inetto* est associée à l'auteur même et utilisée pour décrire sa vie⁶⁶. Cependant, *l'inettitudine* svévienne concerne-t-elle uniquement les personnages de Svevo ? Est-il possible de trouver d'autres exemples dans la littérature italienne antérieure ou contemporaine à l'auteur de Trieste ?

Tout d'abord il conviendra de souligner que le mot *inetto* était déjà bien présent dans la langue italienne ainsi que dans la littérature italienne. Salvatore Battaglia⁶⁷ cite des exemples appartenant à tous les siècles et à toutes les traditions littéraires. Par exemple, l'Arioste utilise le mot dans ses *Cinque canti* ainsi que dans le troisième chant de *l'Orlando furioso*. Nous le

⁶⁵ CAVAGLION Alberto, *Italo Svevo, op. cit.*, p. 31. [« Una delle categorie interpretative più ricorrenti, scolasticamente inossidabile », NT].

⁶⁶ Dans sa toute récente biographie, Maurizio SERRA utilise le terme pour titrer l'un des chapitres de la vie de l'auteur. Cf. SERRA Maurizio, *Svevo ou l'antivie*, Paris, Grasset, 2013.

⁶⁷ Cf. le terme *inetto* dans BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografica torinese, 1972, p. 888-889.

retrouvons également chez Bandello, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Vasari, Goldoni... Leopardi même, dans ses lettres, n'hésitait pas à se dire « devenu *inetto* à quoi que ce soit » ou « *inettissimo* à servir vous et les lettres »⁶⁸. D'ailleurs nous ne pouvons pas oublier qu'*inetto* aux grandes œuvres se définit Corrado Silla de Fogazzaro qui ne se lassera pas d'utiliser le terme aussi dans *Piccolo mondo antico* et *Il Santo*⁶⁹. D'Annunzio oppose Claudio Cantelmo à « l'*inettitudine* de sa caste »⁷⁰, et au début du siècle, dans un tout autre domaine, Gaetano Previati soulignait que l'« on ne peut rien obtenir d'un moyen *inetto* à susciter l'impression que l'on veut produire »⁷¹. Le terme est aussi largement utilisé chez Pirandello. Déjà Mattia Pascal se définit *inetto*⁷² et dans *Maschere nude*, ce mot revient souvent. Par exemple dans *Scialle nero* : « Mauvais garçon stupide et *inetto* »⁷³ ou dans *Il fumo* : « Il serait *inetto*, d'ailleurs, à administrer cette campagne par lui-même »⁷⁴ et encore dans *Va bene* : « Cosmo Antonio Corvara Amidei [...] devenu vraiment *inetto* à tout »⁷⁵. Encore en 1911, Totò Merumeni sera l'« *inetto* qui se dit / gentil parce qu'il n'a pas les ongles assez forts »⁷⁶.

⁶⁸ LEOPARDI Giacomo, *Lettere*, Milano, Mondadori, 1955, p. 253 et p. 112. [« Diventato inetto a chicchessia » ; « inettissimo a servir voi e le lettere », NT].

⁶⁹ Dans *Piccolo mondo antico* nous pouvons lire : « Non ho mai toccato questo punto per sentirmi troppo inetto a parlarne degnamente, efficacemente ». FOGAZZARO Antonio, *Piccolo mondo antico*, Milano, Baldino&Castoldi, 1911, p. 326. [« Je ne suis jamais revenu sur le sujet car je me sens trop incapable de t'en parler dignement, efficacement », NT]. FOGAZZARO Antonio, *Petit monde d'autrefois*, VALOT Henriette (trad.), Toulouse, Éd. Ombres, 2000, p. 241]. Dans *Il Santo* : « [...] inetto ad esercitare alcuna critica virile ». FOGAZZARO Antonio, *Il Santo*, Milano, Baldino&Castoldi, 1906, p. 23. [« [...] inapte à exercer aucune critique virile », NT].

⁷⁰ D'ANNUNZIO Gabriele, *Della mia legislatura*, « Il Giorno », 29 mars 1900. Maintenant in ID., *Scritti giornalistici*, Milano, Meridiani Mondadori, tomo II, 2003, p. 485. [« l'inettitudine della sua casta », NT].

⁷¹ PREVIATI Gaetano, *La tecnica della pittura*, Sugar, Milano 1990, p. 20. [« nulla si possa ricavare da un mezzo inetto a destare l'impressione che si vuole produrre », NT].

⁷² « J'étais *inetto* à tout ». PIRANDELLO Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, Milano, Meridiani Mondadori, vol. I, 1973, p. 355. [« Ero inetto a tutto », NT].

⁷³ PIRANDELLO Luigi, *Scialle nero*, in ID., *Novelle per un anno*, vol. I, Milano, Meridiani Mondadori, 1985, p. 21. [« ragazzaccio stupido e inetto », NT].

⁷⁴ PIRANDELLO Luigi, *Il fumo*, in ID., *Novelle per un anno*, op. cit., p. 69. [« sarebbe stato inetto, per altro, ad amministrare da sé quella campagna », NT].

⁷⁵ PIRANDELLO Luigi, *Scialle nero*, in ID., *Novelle per un anno*, op. cit., p. 70. [« Cosmo Antonio Corvara Amidei [...] diventato proprio inetto a ogni cosa », NT].

⁷⁶ GOZZANO Guido, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1987, p. 198. [« l'inetto che si dice / buono, perché non ha l'ugne abbastanza forti », NT].

Beaucoup d'autres exemples pourraient sans doute être évoqués. Il nous intéresse de souligner ici deux éléments : le premier est que le terme est utilisé dans la plupart des cas en tant qu'adjectif. Même si Battaglia témoigne d'un usage du substantif *inetto* déjà au XVI^e siècle, force est de remarquer que la large diffusion et l'utilisation en tant que substantif semble avoir suivi Svevo. Le deuxième élément est le succès du terme, tellement enraciné dans la langue quotidienne qu'il subira même des oscillations de sens dont un cas intéressant d'ailleurs se retrouve chez Svevo. Dans son premier récit, *Una lotta*, l'auteur définit l'un des deux personnages « l'inettezza en personne »⁷⁷. Mais celui qui est défini comme *inetto* n'est pas, comme on pourrait le suspecter, Arturo Marchetti, le poète sensible et introverti qui essaie en vain de conquérir Rosina ; le terme est plutôt utilisé pour Ariodante, sportif, pragmatique, aussi fort qu'idiot. Ici donc *inetto* est presque un synonyme de stupide, alors que par la suite, l'intelligence et la culture deviendront des traits fondamentaux du personnage.

La relecture du récit ne nous laisse aucun doute : le véritable *inetto* est Arturo, non Ariodante. Certaines caractéristiques du personnage semblent, même chez Svevo, précéder son nom. Est-il possible de retrouver ces mêmes traits ailleurs ? Il semblerait que oui, même bien avant l'époque svévienne. Il suffira de penser (et on se limitera ici à citer les exemples les plus connus et les plus évidents) à Don Quichotte, dont le caractère velléitaire sera une constante des personnages inaptes ainsi que son incapacité à être en phase avec son temps et la réalité qui l'entoure. Ou encore au prince danois Hamlet⁷⁸, peut-être le plus célèbre des personnages littéraires à l'esprit tourmenté et problématique, dont les troublantes réflexions seront capables de paralyser toute action. La réflexion qui s'oppose à l'action, l'excès de psychologisme qui sape la volonté active : on pourrait presque parler de *topos* vu sa diffusion en

⁷⁷ SVEVO Italo, *Una lotta*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori, 2004, p. 12. [« l'inettezza in persona », NT].

⁷⁸ Pour l'importance d'Hamlet chez SVEVO cf. DE CASTRIS Leone, *Italo Svevo*, Pisa, Nistrilisch, 1959, p. 44-45.

des temps et des lieux si lointains et si différents. En Italie, Dante y avait déjà pensé, dans le chant V du *Purgatoire* lorsqu'il fait dire à Virgilio :

« Viens derrière moi, et laisse dire les gens.
Sois comme une tour, à la cime assurée,
que n'ébranle jamais le souffle des vents ;

car l'homme en qui germe une pensée
sur une autre pensée, s'éloigne de son but ;
car la fougue de l'une amollit l'autre »⁷⁹.

D'une pensée en naît une autre et une autre encore et ainsi de suite : la succession des idées empêche l'homme d'être stable et assuré et l'éloigne de son but ultime. Et par la suite la Nature, dans une célèbre *Operetta* de Leopardi, n'hésitera pas à expliquer à l'âme, à propos des hommes les plus sensibles et les plus intelligents :

« Mais les hommes mettent très rarement en œuvre toute leur puissance ; leur raison et leur imagination les en empêchent, en faisant lever devant eux mille doutes dans la conception et mille réserves dans l'exécution. Les moins aptes ou les moins habitués à s'évaluer et à s'étudier eux-mêmes sont les plus prompts à se décider et les plus efficaces dans l'action »⁸⁰.

La réflexion, ou plus généralement sa riche vie intérieure, condamne l'homme à l'indécision⁸¹. Une trentaine d'années plus tard, Dostoïevski et le protagoniste de ses *Carnets du sous-sol* semblent être du même avis. Les hommes spontanés et d'action sont antithétiques aux hommes qui pensent et

⁷⁹ ALIGHIERI Dante, *Le Purgatoire*, in ID., *La Divine comédie*, RISSET Jacqueline (trad.), Paris, Flammarion, 1988, p. 53.

⁸⁰ LEOPARDI Giacomo, *Dialogue de la Nature et d'une âme*, in ID., *Petites œuvres morales*, CANTAVENERA Eva (trad.), Paris, Éditions Allia, 2007, p. 52.

⁸¹ Dans les réflexions de Leopardi d'ailleurs, on retrouve aussi une autre caractéristique typique des *inetti* c'est-à-dire le manque d'aisance dans la vie sociale. Pour une reconstruction plus précise des éléments *inetti* chez Leopardi, cf. TARTAGLIA Marcello, *Elogio dell'inettitudine*, « Studi di estetica », n° 32, 2005, p. 1-10.

dont la conscience accrue empêche toute forme d'action, même la vengeance suite à une offense : « à une seule question [l'homme qui pense] a ajouté tant d'autres questions sans réponse que c'est à son corps défendant que [il] a vu s'amasser autour de [lui] une sorte de fange mortifère »⁸². Par ailleurs, l'homme « du sous-sol » présente de nombreux points communs avec l'*inetto* si bien que certains critiques le considèrent comme un point de repère fondamental de l'*inetto* svévien⁸³. En réalité ce sont tous les plus grands auteurs russes à partir de la moitié du XIX^e siècle, qui sont souvent évoqués lorsqu'on parle d'*inettitudine* : ils semblent être parmi les premiers à avoir organisé et systématisé des caractéristiques auparavant éparpillées en plusieurs personnages. Il semble désormais acquis en effet que courre un air de famille entre les personnages de Dostoïevski, Tourgueniev, Gontcharov et les *inetti* italiens, à partir de ceux de Svevo.

Giuliano Manacorda l'avait déjà vigoureusement souligné en 1949. Dans son article *La fortuna letteraria di Italo Svevo*⁸⁴, Manacorda lie les personnages svéviens au type russe de l'« homme inutile ». Au-delà des différents noms⁸⁵ que l'on peut lui donner (« homme inutile », *inetto*, « homme du sous-sol »), il s'agit d'un même type, un personnage « en plus du nécessaire, dont l'œuvre n'est pas prévue dans le cycle des choses [...]. La vie se déroule et se trame sous leurs yeux mais elle ne s'occupe pas d'eux qui finissent par perdre complètement la connaissance de la normalité [...] »⁸⁶. C'est en ces auteurs que Manacorda reconnaît les origines directes de l'*inetto* svévien. Svevo d'ailleurs connaissait bien les romans russes du XIX^e siècle : selon ce critique, il eut la

⁸² DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les carnets du sous-sol*, MARKOWICZ André (trad.), Arles, Actes Sud, 1992, p. 20.

⁸³ Sur l'importance que l'homme du sous-sol a comme prédécesseur du personnage inapte, cf. JONARD Norbert, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1969 et ABRUGIATI Luigia, *Il volo del gabbiano*, op. cit.

⁸⁴ MANACORDA Giuliano, *La fortuna letteraria di Italo Svevo*, « Rinascita », n° 6, giugno 1949, p. 276-280.

⁸⁵ Et également des différences de classe. En effet, en terminant son article, MANACORDA souligne que le type russe est transversal à la société alors que les personnages svéviens sont tous des bourgeois.

⁸⁶ MANACORDA Giuliano, *La fortuna letteraria di Italo Svevo*, op. cit., p. 279. [« [...] In più del necessario, la cui opera non è prevista nel ciclo delle cose [...]. La vita si svolge e si intreccia sotto i loro occhi ma non si cura di essi che finisco per perdere del tutto la conoscenza della normalità », NT].

possibilité de les lire durant sa période de formation à Würzburg et, de surcroît, la position même de Trieste, pont entre la culture de l'Europe occidentale et celle de l'Europe orientale, favorisait les contacts. En particulier Svevo aura une prédilection pour Tourgueniev⁸⁷ dont il traduira *Mains noires et mains blanches*, en écrivant aussi pour *L'Indipendente* un compte rendu de ses *Poèmes*. Nous ne voulons pas soutenir ici l'idée que Svevo se serait inspiré directement de leurs œuvres ; néanmoins il est aisé de constater que tous ces personnages ont des traits en commun qui, loin d'être négligeables, nous donnent l'image d'une grande famille capable de dépasser les limites temporelles et les frontières géographiques.

Surtout, tous ces personnages semblent exprimer une même angoisse, un même sentiment de précarité et d'exclusion qui doit être mis en relation avec la situation de crise et d'inquiétude qui frappa l'Europe entière à partir du milieu du XIX^e siècle. Sans vouloir établir une connexion cause-effet entre les œuvres littéraires et le contexte historique dans lequel elles naissent, il convient de ne pas négliger l'influence que le contexte peut avoir : portons donc un regard sur l'époque qui les englobe.

La deuxième révolution industrielle avait mis en route un processus de transformation de la société et de la qualité de vie qui permettait de parler, avec enthousiasme, de modernité. On assiste, plein de confiance, aux progrès scientifiques et à la solidification du rôle de la bourgeoisie avec en parallèle à cette affirmation, l'industrialisation, l'urbanisation, les découvertes scientifiques et technologiques (pensons, par exemple, au télégraphe, au téléphone, au cinéma) ou encore la définition plus stable d'institutions de type libéral. Cependant, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle en Europe, un peu plus tard en Italie, cette assurance commence à s'étioler. Le triomphe de la machine et de la grande industrie, une bureaucratie aveugle et maîtresse des destins de l'homme avaient causé des changements sociaux difficiles à gérer.

⁸⁷ Sur l'importance que TOURGUENIEV a dans la formation de SVEVO, cf. DE CASTRIS Leone, *Italo Svevo, op. cit.*, p. 42-44. D'ailleurs, DE CASTRIS souligne la proximité des premiers personnages svéviens avec l'« humanité [...] représentée et théorisée par Tourgueniev », [« umanità [...] rappresentata e teorizzata da Tourgueniev », NT].

Le groupe des employés étouffés par une vie grise et habitudinaire grossissait de plus en plus. D'un point de vue culturel, l'optimisme positiviste, qui considérait les progrès de la science avec assurance, laisse la place à une sensibilité plus inquiète et problématique. Il devient difficile de cerner la réalité et difficile de la représenter : l'artiste s'efforce d'être attentif aux mystères qu'elle recèle tout en étant conscient de n'avoir aucune emprise sur elle. De la même façon, il comprend qu'il n'a pas non plus prise sur lui-même : la diffusion de l'irrationalisme et de l'individualisme témoignent de l'affaiblissement d'un sujet de plus en plus à l'écart dans un monde devenu inexplicable. La psychanalyse contribuera au délabrement du moi : selon la célèbre définition de Ricœur, le moi découvre qu'il n'est pas le maître dans sa propre maison.

À la crise de la conception du monde et de la réalité donc, s'ajoute une crise du concept de personne : il devient toujours plus difficile de concevoir l'homme comme une entité harmonieuse, ordonnée, soumise aux lois déterministes de cause et effet. La représentation du monde et de l'homme change, se liant à une vague de pessimisme qui traverse toute l'Europe. La philosophie de Schopenhauer joue un rôle fondamental à partir des échecs révolutionnaires de 1848. Publié en 1818, son ouvrage *Le monde comme volonté et représentation*, contribuera à la diffusion du pessimisme européen⁸⁸ devenant par ailleurs le texte fondamental pour les nouvelles générations d'écrivains des deux dernières décennies du siècle. D'Annunzio signalera, en 1892, ce changement pour la littérature italienne : si auparavant les romanciers se limitaient aux théories de Zola, représentant « avec une grande précision de caractères extérieurs certains aspects de la vie bourgeoise ou paysanne », désormais les esprits « plus complexes et inquiets »⁸⁹ ressentent la nécessité de se tourner vers les courants spirituels qui parcourent l'Europe

⁸⁸ « Désormais, l'histoire du pessimisme européen va se confondre avec celle de l'influence de Schopenhauer ». JONARD Norbert, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, op. cit., p. 46.

⁸⁹ D'ANNUNZIO Gabriele, *L'arte letteraria nel 1892 (La Prosa)*, « Il Mattino », 28-29 décembre 1892. Maintenant in Id., *Scritti giornalistici*, op. cit., p. 112. [« con una grande precisione di caratteri esteriori alcuni aspetti della vita borghese ou rurale » ; « più complessi e inquieti », NT].

dont le pessimisme schopenhauerien est l'une des manifestations les plus profondes et les plus importantes. On peut le retrouver, d'après D'Annunzio, chez les romanciers français qui s'en servent pour élaborer des « créatures littéraires ou faibles et médiocres ou extrêmement compliquées et fines »⁹⁰. Dans les années 1880 commencent d'ailleurs à se répandre les écrits du suisse Henri Frédéric Amiel. Ses *Fragments d'un Journal intime*, parus après sa mort, en 1883, deviendront un fondamental point de repère pour les jeunes européens, un miroir de leurs faiblesses et de leurs inquiétudes et, selon Nietzsche, un exemple majeur de la décadence européenne. Les écrits d'Amiel fournissent une illustration précise de ce que Bourget appellera la « maladie de la volonté » et Nordau « le mal du siècle »⁹¹ ; ils esquissent, précise encore Jonard, le portrait d'un homme « qu'on croirait échappé d'un roman de Svevo »⁹².

Qu'il s'agisse de l'Allemagne, de la France, de la Russie ou de l'Italie, un même sentiment d'inquiétude semble donc tenailler les consciences. Le monde intellectuel et artistique ne saurait rester à l'abri de ces bouleversements, bien au contraire. C'est en cette période qu'on assiste à une mise en discussion radicale de la position et du rôle de l'intellectuel qui doit trouver sa nouvelle place dans la société de masse⁹³. Cette inquiétude transparaît dans les œuvres littéraires et philosophiques où, tout en gardant une grande variété de formes⁹⁴, commencent à proliférer des individus faibles, insatisfaits, souvent

⁹⁰ *Ibid.* [« Creature letterarie o deboli e mediocri o estremamente complicate e sottili », NT].

⁹¹ Le livre de NORDAU sortira en 1887. Ces œuvres, qui soulèveront, selon JONARD « un raz de marée [...] dans l'opinion européenne » étaient bien connues aussi en Italie. Il suffit de penser que SVEVO en parle dans un article publié sur « L'Indipendente » intitulé *Il vero paese de' miliardi* et PIRANDELLO s'y réfère dans son article *Arte e coscienza d'oggi*. JONARD Norbert, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, *op. cit.*, p. 58.

⁹² En commun avec les personnages svéviens, le Suisse a « l'esprit d'analyse poussé jusqu'au paroxysme, la rage de se regarder vivre, le besoin passionné de voir clair en lui-même, la timidité malade enfin qui le retient d'agir ». Ce qui l'en sépare par contre, c'est le manque de passion, tout d'abord la passion amoureuse, qui au contraire a une certaine place dans les romans de l'auteur triestin. *Ibid.*, p. 53-54.

⁹³ Pour les bouleversements qui frappent les intellectuels à cette période cf. LUPERINI Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1985 et DE CASTRIS Leone, *Il Decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato Editore, 1984.

⁹⁴ Pensons au symbolisme de BAUDELAIRE, au mysticisme de TOLSTOÏ, à l'esthétisme, au psychologisme. Cf. PUPPO Mario, *Il Romanzo da Svevo a Tozzi*, *op. cit.*, p. 17-18.

critiques et enragés mais incapables d'action pratique. Nous avons déjà fait allusion à la présence de l'Hamlet russe, qui peuple les œuvres de Gogol, Dostoïevski, Gontcharov ou de Tourgueniev. Il s'agit d'un personnage dont la volonté d'action est anéantie par la réflexion, un « homme inutile », caractérisé en général par une certaine culture, une grande sensibilité (poussée, souvent, jusqu'au paroxysme, jusqu'à se transformer en maladie nerveuse), l'inclination aux rêves, l'amour pour l'idéal et un certain mépris du monde et de soi-même. C'est un homme malade, qui ne connaît pas l'origine de sa maladie, un homme qui ne sait ou ne peut devenir rien du tout : « ni méchant ni gentil, ni salaud, ni honnête - ni un héros ni un insecte »⁹⁵. On a affaire à un antihéros qui vit en retrait par rapport au monde, ne cachant pas son hostilité envers le reste de l'humanité, ainsi que sa différence : « Moi, je suis seul, et eux, ils sont tous »⁹⁶, nous dit l'homme du sous-sol, exemple de nihiliste, appellation choisie par Claudio Magris pour parler d'un « nouveau type d'homme, d'un stade anthropologique différent »⁹⁷.

Cet homme « inutile » va toutefois très vite découvrir qu'il n'est pas seul. Un sentiment semblable de décadence est exprimé par les intellectuels français. Vite devenu une étiquette accueillante, le Décadentisme permet de réunir des manifestations différentes de pays différents. Cependant, son origine est bien précise. Né en France dans les années 1880⁹⁸, il désigne une certaine attirance pour les époques de décadence, pour l'élégance et le raffinement des sociétés au bord de la ruine. Une attirance justifiée par l'effondrement que la société contemporaine était en train de vivre : « Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religion, mœurs, justice, tout décade. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence »⁹⁹. C'est ainsi que l'homme préfère vivre en retrait par rapport au monde, se renfermant dans un « affinement d'appétits, de

⁹⁵ DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les carnets du sous-sol*, op. cit., p. 13.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁷ MAGRIS Claudio, *Nihilisme et mélancolie, Jacobsen et son Niels Lyhne : leçon inaugurale faite le 25 octobre 2001*, Paris, Collège de France, 2001, p. 7.

⁹⁸ Rappelons que le célèbre sonnet de VERLAINE date de 1883 et la fondation de la revue « Le Décadent » de 1886.

⁹⁹ La Rédaction, *Aux lecteurs*, in « Le Décadent », 10 avril 1886.

sensations, de goûts, de luxe, de jouissance, névrose, hystérie »¹⁰⁰. Le personnage huysmansien de Des Esseintes en France, le Dorian Gray d'Oscar Wilde en Angleterre, seront les bannières de l'Esthétisme, de ce culte de l'inutile, d'un raffinement sans but, d'une inquiétude malsaine, réponse différente mais toute aussi forte que celle de l'*inettitudine* au sentiment de crise. Ces expériences répandront dans toute l'Europe une sensibilité extenuée, prête à transformer tout élément de vie et de culture en un jeu intellectuel élégant et sophistiqué. L'art devient l'unique religion, se situant au-delà du bien et du mal, de toute valeur morale, de toute règle imposée par la société. Aller à rebours, c'est-à-dire contre la société massifiée semble être la seule forme de réaction possible pour sauvegarder un espace d'autonomie. Ce courant sera repris en Italie par l'esthétisme de D'Annunzio et par l'activité de revues telles que *Il Marzocco* ou *Il Convito*, exerçant une forte influence sur toute la culture italienne. Nous ne devons donc pas être surpris, que l'histoire de l'esthétisme et celle de l'*inettitudine* s'entremêlent sans, toutefois, jamais se mélanger. L'esthète, souvent faible et incapable d'une concrète action pratique dans le monde, vit en suivant l'art comme seule et unique valeur. De plus, alors que l'esthète vise à ne pas se confondre avec une société qu'il méprise et juge vulgaire, l'*inetto* garde envers elle une position ambiguë, entre le dédain et le désir d'intégration.

En somme, « d'un bout à l'autre d'Europe, la société contemporaine présente les mêmes symptômes nuancés suivant les races, de cette mélancolie et de ce désaccord »¹⁰¹. Tous ces éléments nous les retrouvons, avec un peu de retard, en Italie¹⁰², où se répand la « maladie de la volonté » qui caractérise l'*inetto*. On peut donc bien dire que l'*inettitudine* ne concerne pas que les personnages svéviens, au contraire elle dépasse les frontières nationales. Impropre à vivre, ce personnage trouve un terrain particulièrement fertile dans la situation de crise que l'on a rapidement esquissée. Exclu de la vie, à

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1912, vol. II, p. 258.

¹⁰² Où, déjà pendant les années soixante du XIX^e, il y avait eu l'expérience de la *Scapigliatura* en tant que forme de protestation contre la société bourgeoise.

laquelle il ne peut pas ou il ne veut pas participer, il se réfugie en général dans ses rêves, dans ses fantaisies. L'intériorité devient le véritable espace d'action pour celui qui n'arrive pas à s'imposer et qui se laisse conduire par les autres ou par le hasard. Il s'observe vivre, démontrant ainsi une hypertrophie intellectuelle qui semble être la première raison de sa non-action. S'enracinant dans les personnages faibles et inaptes des auteurs russes, s'alimentant du climat de méfiance et de décadence qui s'étend sur toute l'Europe, ce personnage devient central dans un contexte comme celui de l'Italie, pays instable et de récente formation.

1.2 Un *inetto* ante litteram ? Les personnages de Fogazzaro et de D'Annunzio.

« Mettiamo tutto in due parole : sono inetto a vivere »¹⁰³. C'est ainsi que se présente Corrado Silla, le protagoniste masculin de *Malombra*, premier roman de Fogazzaro (1881). Ce personnage, fortement autobiographique d'après Ghidetti¹⁰⁴, est considéré comme « le prototype d'une modernité déconcertante de l'*inetto* »¹⁰⁵. Impliqué dans une relation trouble avec Marina di Malombra, le protagoniste féminin du roman¹⁰⁶, Corrado montre une certaine lucidité en définissant sa condition :

« [...] On m'a donné un cœur ardent, mais non la puissance ni l'art de me faire aimer, un esprit avide de gloire, mais non la puissance ni l'art de la conquérir. On m'a fait naître riche, et dans l'adolescence, quand j'aurais pu commencer à profiter des avantages de cette condition, on m'a précipité dans la pauvreté. On m'a récemment promis tranquillité, travail et amitié, tout ce à quoi mon âme aspire,

¹⁰³ FOGAZZARO Antonio, *Malombra*, Baldini&Castoldi, 1911, p. 31.

¹⁰⁴ GHIDETTI Enrico, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 30.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 33. [« Il prototipo di sconcertante modernità dell'*inetto* », NT].

¹⁰⁶ Rappelons que le roman tourne autour de la conviction de Marina d'être la réincarnation de Cecilia, une femme qui vécut, longtemps avant, dans ce même Palazzo (c'est ainsi que sa résidence est nommée) où la dame vit.

puisque j'ai renoncé à la gloire ; et voilà qu'on m'arrache tout d'un seul coup. Voyez-vous, j'ai eu une mère qui était une sainte, je l'ai adorée et je suis cause que l'on insulte à sa mémoire, moi, qui devais imaginer cette accusation, et qui ne l'ai pas imaginée à cause de mon incurable inexpérience des hommes et des choses ! Disons-le en deux mots : je suis inapte à vivre, je m'en convaincs chaque jour davantage. Et j'ai une santé de fer ! »¹⁰⁷

Comme on peut le voir, il y a déjà là certains des traits fondamentaux de l'*inetto*. Au-dessus de tout, la disproportion entre ses ambitions et la capacité à les réaliser ou encore le contraste entre l'intelligence et la faiblesse. Mais on peut aussi signaler l'incapacité de Corrado à décrypter la réalité qui l'entoure, comprenant trop tard ce qui se passe. L'*inettitudine* se dessine déjà comme un manque moral ou psychologique qui peut habiter même les corps les plus forts : j'ai une santé de fer ! dit-il, bien conscient que sa maladie n'est pas physique mais intérieure. Corrado Silla est donc considéré en quelque sorte comme le premier représentant de cette condition. Momigliano indiquait en lui le début « de la maladie morale du décadentisme, celle qui mène à Borgese et Moravia »¹⁰⁸. De plus, comme la plupart des *inetti*, Corrado est un écrivain sans succès. Sa famille le tient pour « un rêveur oisif »¹⁰⁹ et ses amis pensent de lui qu'il est « inutile ». Ses parents maternels, le poussent à mettre de côté la littérature et passer au commerce, bien plus rentable. Au-delà du caractère autobiographique, pour lequel l'auteur aurait prêté à Corrado ses frustrations littéraires, il est aisé de voir ici les premiers signaux de la crise de l'intellectuel qui s'impose comme une sorte de leitmotiv dans la littérature du début du siècle. Comme nous pouvons le voir, d'ores et déjà le sort de l'intellectuel et celui de l'*inetto* semblent étroitement liés.

¹⁰⁷ FOGAZZARO Antonio, *Malombra*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁸ MOMIGLIANO Attilio, *Storia della letteratura italiana, dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Principato, 1950, p. 574. [« Comincia la malattia morale del decadentismo, quella che mette capo a Borgese e Moravia », NT].

¹⁰⁹ FOGAZZARO Antonio, *Malombra*, op. cit., p. 304. Comment ne pas relever la proximité de cette définition et de celle que le narrateur de *Senilità* utilise pour Emilio : « lettré oisif » ?

Cependant, on ne peut pas négliger d'importants éléments qui éloignent Corrado Silla du personnage inapte tel qu'il se dessinera à partir de Svevo. Tenu à l'écart de la vie, Corrado conserve une ferme position antidémocratique : souvent dans le texte il exprime son mépris envers la foule. Aristocrate, comme le seront les personnages de D'Annunzio¹¹⁰, il méprise une société qui est désormais aveuglée par ses « tendances positivistes »¹¹¹ qui l'éloignent de tout principe métaphysique. La recherche de Corrado est tout d'abord une recherche spirituelle : catholique convaincu, Fogazzaro met au centre de son œuvre les souffrances d'une âme divisée entre idéalité et sensualité, à la recherche de l'apaisement d'une tension spirituelle souvent tourmentée. Même lorsqu'il esquisse le portrait de son incapacité à vivre, Corrado n'oublie pas l'espoir que Dieu, un jour, pourra se servir de lui. De plus, ce personnage nous semble conserver certains traits qui lient le Décadentisme au Romantisme. En particulier, il conserve quelque chose du héros romantique, une sorte de titanisme qui le pousse à lutter nonobstant toutes les difficultés qu'un Dieu injuste a mises devant lui. Il garde un « orgueil viril, le cœur et le front hauts face à l'ennemi invisible »¹¹², il ne veut pas baisser les bras face à l'indifférence des gens. Il conserve une « volonté indomptable »¹¹³, élément que l'on ne retrouve pas chez l'*inetto* souvent accusé d'être apathique. Ces premiers traits d'*inettitudine* ont la saveur d'une malédiction : le protagoniste ne peut rien contre une forte et invisible puissance ennemie qui le condamne sans possibilité d'appel. Un pressentiment l'accompagne, un esprit de mort flotte dans tout le roman, semblant être le seul achèvement possible.

Nous pourrions proposer une description similaire pour les personnages de D'Annunzio. N'est-il pas étrange de parler d'*inetto* à propos de D'Annunzio, c'est-à-dire de l'écrivain qui plus que quiconque en Italie mise sur les idées de force, d'agressivité et de domination, arrivant même à manipuler l'idée du

¹¹⁰ MOMIGLIANO Attilio, *Storia della letteratura italiana, dalle origini ai nostri giorni, op. cit.*, p. 569-570.

¹¹¹ FOGAZZARO Antonio, *Malombra, op. cit.*, p. 304.

¹¹² *Ibid.*, p. 314.

¹¹³ *Ibid.*, p. 289.

surhomme de Nietzsche ? En fait, la critique a commencé à voir dans ses premiers romans (connus sous le nom de *Il ciclo della Rosa*) les signes de la faiblesse et de la maladie, voire de l'*inettitudine*. Salvatore Battaglia reconnaît par exemple dans le protagoniste de *Il Piacere* les traits essentiels « de tous les décadents et crépusculaires et *inetti* et indifférents qui se presseront dans notre siècle »¹¹⁴. De même Mutterle affirme que le « personnage de D'Annunzio anticipe [...] la conformation psychologique de l'*inetto* svévien »¹¹⁵. Plus récemment, Guido Baldi a dédié une étude approfondie aux personnages de l'auteur de Pescara¹¹⁶, parlant ouvertement d'*inetto* pour indiquer les protagonistes de *Il Piacere*, *l'Innocente* et *Il Trionfo della morte*.

Sperelli, Hermil et Aurispa sont des personnages faibles, inconstants, incapables d'imposer leur volonté. Ils souffrent de ce « mal du siècle » dont D'Annunzio, lecteur avide de Bourget et d'Amiel¹¹⁷, avait bien connaissance. Face à cette maladie décadente, que lui-même stigmatisera dans ses articles sur Wagner, D'Annunzio cherche à trouver sa propre riposte qui débouchera sur son surhomme¹¹⁸. La première réponse est pourtant celle de personnages faibles, abouliques « dont la puissance volitive était très faible »¹¹⁹. De vrais antihéros privés des énergies vitales, incapables de faire face à la réalité et enfermés dans une stérile activité psychologique qui bloque toute capacité

¹¹⁴ BATTAGLIA Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1967, p. 311. [« Nel suo protagonista non ci sono già i tratti essenziali di tutti i "decadenti" e "crepuscolari" e "inetti" e "indifferenti" che si affolleranno nel nostro secolo? », NT].

¹¹⁵ MUTTERLE Anco Marzio, *Gabriele d'Annunzio: introduzione e guida allo studio dell'opera Dannunziana*, Firenze, Le Monnier, 1982, p. 62. [« Il personaggio dannunziano anticipa [...] la conformazione psicologica dell'*inetto* sveviano », NT].

¹¹⁶ BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo*, op. cit.

¹¹⁷ Dont il cite des passages entiers dans *Il Piacere*. Pour une étude approfondie des liens entre D'ANNUNZIO et la culture française cf. TOSI, Guy, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, MARIANO Emilio (éd.), Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 251-253.

¹¹⁸ Nous utilisons ici l'adjectif « son » pour souligner le fait que le surhomme de D'Annunzio a bien peu à voir avec le surhomme théorisé par NIETZSCHE. Pour ce qui concerne les réponses à la crise décadente fournies par D'ANNUNZIO, Cf. BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo*, op. cit. BALDI souligne que l'écrivain de Pescara est passé de personnages faibles, qui renferment en eux toutes les composantes de la décadence et que le spécialiste n'hésite pas à nommer *inetti*, à des héros forts et puissants, dominateurs du monde comme, par exemple, Claudio Cantelmo. D'ailleurs, le surhomme de D'ANNUNZIO, vrai produit de consommation de masse, capable de fasciner le public, est souvent considéré comme l'opposé de l'*inetto*.

¹¹⁹ D'ANNUNZIO Gabriele, *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, vol. I, 1988, p. 37. [« la cui potenza volitiva era debolissima », NT].

d'action. Il suffit de penser à comment le narrateur définit le protagoniste de *Il Trionfo della morte*. Giorgio Aurispa est un « contemplateur » qui a un « cerveau encombré d'un amas d'observations psychologiques [...], souvent [il] confondait et embrouillait tout, en lui-même et hors de lui »¹²⁰. De plus, dans « sa faiblesse incurable, dans cette abolition totale de la volonté active, il s'attardait parfois à de tels rêves »¹²¹. Introspection, faiblesse, manque de volonté, inclination au rêve et à l'analyse : voici les caractéristiques les plus évidentes de cette maladie de la volonté qui frappe ces personnages en les rapprochant de *l'inetto*.

Cependant, tous ces caractères sont mis au service de l'expérience esthétique. Raffinement, culte de la Beauté et du précieux, langueur, recherche d'un amour idéal qui élève l'homme, se configurent comme un refuge où « la Beauté et la civilisation humaniste cherchent à se sauver d'une société vulgaire, dominée par la loi de l'utile et de l'économique »¹²². Tout cela est particulièrement vrai pour Andrea Sperelli, qui incarne le type de l'esthète et qui avait reçu de son père cette maxime fondamentale : « Il faut faire sa propre vie comme on fait une œuvre d'art. Il faut que la vie d'un homme intellectuel soit son œuvre propre. La vraie supériorité est là toute entière »¹²³. Plus qu'un *inetto* donc, Andrea Sperelli incarne le type de l'esthète – et nous avons déjà fait allusion aux différences qui séparent ces deux types de personnage. Appréhendant toute la réalité par le biais d'un filtre artistique¹²⁴, Sperelli cherche dans la dimension esthétique un abri ou une alternative au « déluge

¹²⁰ *Ibid.*, p. 648. [« Il suo cervello, ingombrato da un ammasso di osservazioni psicologiche [...] spesso confondeva e scomponeva tutto, fuori e dentro », NT].

¹²¹ *Ibid.*, p. 941. [« Nella sua debolezza incurabile, in quell'abolizione assoluta della volontà attiva, egli s'indugiava talvolta intorno a simili sogni », NT].

¹²² LUPERINI Romano, *Il novecento*, op. cit., p. 13. [« La Bellezza e la civiltà umanistica cercano di salvarsi da una società volgare, dominata dalle leggi dell'utile e dell'economico », NT].

¹²³ D'ANNUNZIO Gabriele, *L'Enfant de volupté*, HÉRELLE Georges (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 1943, p. 23.

¹²⁴ Il suffira de penser à la présentation d'Elena comme beauté « corrégiennaise » ou de la cousine de Sperelli dont les traits rappellent des œuvres de Moreau. Un écran esthétique sépare l'esthète du reste du monde. Cependant cette expérience artistique, si fortement désirée, s'avère vide et stérile. Coupé du monde, l'artiste semble perdre toute possibilité d'action.

gris de la boue démocratique qui submerge misérablement tant de choses belles et rares »¹²⁵.

De son côté, Aurispa, qui est un personnage plus inquiet et troublé que le premier, s'approche fortement de l'*inetto* par le rétrécissement de la volonté de vivre et le sentiment d'être malade¹²⁶. Un sentiment d'épuisement et de fatigue étrange et indéfini ne l'abandonne jamais et dirige ses pas vers le final inéluctable, celui du suicide. Cependant, en dépit de nombreuses affinités, le personnage de D'Annunzio est un *inetto* partiel, inachevé. En effet, Aurispa mais aussi Sperelli et Hermil, sont des personnages aristocratiques, dotés d'une certaine beauté physique, d'un raffinement et d'un amour pour l'art - des éléments qui, loin d'être négligeables, acquièrent une signification précise dans le contexte de l'époque. En particulier ils dessinent les contours d'un être supérieur qui ne peut ni ne veut se mêler à la foule. D'ailleurs, tout en étant faibles et sans volonté active, les personnages de D'Annunzio semblent à l'aise dans la haute société dont ils font partie. Ils savent comment se comporter pour garder une place privilégiée aux yeux des autres : il suffira de penser à la facilité avec laquelle Sperelli passe d'une femme à l'autre après le départ d'Elena ou à son habileté physique au moment d'épreuves telles que la course hippique ou le duel. Ils ne sont ni empotés ni gaffeurs ; au contraire ils sont souvent admirés et désirés. D'Annunzio conserve à ses personnages¹²⁷ une aura héroïque ; ce sont des personnages de tragédie proches de ceux du

¹²⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁶ Chez Aurispa cette maladie, dont il peine à connaître l'origine, est poussée à ses extrêmes conséquences, lui rendant difficile même de se lever du lit. Après le premier quart du roman, nous voyons le protagoniste tenté par la mort : la *cupio dissolvi* joue un rôle déterminant dans cette œuvre.

¹²⁷ À cet égard, nous pouvons rappeler que plusieurs spécialistes ont souligné le rapport ambivalent qui lie D'ANNUNZIO à ses personnages. D'une part, il méprise les idées de faiblesse et d'infirmité grandissante. Dans une lettre à TREVES (1889) il arrive à définir Sperelli un « monstre » dont il veut étudier la maladie. D'autre part, à l'intérieur du texte, il ne semble pas se détacher de leur comportement. La critique laisse la place à l'identification et à la complicité. De nombreux « signes de solidarité entre narrateur et protagoniste » semblent démentir cette volonté d'étude et de détachement et jettent un voile d'ambivalence sur toute l'opération menée par l'écrivain. TELLINI Gino, *Il Romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 236. [« segni di solidarietà tra il narratore e il protagonista », NT].

mythe¹²⁸. Tous les éléments qui créent leur maladie « représentent aussi [leur] privilège spirituel » et en font des êtres extraordinaires, « au-dessus de l'humanité commune »¹²⁹. Il s'agit encore ici d'une conception précise de l'être romanesque comme être d'exception, situé « au centre de la vie universelle »¹³⁰. De son côté, *l'inetto* tel qu'il sera dessiné par Svevo, sera porteur d'un sentiment d'égaré et de questionnement, propre à l'homme qui avec perplexité sent avoir perdu sa centralité. Si dans le premier cas l'isolement est voulu – nécessaire – pour éviter la contamination, dans le deuxième il est le résultat d'une fuite ou bien d'une punition envers un homme qui n'arrive pas à être comme tous les autres.

Tout cela n'empêche pas de ressentir, dans les pages de D'Annunzio une situation de crise européenne. S'il est impossible de définir pleinement ses personnages comme des *inetti*, il est vrai qu'ils présentent de nombreux traits en commun avec le type de personnage consacré par Svevo, ce qui en fait des prédécesseurs intéressants.

1.3 *L'inanismo* du monde contemporain

C'est Pirandello qui, dans son *Arte e coscienza d'oggi*, livre une analyse très précise de l'état de crise qui accable les hommes au tournant du siècle. Publié en 1893 sur « La Nazione letteraria »¹³¹, ce texte peint un panorama désolé, d'angoisse et d'effritement de toutes certitudes. Ce panorama a de nombreux traits en commun avec la situation de crise qui frappe les personnages de Svevo, au point que l'on aurait pu parler d'*inettitudine* si Pirandello même

¹²⁸ Pensons à la dédicace de *Il Trionfo della morte* où l'auteur rapproche le protagoniste du « roi numide Syphax et [du] cruel Persée ». D'ANNUNZIO Gabriele, *Triomphe de la mort*, HÉRELLE Georges (trad.), Paris, Stock, 1994, p. 21.

¹²⁹ BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo*, op. cit., p. 127. [« [...] rappresentano anche il suo privilegio spirituale, fanno di lui un essere straordinario, un individuo al di sopra dell'umanità comune », NT].

¹³⁰ Cf. la dédicace à Francesco Paolo MICHETTI qui précède le *Trionfo della morte*. D'ANNUNZIO Gabriele, *Triomphe de la mort*, op. cit., p. 16.

¹³¹ Le texte est maintenant contenu in PIRANDELLO Luigi, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 185-203. Pour les citations nous utiliserons la traduction française : PIRANDELLO Luigi, *L'humour et autres essais*, ROSSO François (trad.), Paris, Éditions Michel de Maule, 1988.

n'avait pas utilisé un mot différent, celui d' *inanismo*. Qu'est-ce que c'est cet *inanismo* ? C'est la condition de malaise et d'inquiétude qui touche les nouvelles générations privées de tout point de repère.

Pirandello part des progrès scientifiques qui ont amélioré la vie des hommes dans les dernières décennies et dont il souligne les désavantages. Le progrès scientifique n'a pas fait qu'améliorer leur situation, tout n'est pas rationalité et intelligence. Au contraire, la science et ses découvertes, ont démontré à l'homme le peu d'importance qu'il a. En anticipant des motifs qui seront repris dans le roman *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello nous dit que l'homme a perdu sa place. La science nous a dit la vérité sur la position de la terre, mais, ce faisant, elle a destitué l'homme de son titre de « roi de l'univers »¹³². Craintif, l'homme a conscience d'être une toute petite chose sur une toute petite planète, une « toupie lancée un beau jour par le soleil et qui tourbillonne autour de lui »¹³³. Cette même idée nous la retrouvons dans l'article *Rinunzia* : la science produit des outils merveilleux capables d'améliorer la vie mais, en même temps, elle a abdiqué « face au mystère de la vie »¹³⁴. Incapable d'expliquer le pourquoi de l'existence, elle a jeté l'humanité dans une piètre condition. Elle l'a privée de Dieu sans savoir le remplacer, sans pouvoir trouver un nouveau guide. Pirandello ne nie pas l'importance de la science mais il démontre l'échec de sa volonté de dominer et d'expliquer le réel : « C'est ainsi que nous sommes restés dans le mystère et sans Dieu, je veux dire, sans guide. Niant, nous avons détruit ; et donc nous avons déclaré notre impuissance à affirmer, en renonçant à ce problème qui est au fond de la plus haute importance pour nous »¹³⁵. L'univers est quelque chose de plus qu'une simple machine dont on peut expliquer le fonctionnement. C'est pourquoi les questions restent, pire, elles s'entassent provoquant une angoisse toujours

¹³² PIRANDELLO Luigi, *L'humour et autres essais*, op. cit., p. 165.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ PIRANDELLO Luigi, *Rinunzia*, in « La Critica », 8 febbraio 1896. Maintenant in ID., *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 127. [« Di fronte al mistero della vita », NT].

¹³⁵ *Ibid.*, p. 129. [« Così noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, voglio dir, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiarato la nostra impotenza d'affermare, rinunciando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi », NT].

grandissante chez l'homme dont l'esprit est « profondément malade »¹³⁶. À cette maladie chacun réagit à sa façon, explique encore Pirandello : certains retrouvent la foi jadis perdue, s'adressent de nouveau à Dieu et se renferment dans les anciennes convictions. Pas les jeunes. Pirandello enregistre avec une grande lucidité leur sens de détresse profonde. Les pères n'ont pas su (ou pu) les guider et maintenant donc ils se demandent « qui écouter ? À qui s'accrocher ? »¹³⁷. Ils cherchent leur voie, sans avoir le courage de la parcourir jusqu'au bout. Tout leur apparaît égal et également inutile. Il n'y a aucune raison de lutter ou de s'acharner. Il s'agit d'un sentiment de mélancolie¹³⁸, conséquence inévitable de la perte de tout fondement : « "Et après cela ?" C'est leur question continuelle, insistante »¹³⁹. C'est la maladie du siècle que Pirandello rebaptise *inanismo*, inanité :

« qui a pour signes caractéristiques l'égoïsme, l'épuisement moral, le manque de courage face à l'adversité, le pessimisme, la nausée, le dégoût de soi-même, l'indolence, l'incapacité de vouloir, la rêvasserie, une extraordinaire émotivité, la suggestibilité, le mensonge inconscient, la facile excitabilité de l'imagination, la manie d'imiter et un amour-propre sans limites »¹⁴⁰.

Cette description brève et critique, recèle tous les traits de l'*inettitudine* : l'« épuisement moral » et l'« incapacité de vouloir » rappellent, comme déjà la « maladie de la volonté » dont souffrent les protagonistes de D'Annunzio, l'inertie de Nitti ou de Brentani ; le « manque de courage » qui souvent se traduit en une fuite hors de la réalité ou devant ses responsabilités, la « rêvasserie » et la « facile excitabilité de l'imagination » sont prépondérants dans un *inetto* souvent égaré dans ses rêves de grandeur ou dans ses regrets et ses rancunes. Et encore, le « mensonge inconscient » ne peut que rappeler

¹³⁶ PIRANDELLO Luigi, *L'humour et autres essais*, op. cit., p. 162.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹³⁸ Sur la mélancolie et sa diffusion dans l'espace mitteleuropéen cf. MAGRIS Claudio, *Nihilisme et mélancolie*, op. cit.

¹³⁹ PIRANDELLO Luigi, *L'humour et autres essais*, op. cit., p. 170.

¹⁴⁰ *Ibid.*

les masques que *l'inetto* met pour cacher à soi-même et aux autres sa propre faiblesse.

Étrangers à la vie, les hommes ont perdu tout intérêt pour ce qui les entoure, ils regardent le spectacle du monde sans y participer ni rester détachés :

« Ils auraient voulu assister au spectacle [...] si possible sans brûler, se tenant comme des tisons à l'écart du feu, dans la cendre froide ; mais à présent ils sentent le froid de cette cendre leur pénétrer l'âme, et les plonger dans une profonde mélancolie. Cependant, ils ne savent pas comment se jeter de nouveau dans les flammes [...] »¹⁴¹.

Comme les *inetti* de Svevo, les jeunes hommes dont Pirandello nous parle ici, ont une attitude ambiguë face au monde. Ils ne sont ni dans le vif du feu ni totalement à l'écart¹⁴². Ils ne sont ni lutteurs ni contemplateurs. Ce refus du monde acquiert donc un caractère foncièrement négatif. Il ne se traduit pas dans une contemplation détachée pouvant avoir une valeur de connaissance¹⁴³. Au contraire, les hommes frappés par l'inanité contemporaine ne parviennent pas à s'éloigner de la vie¹⁴⁴ mais ils sont contaminés par la froideur des cendres, par ce sens de désolation et d'impuissance que le monde moderne met en scène. Pirandello se montre donc un observateur attentif du moment de crise qui frappe la conscience moderne devenue un « rêve angoissant traversé de rapides fantômes, tantôt sinistres et tantôt menaçants »¹⁴⁵.

Les similitudes avec *l'inetto* de Svevo sont évidentes. D'ailleurs on ne peut pas oublier que Mattia Pascal lui-même se définit « *inetto* à tout »¹⁴⁶. Bien sûr, ici le sens du mot n'est pas encore celui d'une condition globale et existentielle, il se limite plutôt au côté pratique, à l'incapacité à faire face au monde réel

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Et ils nous rappellent également l'homme qui n'a su devenir rien de DOSTOÏEVSKI.

¹⁴³ Rappelons que pour SCHOPENHAUER le contemplateur est celui qui arrive à renoncer à la vie humaine, devenant une simple volonté de connaissance.

¹⁴⁴ Mais est-il vraiment possible de le faire ? Question qui sous-tend l'œuvre de SVEVO aussi, où les *inetti* aspirent à être des observateurs sans pour autant y parvenir.

¹⁴⁵ PIRANDELLO Luigi, *L'humour et autres essais*, op. cit., p. 173.

¹⁴⁶ PIRANDELLO Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., p. 355. [« *inetto* a tutto », NT].

typique d'un personnage qui n'a pas mûri. Comme les personnages de Svevo, Mattia Pascal et Vitangelo Moscarda se montrent faibles, inertes et victimes du hasard, peu enclins à affirmer leur volonté, exprimant ainsi une condition qui semble tout d'abord être une condition historique précise. Mais, au fil des années, l'œuvre de Pirandello va au-delà de la dénonciation de l'*inanismo*. C'est la vie humaine, son sens, son organisation, sa réalité objective qui est troublée. Dans ce moment de crise et de mise en discussion, il n'y a plus de place pour un sujet fort et unitaire, cohérent. Le moi s'affaiblit, perd son identité et sa cohérence. Comme le démontre bien Enrico Ghidetti dans son livre *Malattia, coscienza e destino*, au-delà des évidents liens de parenté entre l'*inetto* et les personnages de Pirandello, il existe des différences importantes dont il faut tenir compte. Ghidetti utilise le mot *disajutato*¹⁴⁷ pour définir le personnage pirandellien. Le terme indique la plus générale condition existentielle d'un homme jeté involontairement dans cette « triste bouffonnerie »¹⁴⁸ qu'est la vie. Un homme qui découvre que toute la réalité est vaine et illusoire, confronté à un sens de solitude et d'inutilité. Il est évident que si l'on peut trouver la source de ces sentiments dans la crise de la fin du siècle, on peut également se rendre compte que cette crise historique devient, chez Pirandello, symbole d'une plus générale situation d'échec existentiel. C'est l'homme dépourvu de tout but, dépourvu de Dieu, l'homme, pourrait-on dire, qui se confronte à la déchirure dans le ciel de papier.

L'*inanismo* de Pirandello a donc de nombreux traits en commun avec l'*inettitudine* de Svevo. Les deux mots semblent désigner une même condition d'épuisement et de détresse. Cependant, nous pouvons remarquer que comme le mot lui-même le dit¹⁴⁹ et comme l'indique la description que Pirandello nous

¹⁴⁷ Pirandello. *Il protagonista disajutato* est le titre du chapitre consacré à l'auteur sicilien. Dans la première moitié de cet essai, GHIDETTI trace le portrait du *disajutato* pirandellien. Cf. GHIDETTI Enrico, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, op. cit., p. 95 et svv.

¹⁴⁸ PIRANDELLO Luigi, *Nota autobiografica per un profilo critico*, in ID., *Saggi e interventi*, Milano, Meridiani Mondadori, 2006, p. 1109. [« Triste buffoneria », NT].

¹⁴⁹ Remarquons que *inanismo* est un néologisme créé par Pirandello et qui n'est pas attesté dans la langue italienne. Le mot partage la racine avec le mot *inanità* qui vient du latin *inānitas, ātis* et qui signifie « nullité, manque de valeur ». BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, op. cit., vol. VII, p. 576. [« Nullità, mancanza di valore », NT].

fournit, l'inanité se concentre surtout sur le sens d'accablement, sur le sentiment d'inefficacité et d'inutilité. Le rapport ambigu avec le monde semble être le résultat de la douloureuse conscience de l'inutilité de toute chose. En revanche, le mot *inetto* recèle aussi le jugement d'une société bourgeoise qui condamne et méprise l'incapacité à vivre et à s'adapter. En ce sens, le mot *inetto* lie le personnage à la société qui l'entoure : on est *inetto* par rapport à un système de valeurs précis que l'on ne sait pas ou l'on ne veut pas respecter. Si le *disajutato* est seul, l'*inetto* est isolé. Bien sûr, les frontières ne sont pas toujours si nettes et souvent on assiste à une fluctuation. Parfois les personnages inaptes sont frappés et conditionnés par ce même sentiment d'épuisement et d'inutilité. Parfois *inetto*, *disajutato* et *inane* pourraient être utilisés comme des synonymes. Parfois l'*inettitudine* est le résultat d'une quête existentielle qui ne mène nulle part sinon au sentiment de l'absurdité d'une vie qui, comme Zeno le dit, n'est ni belle ni moche mais originale. Ce que confirment les similitudes qui existent entre Moscarda et Zeno : tous les deux s'opposent à la solidité inébranlable des certitudes des gens qui les entourent, l'un et l'autre sont peu disposés à prendre les règles du jeu social au sérieux. Mais le sort différent réservé aux protagonistes en dit beaucoup sur les différences entre les visions des deux auteurs. Zeno, vu de l'extérieur, deviendra celui que la société bourgeoise attend : un *pater familias* solide, un commerçant assez habile. Il gardera en lui la conscience de la labilité des structures sociales et de la vie, mais dans le même temps il ne renoncera pas à sa place dans cette société. Moscarda, à l'opposé, renoncera à tout, même à sa propre identité. Refusant de se cristalliser en une forme définitive et, perdant même le souvenir de son nom, il préférera s'abandonner au fil de la vie et renaître à chaque instant, en se dissolvant dans un cycle inépuisable de vie et de mort.

Chapitre 2

L'inetto de Svevo

2.1 Un *inetto*

Un inetto devait être le titre du roman *Una vita*. C'est Svevo lui-même qui le dit dans son *Profilo autobiografico*, en soulignant également certaines des caractéristiques du personnage :

« Bien sûr, pour l'auteur la relation d'Alfonso avec Annetta, la riche fille du banquier Maller, est la partie importante du roman, qui dans un premier temps avait pour titre *Un inetto*, titre qui fut ensuite modifié après le refus d'Emilio Treves de publier un roman "avec un tel titre". Démonstration du puissant discernement d'un éditeur d'une telle importance ! Alfonso est évidemment le frère charnel des protagonistes des deux autres romans de Svevo. Il est aboulique comme Brentani et Zeno. Mais ici, outre la description d'une telle faiblesse, il y a à l'évidence la tentative de l'encadrer de quelque façon dans une théorie [...] »¹⁵⁰.

Dès le début de sa carrière donc, Svevo décide de poser un personnage inapte au centre du récit. Cependant, il utilise très rarement le mot *inetto* dans ses romans. En effet, on peut lire *inetti* et *inettitudine* uniquement dans *Senilità*. Le narrateur parle d'*inettitudine* lorsqu'Emilio renonce à écrire le roman qui

¹⁵⁰ VENEZIANI Livia, SVEVO Italo, *Vita di mio marito. Stesura di Lina Galli. Con altri inediti di Italo Svevo*, Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1958, p. 213-214. [« Certo, per l'autore la relazione di Alfonso con Annetta, la ricca figliuola del banchiere Maller, è la parte importante del romanzo. Che dapprima portava il titolo *Un inetto*, titolo che poi fu cambiato in seguito al rifiuto di Emilio Treves di pubblicare un romanzo "con un titolo simile". Dimostrazione del grande senno di un editore tanto importante! Alfonso è evidentemente il fratello carnale dei protagonisti degli altri due romanzi dello Svevo. È abulico come il Brentani e Zeno. Soltanto che qui, oltre alla descrizione di tanta debolezza, c'è evidente il tentativo di inquadrarla in qualche teoria [...] », NT].

relaterait son histoire avec Angiolina. Face à la déception causée par le petit nombre de pages déjà écrites, il enferme le tout dans un tiroir en se proposant d'y revenir le lendemain. Mais

« il ne revint plus à son travail. Il voulait s'épargner toute douleur et il ne se sentait pas suffisamment fort pour étudier son *inettitudine* et la vaincre »¹⁵¹.

L'inettitudine est ici tout d'abord l'incapacité pratique d'écrire un roman dans lequel il serait possible de sublimer et ainsi dépasser son histoire avec Angiolina. En même temps, nous pourrions lire ces phrases comme un moment de lucidité qui s'impose à Emilio : il sent qu'il n'a pas la capacité de comprendre les raisons de sa condition. Ensuite, on retrouve le mot *inetti* à l'occasion de la mort de la sœur d'Emilio. Dans un dernier effort, écrit Svevo, « la bouche d'Amalia se contracta dans cet étrange effort où il semble que les muscles aussi, *inetti* à cela, sont obligés de travailler pour respirer »¹⁵². Nous sommes confrontée ici à un aspect purement mécanique : le mot exprime l'inutilité des mouvements musculaires d'un corps qui est en train de mourir.

Si Svevo n'utilise pas vraiment le terme d'*inetto*, d'où vient sa grande diffusion ainsi que celle d'*inettitudine*, en référence à son œuvre ? Ce sera la critique svéviennne qui s'emparera du mot et cela à partir du célèbre essai de Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, paru en 1929. Luca Curti propose une hypothèse qui nous permettrait de reconstruire comment Debenedetti, sans avoir lu le *Profilo autobiografico*, arrive à s'appropriier le terme. La source serait un article de Piven publié en 1928 et relayant l'anecdote du refus de Treves d'un manuscrit intitulé *Un inetto* :

¹⁵¹ SVEVO Italo, *Senilità*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 107. [« Non ritornò più al lavoro. Voleva risparmiarsi ogni dolore e non si sentiva forte abbastanza per studiare la propria inettitudine e vincerla », NT]. Par la suite nous nous référerons à la traduction des romans de Svevo établie par Mario Fusco. Ce n'est que dans ce cas et dans le suivant que nous avons voulu traduire nous-même le passage pour pouvoir garder le mot *inettitudine* et *inetti*.

¹⁵² SVEVO Italo, *Senilità*, *op.cit.*, p. 176. [« la bocca d'Amalia si contrasse in quello strano sforzo in cui pare che da ultimo anche i muscoli, inetti a ciò, vengano costretti a lavorare per la respirazione », NT].

« L'article de Piceni sortit, pour la première fois, en 1928 [...]. Le récit est d'un très grand intérêt [...] il indique la source de l'information [...] que Debenedetti a accueilli en parallèle et indépendamment du *Profilo* »¹⁵³.

C'est donc à partir de *Svevo et Schmitz* que la catégorie critique de l'*inettitudine* commence à se diffuser, devenant centrale dans la critique svévienne. Cependant, si cette catégorie se montre stable dans le temps, elle s'avère réfractaire à toute définition établie et sûre de son sens, subissant des changements directement liés aux différentes interprétations données à l'œuvre svévienne. Dans l'*Introduction*, nous avons essayé de mettre en relief les interprétations les plus importantes et les plus répandues. L'*inettitudine* a été expliquée de façon différente, selon que l'on prenne en considération ou non les trois romans comme un ensemble. Nous avons l'impression que chez les spécialistes qui analysent *Una vita*, *Senilità* et *La Coscienza* comme un tryptique, l'*inettitudine* s'affirme comme une valeur positive et alternative (pensons, par exemple, à Lavagetto, Maxia ou Barilli). Au contraire, chez ceux qui se sont uniquement concentrés sur l'un des deux premiers romans, l'idée prévaut que l'*inettitudine* est un moment de crise sans issue (nous pensons ici à Curti et à Baldi). Il ne s'agit que d'une hypothèse, car nous n'avons pu traiter dans le cadre de cette thèse qu'une partie de la critique svévienne. La lecture de quelques critiques significatifs est néanmoins suffisante pour souligner la persistance du concept et du terme *inetto*, qui peut donc être considéré comme le thème fondamental de l'œuvre svévienne.

Nous nous proposons donc, à partir des trois romans svéviens, de faire ressortir les caractéristiques dominantes du personnage – sa phénoménologie. Y a-t-il des traits récurrents dans ces personnages qui nous permettraient de déterminer de façon plus précise l'*inetto* ? Quels sont les sens possibles attribuables à leur *inettitudine* ?

¹⁵³ CURTI Luca, *Svevo romanziere. Ottimismo, pseudo-Weininger, inettitudine*, op. cit., p. 65. [« L'articolo di Piceni uscì a stampa, per la prima volta, nel 1928 [...]. Il racconto è di straordinario interesse [...] indica la fonte della notizia [...] che Debenedetti ha recepito parallelamente e indipendentemente rispetto al *Profilo* », NT].

En dressant ce tableau, il ne faudra pas oublier que, comme Svevo le dit, Alfonso, Emilio et Zeno sont des frères charnels. Dans cette fraternité on peut voir l'essence et la destinée du personnage de *l'inetto*. Mais ils sont frères, pas jumeaux. On doit donc veiller à marquer les différences qui existent entre les trois personnages et qui s'avèrent être d'autant plus importantes qu'elles semblent se référer à une conception différente de l'inaptitude.

2.2 Les ailes de la mouette

Inettitudine, nous pouvons désormais le dire, indique la position de celui qui se trouve à l'intérieur d'un système avec lequel il ne coïncide pas totalement. Dans ce sens, le mot se charge de plusieurs sens qui vont au-delà de sa signification étymologique. *Inetto* vient du latin *in-aptus* et indique le manque « d'aptitude pour une précise activité pratique ou intellectuelle », l'incapacité à « accomplir des actions, réaliser certaines tâches, se comporter d'une certaine façon »¹⁵⁴. Ce manque, comme une sorte de signe moins devant le terme, est bien visible dans le préfixe privatif *in-* qui l'introduit. Il ne faut pas se tromper : le personnage svévien n'est jamais un marginal. Au contraire, il fait partie d'un système social auquel il essaie de se conformer sans y parvenir. En effet *l'inetto* est toujours confronté à un modèle de celui qu'il devrait être : son incapacité à être comme il le faudrait révèle les limites du modèle susdit¹⁵⁵.

Tous ces éléments sont bien visibles chez Alfonso : arrivé en ville pour travailler dans la banque Maller, il se heurte aux mécanismes rigides qui régissent la vie citadine et bourgeoise. Alfonso est un antihéros¹⁵⁶ : timide, aboulique, indolent, il voit gris et il sent gris. Sensation identique pour Emilio qui, avant de commencer sa relation avec Angiolina, mène une vie inerte et

¹⁵⁴ BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana, op. cit.*, vol. VII, p. 888. [« Di attitudine per una determinata attività pratica o intellettuale [...] l'incapacità di] compiere determinate azioni, svolgere certi compiti, comportarsi in una certa maniera », NT].

¹⁵⁵ D'autant plus que cette incapacité n'est pas due à des problèmes mentaux ou physiques. Les *inetti* ne sont jamais stupides, au contraire, souvent ils ont une intelligence et une culture supérieures à la moyenne.

¹⁵⁶ Sur Alfonso Nitti comme prototype de l'antihéros moderne, cf. FERRARIS Denis, *Le Crépuscule des Passions : Una vita d'Italo Svevo*, in « Chroniques italiennes », n° 16, 1988. Disponible en ligne : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/16/16Ferrarisdef.pdf>.

tranquille, c'est-à-dire grise. Dans les deux cas l'histoire d'amour n'est rien d'autre qu'une parenthèse capable de bouleverser le protagoniste mais pas de changer sa nature profonde. Le personnage de Zeno est différent : par rapport à ses frères, il apparaît d'emblée plus souriant et plus narquois. Il ne prend jamais rien au sérieux, toutefois, comme ses frères, il est inerte. L'inertie semble être la caractéristique principale de l'*inetto* qui ne se montre pas capable d'imposer sa volonté mais plutôt subit les décisions des autres ou du hasard, sans paraître capable de diriger sa propre vie. Les protagonistes, étrangers aux grandes passions, semblent empêchés d'incarner le rôle de héros tragique. On pourrait objecter que paraissent différents les destins d'Alfonso, qui se suicide, ou de Zeno, qui triomphe. Mais il ne faut pas oublier que la mort d'Alfonso ne rachète pas le protagoniste, comme le démontre la lettre brève, froide et formelle qui clôt le roman. De son côté Zeno, s'il est le véritable vainqueur à la fin du livre, est un vainqueur par hasard, qui doit sa réussite à la chance plus qu'à son habilité.

Une deuxième caractéristique qui distingue l'*inetto* est la riche vie intérieure qui le caractérise et qui contribue à marquer sa distance par rapport à la réalité. Cette vie intérieure se présente tout d'abord sous la forme d'un intellect surdéveloppé, d'un cerveau qui ne cesse jamais de travailler. Le cerveau d'Alfonso est soumis à un travail continu, il *s'arrovella*, se creuse la cervelle, pour le moindre petit événement, à la différence de son entourage qui vit de façon plus spontanée¹⁵⁷. De la même façon, Emilio se laisse emporter par des réflexions douloureuses et il n'hésite pas à penser à voix haute pour mieux analyser la situation. Et combien de nuits blanches passe Zeno, pris par ses craintes, ses incertitudes ? Et combien de fois repousse-t-il une décision sous prétexte de devoir réfléchir ? L'excès de psychologisme constitue un obstacle

¹⁵⁷ Plusieurs fois dans le texte le narrateur souligne l'excès d'analyse auquel se livre le cerveau d'Alfonso. Nous donnerons un seul exemple, d'autant plus important qu'il oppose cette tendance du protagoniste à la façon de vivre des autres personnages : « Mais à quelles fins cette analyse ? Une chose était sûre : cette façon de sentir se différenciait de son entourage, ce qui revenait à dire qu'il considérait avec trop de sérieux les événements de l'existence. Là était son malheur. Valait-il donc la peine de se tourmenter pour trouver la solution d'une affaire qui allait tout naturellement se résoudre d'elle-même ? » SVEVO Italo, *Une vie*, in ID., *Romans*, FUSCO Mario (trad.), Paris, Gallimard, 2010, p. 180.

(peut-être est-il le principal) à une totale insertion dans une vie pratique caractérisée par la décision et l'immédiateté. D'ailleurs, le développement du cerveau semble être inversement proportionnel à la force de volonté et à la capacité de décider. Plus l'on réfléchit, moins l'on est capable de s'emparer de ce que l'on désire. C'est le sens du célèbre épisode de la mouette d'*Una vita*. En bateau avec Macario, Alfonso reçoit une sorte de leçon de philosophie de la part son rival, porteur d'un point de vue clairement influencé par les théories de Darwin :

« [...] Macario pour distraire son ami, voulut lui faire observer le vol de ces oiseaux, calme et régulier comme la pente d'une route bien construite, soudain coupé de chutes rapides comme le plomb. Ils volaient solitaires, chacun pour son propre compte : grandes ailes blanches déployées, soutenant un tout petit corps disproportionné, couvert de plumes légères.

“Faits pour pêcher et pour manger”, philosophait Macario. “Un rien de cervelle suffit pour attraper des poissons. Si le corps est petit, parlez-moi de la tête ! Quantité négligeable. Le malheur du poisson qui finit dans le bec d'une mouette, ce sont ces ailes, toujours ces ailes. Ces yeux, l'estomac et ce formidable appétit pour la satisfaction duquel chacune de ces chutes, d'une telle hauteur, ne compte pas. Mais le cerveau ! Qu'a-t-il à voir avec la pêche, le cerveau ? Et vous, vous étudiez, vous passez des heures entières à votre table pour nourrir un être inutile. Celui qui n'a pas les ailes indispensables à sa naissance, elles ne lui pousseront jamais. Celui qui ne sait pas par nature tomber sur sa proie au moment propice ne l'apprendra jamais ; il perdra son temps à regarder comment font les autres, incapable de les imiter. On meurt exactement dans l'état où l'on est né, les mains faites pour saisir ou inhabiles même à tenir”. Ce discours impressionna Alfonso. [...]

“Et moi, est-ce que j'ai des ailes ?” demanda-t-il en ébauchant un sourire.

“Pour des vols poétiques, oui !” répondit Macario [...] »¹⁵⁸.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 141-142.

Dans ce passage est exprimée une précise conception sociale. Dans la lutte pour la vie, ce qui compte c'est l'appétit, le désir qui nous pousse à nous lancer sur les choses sans crainte et sans trop réfléchir. Ensuite, pour concrétiser cet appétit, il faut bien avoir des mains pour saisir d'une façon ferme ces mêmes choses. Mais, si tout ce qui compte est vouloir et saisir, à quoi sert le cerveau ? Il se révèle un « être inutile » qui ralentit et entrave l'homme. Zeno en fera l'expérience lors de sa réflexion sur cette éblouissante machine qu'est le corps humain. Après avoir entendu l'explication de Tullio sur les cinquante-quatre muscles impliqués dans chaque pas :

« Ma pensée chavira et tout aussitôt se porta à mes jambes pour y chercher la monstrueuse machine. Je crois l'avoir trouvée. Bien sûr, je ne distinguai pas les cinquante-quatre rouages, mais j'eus conscience d'une complication énorme, qui se désorganisa dès que j'y appliquai mon attention. Je sortis du café en boitant [...] »¹⁵⁹.

Cet épisode, au-delà du sourire qu'il suscite, montre bien les dégâts causés par une spéculation surabondante, qui empêche les mouvements rapides et décidés nécessaires pour devancer les autres.

De plus, les rapports entre les hommes ne sont pas tout à fait pacifiques : comme Macario le souligne, les mouettes volent en solitaires, chacune pour son propre compte. Aucune possibilité d'entraide n'existe dans une société où domine *the struggle for life*. De plus, ces qualités ne peuvent pas être développées. *Celui qui n'a pas les ailes indispensables à sa naissance, elles ne lui pousseront jamais* : tout est confié à l'instinct, rien que l'on puisse apprendre. Non seulement donc le cerveau est une gêne à la vie pratique, mais en plus le *savoir être* n'est pas transmissible. Si le cerveau est inutile, si la décision et l'agressivité nécessaires à la lutte pour la vie ne s'apprennent pas, il est aisé d'en déduire que le rôle de l'intellectuel, en tant qu'homme qui produit et

¹⁵⁹ SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, in ID., *Romans*, FUSCO Mario (trad.), Paris, Gallimard, 2010, p. 639.

transmet des idées est mis en discussion. Peut-il encore jouer le rôle de guide dans une société qui considère le cerveau comme non indispensable ?

2.2.1

Il ne faut pas s'y tromper : la pensée de l'*inetto* relève rarement de la sphère rationnelle ou d'une volonté de détachement. Il n'y a pas d'esprit géométrique pour ce personnage toujours indécis. Dans le raisonnement, les personnages inaptes déversent tous leurs doutes, toutes leurs incertitudes, toutes leurs jalousies et tous leurs espoirs. C'est pour cela qu'en général, on a rarement affaire à une calme méditation mais plutôt à des réflexions turbulentes. Le sentiment nourrit le raisonnement jusqu'à le boursoufler et à le transformer en rêve. Un élément constant du personnage inapte est en effet sa tendance à rêvasser sur ce qu'il pourrait se produire et à ruminer en continu sur ce qu'il vient de se produire. Le cerveau d'Alfonso élaborait « des mondes »¹⁶⁰, Emilio « ne connaissait pas de limites à ses songes »¹⁶¹ et Zeno aussi se laisse aller souvent à des rêvasseries sur son histoire d'amour avec Ada. En général elles ont une valeur compensatoire : c'est ainsi que, humilié et maltraité, Alfonso essaie de se racheter dans ses « rêves de mégalomane » et « condamné à une situation extrême, il s'imaginait à l'extrême inverse »¹⁶². Emilio aussi « plus son agitation augmentait, et plus il se rêvait calme »¹⁶³. Dans le troisième roman de Svevo le discours se corse car le rêve est présent aussi comme activité onirique qui, grâce à l'influence de la psychanalyse, acquiert une valeur ajoutée. Quoiqu'il en soit, Zeno aussi donne un large espace à la rêverie. C'est grâce à son imagination, par exemple, qu'il fixe la relation avec son père. Après sa mort, il se convainc que la gifle n'était pas intentionnelle et il se laisse aller à un rêve « délicieux » qui lui permet de calmer son sentiment de culpabilité et son

¹⁶⁰ SVEVO Italo, *Une vie*, op. cit., p. 72.

¹⁶¹ SVEVO Italo, *Senilità*, op. cit., p. 523.

¹⁶² SVEVO Italo, *Une vie*, op. cit., p. 114.

¹⁶³ SVEVO Italo, *Senilità*, op. cit., p. 435.

angoisse tout en sachant pertinemment qu'il s'agit d'un mensonge¹⁶⁴. Mais les rêves ne servent pas qu'à embellir la réalité : parfois ils peuvent la transformer en cauchemar. C'est ce qui arrive lorsque l'on rumine sans cesse une situation, en l'amplifiant et en imaginant des scénarios catastrophiques.

L'importance du rêve dans la production svévienne est consacrée par le large espace que l'auteur lui donne, non seulement dans sa production littéraire, mais aussi dans ses essais ou dans son journal¹⁶⁵. Les rêves sont une arme à double tranchant. D'une part, ils agitent et rendent plus belle la vie, rendant accessibles des expériences inaccessibles dans la réalité¹⁶⁶, de l'autre, ils s'opposent à la vie pratique, active et *saine*. Ils la suspendent, la mettent en pause comme le fait la cigarette¹⁶⁷. Le rêveur est une personne passive, incapable d'agir : « Le rêveur n'est jamais conséquent avec lui-même parce que le rêve porte au loin et ne suit pas une ligne droite tandis que la personne conséquente avec elle-même se meut dans un espace plus étroit et symétrique »¹⁶⁸. De plus, il est enclin à la réflexion, au point de frôler la névrose. Rêver (mais aussi fumer) est à l'origine d'une maladie des nerfs qu'il ne faut pas cependant éviter coûte que coûte étant donné qu'elle peut s'avérer utile pour la vie intérieure et pour la production littéraire. Il ne faut pas oublier

« toute la force que donne au cerveau l'expérience faite sur son propre organisme d'une maladie ou au moins d'un état anormal [...] la

¹⁶⁴ « Ce fut comme un songe délicieux. [...] Le mensonge n'avait plus d'importance puisqu'il comprenait tout, et moi aussi ». SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, *op. cit.*, p. 602-603.

¹⁶⁵ Pour ce qui concerne les essais, il convient de rappeler deux articles *Sogni di Natale* et *Il fumo*, tous les deux publiés sur « L'Indipendente » le 25 décembre 1889 et le 17 novembre 1890. De plus, à la fois dans ses lettres à sa femme et dans ses pages de journal Svevo rappelle son penchant pour le rêve.

¹⁶⁶ Cf. SVEVO Italo, *Sogni di Natale*, « L'Indipendente », 25 décembre 1889. Maintenant in SVEVO Italo, *Opera omnia, Racconti, saggi, pagine sparse*, vol. 3, Milano, Dall' Oglia, 1968, p. 617.

¹⁶⁷ C'est Svevo lui-même qui trace un parallélisme entre la cigarette et le rêve : « Le fumeur est tout d'abord un rêveur, le rendre tel est l'effet le plus immédiat de son vice ». Comme le rêve, la cigarette aussi interrompt le travail continu, parce qu'elle absorbe tellement le vrai fumeur, qu'elle l'empêche de faire quoi que ce soit d'autre. Rêver et fumer sont des vices totalisants qui ont des implications au niveau de la vie sociale. Si ne pas fumer signifie choisir une vie active et énergique, continuer à fumer équivaut à continuer de rêver, négligeant l'action et toute forme de décision. *Ibid.*, p. 621. [« Il fumatore è prima di tutto un sognatore », NT].

¹⁶⁸ SVEVO Italo, *Sogni di Natale*, *op. cit.*, p. 621. [« Il sognatore non è mai conseguente a se stesso perché il sogno lo porta lontano e non in linea retta mentre la persona conseguente a se stessa si muove in uno spazio più ristretto e simmetrico », *Ibid.*, NT].

subtilité nerveuse ne se trouve presque jamais chez une personne parfaitement saine et robuste et cette devise qui donnait tant de confiance et de calme à nos pères : esprit sain dans un corps sain, semble assez démodée »¹⁶⁹.

La maladie pousse l'organisme à enquêter sur lui-même, en amplifiant sa capacité d'observation. Elle révèle la présence d'un esprit fort et surdéveloppé. C'est pour cela donc que *mens sana in corpore sano* ne semble plus être praticable. Il faudrait choisir : privilégier l'action et l'efficacité, expressions d'un organisme en pleine santé au détriment de la réflexion, ou favoriser ces vices¹⁷⁰ si propices au développement de l'esprit au détriment du corps. Dans ce texte, une ébauche de la mise en cause de l'univocité du concept de maladie s'affirme. Cela ne va pas jusqu'à son renversement mais l'autre pôle commence à se dessiner. Car on voit pointer l'incontournable valeur cognitive de la maladie qui permet au malade de mieux se connaître. Il est inévitable de penser à ce que Zeno dira quelques années après : « Nous seuls, les malades, savons quelque chose de nous-mêmes »¹⁷¹.

2.3 Le contretype de l'*inetto*

Le rêve phagocyte une réalité par rapport à laquelle les *inetti* montrent une certaine distance. Cette distance contribue à les rendre inhabiles : la vie pratique se révèle souvent difficile pour eux. Perdu dans ses rêves et ses pensées, Alfonso n'arrive pas à écrire les lettres aussi vite que ses collègues et Zeno avoue son incapacité au commerce, soulignée aussi par sa femme. Et

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 620. [« Tutta la forza che dà ad un cervello l'esperienza fatta sul proprio organismo di una malattia o almeno di uno stato anormale [...] la finezza nervosa quasi mai si ritrova nella persona perfettamente sana e robusta e quel detto che ai nostri padri dava tanta fiducia e calma: *Mente sana in copro sano*, sembra alquanto antiquato », NT].

¹⁷⁰ Pour l'interprétation du vice en époque préfreudienne (vice qui nous possède) et à l'époque freudienne (vice que nous voulons pour répondre à des conditions extérieures), cf. BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, *op. cit.*, p. 109-113.

¹⁷¹ SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, *op. cit.*, p. 687.

cette inhabilité ne concerne pas que le travail, elle touche aussi les relations interpersonnelles.

Le rapport que ces personnages ont avec la réalité est compliqué du fait qu'ils ne parviennent pas à la saisir complètement. Un autre élément qui les caractérise est leur aveuglement par rapport à ce qui se déroule sous leurs yeux. S'agit-il d'un paradoxe, compte tenu de l'analyse serrée à laquelle ils soumettent chaque détail du réel ? Sans doute pas. Car leur analyse contribue en quelque sorte à leur aveuglement. En passant au peigne fin chaque élément, ils finissent par l'amplifier et à perdre ainsi toute proportion et vue d'ensemble. De plus, leur analyse n'est pas vraiment rationnelle et conduit le plus souvent au déchainement de rêves ou de craintes. Bref, il n'y a rien de surprenant dans leur incompréhension de la réalité.

Alfonso se montre aveugle lorsqu'il doit interpréter le comportement des autres, mais aussi lorsqu'il doit comprendre sa situation avec Annetta et ses implications futures. Emilio comprend ce qu'il se passe toujours une seconde après Balli et « aveugle comme il l'était »¹⁷² ne se rend pas compte de l'amour qu'Amalia ressent pour l'artiste. De plus, après la mort de sa sœur, Emilio découvre avec surprise qu'elle avait cherché un soulagement dans l'éther, sans qu'il le sache. Zeno ne veut pas non plus s'apercevoir du fiasco auquel il est destiné avec Ada et de la même façon il ne comprend que trop tard la vraie nature de Carla. Tous les trois sont de bons observateurs un peu aveugles : tout en réfléchissant sans trêve, ils semblent ne pas se rendre compte de ce qu'ils ont sous les yeux. Souvent ils refusent la réalité, préférant leurs propres rêves qu'ils prennent pour la réalité. Ainsi, Emilio ne se rend pas compte de la vraie nature d'Angiolina, ni Zeno de celle d'Ada. Il cherche à la séduire (elle, la plus sérieuse des filles Malfenti) en la faisant rire, allant donc vers un échec presque inévitable. Il sent, obscurément, qu'il aurait dû être un peu différent mais il s'obstine à se présenter comme un homme gai et à lui présenter ses « bizarreries »¹⁷³.

¹⁷² SVEVO Italo, *Senilità*, *op. cit.*, p. 425.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 622.

Ces mêmes bizarreries souvent l'embarrassent devant les autres. De nombreuses scènes mettent en avant une autre caractéristique du personnage inapte : son incapacité à se tenir en société. Dans plusieurs situations collectives, Alfonso se montre incapable de garder une conduite appropriée ; Zeno quant à lui parle souvent à tort et à travers. Désordonné, distrait, maladroit, *l'inetto* est regardé avec soupçon pour sa balourdise. Des trois Zeno est sans doute celui dont le côté gaffeur est le plus évident, au point que Benjamin Crémieux voit en lui un « Charlot bourgeois triestin ». ¹⁷⁴

On peut également souligner un effet moins évident quoique tout aussi important. Comme George Mosse l'a mis en évidence, à la fin du XIX^e siècle la bourgeoisie opère l'invention de la virilité moderne, comme idéal de force et de décision. L'idéal masculin qui se diffuse était caractérisé par « la puissance, l'honneur, le courage » ¹⁷⁵, mais aussi par la recherche assidue de « la beauté de la forme » ¹⁷⁶. Se conformer à ce modèle ne signifiait pas seulement se comporter comme un homme mais aussi avoir l'apparence d'un homme. L'adresse et la dextérité étaient au premier plan ainsi que la beauté, l'ordre et la propreté ¹⁷⁷. Corps et esprit ne font plus qu'un, l'aspect physique devient réification des caractéristiques morales de l'individu. La devise *mens sana in corpore sano* retrouve toute son importance, signifiant une façon d'être au monde. Face à ce modèle, les propos de Svevo au sujet de la séparation entre le corps et l'esprit acquièrent une toute nouvelle signification. Ainsi, l'aspect physique et la façon de se comporter de ses personnages ne sont assurément pas le fruit du hasard. Même s'ils n'apparaissent pas vraiment laids ¹⁷⁸, ils sont toujours gauches, désordonnés, distraits, ils ne suivent pas la mode et sont confrontés à un rival qui apparaît plus fort, plus beau et plus adroit. Par le biais de leur maladresse, de leur désordre, de leur gaucherie, ils incarnent une façon différente d'être au monde. *L'inetto* revêt le rôle d'un contretypé, répondant

¹⁷⁴ CRÉMIEUX Benjamin, *Italo Svevo*, « Le Navire d'argent », II, n° 9, 1^{er} février 1926, p. 25.

¹⁷⁵ MOSSE George, *L'image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 23 et p. 28.

¹⁷⁸ Au contraire, Alfonso avait « deux yeux d'un bleu intense » et il était « grand et robuste ». SVEVO Italo, *Une vie*, *op. cit.*, p. 66. Zeno a d'ailleurs un certain succès avec les femmes.

presque point par point à l'idéal masculin : il est un homme qui ne respecte pas les canons de l'époque et qui, par sa seule présence, en démontre la non univocité.

Être maladroit signifie ne pas être en accord ni en équilibre avec le monde qui nous entoure. *L'inetto* est en effet un personnage constamment hors rythme, qui ne parvient pas à être en phase avec la réalité, réfractaire comme il l'est à en accepter les conditions, les limites, les paramètres imposés. Souvent rigide, il ne sait pas pactiser avec le monde. En ce sens il lui manque ce que Freud définit comme le principe de réalité. C'est pourquoi il n'arrive presque jamais à s'assouplir ou à changer sa position¹⁷⁹ mais il reste plutôt coincé dans une obstination aveugle qui souvent cause même sa défaite. *L'inetto* ne sait pas changer ni apprendre de ses erreurs. Autrement dit : il ne sait pas grandir. En ce sens, les romans des *inetti* montrent une faillite de leur formation. Comme Franco Moretti¹⁸⁰ le souligne, le *Bildungsroman*, au-delà de ses différents modèles et de ses caractères contradictoires, met en scène la formation d'un individu qui commence pleinement à faire partie de la société. Cette socialisation passe par l'acceptation de ce « compromis particulièrement bien réussi que Freud appelle le "principe de réalité" »¹⁸¹ qui permet l'inclusion de l'individu dans la société. Il s'agit d'une normalisation de l'individu qui en s'intégrant confirme cette même société. En d'autres termes, le roman de formation voit l'affirmation du principe de réalité sur le principe de plaisir, déterminant ainsi le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Ce passage entre en crise au début du XX^e siècle : l'individu, qui ne se sent plus à l'aise dans le monde, commence à préférer la régression. La construction de l'individu s'expose à l'échec : « déracinée, narcissique, régressive »¹⁸², voilà les caractères de la jeunesse du XX^e siècle. Les trois romans de Svevo s'insèrent totalement dans ce processus. *Una vita* est le roman d'une formation inachevée, avec la non intégration d'Alfonso qui préfère le suicide plutôt que continuer à vivre

¹⁷⁹ Au niveau du contenu aussi bien qu'au niveau narratif. *L'inetto* est le personnage qui ne change pas, il n'apprend pas de ses erreurs ou de ses expériences, restant toujours le même.

¹⁸⁰ MORETTI Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁸² *Ibid.*, p. 260. [« Sradicata, narcisistica, regressiva », NT].

dans la lutte. Emilio, homme d'âge plus mûr (au moment où l'histoire commence, il a trente-cinq ans), se montre non adulte et incapable de réaliser ses projets. Pour Zeno on pourrait presque parler de *formation alternative* : si sa normalisation n'aboutit pas, il semble trouver un point de vue différent sur les choses, à partir duquel toute adaptation définitive à un système précis devient inutile. Alfonso, Emilio et Zeno sont donc des hommes qui ne veulent ou n'arrivent pas à grandir. D'ailleurs, c'est le narrateur même qui parle d'état de *puerizia*, enfance, pour Alfonso ou encore d'un curieux état d'adolescence pour Zeno. Bloqués, non réceptifs à « toutes stimulations extérieures, impropres à toute croissance intérieure »¹⁸³, ces personnages restent toujours les mêmes, incapables de s'adapter à l'idée de normalité partagée. Ce sont des inadaptes. Cette caractéristique, négative au début, deviendra l'atout de l'« homme-ébauche »¹⁸⁴.

2.3.1

Les trois personnages svéviens sont des hommes d'une certaine culture, qui, pour des raisons différentes, ont affaire à l'écriture¹⁸⁵. C'est ce côté culturel et intellectuel qui ne manque pas de les différencier des autres. Cependant, cette même culture se met à vaciller lorsque les personnages en découvrent l'inutilité. Emilio s'aperçoit que tous ses livres ne peuvent rien contre la douleur causée par Angiolina et lorsqu'il se tourne vers la littérature pour mettre un frein à son inertie, il la découvre éloignée de la réalité et contaminée par des stéréotypes. Ces stéréotypes, dont il s'éloigne, dégoûté, sont ceux qui caractérisent une production littéraire commerciale qui vise à atteindre le plus grand nombre, souvent au détriment de la qualité. C'est la même à laquelle Alfonso se plie lorsqu'il accepte d'écrire le roman avec Annetta. Dans *Une vie*

¹⁸³ MAXIA Sandro, *Svevo e la prosa del Novecento*, Bari, Laterza, 1990, p. 16. [« A qualsiasi stimolo esterno e negati ad ogni crescita interiore », NT].

¹⁸⁴ Nous nous arrêterons bientôt sur le concept svévien de *uomo abbozzo* qui s'avère être fondamental pour la réflexion sur le personnage inapte.

¹⁸⁵ Écriture qui a une valeur différente puisqu'il s'agit d'écriture littéraire et philosophique chez Alfonso, littéraire chez Emilio et thérapeutique chez Zeno.

on est confronté à deux types d'écritures : d'un côté nous avons Alfonso qui cherche à réaliser un traité de philosophie morale, à savoir une étude « théorique, sans la moindre utilité pratique »¹⁸⁶, de l'autre, avec la fille de Maller, il commence à écrire un roman selon la mode du temps. À propos de ce roman Annetta a les idées bien claires. Elle vise moins à la création littéraire qu'au succès rapide et immédiat, comme elle le dit :

« [...] je connais la méthode. Cela n'est pas si sorcier, vous savez ! J'ai observé pendant des années quelles étaient les œuvres qui remportaient le plus grand succès au théâtre ou en littérature, et j'ai découvert qu'elles étaient toutes faites selon la même recette : l'ours dompté. Peu importe que l'ours soit un homme ou une femme, l'essentiel est de le voir dompté par la force de l'amour »¹⁸⁷.

Elle propose un schéma tout prêt, reproductible à l'infini et capable d'ouvrir les portes de la gloire. La littérature n'acquiert de valeur que dans une optique d'utilisation immédiate. C'est « une chose que l'on vend et que l'on achète »¹⁸⁸, qui doit amener succès et argent. Il s'agit, bien évidemment, d'une conception commerciale qui trouve, comme Lavagetto le souligne¹⁸⁹, une parfaite correspondance dans la vie d'Ettore Schmitz. Ce type d'écriture, justifiable parce que rentable, paraît échapper aux protagonistes qui ne sont pas capables de la manier. Même dans le rapport avec la littérature, ils font preuve de leur éloignement du principe économique qui domine la société bourgeoise. Ils demandent à la littérature quelque chose de plus, mais ce plus n'est plus possible, comme le démontre Emilio. Lorsqu'il recommence à écrire pour sublimer la douleur de la perte d'Angiolina, il est confronté à une littérature incapable de se transformer en chair et sang.

¹⁸⁶ SVEVO Italo, *Une vie*, op. cit., p. 133.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁸ SVEVO Italo, *Una burla riuscita*, in Id., *Opera omnia, Racconti, saggi, pagine sparse*, vol. III, op. cit., p. 123. [« una cosa che si vende e che si compra », NT].

¹⁸⁹ LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, op. cit., p. 195-196.

Emilio est l'exemple le plus fort des dégâts que la littérature peut faire quand on la prend trop au sérieux. Il transfigure son histoire entière en termes littéraires et la prédominance de ces schémas contribue de façon décisive à son échec. D'ailleurs, le narrateur lui-même souligne cette disposition par des commentaires caustiques, en l'appelant « lettré oisif »¹⁹⁰ « pédant solitaire »¹⁹¹, caractérisé par « une sentimentalité d'homme de lettres »¹⁹², pour indiquer la distance d'avec la réalité qu'une mentalité littéraire peut instaurer. Le seul espace qui encore résiste est celui d'une écriture privée, comme le démontre le cas de Zeno, autrement dit d'une écriture qui renonce à sa valeur d'action dans le monde et à sa valeur commerciale pour se limiter à un espace intime, confessionnel. Une écriture qui n'hésite pas à mélanger vérité et mensonge, empêchant ainsi toute forme de stabilité. La littérature se trouve à la croisée des chemins :

« D'un côté, donc, nous avons une littérature privée, mutilée, écrite ou simplement projetée [...] qui ne peut pas être utilisée pour intervenir sur la réalité [...] ; de l'autre nous avons un engin qui est inséré dans la réalité par le biais du marché et qui dans le marché acquiert sa valeur d'échange, sa fonction spécifique »¹⁹³.

De plus, Alfonso et Emilio s'avèrent incapables de transformer en réalité leurs rêves littéraires, faisant ainsi de la littérature un objet de désir. Un désir qui a au moins deux niveaux. Au premier niveau il s'agit d'un désir d'écriture – pensons à Alfonso qui rêve d'écrire un traité de philosophie morale. Au deuxième niveau, ce désir dissimule la tentative de prendre part à la vie sociale, de vivre de façon plus pleine en se soustrayant à l'inertie. Il s'agit, bien sûr, d'un désir frustré puisque toutes les tentatives sont vouées à l'échec.

¹⁹⁰ SVEVO Italo, *Senilità*, *op. cit.*, p. 548.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 406.

¹⁹² *Ibid.*, p. 387.

¹⁹³ LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, *op. cit.*, p. 196. [« Da un lato, dunque, abbiamo una letteratura privata, mutila, scritta o soltanto progettata [...] che non può essere utilizzata per intervenire sulla realtà [...]; dall'altra abbiamo un ordigno che è inserito nella realtà attraverso il mercato e che nel mercato assume il suo valore di scambio, la sua specifica funzione », NT].

Dans les frustrations littéraires d'Alfonso et surtout d'Emilio, dans l'inutilité des études de Zeno, c'est tout le monde culturel qui semble être mis en discussion. D'ailleurs, le personnage de *l'inetto* a été souvent lu comme un exemple de la crise de l'intellectuel à la fin du siècle. Face à un monde changé et qui continue de changer, l'intellectuel découvre, abasourdi, l'incapacité de la littérature à laisser une trace. Sans vouloir limiter *l'inettitudine* à la crise de l'intellectuel, on remarque néanmoins que dans ces romans la culture révèle toute sa stérilité. A quoi bon *savoir* si on ne peut pas utiliser ce savoir ? C'est là toute la différence entre savoir et savoir-faire. Si le premier appartient le plus souvent aux personnages inaptes, le deuxième appartient aux autres personnages, ceux qui sont à l'aise dans le monde.

Dans les romans, cette crise trouve écho, à notre avis, dans une situation topique : celle de l'éducateur. Alfonso, Emilio et Zeno décident d'éduquer quelqu'un sans y parvenir. Alfonso décide d'être le professeur de Lucia, se heurtant à la faible propension aux études de la jeune fille. Emilio veut éduquer Angiolina mais dans ce cas aussi le projet échoue. Zeno aussi se marie, convaincu de pouvoir éduquer sa femme mais finalement ce sera lui qui sera éduqué par Augusta. Un professeur qui échoue est un homme qui ne peut pas ou qui ne sait pas transmettre ses connaissances. Dans le premier cas ce sont les conditions extérieures qui empêchent la transmission ; dans le deuxième les limites personnelles, humaines. Dans les deux cas toutefois, le résultat est celui d'un écart qui se creuse entre les hommes de culture et le reste du monde.

2.3.2

Comme l'on aura remarqué, en général le projet d'éducation s'adresse aux Femmes¹⁹⁴. Le rapport que *l'inetto* instaure avec elles est un élément fondamental de ce personnage. On peut bien dire qu'il est le banc d'essai qui fait ressortir, sans appel, *l'inettitudine* des protagonistes. Le personnage inapte

¹⁹⁴ On utilise ici la majuscule pour indiquer le rôle actanciel. Pour une analyse des schémas actanciels qui sous-tendent les trois romans, cf. DE LAURETIS Teresa, *La Sintassi del desiderio: struttura e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo, 1976.

est une proie plus qu'un prédateur, il apparaît choisi, guidé par le hasard ou par les autres. Il suffit de penser à Alfonso qui conquiert Annetta grâce au soutien indispensable de Francesca¹⁹⁵, ou à Zeno qui est désigné par la famille Malfenti comme mari d'Augusta même s'il se déclare amoureux d'Ada. Emilio aussi doit au hasard la connaissance d'Angiolina et au moment de la séduire : « elle s'abandonna à lui ou, plutôt, elle le prit »¹⁹⁶. En amour l'*inetto* est paralysé par la même propension au doute et à l'incertitude qui accompagne sa vie quotidienne. Alfonso sait que « ses doutes et ses hésitations »¹⁹⁷ unis à sa timidité l'empêchent de trouver l'amour, bloquant toute tentative de se rapprocher d'une femme. Après avoir séduit Annetta il n'est pas capable d'être stable et résolu mais il décide de fuir, en se cachant derrière une obéissance passive aux requêtes de la femme. Emilio oscille sans cesse entre l'adoration et le mépris envers Angiolina, écrasé par sa jalousie, ses soupçons, ses incertitudes. Et nous connaissons tous la curieuse histoire du mariage de Zeno qui se retrouve fiancé à la seule des filles Malfenti qu'il n'aimait pas. Rejeté par Ada et Alberta, il se propose à Augusta, mais on a l'impression qu'il ne sait pas vraiment ce qu'il fait comme le montrent les nombreuses phrases interrogatives qui structurent la scène. Ses tergiversations ne cessent même pas le jour de la cérémonie où il songe à abandonner Augusta, au point d'arriver en retard à son propre mariage. De la même façon, l'indécision et l'hésitation l'accompagnent dans sa relation avec Carla, du début¹⁹⁸ à la fin¹⁹⁹. L'*inetto* donc se laisse guider par la femme, mais puisque « ce n'était pas [...] se conduire en homme que de remettre son destin entre les mains d'une seule femme »²⁰⁰, il faudra en déduire que l'*inetto* n'est pas le type d'homme que les autres attendent de lui.

L'*inetto* aime mais son amour est toujours accompagné de doutes et d'hésitations. Mais qui aime-t-il ? La femme qui constitue l'objet de son désir

¹⁹⁵ Un guide externe qui est souvent nécessaire à l'*inetto* pour trouver l'élan nécessaire à l'action.

¹⁹⁶ SVEVO Italo, *Senilità*, op. cit., p. 479.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹⁸ Comme Zeno lui-même le dit, il arrive à Carla par étapes.

¹⁹⁹ En témoigne sa surprise face à l'irrévocabilité de la décision de Carla.

²⁰⁰ Comme dit à Zeno Giovanni Malfenti. SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, op. cit., p. 678.

se révèle la plupart du temps comme un être idéal et abstrait qui ne coïncide pas totalement avec la femme que le personnage a en face de lui. Les trois protagonistes ont en commun une certaine tendance à l'idéalisation. Arrivé en ville, Alfonso commence à suivre dans la rue des femmes qui pourraient lui rappeler « l'objet de ses songes »²⁰¹ : c'est-à-dire, une image de compagne douce et élégante, née pour être adorée et non pas touchée. Emilio, de son côté, vit dans une tension constante à la limite de la schizophrénie : d'un côté, il crée Ange, la femme aux cheveux d'or et au sourire suave. De l'autre, il connaît des moments de conscience qui percent le voile de l'idéal faisant apparaître Giolona, la fille du peuple, capricieuse et malicieuse. Zeno apparaît d'emblée différent de ses deux frères romanesques. Il est plus gai et semble jouer à l'amour. Cependant, lui aussi n'hésite pas à idéaliser Ada qu'il orne de toutes les meilleures caractéristiques²⁰². À cette idéalisation contribue l'idée qui accompagne l'amour, c'est-à-dire que la femme est porteuse de salut. Le rapport Alfonso/Annetta, Emilio/Angiolina et Zeno/Ada s'insère donc dans la dialectique santé/maladie qui caractérise toute l'œuvre svévienne²⁰³.

Alfonso, Emilio et Zeno tendent vers la femme mais, au moment d'en choisir une et de commencer une relation stable, ils semblent terrifiés à l'idée de perdre leur liberté et disent ne pas vouloir s'engager. Cette caractéristique a été bien soulignée par Jeuland-Meynaud²⁰⁴ qui analyse la situation d'irrégularité dans laquelle se trouve le célibataire dans la société, accusé de ne se consacrer qu'à la recherche du plaisir et de mettre en danger la stabilité des familles. Cette chercheuse appelle donc les trois personnages svéviens des personnages célibataires. Cette condition nous paraît évidente pour Alfonso et Emilio (qui ne se marient pas), un peu moins pour Zeno qui, cependant, garde une attitude de célibataire dans son éternel donjuanisme. À cela nous pouvons ajouter que le mariage symbolise l'entrée dans l'âge adulte. Le père de famille

²⁰¹ SVEVO Italo, *Une vie*, op. cit., p. 117.

²⁰² SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, op. cit., p. 620.

²⁰³ Cet argument sera abordé d'une façon plus précise par la suite puisque le binôme santé-maladie dépasse les frontières de l'amour et devient un élément qui caractérise tout l'univers svévien.

²⁰⁴ JEULAND-MEYNAUD Maryse, *Zeno e i suoi fratelli. La Creazione Del Personaggio Nei Romanzi Di Italo Svevo*, Bologna, Pàtron, 1985, p. 384-389.

est avant tout le *pater familias*, le chef chargé de la transmission et du respect des valeurs bourgeoises. Le refus de s'engager peut donc être interprété comme le refus de devenir adulte. Encore une fois nous sommes confrontée à l'adolescence perpétuelle de l'*inetto*, qui préfère échapper aux responsabilités. Cet état est d'ailleurs attesté par la deuxième facette de la femme qui peut aussi revêtir le rôle de mère²⁰⁵. L'*inetto* se comporte souvent comme un jeune homme qui a besoin de protection et de confirmation. Ainsi, il s'adresse à la femme « comme l'enfant qui tend au baiser de sa mère la petite main où il s'est fait mal »²⁰⁶.

2.3.3

Cet état d'immaturation psychologique paraît confirmé par un autre rapport : celui avec le père.

Dans les trois livres, le rôle du père est un rôle fixe bien que, comme pour la mère, il ne coïncide pas forcément avec le père biologique. Il est incarné par Maller dans le premier roman et par Balli (qui est aussi l'antagoniste d'Emilio) dans *Senilità*. Pour ce qui concerne *La Coscienza* on a affaire à deux pères : le père biologique de Zeno et, dans un deuxième temps, Giovanni Malfenti. Tous ces personnages ont une large communion de caractères physiques et psychologiques : ils sont tous grands, forts, puissants et souvent cette puissance physique traduit leur capacité à s'imposer dans la vie²⁰⁷. Ils se

²⁰⁵ Dans le premier roman ces deux rôles sont bien distincts : d'un côté nous avons Annetta, la femme à conquérir, de l'autre Carolina, la mère d'Alfonso, étouffante et castratrice. Dans *Senilità* la situation apparaît plus nuancée. Amalia endosse le rôle maternel dans le nid créé avec Emilio, dont il prend soin. Angiolina est surtout sa maîtresse, mais Emilio essaie de lui attribuer un rôle maternel comme le démontre le rêve de l'infirmière. Chez Zeno le rôle maternel est assuré par Augusta. Il garde des traits enfantins envers elle qui est son refuge face aux peurs qui le secouent. La femme devient la mère, capable de rassurer et protéger le protagoniste. C'est pourquoi le rôle d'objet de désir sera déplacé ailleurs ; comme Maxia souligne justement : « les rapports conjugaux de Zeno avec Augusta sont entourés de la plus grande réserve ». MAXIA Sandro, *Lettura di Italo Svevo, op. cit.*, p. 168. [« I rapporti coniugali di Zeno con Augusta sono circondati dal più grande riservo », NT].

²⁰⁶ SVEVO Italo, *La Coscienza de Zeno, op. cit.*, p. 687.

²⁰⁷ Même si, bien sûr, à des niveaux différents. Donc, par exemple, le père de Zeno n'est pas un commerçant habile comme Malfenti. Cependant, il montre un côté solide, inébranlable, d'homme qui ne remet pas en cause le monde qui l'entoure.

montrent capables d'intimider les personnages inaptes contribuant, en quelques cas, à leur ancrage dans une condition enfantine²⁰⁸. Le père est avant tout le *pater familias* : en tant que tel, il est porteur d'une autorité qui semble dépasser les frontières du cercle familial et représente un style de vie dans lequel se cache l'idéologie bourgeoise. En ce sens, la distance qui sépare l'*inetto* de la figure paternelle, nous dit beaucoup sur la distance qui le sépare des modèles en vigueur. Souvent les textes concrétisent cette distance en un système d'adjectifs opposés. Prenons le cas de Giovanni Malfenti, admiré par Zeno, père solide et commerçant à succès :

« J'étais assez cultivé, après deux cycles d'études universitaires et à cause de ma longue inertie (je crois l'inertie très instructive). Lui, au contraire, était un grand négociant, ignorant et actif. De son ignorance résultait une force sereine dont le spectacle faisait mon enchantement et mon envie »²⁰⁹ ;

« privé de ce second père, ignorant, vulgaire, lutteur féroce qui mettait en relief ma faiblesse, ma timidité et ma culture [...] »²¹⁰.

Comme nous pouvons le voir, Zeno est cultivé, Giovanni est ignorant, Zeno est caractérisé par une longue inertie, Giovanni est actif. Zeno est un homme différent des autres et bloqué par ses lubies humanitaires tandis que Malfenti est un homme ordinaire et un combattant féroce. Le voilà donc le modèle idéal de virilité auquel il faudrait se conformer pour avoir du succès.

L'*inetto* se démontre incapable de l'imiter, contrairement à d'autres personnages qui incarnent le rôle d'opposant. Dans ces romans, le rapport père fils n'est jamais un binôme mais plutôt un trinôme, puisqu'au personnage inapte et au père il faut ajouter le rival²¹¹, c'est-à-dire un personnage

²⁰⁸ Le cas le plus intéressant est probablement celui de Zeno. Pendant la période de maladie de son père, il vit une sorte de régression. Il a toujours peur des reproches de son père, il pleure « tout comme un enfant puni » et comme les enfants il ment pour éviter la punition. SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, op. cit., p. 601.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 605.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 612.

²¹¹ Macario dans *Una vita*, Stefano Balli dans *Senilità* et Guido Speier dans *La Coscienza*.

parfaitement inséré dans la société et héritier idéal du père. Comme les pères, en général le rival est puissant, fort, souvent beau et élégant, à l'opposé de nos protagonistes qui sont faibles, inertes, négligés et désordonnés. Il s'agit d'une différence qui acquiert une certaine importance dans le contexte de la fin du siècle. Le parallélisme entre l'aspect physique et l'aspect moral dont on a parlé, se charge d'une signification nouvelle grâce au développement scientifique. Ce qui est beau est bon et aussi sain ; ce qui est laid est mauvais et malade. La différence visuelle qui accompagne ces personnages devient donc explicitation de leur être différent, mais aussi explicitation de la maladie qui les caractérise.

L'opposition personnage apte/inapte se décline alors dans toute une série d'oppositions : adresse/maladresse, beauté/laideur, ordre/désordre, force/faiblesse. Toutes ces oppositions peuvent être synthétisées en une seule : l'opposition santé/maladie. Les personnes saines sont celles qui ont assez de force pour pouvoir s'imposer dans la lutte pour la vie. En se référant à Darwin, Svevo transforme la société en un terrain de compétition où seul le plus fort pourra survivre. On ne peut pas se soustraire à ce conflit, comme Alfonso le découvrira. Après s'être illusionné de pouvoir assumer le rôle d'observateur neutre, il comprendra qu'en réalité « on ne lui avait jamais permis d'en sortir complètement »²¹². Dans ce combat, celui qui gagne est celui qui sait s'emparer de ce qu'il veut. C'est pourquoi les personnages aptes sont sans scrupule. Alors que l'*inetto* est caractérisé par une certaine sensibilité, les personnes saines n'hésitent pas à jouer de mauvais tours pour obtenir ce qu'elles désirent. En ce sens nous pouvons dire qu'elles sont immédiates : si l'*inetto* avant d'agir a besoin de réfléchir ou d'avoir un appui extérieur, l'individu sain se jette sur ses proies sans remords. De cet élément on peut tirer une importante conséquence temporelle. Les personnages aptes vivent dans une sorte de présent éternel : l'heure actuelle est ce qui compte²¹³. Au contraire l'*inetto* a un rapport bien plus brouillé avec le temps. Il vit dans un

²¹² SVEVO Italo, *Une vie*, op. cit., p. 238.

²¹³ À ce propos, un cas significatif est celui d'Augusta qui arrive presque à oublier le problème de la mort : « [...] quand je devinais que la vie présente était pour Augusta une vérité tangible où l'on peut se mettre à l'abri et se tenir au chaud ». *Ibid.*, p. 682.

présent double et précaire qui se nourrit de plusieurs dimensions. Il s'appuie sur le passé qu'il rumine constamment, essayant de le changer, ou sur le futur possible engendré par les rêves ou par la crainte de ce qui pourra se produire. Ceux qui sont sains acceptent la réalité telle qu'elle est. Pour eux, elle a un statut précis, certain et ne pose aucun problème ontologique. Ils se tiennent fermement sur une terre qui, pour eux, ne tourne pas²¹⁴. C'est pourquoi les personnages aptes se meuvent avec une grande désinvolture dans la vie quotidienne, montrant une habileté qui coïncide avec la capacité de faire tout sans effort. En général ils ont une certaine intelligence pratique, ils comprennent les choses toujours un peu plus vite que les personnages inaptes qui sont toujours en retard, pris dans leurs pensées. Ils sont malins²¹⁵ et la ruse (opposée à l'intelligence et à la culture de *l'inetto*) est un outil fondamental dans la lutte pour la vie. Voilà le portrait de la *santé personnifiée*, c'est-à-dire de celle ou de celui qui vit dans un système de valeurs sûr.

Toutefois il ne faut pas s'y tromper : dans les romans on n'assiste pas à une apologie de cette santé qui, au contraire, sera mise en discussion de façon consciente par Zeno. Le lecteur n'arrive pas à s'accrocher à ces modèles de réussite et de succès et garde toujours une certaine distance vis-à-vis de ces personnages. Une distance qui, sans suffire à démontrer une critique de la société bourgeoise de la part de l'auteur, nous permet de ne pas nous rallier à l'idée d'une adhésion totale²¹⁶ de Svevo à ce code. Les hommes (et femmes) sains, sont des personnages opaques : le centre de la narration étant fixé sur Alfonso, Emilio et Zeno, ils restent toujours peu transparents pour le lecteur. De plus, ils apparaissent limités, mesquins, bornés à leur intérêt et souvent terriblement sûrs d'eux-mêmes. Ce statut ambigu ressort pleinement dans *La Coscienza*. L'idéologie darwinienne, qui divisait l'humanité en vainqueurs et

²¹⁴ C'est pourquoi, par exemple, pour le père de Zeno le calme familial ne correspond pas seulement à la stabilité du ménage mais aussi à un système de certitudes existentielles auxquelles s'attacher. Zeno dira la même chose d'Augusta, vue dans ce passage comme représentante des personnes adaptées : « La terre tourne : est-ce une raison d'avoir mal au cœur ? Pas du tout. La terre tourne, mais tout reste en place. Et tout ce qui faisait partie de ce monde immuable avait pour elle une importance énorme [...] ». *Ibid.*

²¹⁵ Par exemple, plusieurs fois dans *La Coscienza* Giovanni Malfenti est appelé « furbo ».

²¹⁶ Comme le soutient MEYNAUD. Cf. JEULAND-MEYNAUD Maryse, *Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, op. cit.

vaincus, en prédateurs et proies, semble s'atténuer à la faveur d'une conception plus généralisée de la maladie. Même les personnes saines sont des malades, tout simplement, ils n'ont pas conscience de l'être. D'ailleurs, probablement, la santé parfaite n'existe pas, l'homme étant sujet à la mort et au hasard qui pilote nos vies²¹⁷. Il est clair que le déterminisme naturaliste est désormais dépassé laissant la place à la conscience du risque qui implique et réunit tous les hommes : le « danger d'être un homme [...]. Danger d'être exposé aux faveurs du sort qui, comme les avanies, tombent sur nous en vertu d'un décret imprescriptible, qui refuse de se dévoiler à l'intéressé »²¹⁸.

À l'assurance des personnages aptes, les *inetti* opposent un questionnement continu qui en fait des personnages instables. L'inconstance et la variabilité qui caractérisent l'*inetto*, ressortent aussi de la tendance à mentir qui l'accompagne. Le réel n'est jamais pris tel qu'il est mais le personnage inapte le soumet souvent à un processus d'altération sous l'impulsion de ses désirs ou de ses craintes²¹⁹. De plus, il n'a pas toujours conscience de ses mensonges car il s'agit souvent de mensonges qu'il se dit tout d'abord à lui-même. Il s'avère encore une fois différent des autres personnages qui, eux, ne mentent pas ou, s'ils le font, savent mentir d'une façon *fonctionnelle*. Les autres connaissent la réalité sociale, ses règles et ils n'hésitent pas à les manipuler. De leur côté, les *inetti* montrent plutôt la tendance à déformer la réalité ou à dire une chose et en faire une autre.

L'*inetto* de Svevo n'est pas digne de foi et on ne peut pas lui faire confiance. D'un point de vue narratologique, le personnage brise ainsi le pacte de lecture qui le lie au lecteur, lequel ne peut plus se fier à ses mots. Mais cette méfiance

²¹⁷ La parabole de Guido Speier semble en témoigner. Désinvolte, à l'aise dans la vie, il commettra des erreurs fatales qui le priveront du succès et du bonheur auxquels la nature semblait l'avoir destiné.

²¹⁸ DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento, op. cit.*, p. 523-524. [« Pericolo di essere un uomo [...]. Pericolo di essere esposto ai doni della sorte che, come le angherie, piombano addosso per un decreto imprescrittibile, che rifiuta di palesarsi all'interessato », NT]. Rappelons-nous que dans cet essai, DEBENEDETTI retrouve dans *La Coscienza di Zeno*, le même principe de gratuité et d'absurdité qui régit *Le Procès* de Kafka.

²¹⁹ Alfonso, par exemple, ment lorsqu'il se cache derrière l'obéissance à la volonté d'Annetta pour justifier sa fuite ; Zeno ment lorsqu'il se promet de ne plus voir Carla alors qu'il a bel et bien décidé d'en faire sa maîtresse. Emilio ment tout au long du roman, arrivant même à inventer de fond en comble des épisodes inexistants.

n'a pas le même statut dans les trois romans. Dans *Una vita* et *Senilità* les mensonges du protagoniste sont en général dévoilés par le narrateur²²⁰, qui n'épargne aucune remarque ironique, mettant ainsi le lecteur sur le bon chemin. Dans *La Coscienza*, le passage de la troisième à la première personne prive le lecteur de ce point de vue supérieur, encore capable de faire entrevoir la vérité. Lisant la confession de Zeno, il devient presque impossible de démêler le vrai du faux²²¹, si bien que l'on peut parler de narrateur non fiable²²², en reprenant la terminologie de Booth et Chatman.

La confession de Zeno est mensongère avant tout parce que la possibilité de se raconter en entier échappe désormais à l'homme. En ce sens, le mensonge croise un autre problème, celui du vrai et de la perception du réel. Est-il possible de connaître entièrement soi-même et le monde dans lequel on est plongé ? Il semblerait que non. Le lecteur est ainsi confronté à une dimension gnoséologique opaque : il lui est interdit de connaître la vérité et la réalité peut toujours être remise en doute.

Il importe ici de souligner que le mensonge a également un côté que l'on pourrait qualifier de social. Zeno, ainsi que ses frères romanesques, ment parce qu'il cherche une justification à ses actes ou à ses désirs. Observant de plus près certains mensonges, nous nous rendons compte qu'ils contribuent à créer une image de soi qu'ils considèrent acceptable par le reste du monde. Le personnage cherche à s'adapter aux modèles en vigueur et, comme on le sait, cette coïncidence seule garantirait la santé et l'habileté. En ce sens, le mensonge est un des outils grâce auquel *l'inetto* court après la santé et la légitimité, sans, bien sûr, y parvenir.

²²⁰ Pour une reconstruction précise des éléments utilisés par l'auteur afin de dévoiler les mensonges d'Emilio, cf. BALDI Guido, *Narratologia e critica*, Napoli, Liguori, 2003.

²²¹ Pour une étude approfondie des implications du mensonge dans *La Coscienza* cf. LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, op. cit. et LAVAGETTO Mario, *Introduzione à SVEVO Italo, La Coscienza di Zeno*, Torino, Einaudi, 2010.

²²² À ce sujet cf. BAZZOCCHI Marco Antonio, *La coscienza di Zeno: il personaggio inaffidabile*, in ID., *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

2.4 L'homme-ébauche

Mis à part les différents jugements de valeur, les critiques svéviens sont en général d'accord pour distinguer d'un côté *Una vita et Senilità* et de l'autre *La Coscienza*. Ce qui donne un sens à cette séparation c'est la distance chronologique (rappelons que *Senilità* sort en 1898 et *La Coscienza* en 1923) et les différences évidentes dans la structure narrative du troisième roman. On peut repérer aussi une différence dans le sens à attribuer à l'*inettitudine* : elle subit une évolution impliquant une plus mûre réflexion de l'auteur. Alfonso et Emilio sont, au fond, deux *inetti* vaincus. Tous les deux se retirent du champ de bataille après une évidente défaite à laquelle ils répondent, le premier par le suicide, le deuxième par la fuite dans le rêve. Celui qui l'emporte est, au contraire, Zeno, qui arrive à s'affirmer là où les autres échouent. Le personnage de l'*inetto* chez Svevo donc, tout en gardant des traits constants, évolue dans son rapport au monde et à son *inettitudine*. Ce changement permet d'attribuer une valeur positive à la maladie qui devient une sorte de valeur ajoutée.

Thème central dans la réflexion svévienne, la maladie est également présente dans les réflexions des personnages, qui se définissent eux-mêmes malades. La maladie d'Alfonso n'est pas physique mais plutôt psychologique et somatique. Il souffre du mal du siècle, rejoignant ainsi la foule de personnages malades qui peuplent la littérature "fin de siècle". C'est la maladie de ceux qui souffrent de faiblesse et d'inertie et qui ne sont pas capables de mener leur *struggle for life*. Incapable de s'adapter à la nouvelle et plus féroce vie citadine²²³, il a l'insuffisance « de celui qui, dans toute circonstance de la vie, ne sait pas suivre le rythme juste proposé par les habitudes dominantes et, par rapport à elles, il accélère ou retarde, étant ainsi toujours déphasé par rapport

²²³ Nous savons qu'une partie de la critique considère d'ailleurs l'*inettitudine* d'Alfonso comme le résultat du malaise d'urbanisation. Sans doute, le passage à la vie urbaine contribue à son inquiétude. Cependant, on ne saura pas limiter l'*inettitudine* au phénomène d'urbanisation : lorsqu'Alfonso retourne à son village d'ailleurs, il semble continuer de se comporter comme il le faisait en ville. Il garde les traits de l'*inetto* : le côté enfantin dans le rapport à la mère, les illusions et les regrets qui accompagne son rapport avec Rosina, l'inhabileté pratique dans la vente de la maison, etc.

à ses semblables »²²⁴. Il est différent des autres mais il n'arrive pas à transformer cette diversité en un atout. En ce sens, son *inettitudine* n'est pas seulement darwinienne mais aussi philosophique. Alfonso se trompe deux fois. La première lorsqu'il ne sait pas imposer et monnayer la conquête d'Annetta. Dans un contexte où la loi du plus fort est en vigueur, il recule montrant une faiblesse et un manque d'ambition qui seront sanctionnés. Mais à cet élément il faut en ajouter un autre. Svevo lui-même dira qu'*Una vita* est « réalisé à la lumière des théories de Schopenhauer »²²⁵ et presque tous les spécialistes ont été amenés à se confronter avec l'importance de la philosophie de Schopenhauer dans la formation de Svevo et en particulier dans ce roman²²⁶. Alfonso, à certains moments, rêve d'adhérer à un idéal de vie détachée qui semble reproduire les thèses schopenhaueriennes. Néanmoins le suicide qui clôture le roman (et qui s'oppose aux théories de Schopenhauer) pose problème. Nous sommes d'accord avec Luca Curti, qui dédie une analyse très fine au roman, lorsqu'il affirme que la faute d'Alfonso est de ne pas connaître vraiment la philosophie de Schopenhauer, de ne pas savoir vivre en la suivant. En ce sens, son idéal de vie ascétique, de renoncement, se révèle un autre mensonge de *l'inetto*. Pour nous donc, Alfonso est *un inetto* parce qu'il ne sait s'adapter ni à la lutte pour la vie, ni à la contemplation détachée. Ni lutteur, ni contemplateur, il semble être plutôt un rêveur. Son *inettitudine* acquiert donc un sens négatif : c'est l'incapacité²²⁷ à s'adapter à ce qui l'entoure ; il reste un personnage ambivalent, instable²²⁸, que l'on pourrait définir *ouvert*.

²²⁴ BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, op. cit., p. 59. [« È l'inadeguatezza di chi, in ogni circostanza di vita, non sa seguire il giusto ritmo consigliato dalle abitudini dominanti, e rispetto ad esse accelera o ritarda, in modo da essere sempre giù di fase nei confronti dei suoi simili », NT].

²²⁵ Lettre à Valerio JAHIER du 1^{er} février 1928. Maintenant in SVEVO Italo, *Opera omnia*, op. cit., vol. I, p. 248. [« Fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer », NT].

²²⁶ Pour une reconstruction des différentes positions critiques sur la présence de Schopenhauer dans *Una vita*, cf. CURTI Luca, *Svevo e Schopenhauer: rilettura di "Una vita"*, op. cit.

²²⁷ Ou plutôt impossibilité ? Rappelons que selon MAXIA Alfonso découvre l'irréductibilité du caractère, à savoir l'inexistence du libre arbitre et l'impossibilité de changer son caractère. En ce sens, *l'inettitudine* deviendrait une condition ontologique sans appel, d'échec d'un homme soumis à une force indépendante de sa volonté.

²²⁸ Sur l'incapacité à conclure comme « véritable maladie » pour « la société productrice », insiste RAMBELLI. Cf. RAMBELLI Paolo, *Il principio formale della senilità nelle opere di Svevo*, in

Emilio Brentani ne meurt pas mais sa parabole n'est pas pour autant plus glorieuse. Plus inséré mais aussi plus résigné qu'Alfonso, Emilio se perçoit comme malade et souvent il se compare à ceux qui, de son point de vue, sont sains, c'est-à-dire Balli mais aussi Angiolina.

Dans un de ses rares moments de lucidité, il erre dans les rues de Trieste espérant en vain rencontrer Angiolina :

« S'il l'avait voulu, voulu énergiquement, elle aurait été sienne. Et au contraire il s'était seulement préoccupé de mettre dans cette relation une dimension idéale qui avait fini par le rendre ridicule, même à ses propres yeux. [...] Tout était entièrement de sa faute. C'était lui l'individu bizarre, le malade, et pas Angiolina »²²⁹.

Au-delà des problèmes de focalisation (à qui attribuer cette phrase ? S'agit-il d'une réflexion du narrateur ou, grâce au discours indirect libre, sommes-nous confrontés aux pensées d'Emilio ?) le sens à attribuer à son *inettitudine* est évident : ne pouvant pas s'imposer comme il l'aurait voulu et dû, il révèle sa faiblesse et sa dépendance au rêve²³⁰. Il perd tout contact avec la réalité, révélant ainsi une certaine immaturité psychologique qui ne l'abandonnera pas même à la fin du roman. Des années après la fin de son aventure, Emilio ne montre aucun changement. Il admire cette Angiolina métamorphosée et sublimée, une figure symbolique haute et magnifique qui fusionne les deux femmes de sa vie, Angiolina et Amalia. L'*inettitudine* est donc la conséquence et la punition de cette immaturité, de son incapacité à mûrir. De plus Emilio s'enferme dans les schémas littéraires sans comprendre, comme Bärberi

« Moderna », vol. II, n° 1, 2000, p. 117. [« Vera e propria malattia » ; « la società produttiva », NT].

²²⁹ SVEVO Italo, *Senilità*, *op. cit.*, p. 436.

²³⁰ On remarquera au passage que lui aussi, comme Alfonso, essaie dans les moments difficiles de se montrer détaché et d'assumer « l'attitude [...] de l'observateur » mais en vain. *Ibid.*, p. 484.

Squarotti le souligne, que « les deux moyens de connaissance, art et vie, sont alternatifs, donc ils ne peuvent pas être échangés l'un avec l'autre »²³¹.

Aussi bien Alfonso qu'Emilio se sentent différents des autres. Tous les deux vivent avec douleur leur incapacité à s'adapter, à faire partie du groupe des individus sains. Ils tendent au modèle viril bourgeois sans jamais réussir à l'atteindre. Tout en étant confus, ils avouent leur faiblesse et leurs manques, se posent des questions sur leur force et leur aptitude. C'est en ces moments-là qu'ils partagent le point de vue dominant, celui d'une société qui reconnaît comme fautive la personne faible et incertaine. Tout est pris très au sérieux dans cette démarche : le fait de ne pas correspondre à la norme est ressenti comme une grave erreur. Ainsi, ne mettent-ils pas en discussion le modèle dominant, mais, au contraire, acceptent – sans le savoir – de le perpétrer, en s'excluant en tant qu'hommes inertes et rêveurs. Par conséquent, la maladie n'acquiert pas ici une valeur positive : elle réunit tout ce qui manque pour que le protagoniste soit un vrai homme, toutes les tentatives désespérées et non abouties de se conformer au modèle.

Les choses changent avec Zeno. L'histoire est bien connue : marqué par son deuxième insuccès littéraire, Svevo se propose de ne plus écrire. Il ne maintiendra pas sa résolution : pendant des années, il continuera à écrire des essais et des pièces de théâtre, puis il reviendra au roman. Dans cette période, on peut situer deux écrits très intéressants pour la figure de *l'inetto* : *L'uomo e la teoria darwiniana* et *La corruzione dell'anima*, en plus du fragment *L'apologo del mammut*. C'est dans ces écrits que Svevo met au point sa célèbre conception de *l'uomo abbozzo*, l'homme-ébauche, essayant ainsi de « théoriser *l'inetto* »²³². Svevo partage l'humanité en deux grands groupes. D'un côté, il situe les hommes qui ont terminé leur parcours évolutif et qui sont donc aboutis. Ils se sentent parfaits, ils sont doués d'un « sentiment de supériorité et aussi d'une supériorité de force réelle »²³³ qui est une conséquence directe de leur façon

²³¹ BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *Prefazione* a SVEVO Italo, *Senilità*, Milano, Bompiani, 1985, p. IX. [« I due modi di conoscenza, arte e vita, sono alternativi, onde non possono essere scambiati l'uno per l'altro », NT].

²³² MAXIA Sandro, *Lettura di Italo Svevo, op. cit.*, p. 99. [« teorizzare l'inetto », NT].

²³³ SVEVO Italo, *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori, 2004, p. 849.

d'être parfaitement en phase avec le contexte qui les entoure. De l'autre côté, il situe tous ceux qui sont encore en train de parcourir leur chemin évolutif et qui, de ce fait, manifestent un désaccord avec le monde qui les entoure : ils ne sont pas *adaptés*. Si le premier groupe d'hommes est parfaitement adapté à la société mais incapable d'évolution ultérieure, le deuxième groupe est celui des hommes non adaptés qui ont la possibilité d'évoluer et de changer selon les situations futures. Ils sont donc des hommes-ébauche qui contiennent tout le futur en germe : de ce fait, ils se montreront supérieurs aux premiers qui, dès que les choses changeront, seront destinés à disparaître. *L'inetto* est cet homme-ébauche, un homme « sans qualité », mais qui les possède potentiellement toutes :

« Son "évolution" future reste imprévisible. La plupart des hommes vivent dans l'actualité [...]. Au contraire *l'inetto* "se fait gloire" de ce déséquilibre apparent de son organisme, dans lequel "une partie est en lutte continue avec l'autre pour la suprématie", parce qu'il sait que "dans l'instabilité il y a une plus grande part d'avenir que dans la stabilité et le présent n'est rien d'autre qu'une hypothèse pas encore dépassée" »²³⁴.

Svevo arrive à cette conception positive de *l'inetto* pendant l'écriture de *La Coscienza* et cela pourrait expliquer le destin opposé réservé à Zeno par rapport à ses deux frères littéraires. Comme eux, il se perçoit différent du reste des hommes mais, au contraire d'Emilio et d'Alfonso, il entrevoit ce qu'il y a de positif en cette différence. Sa valeur réside précisément en une inlassable propension au changement : l'instabilité qui le caractérise n'est rien d'autre que le désir de quelque chose de meilleur :

²³⁴ MAXIA Sandro, *Lettura di Italo Svevo, op. cit.*, p. 99-100. [« La sua "evoluzione" futura resta imprevedibile. La maggior parte degli uomini vive nell'*attualità* [...]. *L'inetto* invece si "glorifica" di questo apparente squilibrio del suo organismo, nel quale "una parte è in continua lotta con l'altra per la supremazia", perché sa che "vi è nell'instabile una maggior porzione d'avvenire che nello stabile e il presente altro non è che un'ipotesi non ancora superata" », NT]. L'italique est dans le texte.

« il est clair que j'ai et que j'ai toujours eu (pour mon plus grand malheur peut-être) l'impétueux désir de devenir meilleur. Mes rêves d'équilibre et de force, comment les définirais-je autrement ? Mon père ne connaissait rien de tout cela. Il vivait en parfait accord avec l'être qu'on avait fait de lui et je dois dire qu'il n'eut jamais le souci de s'améliorer »²³⁵.

L'insatisfaction pour ce que l'on est aujourd'hui, d'une part, la volonté de changer et de s'améliorer, d'autre part, sont des éléments de force opposés à la statique adaptation à soi-même et au monde qui caractérise les hommes sains. Des hommes sains qui, sans s'en apercevoir²³⁶, commencent à dévoiler l'élément de maladie inhérent à leur santé. Au contraire, la maladie dont l'*inetto* est porteur – et qui pousse l'organisme à s'étudier et à s'analyser – révèle sa potentialité de salut. Pourquoi vouloir guérir si cette maladie est ce que l'humanité a de mieux ?²³⁷

Cependant, il ne faut pas s'y méprendre : Zeno cherche aussi, tout au long du roman, à s'intégrer. Un passage très intéressant, à cet égard, se trouve après la mort de Guido : dans l'idée de payer les dettes laissées par son beau-frère, Zeno commence à jouer et à gagner en Bourse. C'est à ce moment précis, lorsqu'il gagne de l'argent, qu'il se sent en parfaite santé :

« je n'étais que force et santé. La santé ne se perçoit que par comparaison ; c'est pourquoi, me comparant au malheureux Guido, j'avais l'impression d'être transporté, grâce à ma victoire dans cette lutte où il avait succombé. Tout n'était que force et santé autour de moi [...] »²³⁸.

²³⁵ SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, op. cit., p. 580-581.

²³⁶ Rappelons nous ce que Zeno dit : la « santé ne s'analyse pas elle-même ». *Ibid.*, p. 687.

²³⁷ On peut rappeler la lettre de SVEVO à Valerio JAHIER, du 20 décembre 1927 : « Et pourquoi vouloir soigner notre maladie ? Vraiment devons-nous enlever à l'humanité ce qu'elle a de mieux ? ». [« E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? », NT]. VENEZIANI Livia, SVEVO Italo, *Vita di mio marito. Stesura di Lina Galli. Con altri inediti di Italo Svevo*, op. cit., p. 191.

²³⁸ SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, op. cit., p. 872.

En d'autres termes, au moment où il gagne son combat, il coïncide avec le modèle de virilité bourgeois et se sent en bonne santé. Il va encore plus loin quand, après la guerre, il se révèle un commerçant habile et acquiert de ce fait une parfaite et stable santé : « Ma guérison je la dois à mon commerce »²³⁹.

En réalité, cette guérison n'est qu'apparente. Personne ne peut guérir parce que c'est la vie entière qui est malade à la racine²⁴⁰. À travers l'évolution, l'homme s'est éloigné de la nature et il en a renversé les principes. Ce n'est plus la loi du plus fort qui domine mais la loi des outils : « C'est l'outil qui crée la maladie, en abrogeant une loi qui, partout sur la terre, fut créatrice. La loi du plus fort disparaît, et, par elle, nous avons perdu la sélection naturelle »²⁴¹.

Il faut rappeler que Zeno n'arrivera jamais à une parfaite adhésion au système et cela lui garantira un point de vue excentrique, défilé. Étranger à ce monde, il en perçoit l'inconsistance des structures qui révèlent ainsi toute leur gratuité. L'élément fondamental de cette démarche est l'ironie²⁴² de Zeno. Si le monde qui l'entoure se prend au sérieux, lui se montre un personnage bizarre, qui rit lorsque, apparemment, il n'y aurait aucune raison de rire :

« C'est là un trait parmi les plus typiques de l'homme nouveau proposé par le meilleur du roman contemporain : nous le retrouverons, plus fréquemment, chez les héros pirandelliens. La source de ce rire à contretemps est la capacité de voir "avec d'autres yeux" la *routine* quotidienne, alors que nous savons que les normaux ne rient qu'en présence d'actes qui sortent de l'ordre commun »²⁴³.

²³⁹ *Ibid.*, p. 906.

²⁴⁰ « Zeno arrive à la conclusion que la maladie et la vie sont une même chose », BAZZOCCHI Marco Antonio, *La coscienza di Zeno: il personaggio inaffidabile*, op. cit., p. 44. [« Zeno arriva a concludere che malattia e vita sono la stessa cosa », NT].

²⁴¹ SVEVO Italo, *La Coscienza de Zeno*, op. cit., p. 908.

²⁴² Ou plutôt son humorisme ? Cf. CONTARINI Silvia, *L'Umore di Zeno*, « Narrativa », n° 13, février 1998, p. 29-47.

²⁴³ BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, op. cit., p. 113. [« È questo un tratto segnaletico tra i più tipici dell'uomo nuovo patrocinato dalla migliore narrativa contemporanea: lo ritroveremo, con maggior frequenza, negli eroi pirandelliani; fonte di questo ridere fuori tempo è la capacità di vedere "con altri occhi" la *routine* quotidiana; mentre si sa che i normali ridono solo in presenza di atti che escono fuori dall'ordine comune », NT]. L'italique est dans le texte.

Ce n'est pas un hasard qu'il est défini *pazzo*, fou : il se comporte comme un bouffon qui, par le biais de ses extravagances fait ressortir la vacuité des certitudes de ceux qui sont considérés comme sains. Congelés dans leurs certitudes, ils ne voient pas l'originalité d'une vie soumise au changement permanent. À ce changement pourra résister seulement un homme-ébauche comme Zeno, celui qui est chaque jour un homme nouveau. Jamais « prisonnier d'un personnage définitif »²⁴⁴, il n'a pas une identité stable et définie mais plutôt une identité multiple et protéiforme. Sans arriver donc à une critique radicale ni à une proposition alternative, le rôle joué par son *inettitudine* est foncièrement positif. Tout en gardant une position intermédiaire – il ne cède pas son rôle de *pater familias* – il arrive à concevoir l'instabilité de la réalité entière, son irrationalité :

« Zeno a découvert la nouvelle loi : ces systèmes “ne sont pas aussi solides qu'ils feignent de l'être” et cela modifie toute la perspective. Il ne vaut plus la peine de souffrir pour une défaite, si la vie, si originale, peut toujours créer des situations étrangement favorables à l'*inetto*. D'autant plus si l'on a été assez lucide pour comprendre l'ambiguïté profonde [...] de nos victoires et de nos défaites. [...] [L'ironie de Svevo consiste] à communiquer au lecteur le sentiment d'un renversement des valeurs [...] »²⁴⁵.

L'inettitudine peut donc être lue comme une position décentrée à partir de laquelle on peut relever tout d'abord les ambiguïtés de la société mais aussi les incohérences de la vie entière. Bien que liée à un contexte social précis – celui

²⁴⁴ FUSCO Mario, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 198. [« Prigioniero di un personaggio definitivo », NT].

²⁴⁵ MAXIA Sandro, *Lettura di Italo Svevo, op. cit.*, p. 145-146. [« Zeno ha scoperto la legge nuova: quegli ordinamenti “non sono poi così saldi come fingono di essere”, e questo muta tutta la prospettiva. Non vale più la pena di soffrire per una sconfitta, se la vita, tanto originale, può sempre creare situazioni bizzarramente favorevoli proprio all'*inetto*. Tanto più se si è stati così lucidi da capire la profonda [...] ambiguità delle nostre vittorie e delle nostre sconfitte. [...] [L'ironia di Svevo consiste] nel comunicare al lettore il senso di un rovesciamento di valori che si pone come ovvio », NT].

de la bourgeoisie, à cheval entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle – elle ne saurait être considérée comme une maladie exclusivement sociale.

Personnage complexe, difficile à cerner, l'*inetto* pose des problèmes plus qu'il ne donne des solutions. Même si les destins d'Alfonso, Emilio et Zeno sont différents, même si le sens et la valeur de leur maladie ne sont pas les mêmes, nous pouvons affirmer que l'*inetto* présente une façon autre d'être au monde. Il s'agit de personnages qui se questionnent, sur eux-mêmes et le monde qui les entoure, et dont l'auteur met en évidence le malaise psychologique et existentiel. Hommes « du refus et de la négation »²⁴⁶ les *inetti* semblent pointer par leur seule présence les failles de la vie humaine.

²⁴⁶ LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo, op. cit.*, p. 28. [« Del rifiuto e della negazione », NT].

Chapitre 3

Après Svevo. Quelques exemples

3.1 Le sacrifice de l'*inetto*

Le parcours de Federigo Tozzi est semblable à celui de Svevo. Comme l'écrivain de Trieste, Tozzi connaîtra une reconnaissance tardive, exception faite pour l'attention que lui prêtèrent Pirandello et surtout Borgese. Ses récits sont des narrations de « crise »²⁴⁷ où les personnages semblent affectés par une maladie tout d'abord psychologique. Les spécialistes n'ont pas de doute là-dessus : presque tous les personnages créés par Tozzi sont des *inetti*. Dès 1923, Luigi Russo définissait ainsi ces personnages :

« [...] les vaincus de Tozzi sont de simples *inetti*, ce sont des vaincus qui n'ont jamais pensé à combattre ; et cependant leur ruine manque d'une intime tragédie, et même la tragédie des choses ne peut susciter dans leur âme une profonde réaction, à cause de cette attitude veule et absente qu'ils ont face à la vie »²⁴⁸.

Russo utilise cette catégorie critique de façon indépendante de la parabole svévienne et, surtout, de façon négative. *L'inettitudine* des protagonistes bloque toute possibilité d'action narrative, créant ainsi une discordance entre la vigueur du récit et la vie des personnages : « le roman des *inetti* termine dès qu'il commence »²⁴⁹. Debenedetti donne une interprétation différente de cette

²⁴⁷ SACCONI Edoardo, *Narrative di crisi. Sulla forma di alcuni romanzi e novelle di Federigo Tozzi*, « MNL », vol. 118, n° 1, janvier 2003, p. 194-208. [« crisi », NT].

²⁴⁸ RUSSO Luigi, *I narratori*, op. cit., p. 184. [« I vinti del Tozzi sono dei semplici inetti, sono dei vinti che non hanno mai pensato di combattere; e però la loro rovina manca di un'intima tragedia, e la stessa tragedia delle cose non può neanche suscitare una profonda reazione nell'animo loro, per cotesta attitudine imbecille ed assente che essi hanno davanti alla vita », NT].

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 184. [« Il romanzo degli inetti finisce non appena comincia », NT].

inettitudine. Le critique, qui jouera un rôle éminent dans la consécration de Tozzi, se concentre sur l'aspect œdipien de *Con gli occhi chiusi*, *Il podere* et *Tre croci*²⁵⁰. Les *inetti* de Tozzi représentent tout d'abord le « fils incapable et frustré »²⁵¹ dont l'incapacité tourne à la rébellion contre un père oppressif et castrateur²⁵². En effet l'*inettitudine* de Remigio et des frères Gambi s'applique à ce que le père considère de la plus haute importance : « le sostanze, la roba »²⁵³, c'est-à-dire les biens. La destruction du patrimoine ainsi que la tendance à vivre la vie *les yeux fermés*, relèveraient donc d'une tentative de révolte contre un père qui s'est réservé toute la puissance virile²⁵⁴.

Par la suite la critique ne cessera de penser les personnages de Tozzi comme des *inetti* : rappelons au moins Luperini, qui lit leur *inettitudine* comme une attitude foncièrement antiéconomique²⁵⁵, Petroni²⁵⁶ qui relie l'élément économique et bourgeois au rôle du bouc émissaire, ou encore Bertoncini²⁵⁷ qui interprète l'*inetto* de Tozzi comme étranger au monde qui l'entoure.

Les personnages de Tozzi, en dépit de leurs différences, présentent des traits récurrents. Tout d'abord ils sont faibles²⁵⁸ et presque toujours mal à l'aise parmi les autres. De plus, ils s'avèrent incapables d'adhérer à la réalité qui les entoure. Pietro, Remigio, Giulio, Diego, Leopoldo, ne se montrent pas

²⁵⁰ La première édition de *Con gli occhi chiusi* est de 1919, celle de *Tre croci* est de 1920 et *Il podere* est publié en 1921. Les éditions italiennes de référence sont : TOZZI Federigo, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Mondadori, 2001, TOZZI Federigo, *Tre croci*, Milano, Fabbri, 1996 et TOZZI Federigo, *Il podere*, Milano, Fabbri, 1995.

²⁵¹ DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 240. [« Figlio incapace e frustrato », NT].

²⁵² En ce sens, est d'une forte valeur symbolique la scène de la castration des animaux. Domenico est l'homme qui plie tous ceux qui l'entourent, une sorte de tyran qui s'impose par la force. De même Giacomo, le père de Remigio bâtit son pouvoir sur sa force et la crainte qu'il inspire à ses salariés.

²⁵³ DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 246.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 251-252.

²⁵⁵ Cf. LUPERINI Romano, *Il Novecento*, op. cit., p. 284-294.

²⁵⁶ Cf. PETRONI Franco, *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006.

²⁵⁷ Cf. BERTONCINI Giancarlo, *Studi tozziani*, Manziana, Vecchiarelli, 1997.

²⁵⁸ Psychologiquement mais aussi physiquement. Il suffira de penser à l'opposition entre Pietro et Agostino qui est pourvu d'un physique fort : « Comme le vent gonflait la chemise d'Agostino, toute déboutonnée ! Pourquoi n'avait-il pas des poignets, des yeux, des oreilles, une chemise comme les siens ? Et pourquoi, lorsqu'il essayait de l'imiter, adoptant le même air nonchalant, se retrouvait-il découragé, le souffle coupé [...] ? » Alors que Pietro « fragile et souvent malade, avait toujours suscité chez Domenico un sentiment d'aversion : maigre et pâle comme il l'était, il le trouvait maintenant inutile à ses intérêts [...] ». TOZZI Federigo, *Les yeux fermés*, WALTER Carole (trad.), Saulxures, Circé, 1993, p. 24 et p. 108.

très conscients de ce qui se passe autour d'eux ni du fonctionnement de la vie réelle, vivant dans une sorte d'irréalité. Pietro s'égaré souvent dans ses abstractions et la distance qui le sépare de Ghisola est celle qui le sépare de la réalité tout entière : « Ghisola appartenait maintenant à cette réalité brutale moins forte que ses abstractions. Il ressentit cette différence avec une peine aiguë »²⁵⁹. Giulio est pris du soupçon de ne pas vivre, alors que Leopoldo, le protagoniste de *Ricordi di un impiegato* se demande : « C'est moi donc, qui ai voulu rester loin de cette réalité si douce ! Pourquoi ? C'est moi qui ai fermé mon âme pour toujours [...] »²⁶⁰. Cette méconnaissance est la forme première que prend leur *inettitudine* qui est donc tout d'abord « extranéité [...] au système de règles selon lequel les autres mènent leur jeu »²⁶¹. Ainsi Pietro vit dans un monde où « rien n'était à sa convenance »²⁶², sans savoir faire face aux autres qui « faisaient de lui ce qu'ils voulaient »²⁶³. De même, Remigio ne comprend pas (ou ne veut pas comprendre ?) les règles qui régissent le micromonde de *la casuccia*.

À la base de leur *inettitudine*, on retrouve ce qu'on pourrait définir comme une attitude *antiéconomique*²⁶⁴ : un déséquilibre entre un monde qui suit les règles de l'économie et de la force et des personnages qui vivent en suivant d'autres règles. Mais le discours de Tozzi semble se charger d'autres significations, comme le démontre le cas de celui qui nous semble le plus *inetto* de ses personnages, c'est-à-dire Remigio Selmi. Après avoir hérité de *la Casuccia*, Remigio dévoile toute son incapacité et sa passivité dans l'administration du bien et se voit en butte à l'hostilité de tous ceux avec qui il entre en contact. Son *inettitudine* prend les contours d'une exclusion dramatique : il n'y a personne qui veuille le soutenir ou lui fournir ce contact humain qu'il recherche désespérément. On remarque souvent dans le

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁰ TOZZI Federigo, *Ricordi di un impiegato*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1994, p. 38. [« Sono io, dunque, che ho voluto restare lontano da questa realtà così dolce! E perché? Sono io che ho chiuso la mia anima per sempre [...] », NT].

²⁶¹ BERTONCINI Giancarlo, *Studi tozziani*, *op. cit.*, p. 33. [« Estraneità [...] al sistema di regole secondo cui gli altri conducono il loro gioco », NT].

²⁶² TOZZI Federigo, *Les yeux fermés*, *op. cit.*, p. 60.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ PETRONI Franco, *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, *op. cit.*, p. 44.

personnage de Remigio une conduite enfantine : il cherche à plaire à tous et à faire plaisir à tout le monde. *Il podere* est aussi le récit de toutes les vaines tentatives que Remigio fait pour établir un rapport avec les autres. De plus, comme le font les personnages inaptes, Remigio reste aveugle à toute possibilité de changer le cours des choses. Incapable de gérer son exploitation, il refuse de prendre un fermier qui pourrait l'aider ou encore, dans le procès contre Giulia, il refuse de pactiser avec elle, convaincu que la vérité triomphera. Il reste renfermé dans son coin, sans arriver à *voir* la réalité qui l'entoure. En ce sens, on peut bien dire que lui aussi vit les yeux fermés. Une série d'erreurs jalonnent sa marche vers le sacrifice, le rendant ainsi coresponsable de sa propre perte : « Chaque acte [de Remigio] visant en apparence à résister à la ruine imminente en facilite en réalité la venue. [...] Sa faiblesse astucieuse vise désormais directement au but : le total sacrifice de soi »²⁶⁵. Un sacrifice qui paraît nécessaire pour la survie de la communauté. En d'autres termes, Remigio serait, sans en avoir une pleine conscience, la victime sacrificielle sur laquelle se défoulent la violence et l'agressivité des autres. Le narrateur non plus ne semble pas se ranger du côté de Remigio, lui concédant de moins en moins d'espace²⁶⁶. Même sa mort n'a rien de glorieux, car il succombe du coup de hache que Berto lui donne dans le dos. On remarquera enfin que sa mort est archivée en quelques lignes : tout de suite tombe une grêle qui recouvre son corps et son existence.

La parabole de Giulio, dans le roman *Tre croci*, est sans doute plus consciente. Même si certains critiques²⁶⁷ définissent les trois frères Gambi comme des *inetti*, il conviendrait de réserver cette catégorie au seul Giulio, l'aîné. Ses vicissitudes reprennent à l'évidence celles du Christ. Un Christ

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 89. [« Ogni suo [di Remigio] atto in apparenza volto a resistere alla rovina incombente in realtà la propizia e ne facilita l'avvento. [...] La sua astuta debolezza mira ormai direttamente allo scopo: il totale sacrificio di sé », NT].

²⁶⁶ Si au début de la narration Remigio et sa ferme semblent être les seuls protagonistes, par la suite un espace de plus en plus grand est donné aux autres personnages comme Giulia, Berto, Picciolo.

²⁶⁷ Anzi FERRONI : « Dans *Tre croci* le personnage de l'*inetto*-victime sacrificielle est multiplié par trois ». FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 122. [« In *Tre croci* il personaggio dell'*inetto*-vittima sacrificale è moltiplicato per tre », NT]

faussaire, abandonné par ses frères, qui décide de se donner la mort pour les sauver.

Cette brève incursion chez les *inetti* de Tozzi nous a permis de constater qu'ils vivent dans un monde halluciné et féroce, où les plus faibles ne trouvent pas de défense, ils sont au contraire isolés, objets de défoulement. En ce sens les personnages de Remigio et Giulio jouent²⁶⁸ le rôle de boucs émissaires. La violence qui domine le monde se décharge sur eux qui sont coupables, coupables de leur *inettitudine*.

3.2 Le rouge et le noir

Inapte à la vie se reconnaît aussi Filippo Rubé, le protagoniste du roman homonyme de Borgese. Paru en 1921, le livre se construit autour d'un personnage faible et *inetto*, dont la conscience s'effrite progressivement jusqu'à arriver à une perte d'identité presque totale²⁶⁹. Doté d'un tempérament inquiet, d'une « logique à couper un cheveu en quatre »²⁷⁰ et d'un esprit d'introspection exacerbé, il est aussi victime d'un « effroyable désordre de l'imagination »²⁷¹ et d'une grande quantité de maladies psychosomatiques qui concrétisent son incapacité à vivre. Par-dessus tout, il se montre incapable de choisir ou de « se singulariser à travers la cohérence de sa propre volonté »²⁷². Non seulement, comme d'autres personnages inaptes, Rubé n'arrive pas à imposer sa volonté mais, plus que d'autres *inetti*, sa volonté même semble se disperser. Il s'abandonne donc au *Hasard*, voyant en lui le

²⁶⁸ Cette analyse ne nous semble pas valoir pour Pietro (qui d'ailleurs, en fin de roman ouvre les yeux sur Ghisola) ni pour Leopoldo, porteur d'un fort sens de malaise existentiel, inadapté, bloqué dans sa peur des autres et du monde.

²⁶⁹ De cette perte d'identité est un élément révélateur le jeu sur le nom - de saveur pirandellienne - qui accompagne le personnage (Filippo se demande comment il s'appelle et ensuite il arrive à changer quatre fois son nom) et la recherche de ses origines (vaine) qui accompagne le deuxième voyage à Calinni.

²⁷⁰ BORGESSE Giuseppe Antonio, *Vie de Filippo Rubè*, GALLOT Muriel (trad.), Paris, Gallimard, 1995, p. 23.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 308.

²⁷² TERRILE Maria Cristina, *La narrazione dell'inettitudine in Rubé di Giuseppe Antonio Borgese*, « Italice », vol. 72, n° 1, printemps 1995, p. 41. [« Singularizzarsi attraverso la coerenza della propria volontà », NT].

véritable maître de sa vie : « qu'importe, se disait-il, puisque dans ma vie la seule chose à laquelle j'ai cru a été la Fortune, il est juste que ce soit le Hasard qui décide »²⁷³. L'homme n'est plus l'auteur de sa destinée mais il préfère se livrer à la Fortune.

Rubé n'est pas un personnage apaisé. Non seulement il est *inetto*, mais de plus il sait l'être, il a une précise et douloureuse conscience de ses défauts et de ses manques. Il se voit différent des autres, aptes à la vie, alors que lui, toujours en retard, empoté, gaffeur, semble condamné au malheur. Il voudrait « être comme tous les autres »²⁷⁴ et pour y arriver il engage une terrible lutte contre lui-même. C'est pour cela, par exemple, qu'il accepte de s'exprimer en public tout en détestant le faire, ou qu'il cherche à paraître courageux à la guerre et beau parleur en société²⁷⁵. Mais il ne trompe personne et surtout il ne se trompe pas lui-même, se montrant sans pitié. Il s'acharne inlassablement contre de toutes petites erreurs, contre toute hésitation. Il les examine, les analyse dans leurs détails les plus secrets, arrivant toujours à se condamner. Particulièrement touchants sont, à ce propos, la délirante confession au père Mariani, dans la dernière partie du roman, et le monologue tout aussi délirant qui suit. Rubé avoue tout, même des choses qu'il a simplement pensées²⁷⁶, à la recherche d'une absolution impossible. Sans répit, il s'accuse de lâcheté, de cynisme, avec une obstination égale seulement à son désespoir. Le désespoir de celui qui, coûte que coûte, cherche un coupable (et donc une raison) là où il n'y a pas forcément de pourquoi.

Rubé donc a conscience d'être malade et il cherche en permanence à « détourner [...] les soupçons [...] sur sa santé et sa force »²⁷⁷. Comme maints intellectuels de son époque, il commence à croire dans le pouvoir régénérateur de la guerre : « Je donnerai à mon corps qui est sain la direction de mon âme malade, c'est pourquoi je me vouerai à la vie militaire qui est presque toute

²⁷³ *Ibid.*, p. 381.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁵ Il suffira de penser à comment Rubé se sent pendant ses soirées parisiennes ou à Milan.

²⁷⁶ Confondant, dit le père Mariani, la pensée et l'acte, autre caractéristique des *inetti* pour lesquels souvent, le seul espace d'action libre est leur for intérieur.

²⁷⁷ BORGESE Giuseppe Antonio, *Vie de Filippo Rubè*, op. cit., p. 35.

physique et qui me fera une âme nouvelle »²⁷⁸. En fait, cet espoir se révélera vain et cette expérience ne changera en rien Filippo dont la vie continuera, même dans l'après-guerre, à être rongée par cet obscur malaise qui le poursuit. Il démontre donc une forte « inaptitude au bonheur »²⁷⁹ qui l'accompagnera toujours.

D'un côté Filippo Rubé n'accepte pas une position et une vie médiocre²⁸⁰, de l'autre il ne possède pas l'habileté nécessaire pour se frayer un chemin dans la société. Faible, solitaire, souvent il parle à tort et à travers et il ne sait pas captiver les autres. Il essaie de s'appuyer sur ce qu'il considère comme sa qualité la plus importante, c'est-à-dire son zèle. Mais le zèle ne suffit pas à combler la distance qui le sépare des hommes. Il reste toujours un peu à l'écart de la vie qu'il observe de biais sans vraiment y prendre part. Son *inettitudine* est tout d'abord l'inconstance d'une conscience inerte, contradictoire. Force est de constater que l'instabilité semble se matérialiser dans l'itinérance continuelle qui domine Rubé : non seulement il ne prend pas de décisions, mais de plus il erre continuellement d'un lieu à l'autre, du début à la fin. L'ambivalence et les contradictions du personnage, émergent avec force dans une des scènes finales où nous voyons Rubé essayer de se frayer un chemin dans la manifestation avec un chiffon noir dans une main et un chiffon rouge dans l'autre. Cette scène résume toute l'*inettitudine* de Rubé, incapable de faire un choix définitif. Une scène qui est souvent considérée comme une « allégorie [...] d'une ambivalence, d'une disponibilité psychologique et de comportement envers les extrémismes opposés, congénitale chez un certain type d'intellectuel »²⁸¹. D'ailleurs Rubé, individualise une des causes de sa situation dans son appartenance à

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 104.

²⁸⁰ L'argent en effet joue un rôle très important dans le roman. Rubé doit toujours compter ce qu'il a en poche et la perspective de la pauvreté l'effraie beaucoup. Il suffira de penser à quand, avant de partir pour Paris, « il sentit un relent de cuisine pauvre, et il lui sembla deviner une odeur fade d'accouchement. Alors son désir de fuite augmenta ». *Ibid.*, p. 236.

²⁸¹ DE MARIA Luciano, *Introduzione*, BORGESE Antonio, *Rubé*, Milano, Mondadori, 1988, p. XVIII. [« Allegoria [...] di un'ambivalenza, di una disponibilità psicologica e di comportamento verso estremismi opposti, congenita ad un certo tipo di intellettuale », NT].

« cette malheureuse bourgeoisie intellectuelle et provinciale, déformée d'avoir tout et rien appris, corrompue par ce goût des ascensions définitives, d'où l'on contemple les panoramas. Nous avons des mains sans ampoules et le biceps mou ; nous ne savons nous servir ni d'une bêche ni d'une épée ; nous ne savons qu'étreindre le vide »²⁸².

Voici donc que l'*inettitudine* de Rubé devient possibilité d'interpréter un moment de désarroi des intellectuels bourgeois italiens tout de suite après la guerre. Des intellectuels qui ne savent plus où est leur place, des monstres « avec deux jambes [...], avec deux bras et un cerveau qui moud à vide »²⁸³ et qui, comme l'homme « du sous-sol » de Dostoïevski, ne savent être ni « un être libre ni un animal. Incapable de faire le bien ni de vouloir le mal »²⁸⁴. Borgese crée un lien étroit entre la conscience en crise de Rubé et la crise des idéologies bourgeoises, une crise qui secoue tout d'abord les intellectuels italiens, pris entre la fin de la guerre et le fascisme. Ainsi, les deux plans – crise personnelle et historique – s'entremêlent²⁸⁵ : Rubé « est un roman psychologique qui porte et développe en soi un roman politique »²⁸⁶.

3.3 Vers la fin du siècle

Dans la suite du XX^e siècle, l'*inetto* ne disparaîtra pas de la production littéraire italienne. Bien au contraire, sans se présenter avec la même fréquence ni la même intensité qu'au début du siècle, il restera un élément significatif. Il serait néanmoins impossible d'analyser, voire de simplement citer, tous les *inetti* qui peuplent le XX^e siècle et d'ailleurs, l'histoire de l'*inetto* littéraire n'est pas l'objet de notre recherche. Par conséquent, il nous suffira de rappeler ici que les traits de l'*inettitudine* se retrouvent dans certaines œuvres

²⁸² BORGESSE Giuseppe Antonio, *Vie de Filippo Rubè*, op. cit., p. 110.

²⁸³ *Ibid.*, p. 315.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Avec, cependant, une nette prédominance du plan psychologique. La narration est concentrée sur les vicissitudes de l'avocat Rubé, sur son intériorité avant tout.

²⁸⁶ DE MARIA Luciano, *Introduzione*, op. cit., p. VI. [« È un romanzo psicologico che porta e sviluppa in sé un romanzo politico », NT].

majeures de la littérature italienne. Pensons, par exemple, à Moravia, à Pavese ou encore à Bufalino.

Nous retrouvons donc un *inetto* chez Moravia, dans son roman initial, *Gli Indifferenti* (1929). L'*inettitudine* de Michele est palpable et elle a la saveur d'un refus désorienté d'une situation précise. La situation est celle de la bourgeoisie italienne à l'époque du fascisme, desséchée dans la répétition artificielle et vaine d'actes tout extérieurs, sans valeurs. Apathique, tourmenté, indifférent à tout, Michele sent avec force l'hypocrisie d'une époque où tout lui apparaît « lamentable, ridicule, faux »²⁸⁷. Il est à la recherche désespérée de quelque chose de tragique et d'honnête qui redonne un peu de sève à une vie aride, sans espace pour les grandes passions – la haine ainsi bien que l'amour. L'*inettitudine* de Michele parviendra à son sommet dans la célèbre scène du pistolet. Convaincu de devoir, en dépit de son indifférence, protéger l'honneur de sa sœur, Michele décide de tuer Leo. Et il le fait, mais uniquement dans son imagination : dans la réalité, lorsqu'il se retrouve devant Leo, le pistolet claque à vide, Michele a oublié de le charger. Il n'y a aucune possibilité de tragédie pour « ce Hamlet moderne rongé et déchu »²⁸⁸ dans un monde aride et privé des énergies nécessaires à déclencher toute catastrophe.

Des traces d'*inettitudine* se retrouvent également chez Corrado, le protagoniste de *La casa in collina* de Cesare Pavese (1947). Dans un contexte où la logique de l'affrontement entre groupes semble avoir le dessus sur tout (c'est eux ou nous, fascistes ou résistants) Corrado se positionne à part. Il s'agit d'un personnage isolé, auteur de son isolement comme le démontre, par exemple, l'opposition dialogique avec les autres personnages²⁸⁹. Le roman est construit sur son point de vue, un point de vue qui semble décalé. En effet comme tous les *inetti*, Corrado manque les événements importants. La guerre

²⁸⁷ MORAVIA Alberto, *Gli Indifferenti*, Milano, Bompiani, 1964, p. 233. [« Pietoso, ridicolo, falso », NT].

²⁸⁸ SOLMI Sergio, *Gli Indifferenti di Moravia* in SOLMI Sergio, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 92. [« Questo corrosivo e decaduto Amleto moderno », NT].

²⁸⁹ Lorsque Corrado est avec les partisans, il aime les contredire, faisant la même chose lorsqu'il se retrouve avec Elvira. Cf., par exemple, PAVESE Cesare, *La casa in collina*, in ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 401 et p. 402.

est « à deux pas, lointaine »²⁹⁰ : elle est là mais il y participe toujours de biais, indirectement. Il se renferme dans une sorte de bulle protectrice, faite de passé (son histoire avec Cate) et de culture (rappelons l'insistance avec laquelle il cherche à enseigner à Dino). Son *inettitudine* peut être lue comme celle d'un personnage qui ne sait pas faire face aux responsabilités collectives de la guerre, qui ne sait pas faire partie de cet événement et qui ne sait ou ne veut pas s'aligner d'un côté ou de l'autre. Tout en soulignant leurs différences très fortes, Michele et Corrado sont deux *inetti* expression d'une précise situation historique et politique. Leur *inettitudine* acquiert un sens dans le cadre des années vingt-trente ou de la deuxième guerre mondiale.

Nous pouvons mentionner également les *inetti* de Gesualdo Bufalino, qui se distinguent quant à eux par leur dimension anhistorique, car ils sont rongés par un mal atemporel. Rappelons que *Diceria di un untore*, le roman initial de Gesualdo Bufalino, est publié en 1981 ; suivra, à trois ans d'écart, *Argo il cieco*. Ces deux romans, bien que différents, montrent une certaine unité de thèmes et d'inspiration. La thématique de la mémoire est fondamentale : dans les deux cas c'est le souvenir qui déclenche le mécanisme narratif. Et les protagonistes ont des traits en commun, notamment une certaine faiblesse et une difficulté à vivre. Si le protagoniste de *Diceria* n'est pas un véritable *inetto*, tout en montrant une certaine angoisse de vivre, un malaise qui l'empêche de se sentir à sa place chez lui ou ailleurs, le protagoniste et narrateur d'*Argo* est, lui, vrai *inetto*. « Pecora-eroe », mouton héroïque, avide d'espaces et d'événements plus importants, il est confronté à l'échec de tous ses désirs. Il n'hésitera pas à se définir « inapte à grandir en tant qu'être tragique »²⁹¹ : à lui, comme en général aux *inetti*, le rôle de héros tragique est interdit. Incapable de respecter le scénario social, il s'observe vivre plus qu'il ne vit. Là aussi, comme dans *Diceria*,

²⁹⁰ PAVESE Cesare, *La casa in collina*, op. cit., p. 402. [« A due passi, remota », NT].

²⁹¹ C'est d'ailleurs dans cette partie que le protagoniste trace une sorte de généalogie indiquant comme père spirituel l'homme du sous-sol : « Je sais bien que je me suis trompé sur toute la ligne depuis le début, que le juste incipit était un autre, un aveu dérobé à glisser en cachette dans l'urne des dénonciations, comme ce gémissement issu d'un souterrain, il y a un siècle à peu près : "Je suis un homme seul, je suis un homme malade...". Quelqu'un m'a précédé, il y a toujours quelqu'un qui me précède ». BUFALINO Gesualdo, *Argos l'Aveugle ou les songes de la mémoire*, THÉVENAZ Ludmilla (trad.) Paris, Éd. de Fallois l'Âge d'homme, 1988, p. 107.

la métaphore du théâtre est fondamentale : toute la vie n'est qu'une énorme comédie et il est impossible de saisir la Vérité. Dans cette optique, la thématique de *l'inettitudine* se mêle à une plus vaste réflexion existentielle. *L'inetto* voudrait participer à la vie ; malheureusement il se démène « gauchement, mais sans accrocs notables »²⁹², sans avoir le rythme que la comédie sociale lui demanderait. Il est donc relégué en position défilée, à la marge. De cette position tristement privilégiée, il peut observer la scène avec un certain recul et il sent ainsi monter en lui le soupçon que « les jeux véritables se jouent derrière le rideau, que quelqu'un nous regarde sans se montrer »²⁹³. Reprenant des idées pirandelliennes, Bufalino nous avertit qu'il est impossible de dénouer le mystère d'une vie humaine où les hommes semblent obligés de jouer les rôles qu'un invisible marionnettiste a choisi pour eux. *L'inettitudine* de Bufalino a donc « une bizarre saveur d'inexistence »²⁹⁴ ; c'est la condition de celui qui, au-delà de l'artificialité de la vie, comprend *inexister*.

²⁹² *Ibid.*, p. 139.

²⁹³ *Ibid.*, p. 125.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 125.

Conclusion

Dans cette première partie, nous avons mené une réflexion sur la catégorie historique de l'*inetto* et esquissé le portrait qui nous guidera dans nos analyses successives. Les *inetti* se distinguent par leur inertie et leur manque de volonté qui peut souvent devenir aboulie. Ils se caractérisent par l'excès de réflexion, l'intellectualisme et leur culture ainsi que par leur maladresse et leur immaturité psychologique. Et, surtout, ils se signalent par leur sentiment d'éloignement de la vie et le soupçon que quelque chose est en train de leur glisser entre les mains.

Il est facile de constater que tous ces caractères sont éloignés (voire opposés) de la typologie normative de l'homme qui s'affirme dans le contexte de l'Europe bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, basée sur la volonté de puissance et la force, la beauté et l'ordre, le courage et le contrôle de soi. À la question posée au début de notre analyse (peut-on lire l'*inetto* comme un contretype ?) nous pouvons maintenant répondre par l'affirmative. S'insérant dans un plus vaste contexte de crise généralisée²⁹⁵, les *inetti* exprimeraient une sorte de masculinité alternative et problématique qui, avant tout, peut être lue comme un décalage face aux attentes de la société sur laquelle d'ailleurs les *inetti* parfois donnent leur point de vue. Ainsi les *inetti* deviennent le sujet et l'objet du regard : ils sont jugés par la société et en même temps ils la jugent. Il

²⁹⁵ Au tournant du siècle, les changements économiques et sociaux, ainsi que la progressive émancipation des femmes, bouleversent le système en place engendrant chez les hommes une angoisse identitaire à laquelle souvent on répond avec férocité et misogynie ou radicalisant la masculinité (en ce sens, rappelons l'impératif "Sois un homme !" qui implique l'effort constant pour affirmer sa virilité). Pour un regard plus approfondi sur cette crise de la masculinité cf. MAUGUE Annalise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Payot & Rivages, 2001, BADINTER Élisabeth, *XY, de l'identité masculine*, Paris, O. Jacob, 2004, p. 14, et LE RIDER Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992. LE RIDER d'ailleurs, établit un parallèle entre la « crise permanente de l'identité » (p. 55) et l'homme sans qualités de MUSIL. Pour l'antiféminisme cf. LE RIDER Jacques, *Le Cas Otto Weininger, racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

convient néanmoins de souligner que parfois ce regard s'élargit, arrivant à inclure des faiblesses humaines de saveur plus existentielle et moins historique telles que le sentiment d'être étrangers au monde que l'on habite.

Le rôle de contretypage n'est nullement abstrait mais il se réalise dans la réalité concrète du texte où à l'*inetto* est en général opposé un gagnant. Ce gagnant – que l'on pourrait indiquer comme *atto*, un personnage apte, par contraste avec notre *inetto* – est porteur de toute une série de valeurs qui se donnent comme normatives à l'intérieur du roman. C'est en relation à ces normes que l'*inettitudine* acquiert un sens, qu'elle existe même. Mais en même temps, avec ses manques et ses défaillances, c'est l'*inetto* qui rend visible un modèle autrement implicite et invisible. Au vu de cette relation si étroite, il nous semble possible de mobiliser un autre concept clé des études sur la masculinité : celui de masculinité hégémonique. Car l'idée de masculinité hégémonique n'indique pas un type de personnalité figée et définie une fois pour toutes. Elle indique « la masculinité qui est en position hégémonique dans une structure donnée de rapports de genre »²⁹⁶. À côté – ou mieux, au-dessous – nous trouvons les autres masculinités unies par un rapport de subordination, complicité ou marginalisation. En ce sens, nous pourrions interpréter les hommes *atti* comme exemples de masculinité hégémonique et les hommes *inetti* comme une masculinité subordonnée, tout en sachant, cependant, que notre personnage conserve un statut ambigu. La poursuite d'un modèle ne signifie-t-elle pas confirmation de son importance et sa justesse ? Cette question n'attire pas une réponse seule et univoque : chaque personnage inapte décline d'une façon qui lui est propre le rapport avec le modèle hégémonique. Voici que l'*inetto* nous dévoile toute sa complexité et sa multiplicité. Il nous importe ici de signaler deux importantes conséquences. Tout d'abord la composante relationnelle qui se niche dans ce personnage. On est *inetti* par rapport à quelqu'un, à un modèle. La deuxième conséquence est que ce « dialogue entre masculinités » tient bien à l'écart les femmes. Elles apparaissent dans la plupart des cas comme un objet à conquérir, voire à

²⁹⁶ CONNELL Raewyn, *Masculinités, op. cit.*, p. 73.

soustraire au rival. Les femmes émancipées ou revendiquant leurs droits sont tout simplement ignorées.

La différence entre les auteurs cités, témoigne de la capacité de *l'inetto* à être porteur d'instances diversifiées. Personnage du mal-être, il peut le décliner de façons différentes, se prêtant ainsi à représenter des moments hétérogènes. Nous pouvons donc bien dire que *l'inetto* est un personnage polysémique : tout en gardant des traits récurrents, il peut être incarné par des personnages très éloignés et acquérir une signification différente. De plus, *l'inetto* est un personnage à facettes, chacun a ses propres raisons d'être, ses propres caractéristiques qu'il conviendra d'analyser avec attention.

PARTIE II :
Les *inetti* des années quatre-vingt

Introduction

Nous avons défini les éléments principaux autour desquels l'identité de *l'inetto* se construit. Il est temps désormais de passer à l'analyse des *inetti* des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qui constituent le véritable centre de notre thèse.

Les vingt dernières années du XX^e siècle sont des années de forts changements, en particulier, une production romanesque accrue s'accompagne d'une intense présence de personnages faibles et inertes, totalement ou partiellement *inetti*. Certes, les protagonistes des romans de cette période ne se présentent pas tous comme des *inetti* ou des faibles : pensons à l'assurance que démontrent certains personnages de De Carlo ou au calme détachement de certains protagonistes des romans de Del Giudice. On ne saurait donc simplifier la situation de la littérature italienne de l'époque, en la renfermant dans une seule catégorie. Cela dit, il convient de remarquer qu'en cette période *l'inetto* multiplie et intensifie sa présence qui pourrait donc être expression d'un malaise souterrain, à peine palpable, qui hante les années du divertissement, de la mode et de la télévision.

Nous démarrons donc cette deuxième partie avec les années quatre-vingt qui ont mis en route des processus encore actuels et vitaux : finalement, les années quatre-vingt « ne se sont jamais achevées »²⁹⁷ ; sous plusieurs angles elles apparaissent comme l'époque qui a enfanté notre monde, « l'incubateur de notre présent »²⁹⁸. Ce sont les années qui, avec toutes leurs contradictions et leurs limites, nous ont rendus postmodernes²⁹⁹.

Plusieurs éléments concourent à changer le visage de l'Italie. Un changement anthropologique, selon certains, se vérifie chez les Italiens qui

²⁹⁷ CHIODI Stefano, *Anni ottanta*, 5 avril 2011, <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/anniottanta>. [« non sono mai finiti », NT].

²⁹⁸ *Ibid.* [« l'incubatore del nostro presente »].

²⁹⁹ BATTISTA Pierluigi, *1980 L'anno del Riflusso ci ha reso moderni*, « Il Corriere della Sera », 22 novembre 2009.

découvrent qu'oblitérer les années de plomb et le terrorisme n'est pas si difficile. Cette mutation affecte spécialement les jeunes : les manifestations de leur confusion et de leur désarroi se multiplient, y compris au niveau artistique. Nous pensons, par exemple, à un film représentatif de la période : *Ecce bombo* de Nanni Moretti. Sorti en 1978, le film est le manifeste aigre-doux d'une génération qui sent, de manière obscure et imprécise, avoir raté une occasion³⁰⁰. D'un point de vue littéraire, nous pouvons citer deux œuvres tout aussi emblématiques : *Boccalone* d'Enrico Palandri et *Altri libertini* de Tondelli. Ce sont des exemples significatifs d'une génération désabusée qui se prépare à commencer la nouvelle décennie d'une manière quelque peu tourmentée. Il s'agit de tendances importantes, relevées à la fois par les contemporains³⁰¹ et par les historiens³⁰² qui soulignent notamment le sentiment d'inutilité et le repli sur soi, le renfermement dans une dimension plus individuelle qui caractériseraient surtout les jeunes. Ces tendances semblent avoir quelque chose en commun avec *l'inettitudine* : peut-on les mettre en relation ? N'oublions pas que les écrivains que nous avons choisi d'analyser ont souvent été définis générationnels puisqu'ils mettent au centre de leur œuvre la condition des jeunes, une condition souvent³⁰³ dépeinte comme fragile et précaire. Comment nos jeunes *inetti* se situent-ils par rapport à la contemporanéité qui change ?

Pour répondre à ces questions nous allons consacrer le premier chapitre à la décennie qui s'ouvre, dont nous entendons mettre en lumière les éléments les plus significatifs et utiles pour notre analyse. En particulier, nous essaierons d'éclaircir le discours individualiste et hédoniste que l'on relie si souvent à cette période. Les années quatre-vingt sont-elles vraiment si

³⁰⁰ « Mais que sommes-nous en train de faire ? Mais qu'arrive-t-il ? Mais quand verra-t-on le soleil ? » se demande l'un d'entre eux, une nuit d'été sur la plage où s'est rendu le groupe entier pour attendre une aube qu'ils ne verront pas. Le soleil se lève, comme chaque jour, mais derrière eux qui se laissent distraire par les cris du chiffonnier. MORETTI Nanni, *Ecce bombo*, 1978. [« Ma che stiamo facendo? Ma che sta succedendo? Ma quando vediamo il sole ? », NT].

³⁰¹ Cf., par exemple, les articles d'ALBERONI ou d'ASPESI. Mais également les rapports des Instituts de recherche sur la situation des jeunes.

³⁰² Cf., par exemple, CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, Roma, Donzelli, 2003, p. 570 et svv.

³⁰³ Mais pas uniquement. Parfois le récit de la condition des jeunes acquiert des tons plus légers et confiants. Il suffira de penser aux romans d'Andrea DE CARLO centrés sur des personnages sûrs d'eux-mêmes, confiants dans leurs capacités, prêts au succès.

frivoles ? Remarquons d'emblée que nous nous confrontons à une période marquée par des comportements sociaux multiples qui produisent une « société indistincte »³⁰⁴ où cependant, il est possible de reconnaître des orientations principales auxquelles tout le monde doit se confronter. Comment changent les Italiens ?

Après avoir examiné cette toile de fond culturelle, historique et idéologique, nous nous attacherons à l'analyse littéraire des œuvres choisies. Nous commencerons par un personnage qui n'est pas, à première vue, un *inetto* : le protagoniste de *Vie standard d'un vendeur provisoire de collant* d'Aldo Busi. Angelo Bazarovi est un intellectuel très en colère, agressif et velléitaire, qui ne perd pas l'occasion de dénigrer son employeur : Celestino Lometto. Cet entrepreneur incarne les nouvelles possibilités qui semblent s'ouvrir aux Italiens sachant les saisir : parti de rien, il se retrouve maintenant, grâce surtout à sa roublardise, chef d'une grosse entreprise de collants. Que fait notre *inetto* en sa compagnie ? En est-il complice ou opposant ? C'est ce que l'on essaiera de clarifier dans le deuxième chapitre.

Par la suite, nous nous concentrerons sur Marco Lodoli. *Sa Chronique d'un siècle qui s'enfuit* met en scène un triangle amoureux qui se répète à des moments différents. Dans le passé, les trois sommets du triangle sont notre *inetto*, Fernando et Serena ; dans le présent nous retrouvons notre *inetto*, Fernando et Clo. Fernando, nous le verrons, incarne un stéréotype typiquement italien : celui du séducteur – indiquant avec ce mot non seulement la capacité de séduire les femmes mais la capacité plus élargie de plaire à tous. C'est lui le soleil autour duquel tournent les autres personnages, y compris notre *inetto* qui n'a pas de nom et semble aller vers une progressive raréfaction de son identité. Cet *inetto* met en jeu tout son être, renonçant à la vie mais découvrant ainsi une nouvelle façon de vivre.

³⁰⁴ C'est le titre du rapport du CENSIS de 1983. CENSIS, 1983. *La crescita della società indistinta*, in ID., *Se trent'anni vi sembrano pochi. 1967-1997. L'Italia nell'interpretazione del Censis*, Milano, Franco Angeli, 1997. Le CENSIS (Centro Studi Investimenti Sociali) est un institut de recherche socioéconomique fondé en 1964.

Le quatrième chapitre sera consacré à une autre première œuvre : celle de Sandro Veronesi. Avec *Per dove parte questo treno allegro* nous aborderons le discours générationnel. Les protagonistes du livre sont en effet un père et son fils (notre *inetto*) en voyage pour la Suisse. La confrontation entre ces deux personnages est implacable. L'*inetto* de Veronesi semble avoir tout perdu, y compris le modèle qu'un père devrait être. Qu'arrive-t-il lorsque l'*inetto* ne veut pas suivre les traces du père ?

Le dernier chapitre sera consacré à deux livres de Claudio Piersanti. Ce choix nous le devons tout d'abord à l'intérêt des livres qui présentent deux versions vraiment très différentes d'*inettitudine*. Par ailleurs, la dimension temporelle entre en jeu : *Casa di nessuno* sort en 1981, *Gli sguardi cattivi della gente* en 1992. Ces deux livres se situent donc au commencement de deux décennies différentes. Le premier roman est encore fortement lié à l'atmosphère des années soixante-dix : l'*inetto* ferait partie de ce groupe de jeunes égarés dont on parlait plus haut. Au contraire, l'*inetto* du deuxième livre (Alessandro) n'est plus un jeune homme mais un homme (nous ne connaissons pas précisément son âge mais il a entre 35 et 40 ans) au caractère assez fort. Même si c'est avec une moindre intensité par rapport à des personnages comme Lometto, Alessandro aspire à être un petit entrepreneur et à participer au monde.

Ces brèves indications introductives montrent la variété des *inetti* que nous allons analyser : cette variété est l'un des traits les plus intéressants et les plus riches que nous entendons mettre en valeur dans cette deuxième partie.

Chapitre 4

Un tournant : les années quatre-vingt

4.1 Des années contradictoires

Adorées, mais plus souvent décriées, les années quatre-vingt en Italie sont restées dans l'imaginaire collectif comme optimistes et frivoles, un peu superficielles, où, après les difficiles et sombres années soixante-dix, les Italiens retrouvent l'envie de vivre et de s'amuser, mettant de côté « la peur de sortir le soir, la terreur fille d'une décennie d'ivresses idéologiques »³⁰⁵. À la regarder plus de près, il est facile de constater qu'il s'agit d'une décennie écrasée sous les stéréotypes. À côté de l'apologie du succès et du plaisir, du « Milano da bere »³⁰⁶, le terrorisme continue de faire des victimes³⁰⁷ et jusqu'au milieu de la décennie la crise économique dominera la vie des Italiens.

Des années contradictoires donc, dont déjà les contemporains percevaient le poids. Pour certains, l'Italie vivait un important moment de bien-être, un développement économique, source d'euphorie et d'optimisme. D'autres s'en

³⁰⁵ MORANDO Paolo, *Dancing days*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 37. [« la paura di uscire, il terrore figlio di un decennio di sbronze ideologiche », NT].

³⁰⁶ C'est le slogan que le publicitaire Marco MIGNANI invente en 1987 pour la liqueur Ramazzotti et qui finalement deviendra l'emblème de la nouvelle époque milanaise. Interviewé quelques années après, il expliquait : « J'avais découvert que la classe sociale des *rampanti* avait besoin de son alcool. [...] Les lumières se rallumaient après le terrorisme, la ligne trois du métro allait être terminée, les griffes naissaient ». [« Avevo scoperto che la classe sociale dei rampanti aveva bisogno del suo alcool. [...] Le luci si riaccendevano dopo il terrorismo, la linea tre della metro stava per essere conclusa, nascevano le griffe », NT]. SANTOLINI Egle, *L'uomo che inventò la Milano da bere*, « La Stampa », 1^{er} avril 2008.

³⁰⁷ D'ailleurs le 2 août 1980 est le jour du terrible attentat à la gare de Bologne, qui causera quatre-vingt-cinq victimes. L'année 1980 voit également environs trente victimes du terrorisme de gauche (pensons, par exemple, à Walter TOBAGI, Guido GALLI ou Vittorio BACHELET). Mais c'est en cette même année que commencent les premières confessions des « pentiti ». 1980 se présente donc comme le « sommet et en même temps le commencement d'un rapide déclin » du terrorisme. [« il culmine e al tempo stesso l'inizio di un rapido declino », NT]. CRAINZ Guido, *Autobiografia di una repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Roma, Donzelli, 2009, p. 127. Rappelons d'ailleurs que c'est en cette année que les secrets relatifs à la loge P2 commencent à être révélés : les années quatre-vingt sont beaucoup moins pacifiques que ce que l'on pourrait croire.

lamentaient comme d'« une période horrible, de perte des valeurs, d'effondrement des tensions collectives, de repli sur soi, en un mot d'égoïsme et de cynisme »³⁰⁸. Au fil du temps c'est cette deuxième image, plus pessimiste et critique, qui semble l'emporter. Les « longues années quatre-vingt »³⁰⁹ italiennes sont les « années du cynisme, de l'opportunisme et de la peur »³¹⁰, années en plastique, superficielles, dominées par la télévision et la dissociation qu'elle crée entre la réalité et les Italiens.

Quel que soit le jugement que l'on porte, il s'agit d'une époque de « transformations historiques »³¹¹, l'une des décennies « les plus importantes du siècle, celle dans laquelle [...] les plus grands problèmes qui nous avaient terrifiés ou fascinés depuis la fin de la première guerre mondiale se dissolvent »³¹². Une période charnière donc, qui produit un changement profond dans la mentalité et dans la façon de vivre des Italiens. Il s'agit d'un changement que nous observons à des degrés différents à tous les niveaux de la société : dans les comportements, dans la politique, dans l'économie et, bien évidemment, dans la littérature qui va retrouver à partir des années quatre-vingt le goût de la narration.

³⁰⁸ GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 9. [« un periodo orribile, di caduta dei valori, di crollo delle grandi tensioni collettive, di chiusura nel privato, in sostanza di egoismo e di cinismo », NT].

³⁰⁹ C'est comme cela que les définit Guido CRAINZ dans son livre *Autobiografia di una repubblica : le radici dell'Italia attuale*, Roma, Donzelli, 2009.

³¹⁰ BALESTRINI Nanni, MORONI Primo, *L'orda d'oro 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 669. [« del cinismo, dell'opportunismo e della paura », NT].

³¹¹ ECO Umberto, *Gli anni ottanta sono stati grandiosi*, in ID., *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 91. [« trasformazioni epocali », NT].

³¹² *Ibid.* [« come uno dei più importanti del secolo, quello in cui [...] si sciogliono i grandi nodi che ci avevano agghiacciato o affascinato dalla fine della prima guerra mondiale », NT].

4.2 Le *riflusso*³¹³

C'est désormais presque une convention que d'indiquer comme point de départ des années quatre-vingt la « marche des quarante mille »³¹⁴, symbole de la fin des batailles syndicales engagées dans les années soixante. La décennie se clôt avec la chute du Mur de Berlin, autre moment historique et symbolique qui indique la fin de la guerre froide. Deux moments fortement politisés qui ouvrent et ferment une décennie souvent accusée d'être apolitique. En effet, les années quatre-vingt en Italie³¹⁵ sont souvent présentées comme des années dépouillées d'idéologie : après les années de plomb et l'invasion de la part du politique du moindre recoin de la vie quotidienne³¹⁶, les Italiens semblent mettre de côté les extrémismes et les luttes. Certes, comme plusieurs spécialistes le soulignent, pendant cette période les affrontements ne cessent pas totalement, mais le changement d'atmosphère est indéniable : « Bref, celle qui, peu de temps auparavant avait été jugée comme l'une des sociétés les plus politisées, voire la plus politisée d'Occident, semblait exprimer maintenant un refus massif de la politique »³¹⁷. Cette mutation prend la forme du désengagement, le *riflusso*, nom tout italien

³¹³ Nous avons décidé de garder le terme italien sans le traduire pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le correspondant littéral (reflux) n'a pas la connotation sociale et (a)politique du terme italien. Avec reflux on indique le « passage d'un liquide », le « mouvement de la mer » et de la foule, ou l'« alternance de mouvements, d'idées, d'influences ». (CENTRE DE RECHERCHE POUR UN TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Trésor de la langue française*, tome XIV, Paris, Gallimard, 1990, p. 613-614). Rien donc d'aussi spécifique qu'en italien. En effet, lorsqu'on parle de *riflusso* en italien, on n'indique pas seulement le désengagement (le terme qui, à notre avis, se rapproche le plus sans toutefois pouvoir se superposer) et le repli sur une dimension privée de l'existence. Avec *riflusso* l'on désigne également un moment historique et social bien précis (à cheval entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt et qui voit l'affirmation de la société de masse).

³¹⁴ On nomme ainsi une manifestation qui a eu lieu à Turin le 14 octobre 1980, faisant descendre dans la rue des milliers d'employés, cadres et ouvriers de la FIAT de Turin.

³¹⁵ On parlera ici que du cas italien, sachant que le panorama que l'on tracera n'est pas qu'italien. Cependant, l'Italie présente un certain retard. Les phénomènes d'individualisme et de désintérêt pour la politique en effet dans les pays occidentaux concernent plutôt les années soixante-dix.

³¹⁶ CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, *op. cit.*, p. 580.

³¹⁷ GALLI DELLA LOGGIA Ernesto, *La crisi del « politico »*, in *Il trionfo del privato*, GALLI DELLA LOGGIA (éd.), Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 6. [« Insomma, quella che solo poco tempo prima era stata giudicata una delle società più politicizzate, o addirittura la più politicizzata d'Occidente, sembrava esprimere ora un massiccio rifiuto della politica », NT].

pour indiquer un processus qui n'est pas qu'italien, une « attitude [...] qui consiste dans l'abandon de théories ou pratiques politiques et sociales en crise [...] et qui principalement en arrive à privilégier le domaine privé des sentiments »³¹⁸.

Quoique certains contemporains le considèrent comme un « revirement soudain »³¹⁹, le *riflusso* s'enracine dans la décennie précédente³²⁰. À ce propos nous pouvons citer un événement d'apparence anecdotique : le plus prestigieux quotidien italien de l'époque, le « Corriere della Sera », commence à donner place dans ses pages à des lettres et des débats qui concernent la vie privée. En première page, le 13 septembre 1978, paraît la lettre d'un homme qui, incapable de choisir entre sa femme et sa maîtresse, a décidé de se suicider. La lettre, sa position à la une du quotidien italien le plus lu et le débat qu'elle déclenche, sont la démonstration que quelque chose a changé chez les Italiens. « Le piège marche [...]. Au sens où le choix du "Corriere" [...] trouve un public réceptif. Qui probablement n'attend rien d'autre »³²¹. En effet, lorsque

« la violence et la cruauté des années soixante-dix s'étaient enfin éteintes, ce furent comme un troisième après-guerre. L'Italie voulait recommencer à rire, à traîner tard le soir, à profiter de l'insoutenable légèreté de l'être. Tout le monde voulait oublier les jours blêmes de l'horreur ; tout le monde voulait prendre ce qu'il y avait et le prendre tout de suite »³²².

³¹⁸ BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana, op. cit.*, vol. XVI p. 275. [« atteggiamento [...] che consiste nell'abbandono di teorie o prassi politiche e sociali in crisi [...] e per lo più giunge a privilegiare la sfera privata dei sentimenti », NT].

³¹⁹ GALLI DELLA LOGGIA Ernesto, *La crisi del « politico »*, *op. cit.*, p. 6. [« svolta repentina »].

³²⁰ Pour une reconstruction exhaustive des années qui marquent le passage des années de plomb au *riflusso*, cf. MORANDO Paolo, *Dancing days, op. cit.*, et GNAGNARELLA Giuseppe, *Millenovecentosettatotto: l'anno che ha cambiato la repubblica*, Firenze, Le Monnier, 1998.

³²¹ MORANDO Paolo, *Dancing days, op. cit.*, p. 13. [« L'amo funziona [...]. Nel senso che la scelta del "Corriere" trova un pubblico ricettivo. Che probabilmente non aspetta altro », NT].

³²² Ainsi Giampiero MUGHINI tiré de MORANDO Paolo, *Dancing days, op. cit.*, p. 96. [« la violenza e la ferocia dei Settanta s'erano finalmente spente, fu come un terzo dopoguerra. L'Italia voleva tornare a ridere, a far tardi la sera, a godersi l'insostenibile leggerezza dell'essere. Tutti volevano dimenticare i giorni lividi dell'orrore; tutti volevano prender quel che c'era e prenderlo subito », NT].

C'est le triomphe du privé³²³ : après l'assassinat d'Aldo Moro (1978) et la crise financière, les Italiens semblent vouloir affirmer que la politique n'est pas tout, que la vie individuelle est au moins tout aussi importante³²⁴. Dès lors, le débat sur le *riflusso* est constamment présent dans les médias ainsi que dans les discours des gens communs. Très vite le concept deviendra tellement répandu et à la mode que même Mike Bongiorno³²⁵ en parlera pendant le Festival de Sanremo de 1979 et que les chanteurs n'hésiteront pas à se l'approprier³²⁶. Il s'agit avant tout d'un phénomène médiatique³²⁷, cependant le terme permet également de désigner et résumer des attitudes nouvelles partagées par une couche de plus en plus large de la population. Pensons, par exemple, au phénomène du "travoltisme" qui frappera les jeunes italiens à la sortie du film *La fièvre du samedi soir*. Des jeunes qui préfèrent désormais les discothèques aux assemblées et à la rue et qui considèrent la politique comme corrompue et éloignée des gens. Un fort individualisme commence ainsi à se répandre : ce qui compte c'est « percer » et « se montrer »³²⁸, « s'épanouir,

³²³ C'est ainsi que s'intitule le livre sorti en 1980 qui essayait de rendre compte des changements en cours dans la société italienne, réunissant plusieurs interventions de, par exemple, Ernesto GALLI DELLA LOGGIA ou Natalia ASPESI.

³²⁴ Pour GNAGNARELLA, c'est une autre lettre, celle envoyée par une femme au foyer de Cinisello Balsamo, qui fait commencer la saison du *riflusso*. Le 31 octobre 1978, le « Corriere della Sera » reçoit une lettre demandant « pourquoi les journaux s'occupent si peu de ce qui intéresse les gens : avant tout le grand nombre d'adultères », [« perché i giornali si occupino così poco di ciò che interessa la gente : prima di tutto il gran numero di adulteri », NT]. C'est à cette publication que « l'on fait remonter, par convention, le début de la saison dite du "riflusso". Celle dans laquelle – affirme le critique littéraire et Président de l'Université d'Urbino Carlo Bo – "une fois épuisés les grands symboles de la vie commune, les partis, les idéologies, on s'arrête sur les faits divers toujours plus [...] tragiques et l'espace réservé à l'espoir est tellement réduit qu'il n'est plus pris en considération" », [« si fa risalire, per convenzione, l'inizio della cosiddetta stagione del "riflusso". Quella in cui - afferma il critico letterario e rettore dell'università di Urbino Carlo Bo - "finiti i grandi simboli della vita comune, i partiti, le ideologie, ci si ferma alla cronaca sempre più nera e tragica e lo spazio riservato alla speranza è talmente ridotto da non essere più preso in considerazione" », NT]. GNAGNARELLA Giuseppe, *Millenovecentosettatotto: l'anno che ha cambiato la repubblica*, op. cit., p. 140-141.

³²⁵ Mike BONGIORNO (1924-2009), journaliste et présentateur télévisé italo-américain, a dominé la scène télévisée italienne pendant plusieurs décennies et est encore aujourd'hui considéré comme une véritable institution.

³²⁶ Pensons, par exemple à *Il paese delle favole* des NOMADI ou encore à Nanni SVAMPA qui publie un album intitulé « Riflusso riflesso ».

³²⁷ En ce sens, le rôle de la presse est fondamental. Pensons au magazine « Panorama » qui consacre plusieurs numéros à cette thématique, cherchant à susciter le débat pour vendre toujours plus.

³²⁸ C'est le commentaire de la jeune fille qui gagne la compétition pour devenir l'Olivia Newton-John italienne. MORANDO, Paolo, *Dancing days*, op.cit., p. 91. [« Per sfondare bisogna essere esibizionisti come me », NT].

vivre selon ses désirs »³²⁹. Comme le soulignent les rapports IARD³³⁰, désormais les jeunes placent en première place les éléments qui concernent la vie personnelle, comme la famille, le travail et l'amour³³¹. Il est difficile de juger un tel processus : selon certains il s'agirait d'une réaction, selon d'autres de l'affirmation d'une sorte de « je-m'en-foutisme » conséquence de l'américanisation de l'Italie³³².

4.3 Une société individualiste

La décennie s'ouvre donc sur deux mouvements opposés et liés : le déclin de la politique et la réhabilitation de la sphère privée. Au niveau social nous assistons à la définitive justification et approbation de l'individualisme, un mot qui désigne une attitude caractérisée par « le renferment de l'individu sur soi-même [...] ; la recherche du bien-être matériel et du bonheur »³³³. L'accent est désormais, à tous les niveaux, placé sur le « moi »³³⁴ : l'individualisme et l'affirmation des intérêts personnels, typiques d'une société qui a désormais dépassé la logique du besoin au profit de la logique du désir, envahissent tous les niveaux de la société. Même la politique s'y met : pensons au slogan du leader socialiste Bettino Craxi « Enrichissez-vous ! ».

Cette logique entraîne deux conséquences évidentes : la première est que l'individu a le droit d'avoir du succès mais il en a également le devoir ; c'est à l'individu qu'il revient et qu'il incombe de monter les marches, à lui seul, à son

³²⁹ *Ibid.* [« realizzare se stessi, vivere secondo i propri desideri », NT].

³³⁰ Le IARD est un institut spécialisé créé en 1961 dans le but d'effectuer des recherches sur la situation sociale et culturelle de l'Italie. À partir de 1983, l'Institut réalise des enquêtes sur la condition des jeunes italiens. Cf. <http://www.istitutoiard.it>.

³³¹ CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani anni 80: secondo rapporto Iard sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 72.

³³² FINZI, journaliste du « Corriere della Sera », affirme que dans ce phénomène on peut retrouver des « éléments de profond individualisme et de je-m'en-foutisme. Ce que, d'un seul mot, on pourrait définir américanisation ». [« elementi di profondo individualismo e qualunquismo. Quella che, in una parola, si potrebbe definire americanizzazione », NT]. MORANDO Paolo, *Dancing days*, *op. cit.* p. 65.

³³³ BODEI Remo, *Gli individualismi : valori morali nella società contemporanea*, « Sisifo 18 », janvier 1990, p. 2. [« rinchiudersi del singolo in se stesso [...] ricerca di benessere materiale e di felicità », NT].

³³⁴ Cela pourrait se relier au changement que l'on entrevoit dans la littérature, où se répandent des histoires individuelles, centrées sur des éléments de la vie quotidienne et personnelle.

action, à sa détermination, à ses convictions. La logique de l'auto-affirmation et de la force s'impose³³⁵ et cela laisse bien peu d'espace à des personnages *inetti*. La deuxième conséquence est que l'individu l'emporte sur tout, même sur les institutions. En cette période se répand une sorte d'« égoïsme social » qui poussera le CENSIS à parler de « privatisation du public »³³⁶. Il se crée une société dominée par une utilisation privée (souvent familiale) de la *res publica*. Au milieu des années quatre-vingt-dix, tournant son regard vers la décennie précédente, Carlo Donolo indiquait dans l'« appropriation privée » l'une des caractéristiques de la société italienne et l'un des facteurs qui contribuaient le plus à l'affaiblissement des institutions³³⁷.

4.3.1

L'individualisme dont nous venons de parler est étroitement lié à la recherche du succès qui caractérise ces années. L'amélioration progressive de l'économie entraîne une confiance renouvelée dans la capacité de l'homme à améliorer sa situation. Pour la première fois, le rêve de réussite se diffuse en masse et le succès peut, théoriquement, toucher n'importe qui. Un monde d'opportunités s'ouvre face à l'individu qui n'a qu'un seul devoir : se lancer et lutter pour obtenir ce qu'il veut. Pendant toutes les années quatre-vingt et encore dans les années quatre-vingt-dix s'affirme « un darwinisme social à

³³⁵ Y compris à cause de la télévision. Massimo PANANARI souligne comment, pour s'affirmer dans le monde de la télévision en général et de la télé-réalité en particulier, « tout est assertif sur la base de l'équation » que hurler permet à une idée de devenir dominante. [« tutto è assertivo sulla base dell'equazione », NT]. Nous nous trouvons « dans le territoire de l'auto-affirmation et de la revendication de soi », [« nel territorio dell'autoaffermazione e della rivendicazione di sé », NT]. PANANARI Massimo, *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Torino, Einaudi, 2010, p. 83.

³³⁶ CRAINZ Guido, *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale*, op. cit., p. 138. [« privatizzazione del pubblico », NT].

³³⁷ Dans son intéressante étude, Carlo DONOLO, essayant de décrire la situation de la société italienne, souligne combien l'Italie est le lieu où les Institutions sont faibles et les partis politiques forts. Cette discordance est due au fait qu'il existe une « consommation hypertrophiée des biens publics qui n'est pas compensée » ; [« consumo di beni comuni ipertrofico e non risarcito », NT] designant par consommation une « appropriation privée » [« appropriazione privata », NT] de biens publics. DONOLO part des années de l'après-guerre, mais il voit dans les années quatre-vingt le triomphe de ce mécanisme. DONOLO Carlo, *L'erosione delle basi morali nella società italiana*, « Quaderni di sociologia », n° 8, 1994-1995, p. 56-74.

peine masqué »³³⁸ qui ne montre aucune pitié envers ceux qui ne s'en sortent pas. Ce n'est pas un hasard si l'une des figures emblématiques de ces années est celle du « yuppie ». Acronyme de « young urban professional », le nom commence à se diffuser aux États-Unis vers la fin des années soixante-dix. Les yuppies étaient des « jeunes ambitieux, préparés d'un point de vue professionnel, capables de travailler jour et nuit, destinés à la carrière et au succès »³³⁹ qui s'identifiaient pleinement au reaganisme et à son système de valeurs. De nouveaux managers qui, avec détermination et désinvolture, passent du bureau à l'apéritif, des affaires à la salle de gym. Bientôt le terme se répandra depuis Wall Street dans tout l'Occident, désignant tous les hommes poussés par des ambitions d'enrichissement et satisfaction personnelle.

Le terme arrive bien sûr en Italie où, cependant, les yuppies présentent des caractères tout à fait nationaux. En Italie ils « étaient plus exactement des employés et n'avaient pas [...] les revenus de leurs homologues américains et anglais. Cependant, ils voulaient les égaler »³⁴⁰. De plus, les yuppies italiens restaient bien liés à leur famille et souvent c'était grâce à l'aide et aux connaissances familiales qu'ils arrivaient à percer. Au-delà des caractéristiques italiennes, la diffusion de la figure du yuppie contribuera à renforcer une éthique basée sur l'agressivité et sur la force, sur la poursuite du succès coûte-que-coûte. En d'autres termes, ce qui, en Italie, prendra le nom de *rampantismo*. Comme Salvatore Battaglia l'indique, *rampantismo*³⁴¹ est un

³³⁸ GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente*, op. cit., p. 60. [« un darwinismo sociale appena mascherato », NT].

³³⁹ GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni ottanta*, op. cit., p. 115. [« giovani ambiziosi, professionalmente preparati, capaci di lavorare giorno e notte, votati alla carriera e al successo », NT].

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 118. [« erano più propriamente impiegati e non avevano [...] il reddito dei loro colleghi americani e inglesi. Volevano tuttavia emularli », NT].

³⁴¹ Encore une fois nous avons décidé de laisser le terme en italien pour en garder la spécificité. En effet *rampantismo* est un néologisme qui date des années quatre-vingt et que l'on ne retrouve pas en français. Par contre il existe rampant (en tant que participe présent du verbe ramper, adjectif et substantif) mais avec une signification sensiblement différente de l'italienne. Prenant comme point de repère le *Trésor de la langue française* réalisé par le CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, à l'entrée rampant nous ne trouvons pas l'idée d'agressivité et avidité qui dénote le terme en italien. Au contraire est plus forte en français l'idée de quelqu'un (ou quelque chose) qui s'insinue, se meut dans l'ombre ainsi que l'idée de « bassesse, médiocrité, manque d'élévation ». Cf. CENTRE DE RECHERCHE POUR UN TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Trésor de la langue française*, op. cit., p. 334. Sur le vocable *rampantismo* et

néologisme de la langue italienne des années quatre-vingt indiquant l'« attitude de celui qui cherche à émerger à tout prix et sans scrupule dans sa profession ou dans la vie mondaine ainsi que l'absence de scrupules dans l'utilisation des moyens pour atteindre son but ». Le *rampantismo* est également une « technique pour avoir du succès »³⁴² et dérive, par extension, de « rampante » qui indique la personne « qui a les doigts repliés, prêts à saisir, qui exprime l'avidité »³⁴³. Individualisme, recherche du succès, agressivité et égoïsme social se soudent pour former un nouveau type d'homme³⁴⁴ ou, au moins, une nouvelle éthique acceptée et partagée au niveau social :

« Pas plus tard qu'il y a dix, quinze ans, le mot "succès" était un mot dévalorisé. Chercher, obtenir le succès personnel n'était pas une valeur, sinon négative. Un acte de coupable individualisme (bourgeois, ajoutait-on, pour se faire mieux comprendre). [...] À l'époque on voulait nous convaincre que le mot "succès" a toujours et seulement des connotations négatives. Aujourd'hui on veut nous faire croire que le terme "succès" a toujours et seulement des connotations positives »³⁴⁵.

Les formules pour avoir du succès se multiplient ainsi que les « success stories », les histoires de succès : exemples d'hommes, en général des

sur l'individu *rampante* on peut également cf. VASSALLI Sebastiano, *Il Neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta*, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 104.

³⁴² BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana, op. cit.*, vol. XV, p. 416. [« Atteggiamento di chi cerca di emergere a ogni costo e senza scrupoli nella professione o nella vita mondana; spregiudicatezza nell'uso dei mezzi per raggiungere il proprio scopo. - Anche: tecnica per avere successo », NT]. Il est intéressant de remarquer que les exemples fournis par Battaglia remontent aux années quatre-vingt.

³⁴³ *Ibid.* [« che ha le dita ripiegate, pronte ad afferrare; che denota avidità », NT].

³⁴⁴ Bien sûr, ce nouveau type d'homme ne naît pas du jour au lendemain. De plus, il montre plusieurs points de contact avec l'homme à la recherche du succès qui caractérise les années soixante. Sur ce point cf. BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

³⁴⁵ PLACIDO Beniamino, *Il successo è quella cosa*, « Repubblica », 27 novembre 1984. [« Non più tardi di dieci, quindici anni fa, la parola "successo" era una parola sconosciuta. Cercare, ottenere il successo personale non era un valore, era un disvalore. Un atto di colpevole "individualismo" ("borghese", si aggiungeva, per farsi capire meglio). [...] Allora volevano convincerci che la parola "successo" ha sempre e soltanto connotazioni negative. Oggi vorrebbero farci credere che il termine "successo" ha sempre e soltanto connotazioni positive », NT].

managers, qui ont réussi, unissant travail, passion et activisme et en se positionnant comme modèles à imiter. Une « idéologie dominante – ou mythologie – du succès »³⁴⁶ qui non seulement doit être atteint mais doit aussi être effrontément montré. Une vie toujours sur le devant de la scène scelle l'importance croissante qu'acquiert le paraître. Bientôt, ces nouveaux modèles de managers et d'hommes à succès commenceront à être perçus comme de vraies célébrités. Ils sont donc intégrés à une société du spectacle qui s'élargit et envahit tous les secteurs : le sport, la finance, la politique, la culture. Avec la complicité de la télévision, à côté de l'impératif « enrichissez-vous » s'en impose un autre : montrez-vous ! « L'être n'est qu'ennui. Ce qui compte c'est l'avoir et, encore plus, le faire voir. La devise est : plus de tout. C'est l'arrogance explicite qui l'emporte »³⁴⁷.

4.4 La néo-télévision

La société contemporaine est donc « une immense accumulation de spectacles »³⁴⁸ où paraître équivaut souvent à exister. Être sous les feux de la rampe permet d'acquérir de l'importance et de l'autorité, selon un schéma de pensée modelé par la télévision. En effet, il est impossible de parler des années quatre-vingt sans mentionner la forte affirmation des chaînes télévisées privées qui deviennent le principal instrument capable de façonner l'imaginaire des Italiens. 1980 n'est pas seulement l'année de la "marche des quarante mille", c'est aussi l'année de la transformation de Telemilano en Canale5, qui lancera l'ascension de Berlusconi, laquelle « modifia pour toujours non seulement le caractère de l'information mais l'anthropologie même des Italiens »³⁴⁹. C'est sur les chaînes privées de Berlusconi que se développent des programmes comme *Drive In* ou *Colpo grosso* et s'imposent

³⁴⁶ *Ibid.* [« imperante ideologia - o mitologia - del successo », NT].

³⁴⁷ MORI Anna Maria, *Di tutto, di più*, « Repubblica », 29 mars 1990. [« L' essere è solo d' impiccio. Quel che conta è l'avere. E più ancora il mostrare. Il motto è : di tutto, di più. Vince l'arroganza esplicita », NT]

³⁴⁸ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971, p. 10.

³⁴⁹ GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni ottanta, op. cit.*, p. 83. [« modificò per sempre non solo il carattere dell'informazione, ma la stessa antropologia degli italiani », NT].

des séries d'importation étatsunienne. Il s'agit en général de programmes de divertissement qui diffusent une allégresse insouciant et superficielle contribuant à jeter l'Italie dans un tunnel perceptif, comme le définit Christian Caliendo, destiné à modifier la mentalité des Italiens³⁵⁰. Ces programmes changent la façon de faire de la télévision : ainsi naît la « néo-télévision ».

C'est Umberto Eco qui, dans un article paru en 1983, inventait ce terme pour enregistrer le changement en cours. Qu'est-ce que la néo-télévision ? C'est un nouveau type de télévision, qui parle presque exclusivement d'elle-même, mettant ainsi entre parenthèses le monde extérieur. Sa caractéristique principale est l'abolition de toute différence entre l'information et le divertissement. Ainsi faisant, la néo-télévision se transforme de « *véhicule des faits* (considéré comme neutre) en *appareil pour la production des faits*, de miroir de la réalité en producteur de réalité »³⁵¹. En d'autres termes elle efface le monde extérieur, un monde que l'on commence à interpréter et vivre selon des modèles télévisés³⁵². Très rapidement les chaînes privées deviennent incontournables dans la vie des Italiens, comme le démontre la vague de protestations indignées qui suit l'interruption de leurs émissions par l'État³⁵³.

³⁵⁰ CALIANDRO Christian, *Italia revolution. Rinascere con la cultura*, Milano, Bompiani, 2003. Une image semblable peut être trouvée au début de *Dies Irae* de Giuseppe GENNA. Le tunnel perceptif qui endort les italiens est symbolisé par le tunnel réel dans lequel mourra Alfredo RAMPI, dont les vicissitudes ouvrent le roman de GENNA. L'Italie est accusée d'avoir perdu la mémoire, d'avoir oublié toutes ses luttes, ses traumatismes et de s'être laissée charmer et endormir par la télévision. Cf. GENNA Giuseppe, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 3 et svv.

³⁵¹ ECO Umberto, *Tv: la trasparenza perduta*, dans ID., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 170. [« veicolo di fatti (ritenuto neutrale) in apparato per la produzione di fatti, da specchio della realtà a produttore di realtà », NT]. L'italique est dans le texte.

³⁵² Remarquons au passage qu'Umberto ECO indique, comme exemple de cette mise en scène de la réalité provoquée par la télévision, la tragédie de Vermicino, dans lequel le petit Alfredo RAMPI trouva la mort, le même épisode que vingt-cinq ans après GENNA choisit pour ouvrir son *Dies Irae*.

³⁵³ En 1984 la RAI présente un recours contre la société de BERLUSCONI, alors appelée Fininvest. La Fininvest est accusée d'avoir enfreint la loi du monopole national de la RAI, les chaînes privées pouvant transmettre uniquement à l'échelle régionale. Les trois chaînes de BERLUSCONI furent ainsi obligées à interrompre leurs émissions. Bettino CRAXI, à l'époque Président du Conseil, fera approuver une loi qui abroge le monopole et permet donc à BERLUSCONI de reprendre ses émissions. Au moment de l'interruption des transmissions, la réaction des gens est frappante, dont témoigne, entre autre, un article de GUZZANTI Paolo, *Migliaia di telefonate per sapere perché sono scomparsi i puffi*, « Repubblica », 18 octobre 1984. Aux larmes des enfants qui appellent, désespérés de ne plus pouvoir regarder les Schtroumpfs, s'ajoutent les milliers d'appels et les interventions scandalisées des adultes. Presque personne ne semble connaître (et être intéressé par) les motivations du jugement.

C'est l'affirmation du « nouveau droit au divertissement défendu par Berlusconi »³⁵⁴.

Au centre de cette néo-télévision, il y a la publicité, qui commence à jouer un rôle déterminant dans l'expansion de la consommation. La publicité de cette époque peut, à juste titre, être considérée comme moteur et thermomètre des changements en cours. Elle contribue à véhiculer d'une part, cette image de légèreté et de sérénité que l'on rattache à la décennie³⁵⁵ et d'autre part, à justifier la profusion d'objets qui envahit les maisons des Italiens. La plus grande partie de la consommation était orientée vers des biens que l'on définirait comme secondaires : c'est-à-dire des biens qui avaient la fonction de définir le statut d'une personne. Suivant la logique du paraître, Rolex, Timberland, Moncler, jeans Armani, deviennent des instruments d'image indispensables pour une large partie de la population, y compris les jeunes, attentifs aux modes et aux marques. Les « paninari »³⁵⁶ deviennent le symbole d'une jeunesse qui se bat pour une marque. Comme Natalia Aspesi le souligne, derrière cette fébrile quête du bronzage et de l'objet de luxe, derrière l'horreur de la pauvreté, ne se cache pas une allégresse légère ni l'insouciance, mais

³⁵⁴ GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni ottanta, op. cit.*, p. 91. [« nuovo diritto al divertimento difeso da Berlusconi », NT].

³⁵⁵ Comment oublier les publicités Barilla et leur slogan, « dove c'è Barilla c'è casa » utilisé encore maintenant ? Ou la Fanta de la société San Pellegrino, « l'aranciata esagerata » ? Encore aujourd'hui on peut facilement retrouver ces publicités sur Youtube où il est frappant de lire les commentaires, qui, dans la plupart des cas, sont imprégnés d'une douce nostalgie pour les années quatre-vingt où tout était (nous citons ceux du site) « plus simple » [« più semplice », NT] , « insouciant » [« spensierato », NT], où l'on retrouvait « classe, qualité et sérieux » [« classe, qualità e serietà », NT] et « même les publicités étaient plus belles à voir » [« anche le pubblicità erano più belle da vedere », NT]. Sans vouloir y attacher trop d'importance, des commentaires semblables éclairent bien ce qu'est le mythe des années quatre-vingt en Italie, confirmé d'ailleurs par les nombreux sites de nostalgiques de l'époque qui se sont multipliés en ces années de crise.

³⁵⁶ Sous ce nom on indique les groupes de jeunes (milanais d'abord mais par la suite répandus partout in l'Italie) devenus le symbole de la partie insouciant de la décennie dont ils interprètent les tendances superficielles et consuméristes. Les « paninari » portaient une énorme attention (qui pouvait même tourner à l'obsession) à leur apparence, à la mode, à les vêtements. D'ailleurs, on pouvait les reconnaître à ceux-ci : vestes Moncler, lunettes de soleil Ray-Ban, jeans Levi's ou Armani, ceintures El-Charro, chemises à carreaux... Leur nom provient du lieu où ils se retrouvaient : un fast-food situé à Milan, « Al panino ». D'un certain point de vue, les « paninari » peuvent être considérés comme le dernier souffle communautaire des jeunes.

plutôt une « situation de vide et d'apathie »³⁵⁷ dans laquelle les jeunes vivent. C'est l'autre côté du « gracious way of life »³⁵⁸ des années quatre-vingt, d'un hédonisme si forcé et poussé à son extrême qu'il colonisera même l'imagination, devenant presque une obligation.

4.5 Le retour du roman

Les années quatre-vingt s'imposent comme des années de fort changement, y compris au niveau littéraire ; c'est un point sur lequel les spécialistes sont d'accord. « Tout change, pour le roman, si l'on entre dans les années quatre-vingt »³⁵⁹ selon Barilli ; il s'agit d'un « tournant substantiel »³⁶⁰ pour Panzeri et d'« un tournant majeur »³⁶¹ pour Alberto Casadei. Qu'est-ce qui change exactement ? On assiste à une « renaissance du roman »³⁶² : après des années dominées par une certaine méfiance dans les possibilités de la narration, voire par des théories « qui raillaient le roman, la profession de l'écrivain »³⁶³, la littérature, dans sa forme romanesque, revient. On assiste à la manifestation d'un nouveau besoin de raconter, de communiquer, de se confronter à la réalité. Ce changement concerne les écrivains tout autant que les lecteurs : après la domination idéologique des années précédentes, les lecteurs

³⁵⁷ ASPESI Natalia, *La lotta di classe in Timberland*, « Repubblica », 3 mars 1985. [« situazione di vuoto e di apatia », NT].

³⁵⁸ ALBERONI Francesco, *Il declino della politica*, « Repubblica », 12 avril 1985. En anglais dans le texte.

³⁵⁹ BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata: dalla neo alla neo-avanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000, p. 25. [« Tutto cambia, per la narrativa, se ci portiamo dentro gli anni Ottanta », NT].

³⁶⁰ PANZERI Fulvio, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in *Altre storie, Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, CARDONE Raffaele, GALATO Franco, PANZERI Fulvio (éd.), Milano, Marcos Y Marcos, 1996, p. 16. [« svolta sostanziale », NT].

³⁶¹ CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 39. [« Un punto di svolta », NT].

³⁶² FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, op. cit., p. 722. [« rinascita della narrativa », NT].

³⁶³ CASAGRANDE Grazia, *Dal romanzo al fumetto al film. Intervista a Piersanti*, disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/piersanti.html>. [« dominanti erano quelle che irridevano il romanzo, la professione dello scrittore », NT].

ressentent le besoin de retrouver un espace d'imagination et ils demandent des histoires d'évasion³⁶⁴.

Dans le domaine littéraire ce changement est marqué par la sortie, en 1980, de deux livres fondamentaux : *Il nome della rosa*³⁶⁵ d'Umberto Eco et *Altri libertini*³⁶⁶ de Pier Vittorio Tondelli. Giuseppe Bonura, qui considère 1980 comme une année « cruciale » pour la naissance « d'une nouvelle narration ou narrativité »³⁶⁷ souligne que, avec Eco, « commence le triomphe d'une écriture euphorique et sans idéologie » et « aussi cette fuite du présent qui caractérise encore une grande partie du roman actuel » ; alors qu'avec Tondelli s'affirme de manière nette une « empreinte générationnelle », anticipant « la mode du minimalisme américain »³⁶⁸. Eco et Tondelli sont souvent interprétés comme les chefs de file de deux tendances bien distinctes et nouvelles : « celle pleinement postmoderne du roman allusif, de la narration *double coding*, des niveaux de lecture diversifiés [...] et celle de la littérature éversive et argotique [...] dépendante d'une réalité désormais expérimentée de façon médiata »³⁶⁹. Derrière ces différences, toutefois, on aperçoit une attitude semblable, que l'on réunit en général sous le nom de postmoderne³⁷⁰. Ce terme, plus qu'un style

³⁶⁴ Pour un panorama plus complet des changements survenus, cf. CADIOLI Alberto, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Milano, Bibliografica, 2012. En particulier, dans le chapitre consacré aux années quatre-vingt, CADIOLI souligne comment ce désir de narration pousse parfois les lecteurs à privilégier des produits de basse qualité : « Peu importaient les codes littéraires utilisés : ce qui importait était la machinerie narrative en soi. Les uns s'adressaient au roman de qualité, les autres au best-seller à la mode, d'autres à la narration de série télévisée [...] », p. 116. [« Non importavano troppo i codici letterari usati: quello che importava era la macchina narrativa in sé. Chi si indirizzava al romanzo di qualità, chi al best-seller di moda, chi alla narrativa seriale televisiva [...] », NT].

³⁶⁵ ECO Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

³⁶⁶ TONDELLI Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

³⁶⁷ BONURA Giuseppe, tiré de PANZERI Fulvio, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, op. cit., p. 16-17. [« cruciale », « nuova narrativa o narratività », NT]

³⁶⁸ *Ibid.* [« comincia il trionfo della scrittura euforica e a-ideologica » ; « anche quella fuga dal presente che caratterizza ancora gran parte della narrativa attuale » ; « impronta generazionale » ; « la moda del minimalismo americano ». NT].

³⁶⁹ CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 53. [« quello pienamente postmoderno del romanzo allusivo, della narrazione *double coding*, dai livelli di lettura diversificati [...] e quello della letteratura eversiva e gergale [...] dipendente da una realtà ormai esperita in modo mediato », NT]. L'italique est dans le texte.

³⁷⁰ Comme on le sait, le terme de postmoderne s'est développé à partir des années cinquante dans le domaine de l'architecture. À l'intérieur de la réflexion qui a suivi cette période, s'est désormais stabilisée la différence entre la postmodernité, qui indique les changements historique, et le postmodernisme réunissant les phénomènes artistiques.

univoque et défini – d’ailleurs, on reconnaît en général dans le postmodernisme une grande hétérogénéité des styles – indique une façon différente de se rapporter à la réalité. Nous ne voulons pas entrer ici dans le débat concernant le postmoderne et ses caractéristiques, nationales ou internationales³⁷¹, ce qu’il nous intéresse de souligner c’est que l’époque est caractérisée par la fin des grands récits de la modernité. Avec le postmoderne s’épuise la conviction de l’existence d’un but de l’Histoire, d’une téléologie de l’Histoire, ainsi que la possibilité d’en fournir une explication unitaire et forte. Au contraire, s’affirme, surtout en Italie, le « pensiero debole », la pensée faible. C’est en 1983 que paraît le volume d’Aldo Rovatti et Gianni Vattimo qui vise à mettre en discussion les « certitudes bimillénaires de la philosophie occidentale » et renonce « à toute pratique de la rationalité comme exercice totalisant et absolu, au nom d’une relativité des savoirs »³⁷², se présentant comme un système de savoir ouvert et dialogique, qui ne peut plus se fonder sur les certitudes du passé. Ce qui change donc, avec le postmoderne, c’est le rapport au temps : ce qui l’emporte est le présent, vécu comme fragment isolé, éternel, décisif. Mais si l’instant brûle en lui-même sans laisser de traces, toute l’existence humaine se réduit à un archipel de fragments non reliés entre eux. Et le fragment semble vraiment être le signe spécifique du postmoderne. On le

³⁷¹ Pour une étude plus exhaustive du postmoderne on peut, bien sûr, partir de LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 et JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011. Quant à l’Italie, une référence incontournable est le livre de JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Cesati, 2002, où la spécialiste reconstruit avec attention et rigueur les différentes positions et points de vue concernant le postmoderne et le postmodernisme. Pour un panorama de la naissance et des caractéristiques du postmoderne (avant tout étatsunien) et de son écho en Italie cf. CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997. Toujours sur la situation italienne cf. également l’hypothèse de DONNARUMMA qui en situe l’origine aux années soixante : DONNARUMMA Raffaele, *Postmoderno italiano: un’introduzione*, in *Il Romanzo contemporaneo: voci italiane*, PELLEGRINI Franca, TARANTINO Elisabetta (éd.), Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2006, et celle de PETRELLA qui individue dans la littérature italienne contemporaine une tendance moderniste et une postmoderniste. PETRELLA Angelo, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell’ultimo Novecento*, « Allegoria », n° 52-53, 2006.

³⁷² MARRONE Gianfranco, *Pensiero debole*, « Doppiozero », 5 septembre 2011. <http://www.doppiozero.com/dossier/annottanta/pensiero-debole>. [« certezze bimillennarie della filosofia occidentale » ; « a ogni pratica della razionalità come esercizio totalizzante e assoluto, in nome di una relatività dei saperi », NT].

retrouve partout : dans l'identité personnelle³⁷³, dans la vie sociale, voire dans la littérature et les formes narratives.

Une autre conséquence de cette fragmentation du temps est le rapport différent que l'on instaure avec la tradition. Elle n'enseigne plus rien – pas plus d'ailleurs que l'histoire – elle n'est plus une valeur à récupérer ou réactualiser mais devient un réservoir d'images à utiliser à travers, par exemple, la citation plus ou moins ironique, le pastiche et la parodie. L'époque du postmoderne est caractérisée par l'invasion marchande, y compris dans la littérature qui devient un business comme un autre. Et si toute distinction entre culture officielle et populaire tend à s'amenuiser, de nouvelles formes de communication s'imposent qui fascinent et subjuguent, façonnant la vie quotidienne mais influençant également les langages littéraires.

4.6 Les jeunes narrateurs

Dans le domaine littéraire, à côté des noms déjà connus (juste pour citer deux exemples, Calvino et Volponi) s'affirment de nouveaux écrivains comme Tondelli, Tabucchi, Busi, Del Giudice, De Carlo, Pazzi, Veronesi, Lodoli. N'ayant pas une poétique commune et ne se constituant pas en groupes organisés, ces individualités artistiques forment un panorama fragmenté, émietté pourrait-on dire, très difficile à réunir dans un unique cadre explicatif³⁷⁴ et réfractaire à toute étiquette.

³⁷³ C'est un sujet que BAUMAN traite dans plusieurs de ses œuvres, soulignant la fragmentation de l'identité personnelle ainsi que l'affaiblissement de cette identité. Typique du postmoderne serait donc une « identité liquide » caractéristique de ceux qui sont capables de changer sans cesse d'identité. BAUMAN s'intéresse également aux conséquences dans la vie sociale, elle aussi fragmentée et accélérée. Cf. BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, Rodez, Le Rouergue - Chambon, 2006.

³⁷⁴ Et d'ailleurs, ceci n'est pas l'objectif de notre recherche. Pour une étude plus précise des changements que les années quatre-vingt amènent en littérature cf. CASADEI Alberto, *Stile e tradizione del Novecento*, op. cit., DE MICHELIS Cesare, *Fiori di carta*, Milano, Bompiani, 1990, GIOVANARDI Stefano, *La favola interrotta: appunti di critica letteraria*, Ancona, Transeuropa, 1990, LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, op. cit., SICILIANO Enzo, *Romanzo e destini*, Roma, Theoria, 1992, TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit., et PAUTASSO Sergio, *Gli anni ottanta e la letteratura*, Milano, Rizzoli, 1991.

Pourtant, les critiques ont créé une formule qui encadre la floraison narrative de cette période, en mettant l'accent sur ce qui distingue ces écrivains : leur jeune âge et leurs débuts. On parle de « jeune roman » et de « jeunes narrateurs » ; ces écrivains sont lancés, en partie, grâce à l'aide d'Italo Calvino, qui contribuera aux débuts de Andrea De Carlo et Daniele Del Giudice. L'étiquette est partielle, parfois inadéquate ; cependant, la critique l'utilisera volontiers – sans doute faute de mieux – parfois en louant « le bon niveau atteint par notre jeune roman »³⁷⁵ parfois en critiquant leur « élégante inutilité »³⁷⁶.

L'industrie éditoriale s'appropriera vite cette idée, comme le démontre l'écho qu'on lui donnera lors de la Foire du Livre de Francfort de 1985, où certains romanciers sont présentés comme un groupe unitaire, neuf et surprenant, Made in Italy. Ce phénomène est-il si neuf ? Le doute est légitime : à bien regarder, les jeunes écrivaient des romans déjà avant 1980, comme le prouve le succès d'un livre comme *Porci con le ali*, paru en 1976, de Radice et Ravera ou de *Boccalone* de Palandri, publié en 1979. Lorsqu'il écrit cette « histoire vraie pleine de mensonges »³⁷⁷ Palandri n'a que vingt-trois ans. Il réalise une sorte de journal en prise directe qui devrait raconter le « Movimento » des jeunes de Bologne en 1977. En réalité l'engagement politique et collectif est réduit au minimum : chez ce narrateur un peu *inetto* les soucis sentimentaux et personnels dominant.

On ne peut pas oublier donc que les jeunes étaient déjà depuis longtemps au centre de la scène : ils avaient été les acteurs des mouvements étudiants, se positionnant comme porteurs de modèles et formes de vie opposés à ceux des adultes. Leur révolte avait donné vie à nombre de formes culturelles qui auront

³⁷⁵ BARILLI Renato, *I giovani narratori*, « Alfabetà », n° 81, febbraio 1986, p. 4-5. [« il buon livello raggiunto dalla nostra giovane narrativa », NT].

³⁷⁶ SANGUINETI Edoardo tiré de ORENGO Nico, *Sono così inutili questi nuovi autori?*, « La Stampa. Tuttolibri », n° 477, 16 novembre 1985, p. 3. [« elegante inutilità », NT].

³⁷⁷ C'est le sous-titre du livre, cf. PALANDRI Enrico, *Boccalone: storia vera piena di bugie*, Milano, L'erba voglio, 1979. [« storia vera piena di bugie », NT]. En réalité il faut souligner que tous les critiques n'insèrent pas le livre de PALANDRI dans cette nouvelle vague. LA PORTA, par exemple, part de *Treno di panna*, jugeant les œuvres de PALANDRI et PIERSANTI « encore trop liées à cultures et humeurs de jeunesse », [« ancora troppo legate a culture e umori giovanilistici », NT]. LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa, op. cit.*, p. 11.

une influence³⁷⁸ certaine dans la production de certains auteurs. Pensons à Tondelli qui mûrit en ce contexte : c'est un protagoniste fondamental de la littérature italienne des années quatre-vingt tant par ses œuvres³⁷⁹ que par son activité dans le monde de l'édition³⁸⁰.

Lorsqu'on parle de jeunes romanciers donc, il ne faut pas oublier ces éléments ; à bien regarder, même si les finalités et les modalités étaient différentes, le mythe des jeunes a traversé tout le XX^e siècle³⁸¹. Le « jeune roman » n'est donc pas totalement neuf. Il bénéficie toutefois d'une significative nouveauté : les jeunes et leur production sont poussés et organisés par le marché de l'édition. Comme le souligne Stefano Tani :

« Tout le phénomène du jeune roman [...] reste foncièrement un effet de choix éditorial [...] à travers le flux continu des nouveaux auteurs que l'on fait passer pour une extraordinaire richesse créative de la décennie [...] "mouvement narratif" caractéristique de nos années. En réalité on a à faire à quelque chose qui est en soi bien peu homogène [...] et dont le succès enregistre tout au plus la césure [...]

³⁷⁸ Sur le lien qui existe entre les formes de protestation des années soixante-dix et la littérature de jeunesse cf. ARCANGELI Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007. L'auteur interroge en particulier les changements et nouveautés linguistiques que ce phénomène a dans la langue narrative.

³⁷⁹ Des œuvres qui auront une forte influence sur les narrateurs des années quatre-vingt-dix, même au-delà de la thématique de la jeunesse. Comme le souligne Fulvio PANZERI introduisant *Un Week-end postmoderno*, « ce roman critique indique combien les thématiques de la condition de jeunesse intéressent l'écrivain, mais ces dernières n'épuisent pas son dessein de représentation du réel » [« questo romanzo critico indica quanto i temi della condizione giovanile interessino lo scrittore, ma questi stessi non esauriscono il suo disegno di rappresentazione del reale », NT]. PANZERI Fulvio, *Introduzione*, in TONDELLI Pier Vittorio, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2001, p. XIII.

³⁸⁰ Pensons à la revue « Panta » ainsi qu'au « Projet Under 25 » qui ouvriront la route à beaucoup de narrateurs destinés à s'imposer dans la décennie suivante, entre autres Silvia BALLESTRA, Guido CONTI ou Giuseppe CULICCHIA.

Pour des indications plus précises concernant la revue cf. :

<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/b4604a8b566ce010c125684d00471e00/7c6e9bee970439c2c1256c2a003a35a7!OpenDocument>.

Pour des indications concernant le projet cf. :

<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/b4604a8b566ce010c125684d00471e00/f1526940034db6c6c12573a90052a581!OpenDocument> créée.

³⁸¹ Du mythe des jeunes qui accompagne tout le XX^e siècle s'occupe SORCINELLI Paolo, VARNI Angelo (éd.), *Il secolo dei giovani: le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2004. Le livre réunit plusieurs études qui analysent l'argument notamment d'un point de vue historique. Plus axé sur la littérature et les arts est CATALUCCIO Francesco, *Immaturità: la malattia del nostro tempo*, op. cit.

entre les années soixante-dix idéologiques et turbulentes et les années quatre-vingt consuméristes et désabusées »³⁸².

Les écrivains eux-mêmes se sont toujours montrés sceptiques : Del Giudice « n'est pas d'accord avec l'étiquette de groupe. Il dit [...] "c'est une idée idiote. Aujourd'hui il y a des personnes qui, chacune avec sa propre idée, essaient de raconter cette époque [...]. Pourquoi essayer de les unifier ?" »³⁸³ ; Roberto Pazzi se demande « Comment peut-on donner des étiquettes unitaires ? »³⁸⁴ ; des années plus tard Claudio Piersanti affirme : « une tendance pouvant être résumée sous ce sigle de jeunes narrateurs n'a jamais existé et n'a jamais rien signifié »³⁸⁵. De la même façon, parlant de sa génération et des expériences littéraires bolognaises autour de Tondelli, Palandri affirme que si l'on veut parler de groupe, il faut bien admettre qu'il était caractérisé par le « refus d'une poétique générationnelle [...] le refus d'une poétique collective »³⁸⁶.

À la base de la formulation « jeune roman » il n'y a donc aucun choix théorique ou poétique. Il s'agit plutôt d'une étiquette dénotative et commerciale : comme Pedullà le souligne, on mise sur « les jeunes qui n'ont pas de passé. [...] Un bon début ne se refuse à personne, ou presque »³⁸⁷.

³⁸² TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit., p. 8. [« Il fenomeno complessivo della giovane narrativa [...] rimane essenzialmente un effetto di scelta editoriale [...] attraverso il getto continuo dei nuovi autori [...] che viene fatto passare come straordinaria ricchezza creativa del decennio [...] peculiare "movimento narrativo" dei nostri anni. In realtà si ha a che fare con qualcosa che è in sé molto poco omogeneo [...] e il cui successo registra semmai la cesura [...] fra gli ideologici e turbolenti anni settanta e i consumistici e disincantati anni ottanta », NT].

³⁸³ Daniele DEL GIUDICE in ORENGO Nico, *Sono così inutili questi nuovi autori?*, op. cit., p. 3. [« non è d'accordo con l'etichetta di gruppo. Dice [...] "è idea sciocca. Oggi ci sono persone che, ciascuno con le proprie idee, provano a narrare questa epoca [...]. Perché cercare di unificarli?" », NT].

³⁸⁴ *Ibid.* [« Come si possono dare etichette unitarie? », NT].

³⁸⁵ PIERSANTI dans une interview à PANZERI in PANZERI Fulvio, *Senza rete: conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, Ancona, Pequod, 1999, p. 59. [« non è mai esistita una tendenza che poteva essere riassunta in questa sigla dei giovani narratori e non ha mai significato nulla », NT].

³⁸⁶ PALANDRI Enrico, *Pier Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 52. [« rifiuto di una poetica di generazione [...] rifiuto di una poetica collettiva », NT].

³⁸⁷ PEDULLÀ Walter, *La narrativa italiana contemporanea: 1940/1990*. Roma, Newton, 1995. p. 75-76. [« i giovani che non hanno passato. [...] Un buon esordio non si rifiuta a nessuno, o quasi », NT].

Pourtant, cette étiquette a l'avantage de délimiter assez clairement les narrateurs dont on veut parler, nous rappelant qu'une grande partie de la narration en prose de cette période tire parti de ce contexte. Nous avons donc voulu rendre compte de ce phénomène parce que c'est en son sein que mûrissent les œuvres des romanciers dont nous parlerons. Busi, Veronesi, Lodoli et Piersanti ont tous été considérés comme de « jeunes narrateurs ». Tout en étant différents les uns les autres, ils présentent des éléments communs. Ils ont un arrière-plan semblable et un âge presque identique³⁸⁸ ce qui signifie qu'ils appartiennent à une même génération – la première de l'histoire italienne à avoir grandi avec la télévision à la maison. De plus, ces jeunes narrateurs montrent la volonté de percevoir la réalité et de se mesurer au réel avec de nouveaux instruments : comme dit Enzo Siciliano, au-delà de toutes leurs limites, ils ont le mérite de redonner vie « à une littérature qui est conscience critique du réel »³⁸⁹.

³⁸⁸ À part le cas d'Aldo BUSI, né en 1948, les trois autres auteurs appartiennent aux années cinquante. LODOLI est né en 1956, VERONESI en 1959 et PIERSANTI en 1954.

³⁸⁹ SICILIANO Enzo, *Romanzo e destini*, *op. cit.*, p. 184. [« a una letteratura che è coscienza critica del reale », NT].

Chapitre 5

Un homme provisoire. *L'inetto* d'Aldo Busi

5.1 *L'inetto* et l'entrepreneur face à face

Le premier *inetto* que nous allons analyser est Angelo Bazarovi, le protagoniste de *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*³⁹⁰, deuxième roman d'Aldo Busi. C'est un *inetto* tout à fait particulier. Il n'est pas aboulique, bien au contraire, il montre une certaine énergie et, surtout, une certaine agressivité qui, cependant, n'aboutissent à rien. Son *inettitudine* porte un parfum de culpabilité, celle d'un homme de culture, isolé, en colère contre le monde entier et qui se compromet de plus en plus avec ceux qu'il méprise.

Busi entame sa carrière de romancier en 1982, avec la publication, chez Adelphi, de *Séminaire sur la jeunesse*. Ce roman conquiert immédiatement public et critique, pas seulement pour les aventures picaresques de Barbino, mais surtout pour la « capacité expressive naturelle »³⁹¹ de sa langue. Après le succès de ce premier roman, l'auteur continue à faire parler de lui par sa personnalité aussi bien que par son style : une « prose enveloppante, phagocytante, narcissique, pleine de splendeurs et de provocations, de parodies, de combinaisons littéraires, de renvois à la l'actualité »³⁹², une

³⁹⁰ La première édition du roman est de 1985. Cf. BUSI Aldo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Milano, Mondadori, 1985. Pour les citations nous utiliserons la traduction française : BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, BRUN Françoise, BOUCHARD François (trad.), Paris, R. Laffont, 1988.

³⁹¹ LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana : travestimenti e stili di fine secolo*, op. cit., p. 60. [« naturale capacità espressiva », NT].

³⁹² FERRONI Giulio, *Letteratura italiana contemporanea*, Milano, Mondadori, 2007, p. 171. [« prosa avvolgente, fagocitante, narcisistica, piena di splendori e di provocazioni, di parodie, di combinazioni letterarie, di richiami all'attualità [...] », NT].

syntaxe impure »³⁹³, inépuisable, acrobatique, un « exercice de gigantesque prolifération verbale »³⁹⁴.

C'est cette prose – pas toujours simple – qui caractérise aussi son deuxième roman paru en 1985. C'est une année importante pour l'Italie : à partir du milieu de la décennie l'on assiste à une forte amélioration économique destinée à se prolonger jusqu'à la fin des années quatre-vingt³⁹⁵. C'est une Italie qui a confiance dans ses possibilités de croissance économique et sociale, mais c'est également une Italie qui demeure le pays de la corruption et de l'échange systématique de faveurs entre les pouvoirs politiques et économiques.

Angelo est un jeune homme de presque trente ans qui accepte de travailler comme interprète pour Celestino Lometto, producteur de collants de la province de Mantoue. C'est ainsi qu'Angelo, dont le nom, Bazarovi, rappelle celui de Bazarov³⁹⁶, le personnage de *Père et enfants* de Tourgueniev, se retrouve souvent en voiture avec Lometto, faisant des allers-retours vers

³⁹³ AMOROSO Giuseppe, *Narrativa italiana: 1984-1988*, Milano, Mursia, 1989, p. 100. [« sintassi impura », NT].

³⁹⁴ *Ibid.* [« un esercizio di gigantesca proliferazione verbale », NT]. Pour une étude plus précise de la langue de BUSI et de sa proximité avec le courant lombard de la littérature italienne, cf. CAVALLI Marco, *Aldo Busi*, Fiesole, Cadmo, 2008 et DELLA VALLE Valeria (éd.), *Parola di scrittura*, Roma, Minimum fax, 1997.

³⁹⁵ Pour un cadre plus précis de la situation économique italienne des années quatre-vingt cf. GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente*, *op. cit.*, et CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, *op. cit.* Rappelons que deux ans après, en 1987, l'Italie pourra se vanter d'avoir effectué le « Sorpasso », c'est-à-dire le dépassement de l'Angleterre, se positionnant comme cinquième puissance économique mondiale.

³⁹⁶ Bazarov et Angelo ont beaucoup de points en commun. Par exemple ils partagent le fait d'appartenir à un monde différent ou une attitude méprisante à l'égard des conventions. De plus, l'un et l'autre, réagissent avec une certaine méchanceté lorsqu'ils se sentent écartés. De Bazarov Angelo tire une sorte de criticisme stérile qui nie tout principe et toute autorité. Rappelons, en effet, que Bazarov est un « nihiliste » : il ne croit en rien, en aucune autorité. Cet hyper criticisme, vain et vide, Angelo le dévoile dans ses longues tirades où il démolit les idéaux qui fondent le pouvoir et le monde capitaliste. Néanmoins, on ne peut pas ignorer les différences qui, nous semble-t-il, peuvent nous en dire plus sur notre personnage. Bazarov est un homme fort, énergique, qui cherche à suivre une méthode scientifique (d'ailleurs, il est médecin). Il vit selon ses principes et sait s'imposer dans les querelles verbales tout aussi bien que dans les duels (dont celui qui l'opposera à Paul Petrovitch). Katia le compare à un « rapace » tandis que tous les autres sont apprivoisés. C'est sa nature qui le pousse à être si dur et vigoureux : il « est ce qu'il est ». TOURGUÉNIEV Ivan, *Pères et enfants*, RODOV Robert (trad.), Moscou, Éditions en langues étrangères, 1947, p. 174. Angelo au contraire est beaucoup plus faible, il s'en veut de ne pas « avoir des réflexes plus prompts et plus de courage » et, apparaît d'emblée tiraillé par une « faiblesse orgueilleuse ». BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, *op. cit.*, p. 16 et p. 193.

l'Allemagne pour vendre et acheter des collants. Ces voyages sont l'occasion de découvrir les personnalités des deux hommes, opposés mais complémentaires. Angelo est un jeune homme plein de culture, idéaliste et moralisateur ; Celestino est un entrepreneur pragmatique et cynique qui ne pense qu'à l'argent et à la façon d'en ramasser toujours plus. Angelo et Lometto tissent bientôt un rapport ambivalent, nourri de distance, de mépris (surtout de la part d'Angelo) mais en même temps, ils semblent nécessaires l'un à l'autre. Angelo subit la fascination de ce monde amoral et cependant gagnant ; Lometto, de son côté, sait que l'intelligence et la culture d'Angelo pourraient lui être utiles. L'entrepreneur a une femme, Edda, et trois enfants, Ilario, Belisario et Berengario qui ont l'inquiétante passion de tuer et d'empailler les animaux. C'est sur ces trois derniers que se portent les soupçons d'Angelo suite à l'occultation du cadavre de leur petite sœur, Aurora. Officiellement morte d'une méningite, Aurora disparaît à la fin du roman laissant le soupçon de l'infanticide s'ajouter aux nombreux péchés qui déjà étendent leur ombre sur la famille Lometto.

Sous l'allure d'un polar, ce roman permet aux lecteurs de se confronter avec une précise réalité historique et géographique : l'Italie *rampante* des années quatre-vingt. Le livre se révèle donc une tentative intéressante de comprendre l'Italie contemporaine de la part de Busi qui, dans une interview de la même année 1980, se définit comme un « fils de [s]on temps qui essaie d'interpréter le présent »³⁹⁷. Dans sa représentation du temps présent, l'auteur n'hésite pas à relever les éléments négatifs, sans épargner personne, pas même le protagoniste dont le lecteur, petit à petit, commence à mettre en doute l'intégrité. Le résultat est « une contestation âpre de la modernité industrielle urbaine, mais réalisée de l'intérieur »³⁹⁸. Par rapport à son premier roman « le pessimisme de Busi est devenu beaucoup plus tourmenté et étouffant »³⁹⁹, ne laissant guère d'espoir de changer les choses. Pour preuve, entre autres, la fin

³⁹⁷ BUSI in ORENGO Nico, *Sono così inutili questi nuovi autori? op. cit.* [« figlio del [su]o tempo che cerca di interpretare il presente », NT].

³⁹⁸ SPINAZZOLA Vittorio, *Tutte Le Vittime Di Aldo Busi*, « L'Unità », 8 octobre 1985. [« contestazione aspra della modernità industriale ma realizzata dall'interno », NT].

³⁹⁹ *Ibid.* [« il pessimismo de Busi si è fatto assai più tormentoso e soffocante », NT].

du roman qui se termine sans se terminer, comme dans un cycle continu. En effet, après l'ultime réplique d'Angelo, nous trouvons encore une dernière page intitulée « Lundi »⁴⁰⁰, pour indiquer que la vie continue, que tout recommencera et se poursuivra sans aucun changement.

5.2 Un Martien parmi les hommes

Comment se manifeste l'*inettitudine* d'Angelo ? Quelles sont les caractéristiques de la société italienne de l'époque qu'il met en avant ? Et quel est le rapport qui s'établit entre notre *inetto* et ce monde ?

Angelo Bazarovi est un jeune homosexuel pas encore diplômé, désœuvré, sans argent et sans permis de conduire. Même après avoir obtenu son diplôme en littérature et langues étrangères, il ne changera pas sa façon de vivre : il apporte encore son linge sale à sa mère avec laquelle il a d'ailleurs, un rapport très contrasté. Il lui demande de l'argent et elle le lui reproche⁴⁰¹, pour elle « c'est une honte d'avoir un fils diplômé qui [...] n'a pas cinquante mille lires en poche pour faire un tour au supermarché »⁴⁰². Il a un rapport ambivalent avec l'argent : comme tous il en a besoin pour vivre mais il le méprise et il se sent coupable lorsqu'il gagne un salaire élevé. Selon les canons capitalistes et bourgeois donc, Angelo est un inadapté qui n'a pas compris grand-chose à la vie. Incapable de s'imposer, il est un intellectuel « raté »⁴⁰³ et opprimé qui poursuit un idéal de vie honnête mais déplacé dans un monde où il faut « se mettre à voler pour obtenir le *juste prix* »⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Rappelons le découpage du roman : le récit dure une semaine et chaque chapitre s'ouvre sur le nom d'un jour de la semaine.

⁴⁰¹ « Et n'oublie pas les cinq mille lires, je les vole pas, moi ». BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 318.

⁴⁰² *Ibid*, p. 288.

⁴⁰³ BARILLI Renato, *I giovani narratori*, op. cit. [« degradato », NT].

⁴⁰⁴ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 82-83. En italique dans le texte. Il n'est donc pas surprenant que Lometto essaie de l'instruire, en lui enseignant « l'a-b-c de la corruption ». *Ibid*, p. 82.

La vie d'Angelo nous apparaît aride : il se laisse aller⁴⁰⁵ et il est parfois accompagné d'une sorte de mal-être existentiel, vivant des journées si stériles que même en les mettant toutes ensemble « il n'en sortirait pas une goutte de vie. Mais la vie, c'est ça : entassée et sèche, pleine d'événements stériles, répétés et toujours les mêmes, et dont on perd le souvenir »⁴⁰⁶.

À la base de cette sensation de mal-être, il y a l'idée d'être toujours incompris, différent. À plusieurs reprises, Angelo fait ressortir ce sentiment de diversité qu'il déguise en sentiment de supériorité. Pensons, par exemple, au passage où il dit à Lometto : « À quoi sert le progrès que tu fais, toi, si le résultat, ensuite, c'est des hommes comme toi et pas comme moi ? Ce n'est un progrès qu'en apparence, qui n'a pas déplacé d'un micron la qualité psychique de l'homme des cavernes »⁴⁰⁷. Il se sent comme un « Martien »⁴⁰⁸ qui vit « parmi ses non-semblables »⁴⁰⁹ :

« Les autres avaient un patrimoine génétique, l'inconsciente fierté d'appartenir de droit à une *espèce* humaine par excellence. Lui, il avait le fardeau des choses jour après jour, une fois après l'autre, instant après instant, la négation de toute hérédité indiscutable »⁴¹⁰.

L'image du « fardeau [...] jour après jour » exprime bien l'idée de précarité qui domine la vie d'Angelo. Une précarité qui n'est pas seulement économique⁴¹¹, mais semble surtout morale. Angelo se définit comme un « homme provisoire flottant »⁴¹² qui survit avec difficulté et, parfois, en mettant de côté sa moralité. En ce sens, Angelo sent qu'il n'a pas une identité

⁴⁰⁵ Même d'un point de vue physique : ainsi, par exemple, il ne se soucie pas de sa calvitie naissante.

⁴⁰⁶ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 319.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ On pourrait dire donc, que le personnage de BUSI est l'un des premiers personnages du roman italien à se confronter à la précarité. Elle n'est pas encore le fléau qu'elle deviendra par la suite, mais déjà ici on peut reconnaître certaines constantes négatives, comme la peur de perdre un travail que l'on déteste.

⁴¹² BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 305.

précise et forte. Toutefois, ce manque d'identité n'est pas perçu comme un vide. La comparaison qu'il fait entre sa personnalité et celle de l'un de ses amis, Demetrio, nous le démontre. Face à cet homme faible, qui semble⁴¹³ se plier à la volonté du premier venu, Angelo sent qu'il a trouvé « quelqu'un qui avait encore moins d'identité que moi, qui n'en avais aucune [...]. Son manque d'identité à lui était dépouillé, le mien était riche »⁴¹⁴. En d'autres termes, Angelo revendique pour lui un excès de qualités qui l'empêcheraient de se définir une fois pour toutes. Nous constatons la proximité de cette idée avec l'homme-ébauche de Svevo, l'*inetto* qui est un homme sans qualité parce qu'il en a trop.

Sur toutes ses qualités prime son intelligence, qu'Angelo tient en la plus haute estime. Comme déjà ses prédécesseurs *inetti*, il la revendique pour lui, la distinguant de la fourberie qui accompagne les gagnants. Si la première « n'est pas applicable à la loi du profit », la deuxième est étroitement liée à l'économie et à la capacité de « toujours gagner ». Il s'agit de « deux choses différentes, deux états inconciliables » : soit l'on est intelligent (et donc sensible, puisque l'intelligence rend capable de regarder « toujours derrière [s]oi, vers ceux qui sont dans une situation pire que la [s]ienne ») ; soit l'on est astucieux et on accumule des millions sans jamais pouvoir s'apercevoir de ses erreurs ou « comprendre la beauté d'un lac ». Il est vrai que l'intelligence « ne capitalise pas » et qu'elle ne sert pas à « vendre des collants » mais un homme « intelligent, s'il le veut, peut aussi devenir un fourbe » alors qu'un homme « fourbe, il ne peut pas devenir intelligent »⁴¹⁵. Angelo en est sûr : mieux vaut être intelligent parce qu'à n'importe quel moment on peut basculer de l'autre côté. Mais est-ce si simple ? L'intelligence suffit-elle pour dominer les fourbes ? La suite du roman démentira notre *inetto* : son intelligence s'avère être infructueuse et trop éloignée de la réalité.

⁴¹³ La nuance hypothétique est ici nécessaire : comme Angelo le découvrira par la suite, Demetrio sait ce qu'il veut et il n'hésitera pas à se mettre en affaires avec Lometto pour atteindre son but.

⁴¹⁴ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 129.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 73-74.

5.3 Le portrait de l'*inetto*

Angelo revendique toujours avec fierté sa liberté : il n'est pas à vendre mais juste à louer, il ne veut pas être assimilé aux gens comme Lometto ni être soumis à des stéréotypes sexuels⁴¹⁶. Cependant, cette même liberté l'isole : c'est un monde partagé d'une façon nette, où il n'y a pas d'espace pour ceux qui ne veulent pas s'assimiler à un groupe. Où qu'il soit, Angelo n'est jamais vraiment à sa place : avec Lometto, avec ses amis homosexuels, même dans le bar du centre-ville, il « se sent comme un trophée que personne ne veut remporter »⁴¹⁷, mal à l'aise dans un rôle qui n'est pas vraiment le sien. Pensons, par exemple, au moment où il va en discothèque. Il vient de rentrer des États-Unis, il croit avoir sauvé Aurora, il se sent intelligent et malin, il a démontré une capacité à être pragmatique et à savoir mentir comme les autres. C'est son moment de gloire, cependant quand, quelques jours après, il va dans un établissement gay, il ressent un profond mal-être, ne partageant pas les clichés sociaux et sexuels que tous les autres semblent suivre :

« Angelo a du mal même à sourire [...]. Dans un endroit comme celui-ci, tout coïncide tellement bien, tout est tellement éprouvé, chacun trouve instantanément son bonheur à portée de main, sa normalité, sa fonction sexuelle et humaine, on sent que des siècles et des siècles d'entraînement secret ont poli cette chose [...] extraordinaire [...] : une convention »⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Rappelons qu'Angelo est homosexuel et cela contribue à son sentiment de diversité, l'éloignant de la masculinité hétérosexuelle hégémonique représentée dans le roman par Lometto. Cependant, on ne limitera pas à cela la diversité du protagoniste comme deux éléments le confirment. Le premier est que dans son opposition à Lometto, l'homosexualité n'entre jamais en jeu, bien au contraire, elle est acceptée par l'entrepreneur qui pourrait y voir une façon d'accroître son patrimoine. Le deuxième est que le sentiment d'être différent accompagne Angelo même lorsqu'il est avec ses amis ou ses partenaires. Il sent ne rien avoir en commun avec les autres homosexuels que nos rencontrons dans le roman, oscillant entre la volonté d'éloignement et le sentiment d'être rejeté. Pour ces raisons, nous avons préféré ne pas nous étendre sur l'argument.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 392.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 395.

Le narrateur à la troisième personne, superpose souvent son point de vue à celui de Bazarovi, dévoilant ainsi au lecteur les pensées et les émotions du personnage principal. Cette superposition nous dessine un personnage seul, ennuyé, que les autres évitent.

« Aucun de ces garçons, qui étaient suspendus à ses lèvres quand leur était garanti l'anonymat social accumulé par la présence de vingt autres personnes autour d'eux, n'aurait jamais osé se montrer seul avec lui en train de se promener sur le boulevard ou au col ou même à une table à prendre un café »⁴¹⁹.

La superposition du regard entre narrateur et personnage principal est fréquente mais pas totale. Il arrive parfois que le narrateur commente les actes d'Angelo, en nous faisant comprendre qu'il subit cet état de choses sans parvenir vraiment à le changer parce que, comme les *inetti* en général, il n'agit pas beaucoup⁴²⁰. De ce point de vue, la scène qui suit l'ouverture du roman est particulièrement significative. Sur les dalles rocheuses de Sirmione, Angelo croise un jeune homme au short blanc et rouge qui lui sourit. Croyant pouvoir lire dans ce sourire un signe d'entente et d'intérêt, il se rapproche de l'homme qui, au contraire, coupe court et l'éloigne de façon impolie et agressive : « Mais moi je ne veux pas faire ta connaissance. Écoute, ça ne t'est jamais arrivé de te tromper de personne ? Alors maintenant, va-t'en. Comment je dois te le dire ? C'est clair, non ? »⁴²¹. C'est un coup très dur pour Bazarovi : il se sent « suffoquer d' [...] humiliation »⁴²², il est rongé par la haine suite à cet affront, il ne peut pas s'empêcher d'y penser, encore et encore. Lorsque le jeune

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 311.

⁴²⁰ Ce sont des passages rares mais dont on se doit de tenir compte. Pensons, par exemple, au moment où Angelo demande à être payé par Lometto, le narrateur commente : « Angelo avait appris beaucoup de choses : parfois, dans tous ces grands morceaux de philosophie gratuite à voix haute, il semait ça et là de petites *conclusions* et en arrivait *au fait* ». Il est difficile de déterminer à qui appartient le point de vue : au narrateur ? À Lometto ? Il s'agit d'une phrase ambiguë du point de vue de sa construction, mais pas de sa signification. La prise de distance ironique juge le comportement impuissant d'Angelo. *Ibid.*, p. 268.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴²² *Ibid.*, p. 17.

homme en short va se baigner, Angelo le regarde intensément tout d'abord nager, ensuite s'enfoncer dans l'eau :

« La tête qui s'enfoncé dans l'eau, le bras qui ralentit, la main qui s'élève verticale [...]. La vague, sans doute et une indigestion fatale sur un léger en-cas [...]. La certitude de ne pas être comme les autres et de s'en sortir, qui chaque fois sombre un peu plus étranglée. Et Angelo, qui, seul, a tout compris, est maintenant le seul qui se soucie de contempler ces beaux cheveux longs qui brillent, électriques, et s'enfoncent »⁴²³.

Face à la tragédie imminente, Angelo ne crie pas à l'aide ni ne se jette à l'eau pour le sauver. Il n'appelle même pas « le canot à moteur qui est en train de passer »⁴²⁴. La voilà sa vengeance : au lieu de « lui tomber dessus et de lui casser la gueule »⁴²⁵ il reste immobile attendant la mort de celui qui l'a offensé. En réalité l'homme ne mourra pas : à la dernière seconde il sera sauvé et ramené sur la plage. Ses amis et sa femme se jettent avec rage sur Angelo coupable de ne pas l'avoir aidé. Celui-ci imagine toute une série de phrases percutantes sans savoir en dire ne serait-ce qu'une⁴²⁶. Incapable de faire face à l'agressivité des autres, il hausse les épaules et se dérobe.

Trois éléments ressortent de cette scène, tous les trois fondamentaux pour compléter notre portrait d'*inetto*. Tout d'abord la grande colère qu'Angelo ressent et qui le pousse à ressasser sans trêve l'événement. Il n'est pas capable de laisser courir et passer à autre chose, mais, au contraire, il pense inlassablement à ses représailles. Cependant, comme il nous le dit, il est impossible de programmer et réaliser une vengeance puisque « préparer une vengeance, c'est souvent la voir s'effiloche entre les doigts à force d'en

⁴²³ *Ibid.*, p. 23.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴²⁶ « Angelo est pris d'un léger vertige linguistique car les répliques qu'il a conçues pendant ce temps ralenti sont si nombreuses que la possibilité à présent de choisir le grise et l'anéantit ». *Ibid.*, p. 25-26.

perfectionner la trame »⁴²⁷. Ici il semble postuler l'incompatibilité entre pensée et action que nous avons reconnue aux *inetti* du début du siècle. Plus l'on songe, moins l'on agit : il n'est pas surprenant donc de voir que, lorsqu'il conclut son pacte avec Belart⁴²⁸, Angelo loue son « inconscience »⁴²⁹. De cela découle le troisième élément : Angelo se venge mais sans rien faire. Sa vengeance se concrétise dans l'immobilité avec laquelle il regarde l'homme se noyer. Il ne fait rien, il reste à regarder, attendant de voir ce que le destin ou les autres hommes feront.

Ces trois éléments (colère, incompatibilité entre pensée et action et incapacité à passer à l'acte) accompagneront Angelo tout au long du livre. En particulier l'incompatibilité entre pensée et action : Angelo est un intellectuel qui ressasse sans cesse et qui a une théorie « presque pour chaque chose »⁴³⁰. Il pense à tout et il pense si souvent et si intensément que son « cerveau lui *fait mal* »⁴³¹. Sa réflexion exaspérée déborde parfois sa pensée et se transforme en discours longs, prolixes : Angelo aime « s'écouter »⁴³² et souvent il se laisse aller à des monologues, comme, par exemple, face à Tirlindana⁴³³ ou face à Lometto⁴³⁴. Mais celui qui parle beaucoup fait peu, d'ailleurs il « faudrait rester là, à essayer de relier trop de choses entre elles, avant d'être en mesure de réagir »⁴³⁵. À cette immobilité il donne le nom de clairvoyance, mais pour tous les autres, cette prétendue clairvoyance n'est rien d'autre qu'un « manque de réflexes, de promptitude à se jeter dans le feu »⁴³⁶. Il préfère demeurer un

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 13

⁴²⁸ Jasmine Belart est une femme entrepreneur turco-autrichienne qui fait affaire avec Lometto. Angelo leur sert d'interprète ; il a donc connaissance de tous leurs trafics illégaux. En effet, déjà à leur deuxième rencontre, Belart demande à Lometto de produire du Koptacaz, un médicament destiné à augmenter la vigueur sexuelle, interdit en Allemagne. Angelo se déclare hostile à ce commerce et Lometto lui promet de ne pas donner suite aux requêtes de Belart. En réalité les deux restent en contact sans qu'Angelo le sache. En colère à cause de la disparition d'Aurora et du comportement de Lometto, Angelo décide à la fin du roman de travailler pour Belart contre Lometto.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 440.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 342

⁴³¹ *Ibid.*, p. 166. L'italique est dans le texte.

⁴³² *Ibid.*, p. 18.

⁴³³ *Ibid.*, p. 155. Homosexuel et peintre célèbre, Tirlindana est un vieil ami d'Angelo qui, cependant, ne l'aime pas beaucoup.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 96.

spectateur, dans tous les différents domaines de la vie, même dans les rapports amoureux : il regarde son ami allemand, Jürgen, et son amant pendant l'acte sexuel sans y participer, il envoie des dizaines de lettres à Italo, le jeune homme dont il est amoureux, sans jamais passer à l'acte et se plaint de son absence de réponses. Dans la nouvelle édition du roman⁴³⁷, un jour il raconte à Lometto sa dernière rencontre avec Italo et les réponses de Celestino éclaircissent à nouveau les différences entre les deux personnages :

« “Mais pourquoi tu ne l'as pas baisé ?” “Mais je ne sais pas, je ne pouvais pas le violer”. “Mais peut-être était-ce exactement ce qu'il attendait de toi... d'ailleurs, vous étiez à moto, tu étais derrière...” [...] “Tu la lui as fait sentir au moins, quand il conduisait ?” conclut brutalement Lometto, comme en lui lisant dans l'esprit. “Je m'en suis bien gardé” dit Angelo scandalisé. “Alors je comprends pourquoi il n'est pas venu au rendez-vous. Il aura pensé que tu es impuissant [...]” »⁴³⁸.

Comme on peut le voir, la vision toute pratique et pragmatique de Lometto s'oppose à la vision plus abstraite d'Angelo, qui attend, en vain, le feu vert. Pas besoin de cela pour l'entrepreneur qui n'a pas peur de passer à l'action, y compris avec violence. Angelo ne semble pas capable de se jeter sur ses proies : trop de scrupules le freinent. C'est aussi pour cela qu'il apparaît comme un personnage frustré et colérique. Il hait mais d'une « haine [abstraite] dans sa totale absence d'expression »⁴³⁹ : sa fureur et son désir de destruction

⁴³⁷ Parue en 2002 toujours chez Mondadori. Cette édition présente des passages inédits dont nous n'avons pas tenu compte parce que ce qui nous intéressait était d'analyser l'œuvre née pendant les années quatre-vingt. Nous faisons une seule exception pour ce passage parce qu'il éclaire la différence qui existe entre les deux mondes (celui d'Angelo et celui de Celestino), précisant la vision de la version de 1985.

⁴³⁸ BUSI Aldo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Milano, Mondadori, 2002, p. 307-308. [« “Ma perché non l'hai scopato?” “Ma non lo so, mica potevo violentarlo.” “Ma magari era proprio questo che si aspettava da te...del resto eravate in moto, tu eri dietro...” [...] “Gliel'hai fatto sentire, almeno, quando guidava?” conclude brutalmente Lometto come leggendogli nel pensiero. “Me ne sono guardato bene” disse Angelo scandalizzato. “Allora capisco perché non è venuto all'appuntamento. Avrà pensato che sei impotente. [...]” », NT].

⁴³⁹ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 96.

s'explicitent plutôt dans les tirades (parfois moralisantes) envers Lometto⁴⁴⁰ qui écoute sans trop s'en faire parce que de toutes façons il fait comme bon lui semble. En dépit de tous les mots d'Angelo, Lometto continue de faire des affaires et de s'enrichir, gagnant le respect de ceux qui l'entourent pour lesquels « c'est le succès qui produit le talent »⁴⁴¹. À cet état de choses Angelo s'oppose sciemment, avec des raisonnements irréprochables mais inutiles. Toute sa véhémence⁴⁴² se réduit à des discours enflammés et virulents ou, dans le meilleur des cas, à une attitude méprisante et dédaigneuse qui lui attire l'antipathie des autres. Ne faisant pas partie de ce monde, Angelo décide presque de se saboter lui-même : comme, par exemple, lors des fêtes organisées par le vieux peintre Tirlindana où Angelo arrive à se rendre déplaisant au point de ne plus être invité⁴⁴³.

Angelo est donc un personnage velléitaire : il braille « comme un obsédé »⁴⁴⁴ mais finalement il cède toujours vu qu'avec « les traductions on ne bouclait pas les fins de mois »⁴⁴⁵. Il est soumis à de fortes contraintes économiques qui le poussent à se soumettre à Lometto. L'argent se révèle le lien ultime, impossible à défaire. D'ailleurs, il est très difficile, voire impossible, de changer ce système. En même temps, force est de constater qu'Angelo ferme souvent les yeux, se taisant lorsque ses mots pourraient irriter de façon irrémédiable ceux dont il dépend. Pensons, par exemple, au moment où Tirlindana lui raconte ses aventures en croisière. Le vieux peintre profite de sa célébrité pour séduire de jeunes serveurs. Lorsque la direction lui reproche le va-et-vient d'hommes dans sa cabine, Tirlindana accuse un serveur qui se retrouve donc licencié. Angelo se dit dégoûté de ce comportement et, cependant, il ne réagit pas,

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 441.

⁴⁴² Cf., par exemple, *Ibid.*, p. 210-217. Dans cette scène, Angelo se dispute avec Lometto, descend de la voiture faisant semblant de vouloir rentrer en train, tout seul. Il accuse Lometto d'être un « ex-vacher » qui ne parle « même pas un italien correct », « un plouc en habits du dimanche » et de lui faire honte mais, à la fin, il remonte en voiture avec lui et ils poursuivent leur collaboration.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 156-157.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 201.

haussant les épaules⁴⁴⁶ ne voulant pas être désagréable envers un ami si riche. De la même façon, il est « déconcerté » et n'arrive pas « à y placer un mot »⁴⁴⁷ lorsque Lometto lui raconte un épisode de son passé. Face à une jeune mère malade de poliomyélite qui lui demande du travail, l'entrepreneur se montre dur et inflexible car « une entreprise a des comptes qui doivent tomber justes à la fin de chaque mois, ce n'est pas une œuvre de charité »⁴⁴⁸. Confrontée au refus de Lometto, la femme se suicide, se coupant les veines des poignets sur les dalles de l'église. L'affaire est vite étouffée et son enfant envoyé dans un orphelinat, où il bénéficiera d'une pension versée par l'entreprise de Lometto qui se sent finalement très « fier de ce dénouement »⁴⁴⁹. Angelo est plein de colère, tout cela est « trop pour lui. Il se voyait déjà, sourd à toute explication, lancé dans une vengeance. [...] l'étau voulait se resserrer autour du cou de Lometto, comment osait-il l'impliquer moralement dans une saloperie aussi incroyable ? »⁴⁵⁰ Mais aucune vengeance n'a lieu : Angelo se tait « les intestins tout retournés à l'idée que, peut-être par son silence hagard, il avait contribué à donner à Lometto de l'orgueil, l'accord silencieux et félon qu'il avait bien agi *conformément* à sa charge, à sa situation d'homme *sensé* »⁴⁵¹. Angelo a une attitude ambiguë et petit à petit, il semble glisser vers la compromission.

5.4 Sur le seuil

Angelo travaille avec Lometto sans avoir de contrat et cela lui laisse une certaine marge de manœuvre. « Tu me prends en location. [...] Moi, je te quitte quand je veux et quand ça me plaît »⁴⁵². Cette précarité acquiert donc une signification positive, lui permettant de garder une certaine indépendance.

⁴⁴⁶ « Angelo faisait fonction de caissier et le peintre ne regarda pas à la dépense, il riait bruyamment de l'incident arrivé au garçon, disant qu'il était jeune, qu'il avait le monde entier devant lui, hein, qu'en pensait Angelo ? Angelo haussa les épaules, il se sentait définitivement souillé, en court-circuit avec lui-même ». *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 153. L'italique est dans le texte.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 162.

Mais s'agit-il d'une vraie indépendance ou plutôt est-ce un mensonge d'Angelo à lui-même ? De fait, au-delà de tous ses mots, de son moralisme, Angelo est un « serviteur »⁴⁵³ qui a besoin de l'argent de son maître. Ce qu'il cherche à faire, plus ou moins sciemment, c'est prendre son dû⁴⁵⁴ sans glisser dans la corruption où Lometto semble patauger. Mais le système est trop pourri et Angelo comprendra qu'il faut prendre une décision parce qu'il n'est pas possible d' « être à l'intérieur des choses tout en étant dehors, trop facile »⁴⁵⁵. Cependant cette décision tarde à arriver. Angelo attend, hésite se sentant juste un traducteur-interprète. Bientôt il découvrira que la non-action est également une action et il se considérera (et il sera perçu comme) le complice de Lometto. Pensons, par exemple, au dîner avec un acheteur allemand, M. Pferfferman. Angelo y participe en tant qu'interprète et avec une certaine difficulté traduit les mensonges de Lometto qui voudrait faire passer de faux tableaux pour des vrais. Mais M. Pferfferman s'aperçoit de l'escroquerie rejetant sur Angelo la faute, que Lometto confirme : « tout cela avait été une idée de Bazarovi »⁴⁵⁶. Angelo lui jette des regards froids et méprisants mais, face à M. Pferfferman, il se tait, tout comme il se taira quand Lometto, lors du même dîner, donnera à manger de la viande de porc la faisant passer pour viande de veau. Tout ce que Bazarovi sait faire est aller vomir la viande et avancer, le jour suivant, des « remontrances de plus en plus confuses »⁴⁵⁷ qui voudraient tracer une limite entre « la collaboration et la complicité »⁴⁵⁸. Mais c'est une limite difficile à trouver et à respecter d'autant plus qu'Angelo se révèle attiré et curieux de ce monde qui vise à des « buts qui ont quelque chose de grandiose, d'épique, de fou »⁴⁵⁹. On peut ainsi dire que Bazarovi reste sur le pas de la porte, sans oser le franchir, c'est-à-dire sans jamais pencher d'un côté ou de l'autre (suivre les traces de Lometto ou essayer de se rebeller et tout

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 87-88.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ BARILLI Renato, *I giovani narratori, op. cit.* [« a mete che hanno qualcosa di grandioso, di epico, di folle », NT].

laisser tomber). Angelo lui-même est partiellement conscient de la divergence qui existe entre ses prises de position théoriques et ses actes en faveur de Lometto. Ce qu'il envie à Jürgen est ce qu'il n'a pas : vivre la vie sans peur, dehors ou dedans sans « noui ». Face aux pratiques de son ami allemand, qui satisfait ses désirs sexuels sans honte ni freins, Angelo maudit toutes les années « passées à courir après une poignée d'enfoirés capables seulement de dire “nouï” ou “hon” [...]. Ça c'était la vie ! [...] sans peur »⁴⁶⁰. Angelo est le lieu d'un paradoxe : il est honnête mais il n'est pas vrai : « Tout est tellement faux en toi »⁴⁶¹ lui dit Italo, l'homme qu'Angelo poursuit de ses assiduités sans arriver jamais à le conquérir.

Dévoilant une certaine tendance au mensonge, Angelo se définit comme clairvoyant mais ce qui arrive pendant le roman le dément⁴⁶². S'il se clame perspicace et avisé, le lecteur comprend qu'il n'arrive pas vraiment à décrypter la réalité. Comme souvent les *inetti*, Angelo se montre aveugle : il est surpris de découvrir que Demetrio, son ami, a demandé à Lometto dix millions pour se lancer dans le commerce puisque, dans le « plafond à caissons de la connaissance qu'il avait de Demetrio, c'était un médaillon en plein cintre auquel il ne se serait jamais attendu »⁴⁶³. Il sera encore plus étonné de voir que Lometto lui a menti et qu'il est en réalité en affaires avec Demetrio⁴⁶⁴. De la même manière, arrivé aux États-Unis avec Edda, il comprend qu'il n'a pas su

⁴⁶⁰ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 189.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁶² En ce sens nous pourrions parler de l'action de celui que, en reprenant la terminologie de BOOTH et CHATMAN, nous pourrions appeler l'auteur implicite. « L'auteur est dit "implicite" parce qu'il est reconstruit par le lecteur moyennant la narration. Il n'est pas le narrateur, il est plutôt le principe qui a inventé le narrateur avec tout le reste de la narration, qui a disposé les cartes d'une certaine façon, qui a fait arriver ces choses à ces personnages, avec ces mots et ces images. [...]. Il [...] n'a pas de voix [...]. Il nous instruit en silence, avec la structure de l'ensemble ». [« L'autore viene detto "implicito" perché è ricostruito dal lettore per mezzo della narrazione. Non è il narratore, ma piuttosto il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione, che ha sistemato le carte in un certo modo, che ha fatto succedere queste cose a questi personaggi, in queste parole o in queste immagini. [...] Egli [...] non ha voce [...]. Ci istruisce in silenzio, attraverso il disegno del tutto », NT]. CHATMAN Seymour, *Storia e discorso*, op. cit., p. 155-156. En effet, plus que les commentaires du narrateur, qui, comme nous l'avons dit, sont assez rares, c'est la succession des faits qui éclaire la personnalité de l'*inetto*.

⁴⁶³ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 271.

⁴⁶⁴ Lometto et Demetrio se lanceront ensemble dans le commerce de chaussettes pour hommes, comme le lui révélera Edda.

saisir sa vraie nature et « qu'il ne savait rien d'elle »⁴⁶⁵. Encore, lorsque Lometto et Belart commencent leur business médical, il ne se rend pas compte de ce qu'il se passe. Il croit assister à leur dernière rencontre, avant de découvrir, quelques pages plus tard, qu'ils avaient décidé de faire semblant pour ne pas l'impliquer. Souvent Angelo se révèle myope, incapable d'appréhender la réalité toute pragmatique et quantitative des affaires⁴⁶⁶. Le monde des affaires semble être doté d'un langage spécifique dont la capacité d'usage (et, parfois, de manipulation) se révèle proportionnelle au succès. En témoignent Belart et Lometto, une Autrichienne et un Italien qui, pour le commerce ont besoin d'un interprète mais qui, pour les choses importantes et illégales se comprennent sans presque parler, surmontant toute barrière linguistique. D'ailleurs, il y a « trop de choses que Lometto comprenait au quart de tour et pas lui »⁴⁶⁷ : l'intelligence toute abstraite et culturelle d'Angelo ne semble avoir aucune emprise sur le monde de Lometto.

En ce sens, nous pouvons retrouver une forme de cécité dans la tentative de sauver Aurora. Lorsqu'Edda est enceinte de son quatrième enfant, les époux décident de le faire naître aux États-Unis, rêvant de lui donner la possibilité d'être, un jour, président de ce pays. Lometto charge Angelo, en qui il a confiance, d'accompagner sa femme qui, contrairement à toutes leurs attentes, accouche d'une fille et, de plus, atteinte du syndrome de Down. Sans aucune hésitation, arrive d'Italie l'ordre péremptoire de Lometto : il faut l'éliminer. Angelo n'est pas d'accord et met au point un plan qui devrait sauver la petite fille et obliger ses parents à en prendre soin, n'hésitant pas à mentir et à manipuler les personnes et les situations pour atteindre son but. Il semble transformé : *l'inetto* prend les choses en mains pour sauver une vie. Angelo est fier de lui-même : il a pensé à tout, à l'argent pour le futur d'Aurora, aux bandes magnétiques qui devraient le protéger et faire chanter Lometto, l'obligeant à

⁴⁶⁵ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 331.

⁴⁶⁶ Ou ses symboles. C'est ainsi qu'il sera le seul à ne pas remarquer la nouvelle voiture de Lometto (symbole de ses succès économiques) : « tout le monde s'aperçoit que j'ai changé de bagnole, sauf toi. [...] Mais où tu vis ? ». BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 80.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 184.

accueillir Aurora... Néanmoins, à son retour d'Égypte, il découvre qu'Aurora est morte – officiellement d'une méningite, mais Angelo suspecte la famille Lometto – et qu'il n'avait pas vraiment pensé à la protéger. Ses plans se révèlent faibles :

« Cette fois encore Lometto l'avait eu. Angelo avait pensé à tout mais pas à l'essentiel : la sécurité du bébé. Il aurait dû lui dire à l'aéroport que ce qui était valable pour lui-même l'était aussi pour elle et que si elle mourait par malchance, maladie ou homicide, il ferait un usage juridique de la bande. Mais Lometto avait même négligé de le mettre devant le fait accompli : la loi en vigueur entre commerçants, c'est que ce qui est valable pour les contrats l'est aussi pour les chantages, et qu'on ne revient plus dessus. Tant pis pour les « cocus » qui omettent les détails *négligeables* »⁴⁶⁸.

L'utilisation du conditionnel passé – l'hypothèse irréaliste, destinée à ne jamais se réaliser parce que close dans le passé – exprime bien l'amertume du personnage suite à son échec. Angelo essaie de défier Lometto sur son terrain, celui du marchandage, mais il échoue. Son sentiment de supériorité est beaucoup moins fondé qu'il ne le pensait : même pour une personne intelligente, il n'est pas toujours simple de jouer dans un monde dont on ne comprend pas les règles. Sous l'impétuosité de ses mots pleins de feu et souvent impudents on entrevoit la vacuité de sa prise de position et un intellectualisme stérile qui paralyse toute forme d'action directe dans le monde. « Pourtant, malgré cela, vous pensez une chose et vous *n'en faites pas* une autre »⁴⁶⁹ lui dit Jasmine Belart, l'autre représentante du monde capitaliste.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 417.

5.5 Un monde grotesque

Comme le dirait Calvino, l'enfer est ici, c'est la réalité que l'on vit tous les jours, dans laquelle quatre-vingt-quinze pour cent des gens sont comme Lometto ou aspirent à le devenir. Le voyage d'Angelo se révèle être un vrai voyage en enfer, mais sans aucun Virgile pour guider notre personnage.

Dès la sortie du roman les critiques ont souligné sa dimension infernale. Le monde contemporain est peint sous la forme d'un cercle démoniaque où les plus diaboliques sont au pouvoir⁴⁷⁰. C'est l'enfer du capitalisme capable de s'attaquer à tout et d'en absorber toute énergie et toute vie⁴⁷¹. En ce sens, est révélatrice la passion des trois fils de Lometto qui aiment empailler toutes sortes d'animaux, y compris, semblerait-il, des hommes. Ilario, Berengario et Belisario, les trois héritiers, symbolisent bien la tendance de ce système à « empailler » le présent devenu sec et artificiel⁴⁷², ne conservant plus qu'une apparence de vie. Le monde représenté par Busi dans ce roman est imprégné de pessimisme et il est explicitement partagé entre esclaves et propriétaires sans scrupule. Le profit coûte que coûte est la loi suprême, au point que mêmes les principes moraux dépendent de leur rentabilité : Lometto n'est pas contre l'homosexualité, car son rêve serait d'avoir des usines où ne travailleraient que des homosexuels pour en finir avec les maternités et les congés parentaux⁴⁷³.

⁴⁷⁰ Notre personnage semble d'ailleurs confirmer cette hypothèse : lorsque l'entreprise Gallinone l'embauche en CDI (toujours comme traducteur-interprète) Angelo, qui a peur d'un travail qui l'enchaînerait de façon stable au système qu'il méprise, définit « méphistophélique » le contrat et le déchirer reviendra à déchirer un « pacte de sang ». *Ibid.*, p. 119. Il quittera l'entreprise pour retourner travailler avec Lometto.

⁴⁷¹ À ce propos, Andreina DEL VECCHIO, dans sa postface souligne les éléments gothiques du roman dont le thème du vampirisme qui exprime bien l'avidité du pouvoir. Cf. DEL VECCHIO Andreina, *Postfazione*, in BUSI Aldo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, *op. cit.*, p. 479-488.

⁴⁷² Rappelons d'ailleurs que dans le monde d'Angelo et Lometto tout semble être faux. Ainsi, par exemple, dans la clinique américaine où Edda accouche, les plantes sont en plastique, Lometto remplit sa maison de faux tableaux qu'il essaie de faire passer pour des vrais, il achète des services à thé en faux argent et ainsi de suite. En Italie « la loi du silence permettait de falsifier la vie pour mieux la poursuivre, la saccager, l'asservir », BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁷³ Lometto a toujours montré une « sérénité inaliénable à l'égard du sexe. [...] Une équipe avec rien que des lesbiennes et des tantes, tu parles si ça aurait été son rêve : pas de pré ou post-maternité, pas d'allocations familiales, de rares menstruations ». *Ibid.*, p. 272.

Les riches sont toujours plus riches et impunis : ce sont les pauvres qui paient, du point de vue moral et matériel. L'Italie tout entière est devenue « une *caste*, un cercle privé, une franc-maçonnerie, et [...] ceux qui n'en faisaient pas partie [...] c'étaient ceux qui, n'actionnant pas les moyens de production, n'étaient que de la confiture à étaler sur des belles paroles progressistes et des comptes en banque »⁴⁷⁴. C'est « l'implacable lourdeur de plomb de sa conception, désarmée et inéluctable, de la pyramide sociale. Ou tu étais au-dessus ou tu étais en dessous »⁴⁷⁵. Lometto se trouve « *vers* la pointe »⁴⁷⁶ et cela lui autorise une ample marge de manœuvre. D'ailleurs, personne ne semble intéressé à changer les choses : une forte connivence caractérise cet univers, les forts se protègent les uns les autres et les faibles apparaissent résignés ou complices de leurs bourreaux⁴⁷⁷.

De ce monde Lometto est le représentant le plus fort. Un « monstrueux concentré de tous vices »⁴⁷⁸, un exemplaire « riche, fourbe, débraillé, conformiste » de « self-made-man »⁴⁷⁹. Son mode de fonctionnement est alimenté par des désirs exclusivement pratiques : ce qui compte est combien il peut tirer des choses, les chiffres sont son seul point de repère. Angelo, qui essaie de comprendre ce monde et ne perd aucune occasion de l'observer, regarde Lometto s'endormir paisiblement avec sa calculette, sans jamais être rongé par le sentiment de culpabilité qui pourrait découler d'une réflexion approfondie sur sa conduite. D'ailleurs, comme lui-même le dit à Angelo, « à trop penser on ne pensait rien du tout » puisque la pensée n'a « ni poids ni

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁷⁶ *Ibid.* L'italique est dans le texte.

⁴⁷⁷ Pensons au prêtre et au médecin qui couvrent la mort suspecte d'Aurora ou aux « percepteurs, les syndicalistes et les ouvriers eux-mêmes » qui fraudent en accord avec Lometto et Edda. C'est Lometto qui explique à Angelo comment recevoir les « subventions du gouvernement » pour les exportations de parmesan, fraudant avec « la bénédiction de l'État et de la CEE, qui sont parfaitement au courant ». De cette corruption qui se répand partout, Angelo lui-même en est témoin : chaque fois qu'ils passent la frontière les douaniers demandent à être corrompus. *Ibid.*, p. 121 et p. 142.

⁴⁷⁸ BARILLI Renato, *La giovane narrativa, op. cit.* [« mostruoso concentrato di ogni vizio », NT].

⁴⁷⁹ SPINAZZOLA Vittorio, *Tutte Le Vittime Di Aldo Busi, op. cit.* [« ricco, furbo, sbracato, conformista », NT].

mesure ni *numero* »⁴⁸⁰. C'est la quantité, non la qualité, qui compte : Lometto ne s'intéresse pas à augmenter la valeur de la vie mais seulement sa masse⁴⁸¹. Voici l'Italie « usine des fourbes repliés sur eux-mêmes » où « l'instinct de frapper et ravager qui que ce soit, même une personne amie, est plus fort que l'instinct de sa propre survie [...] il suffit de réussir son coup, et laisser le désert derrière »⁴⁸². Aucun espace pour la morale ou l'empathie dans ce monde : le geste de fraternité est « inconsideré »⁴⁸³ et l'amitié n'existe pas⁴⁸⁴.

Dans ce monde, très importantes sont aussi les relations personnelles et l'image que l'on donne de soi et de sa famille. L'image est un élément fondamental et Celestino en est conscient : il vise à créer une sorte de mythologie de la famille Lometto, se nourrissant d'éléments fabuleux et royaux. Ses trois enfants qui s'appellent Ilario, Berengario et Belisario, reprenant les prénoms d'anciens rois lombards, sont les héritiers de la maison royale des Lometto où « le sang des Gonzague partait à l'assaut de celui des Aragon »⁴⁸⁵. De plus, la terminaison en -ario, rappelle l'idéologie aryenne, soulignant le racisme⁴⁸⁶ de Lometto et également sa volonté de puissance. Cette volonté se manifeste à travers la création d'une race supérieure dont le sommet sera leur quatrième enfant qui s'appellera « Ario, c'est tout, l'aryen

⁴⁸⁰ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 102. En italique dans le texte.

⁴⁸¹ « Lometto [...] voyait la vie uniquement comme un système de rapports économiques et familiaux, et lui-même comme un gardien de l'ordre (le sien) et de la justice méritocratique. [...]. Ce qui intéressait Lometto dans la vie, c'était d'en augmenter la *masse* pas la valeur. Celle-ci n'était qu'une conséquence de celle-là ». *Ibid.*, p. 102.

⁴⁸² BUSI Aldo, *E io, che ho le rose fiorite anche d'inverno?* Milano, Mondadori, 2006, p. 138-139. [« fabbrica dei furbi ripiegati su se stessi » ; « l'istinto di colpire e depredare chicchessia, anche una persona amica, è più forte dell'istinto della propria stessa sopravvivenza [...] è sufficiente fare un colpo riuscito, lasciare il deserto dietro le spalle », NT].

⁴⁸³ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 125.

⁴⁸⁴ Comme le démontre le fait que lorsqu'Angelo lui demande un prêt, Lometto « lui accorda le prêt, certes, mais avec un taux usuraire de trente pour cent. Angelo avait été déconcerté par ce service si semblable à une corde au cou et que Lometto lui avait rendu avec le regard accablé de celui qui, pour un ami, s'ôte une nouvelle fois le pain de la bouche, à lui-même et à toute sa famille [...] ». *Ibid.*, p. 226.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁸⁶ Les critiques n'ont pas manqué de souligner le côté fasciste de Lometto. D'ailleurs c'est Angelo lui-même qui fait le rapprochement : pensons au moment où il souligne le « fascisme » de Lometto (p. 124) ou son antisémitisme (p. 111). De surcroît, Edda a les formes d'« une fontaine fasciste » (p. 77) et l'entreprise de Lometto, La Melma, tire son nome du beau-père de Celestino, exécuté par les partisans. À ce propos cf. DEL VECCHIO Andreina, *Postfazione*, op. cit., p. 479-488.

par excellence, l'*homo technicus* aux dons supérieurs, un autre rédempteur »⁴⁸⁷.

La famille bourgeoise et capitaliste se révèle un authentique noyau de fabrication du pouvoir et, comme dans les maisons royales, ce pouvoir se transmet de père en fils, tous, rigoureusement, des garçons⁴⁸⁸. Les Lometto trahissent ici ce que, d'après Connell, l'on pourrait nommer une « dimension genrée du capital »⁴⁸⁹. Ce dernier appartient, dans la plupart des cas aux hommes : c'est eux qui contrôlent la fortune d'une famille en en héritant et en assurant sa continuité dans le temps⁴⁹⁰. D'ailleurs, si on réfléchit à l'idéologie aryenne qui informe le projet de Lometto, on voit que la dimension économique et patriarcale se mêle à la dimension raciale.

Comme nous pouvons le voir, Lometto propose une vraie narration du pouvoir qui valide et renforce celui qu'il a déjà. En ce sens, il est le précurseur des techniques du storytelling⁴⁹¹ : nous sommes au milieu des années quatre-vingt, le moment du passage d'un capitalisme industriel, basé sur la possession, à un capitalisme postindustriel basé sur les émotions et les images. Chez Lometto la possession d'objets matériels, solides, est encore fondamentale. Saisir et conserver semblent être deux impératifs : pensons, par exemple, à son avarice, à la quantité de marchandise dont il dispose et, d'un point de vue plus symbolique, à son poids. Tout chez lui est fort, solide, lourd : son corps – avec la graisse qui dégouline de partout – devient presque la réification d'une économie qui accumule. En même temps, Lometto et sa femme savent, ou mieux, sentent, qu'il ne suffit pas d'accumuler. Pour couronner leur ascension sociale et économique ils créent une image précise

⁴⁸⁷ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 304.

⁴⁸⁸ Lorsqu'Angelo avance l'idée qu'ils pourraient avoir une fille, Edda se montre implacable : « Mais tu n'y penses pas ! Je préférerais avorter. Un autre gars, ça, d'accord ». *Ibid.*, p. 282.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁹⁰ Il nous semble important de remarquer qu'Edda contribue à cet état. En d'autres termes, au lieu de revendiquer que le pouvoir soit mieux réparti entre hommes et femmes, elle défend surtout ses privilèges (matériels et humains) de femme d'un homme « arrivé ». Avec agressivité elle protège (ou croit le faire) sa famille conçue comme un territoire clos ainsi que sa position dans la famille arrivant à refuser toute autre femme - même une possible fille. Ce faisant, elle devient complice, se posant en garante de la structure patriarcale.

⁴⁹¹ Sur les techniques de storytelling cf. SALMON Christian, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

de leur famille. Le récit auquel Lometto donne naissance est celui d'un homme qui, partant de rien a réussi à créer une famille au pouvoir inébranlable, heureuse et destinée à régner dans le temps. Il n'hésite pas à parsemer ses discours de détails de sa vie privée pour accroître cette « image d'un bonheur total descendu dans sa chair à lui, dans celle d'Edda, d'Ilario, Berengario, Belisario »⁴⁹². Chez lui tout « fonctionnait à merveille : enfants, argent, pouvoir local »⁴⁹³. Le climax de cette opération sera la décision d'Edda d'accoucher aux États-Unis, couronnant ainsi la « légende locale »⁴⁹⁴ de leur famille.

Le vrai et le faux s'entremêlent au point qu'il devient difficile de les distinguer – mais, peut-être, cela n'a-t-il pas vraiment d'importance. Si ces deux notions s'affaiblissent c'est que la réalité même semble ne plus avoir de base solide. Les êtres de pouvoir (comme Lometto, bien sûr, mais aussi comme Jasmine Belart) la manipulent à leur gré. « La réalité, c'était fait pour les autres, pauvres petits. Jasmine Belart semblait en tout cas pouvoir s'en passer [...] elle partait tout simplement de la certitude que la réalité, c'était elle qui l'avait inventée »⁴⁹⁵. La réalité n'existe pas en tant qu'entité objective et immuable, puisqu'il suffit d'ouvrir son portefeuille et « on peut tout faire »⁴⁹⁶. La réalité n'apparaît plus comme ontologiquement définie mais plutôt comme une entité soumise au pouvoir d'achat. C'est pour cela que, si malléable pour les riches, elle devient bien plus rigide pour notre *inetto* qui, n'ayant pas de compte en banque, est dépourvu des outils nécessaires à sa manipulation.

5.5.1

Lometto arrive donc à créer un royaume de pouvoir personnel, s'élevant socialement et économiquement mais pas spirituellement. En effet, ce

⁴⁹² BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 106.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁹⁶ « Si può fare tutto », NT, dans l'édition italienne, traduit avec un sens sensiblement différent dans l'édition française avec « on peut faire le tout ». BUSI Aldo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, op. cit., p. 186 et BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 177.

personnage est présenté sous des traits presque animaux et fort grotesques⁴⁹⁷. Il est soumis à l'abaissement que Bakhtine⁴⁹⁸ indique comme l'un des caractères du grotesque. Dès sa première rencontre avec Angelo, il fait apparaître toute sa vulgarité : « l'homme est une boule de graisse sortie tout droit d'un jeu de quilles »⁴⁹⁹, trempé de sueur, sans aucun sens de la limite. Nous le voyons donc, les pieds dans le bidet avec des « bourrelets de chair comprimés par la position inclinée [qui] dégoulinent du tricot de corps en vagues informes, avec des mouvements ovoïdaux autonomes [...] »⁵⁰⁰, pendant qu'Angelo, dégoûté par ce spectacle, se frotte le nez « chatouillé par la puanteur des pieds de Lometto »⁵⁰¹. Parfois il nous apparaît répugnant : « Même avec deux serviettes, Lometto n'arrivait pas à faire le tour de ses flancs. Il avait un corps dévasté par des vergetures larges comme des ourlets de rideau [...] », n'étant rien d'autre qu'une « grande fenêtre adipeuse figée dans sa volonté de ne s'ouvrir sur rien »⁵⁰².

La déformation du corps de Lometto en met en évidence le côté bestial et magmatique. Il fait rire le lecteur mais il s'agit d'un rire amer⁵⁰³ : cette mise en forme grotesque représente les forces ridicules mais presque démoniaques, qui régissent notre monde. La laideur de Lometto est d'autant plus frappante qu'elle s'accompagne d'éléments généralement associés à la beauté – comme ses yeux d'un bleu clair, ou son prénom (Celestino), qui rappelle un ange. Nous l'avons dit, Lometto est un « self-made-man », les résultats de ses activités économiques le font entrer de droit parmi ces histoires de succès dont se

⁴⁹⁷ À ce propos, selon AMOROSO, c'est toute la réalité peinte par BUSI qui acquiert des « tons grotesques, cruels » [« toni grotteschi, crudeli », NT]. L'auteur crée une œuvre « rabelaisienne » [« rabelesiana », NT] sachant qu'il ne suffit plus de décrire pour critiquer la corruption et la vulgarité du monde contemporain. AMOROSO Giuseppe, *Narrativa italiana, 1984-1988*, op. cit., p. 100.

⁴⁹⁸ Pour le grotesque cf. BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012.

⁴⁹⁹ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 40.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 43,

⁵⁰² BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 136.

⁵⁰³ Rappelons d'ailleurs que cette capacité d'être en équilibre entre tragédie et comédie est propre au grotesque. Cf. ASTRUC Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010. Et l'adjectif « tragicomique » revient dans *Vie standard* pour indiquer certaines situations.

nourrit la décennie du *rampantismo*. Toutefois on pourra remarquer une différence significative : ces histoires de succès sont des récits de managers et d'entrepreneurs qui ont réussi à se frayer un chemin grâce à leur génie et leur acharnement, mais ils sont également l'« emblème du glamour, du bien-être, de l'élégance »⁵⁰⁴. À cela Busi oppose sa contre-esthétique du pouvoir : les hommes à succès ne sont ni beaux ni glamour, bien plutôt ils sont laids et excessifs en tout. Excessive d'ailleurs, apparaît l'autre représentante du pouvoir économique, Jasmine Belart, femme très belle et sensuelle mais toujours trop maquillée, le rouge à lèvres d'un « rose brillant » qui « avait bavé aux commissures des lèvres »⁵⁰⁵ et trop voyante, « avec un je-ne-sais-quoi de somptueux dans les flancs et dans les bras bronzés, embracelettés de trucs indiens »⁵⁰⁶. D'ailleurs, Lometto apparaît disproportionné non seulement dans ses traits corporels, mais également dans sa façon de se comporter. Il essaie tout le temps de marchander, il tutoie tout le monde et sous ses grands airs d'homme raffiné il est en réalité un ignorant, un rustre et un radin. Les objets qu'il achète sont des faux qu'il fait passer pour des vrais et, pour ne pas payer le déjeuner à ses collaborateurs, il voyage avec du pain, de la charcuterie et des œufs durs. La « cultura », dans sa bouche, devient la « coltura »⁵⁰⁷ et sa langue, farcie de dialecte, garde une dimension de grossièreté que l'argent ne peut pas éliminer.

Les spécialistes l'ont souligné, « la distorsion grotesque n'est pas moralement neutre. Elle engage en effet une conception critique du monde »⁵⁰⁸. Or, dans l'univers de Busi, la déformation grotesque de Lometto acquiert une forte valeur critique, démasquant la vulgarité d'un monde bas et grossier, qui sous son apparente rationalité cache un noyau magmatique, fait de pulsions bestiales qui proviennent d'un appétit insatiable, du ventre⁵⁰⁹.

⁵⁰⁴ *Ibid.* [« emblema del benessere, del glamour, dell'eleganza »].

⁵⁰⁵ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁰⁷ BUSI Aldo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, *op. cit.*, p. 282. Jeu de mots intraduisible en français entre « cultura » (intellectuelle) et « coltura » (agricole).

⁵⁰⁸ ASTRUC Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁰⁹ Un appétit qui est double. D'un côté nous avons celui des gens comme Lometto, qui recherchent de plus en plus de pouvoir, de l'autre celui qui alimente la société de

La tendance esthétisante d'Angelo que l'on pourrait interpréter comme réaction à la loi du profit est complémentaire à cette tendance du ventre. Angelo recherche le beau, l'élément qui n'est pas quantifiable, apparaissant comme l'héritier d'une tradition décadente⁵¹⁰ dont, d'ailleurs, il repropose également la tendance à l'autodestruction. Cependant, Angelo n'arrive pas à réaliser à cent pour cent son programme esthétisant. En vrai *inetto*, son adhésion est partielle : il doit se « forcer à jouer les esthètes à la D'Annunzio »⁵¹¹ mais cette attitude n'est qu'un masque. Si, avec les esthètes de la fin du XIX^e siècle il partage une même sensibilité artistique, il n'a pas leur aisance matérielle (au contraire, ses actes sont souvent influencés par les nécessités économiques) ni la capacité de s'isoler et de se fermer au monde extérieur.

5.6 Un intellectuel sans pouvoir

Angelo est donc un intellectuel *inetto*. Il se retrouve entre deux mondes : celui des faibles, des anormaux, des pauvres, et celui des entrepreneurs à succès. La sympathie d'Angelo va à ce premier monde où vivent ceux qui, par choix ou par nécessité, ne respectent pas les règles et les canons capitalistes. Mais il n'y a, dans ces pages, aucune apologie du monde des pauvres, des paysans ou des ouvriers. Bien au contraire, Angelo a le sentiment de ne pas

consommation, dont Lometto et ses semblables se servent pour atteindre leur but. D'ailleurs, Lometto est « prêt à se mouvoir dans les interstices de la société du bien-être, avide de produits de mode (les collants, les jeans), de tranquillisants, d'images [...] aptes à suggérer un certain degré de bien-être ». BARILLI Renato, *La giovane narrativa, op. cit.* [« pronto a muoversi negli interstizi della società del benessere, desideros[o] di prodotti di moda (i collant, i jeans), di tranquillanti, di immagini [...] capaci di alludere a un qualche grado del benessere »]. Cet état est destiné à demeurer presque inchangé dans les années qui suivront. En 2010 encore, Giorgio VASTA décrira les Italiens comme des gens qui vivent « plongés [...] dans le chaos du ventre où la mort disparaît, dans les organes génitaux qui ne génèrent pas ». VASTA Giorgio, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 113. [« immersi [...] nel caos del ventre dove la morte scompare, nei genitali che non generano », NT].

⁵¹⁰ D'ailleurs, la culture décadente est très présente dans le roman, à partir du nom du protagoniste. Mais nous ne pouvons pas oublier les citations de D'ANNUNZIO, l'union entre beauté, amour et mort de Jürgen qui, d'ailleurs, lit *Obломov*. De plus, le personnage de Jasmine Belart semble reprendre les traits de certaines femmes fatales de la fin du XIX^e siècle. Sur cet argument cf. DEL VECCHIO Andreina, *Postfazione, op. cit.*

⁵¹¹ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants, op. cit.*, p. 392.

vraiment faire partie de ce monde non plus. D'ailleurs, par le biais de Lometto, il se rapproche du monde des gagnants, un monde qui le dégoûte mais qu'il regarde en même temps avec intérêt. Il l'observe et il le commente mais il ne peut rien faire d'autre. Incapable d'agir sur cette réalité injuste, il incarne la situation difficile et ambiguë des intellectuels⁵¹² et de toute la culture réduite à un outil de prestige⁵¹³.

La culture ne sert pas à grand-chose, comme le démontre l'ascension de Lometto, à peine capable de parler italien correctement. Privé de son domaine d'action (pensons à toutes les allusions, dans ce roman, à la littérature et à l'édition comme à un monde stérile et pauvre)⁵¹⁴, l'intellectuel se trouve face à une réalité vulgaire qu'il ne comprend pas complètement, réfractaire à ses actions et qui le laisse avec une sensation de fatigue et de nausée, avec la conscience de n'être personne⁵¹⁵. Jour après jour, Angelo essaie de se dénicher

⁵¹² Le déclin des intellectuels, est une polémique récurrente et qui caractérise plusieurs périodes de l'histoire européenne, comme le démontre Wolf LEPENIES dans son *Ascesa e declino degli intellettuali in Europa*. À cette même thématique s'est intéressé, entre autres, BAUMAN qui parle plutôt de transformation du rôle de l'intellectuel (il cesse d'être un législateur à l'autorité forte et reconnue, devenant un interprète capable de mettre en contact des cultures différentes). BAUMAN ne parle jamais explicitement de décadence ; cependant cette transformation semble bien être négative (comme, d'ailleurs, le comprennent les traductions française et italienne qui changent le titre original, *Legislators and Interpreters*, Cambridge, Polity Press, 1987) puisque les intellectuels se voient expropriés de leur rôle maintenant exercé, dans la plupart des cas, par le marché. Cf. BAUMAN Zygmunt, *La décadence des intellectuels*, TRICOTEAUX Manuel (trad.), Paris, Chambon, 2007. C'est une thématique sur laquelle on réfléchit aussi en Italie comme le démontre, par exemple, un article de Goffredo FOFI qui sépare les intellectuels « publicitaires du système » [« pubblicitari del sistema », NT] et les « mystiques qui ne dérangent pas le système » [« mistici che al sistema non dan certo fastidio », NT]. FOFI Goffredo, *Il consenso degli anni ottanta*, in ID., *Prima il pane: cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni Ottanta e Novanta*, Roma, Ed. e/o, 1990, p. 7. Sur la même thématique un article paru en 1993 sur « L'Indice dei libri del mese ». MONTELEONE parcourt les différentes positions (partant de BAUMAN mais citant également LÖWENTHAL, SENNET et LEPENIES) se concentrant en particulier sur la situation de l'intellectuel humaniste moderne, mis en crise par la figure de l'expert. MONTELEONE Renato, *Sonno e veglia della parola*, « L'Indice dei libri del mese », n° 3, mars 1993, p. 36-37.

⁵¹³ Rappelons qu'Angelo arrive à décrocher un diplôme aussi sérieux qu'inutile parce qu'« il n'y avait rien à quoi puisse servir un diplôme ». Il reste un « diplômé polyglotte et fauché » doué de qualités importantes mais accessoires. BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, op. cit., p. 183 et p. 313.

⁵¹⁴ Par exemple lorsqu'Angelo essaie de résister à Lometto parlant de ses engagements avec une maison d'édition : « Mais il ne lui dit pas que cela ne couvrirait que ses frais de déplacement aller-retour en train, tout ça pour accéder au rêve des rêves, du papier imprimé avec son nom sous celui de l'autre, le traduit, et qu'il ne lui resterait rien ». *Ibid.*, p. 115.

⁵¹⁵ Angelo le sait et Lometto également le sait. C'est lui qui lui dit : « C'est toi qu'es plein de complexes, parce que t'as pas de pouvoir et qu'avec toute ta culture et ton diplôme t'es personne [...] ». *Ibid.*, p. 266.

une place, en tenant compte d'une instabilité économique mais aussi morale. Jusqu'où peut-on arriver sans devenir complice ? Suffit-il de ne pas participer au pillage pour garder les mains propres ? Ce sont les interrogations que notre *inetto* porte avec lui page après page. Angelo parle mais rien ne change, il écrit (pensons aux innombrables « Lettres au Directeur » ou à toutes celles qu'il écrit à Italo sans jamais les lui envoyer) mais personne ne lit. Son *inettitudine* se caractérise par une analyse linguistique extrêmement poussée, capable de dissoudre toute action. Il détient un don important, la « Parole »⁵¹⁶, mais sa voix reste inécoutée. Le langage – son langage, celui d'un intellectuel qui voudrait se rebeller aux lois économiques – ne peut rien modifier. Sa seule façon d'espérer jouer un rôle est d'être au service du pouvoir, de lui donner « du lustre et l'apparence de dignité »⁵¹⁷. Son *inettitudine* nous oblige donc à nous confronter à l'échec de l'intellectuel qui se confirme comme une entité abstraite incapable d'impact sur la réalité.

⁵¹⁶ DEL VECCHIO Andreina, *Postfazione*, *op. cit.*, p. 485. [« la Parola », NT].

⁵¹⁷ BUSI Aldo, *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants*, *op. cit.*, p. 203. C'est pourquoi les qualités de polyglotte et de philosophe d'Angelo se révèlent utiles lorsqu'elles permettent à Lometto de réussir une affaire mais tout à fait inutiles lorsqu'il essaie de les utiliser pour changer l'entrepreneur et lui ouvrir les yeux.

Chapitre 6

Avoir peur de vivre. *L'inetto* de Marco Lodoli

6.1 Un *inetto* qui se dérobe

*Diario di un millennio che fugge*⁵¹⁸ est le premier roman de Marco Lodoli. Ce journal intime d'un *inetto* sort pour la première fois en 1986 aux éditions Theoria, qui, durant cette période réalisent un important travail de découverte de nouveaux auteurs italiens. Le roman s'enracine dans le mal de vivre que l'on retrouve chez certains personnages de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle : il est aisé de découvrir les traces des auteurs russes⁵¹⁹ mais également de Tozzi ou Moravia. Comme Michele des *Indifférents* moraviens, le moi narrateur est indifférent à tout : leur forte apathie et leur inertie les associent. Toutefois, à la différence de Michele, ce narrateur nous apparaît beaucoup plus fataliste et résigné, au point d'accepter sa condition sans jamais essayer de la changer.

Dès sa sortie, le livre attire l'attention des critiques pour la maturité de sa conception et de son style. Il est lu et interprété d'emblée comme un roman générationnel grâce à la quatrième de couverture de Pietro Citati qui le définit comme « le roman d'une génération sans qualité ». Sans qualité est le protagoniste, qui pourrait incarner « un quelconque jeune de plus de trente ans »⁵²⁰. Il décide de mettre sur le papier ses souvenirs, ses réflexions et les (non) événements dont sa vie est faite. Cette opération devrait lui permettre de donner un sens et une forme aux moments qui ont bâti sa vie et, partant, à

⁵¹⁸ La première édition du roman est de 1986. Cf. LODOLI Marco, *Diario di un millennio che fugge*, Napoli, Theoria, 1986. Pour les citations on utilisera la traduction française : LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, ORCEL Michel (trad.), Paris, POL, 1987.

⁵¹⁹ Notamment de DOSTOÏEVSKI que LODOLI revendique comme l'un de ses points de repère. Dans l'interview avec LOLLI, il déclare que pour son premier roman ce qui l'intéressait était le « roman du XIX^e siècle », entre autres « Tolstoï, Dostoïevski ». [« il romanzo del XIX secolo »]. NELLI Anna, *Marco Lodoli*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 129. NT.

⁵²⁰ GUGLIELMI Angelo, *Nell'isola deserta aspettando la catastrofe*, « La Stampa. Tuttolibri », 5 juillet 1986. [« un qualsiasi giovane di più di trent'anni », NT].

lui-même. L'homme n'est rien d'autre que la somme de ce qu'il essaie de retenir et de ne jamais oublier⁵²¹. Il confie donc à la mémoire le devoir de reconstruire la vérité et le sens de son existence : « Si la vie n'y parvient pas, la mémoire, au moins, devrait restituer une apparence de vérité aux événements, les ordonner dans le temps, les corriger »⁵²². L'écriture permettrait donc d'accueillir et de comprendre le sens de l'existence qui ne se révèle pas dans la fougue de l'action mais qui émerge dans le silence de la réflexion⁵²³. Mais la mémoire, comme le savent déjà Zeno et certains personnages de Bufalino, sait être bien trompeuse, d'autant plus lorsque la conscience qui la dirige et qu'elle devrait contribuer à clarifier est faible et désorientée.

Cette *Chronique* est le roman d'une fuite, comme l'explique le titre. C'est le temps, tout d'abord qui s'échappe, le temps qui court vers la fin du millénaire et l'ouverture d'une nouvelle phase. Mais c'est surtout le narrateur qui fuit loin de tout, de la maison et du père, de sa femme aussi, de la réalité et de la mort⁵²⁴. Nous le rencontrons lorsqu'il est déjà sur l'île de Sein, petite île bretonne aux contours vagues, évanescents, qui ne semble pas plus solide que les mots qui composent son récit. Le narrateur vit ici avec Clo, jeune femme sourde-muette, incroyablement belle mais insaisissable. Tous les deux, après avoir fui Paris (tout comme, dans son passé, le narrateur avait fui son père et la mort de sa femme) attendent Fernando, l'ami d'enfance aimé et détesté, pour finalement décider de s'en éloigner dans la deuxième partie⁵²⁵ du roman. La structure du

⁵²¹ « Ce qui nous semble être notre vie est seulement ce que, par avidité, nous avons désespérément voulu retenir, ce à quoi nous avons interdit de s'écouler dans une existence riche de tout, et donc sans maître ». LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit., p. 109.

⁵²² *Ibid.*, p. 232.

⁵²³ Ainsi le narrateur : « On dit que le sens, on le comprend en vivant, en s'approchant jour après jour de la capitulation préétablie depuis la disposition originelle des forces sur le terrain, en résistant furieusement, et en vain, pour enfin céder. Mais de cela je n'ai jamais pu me contenter. Si le sens existe, et depuis l'enfance j'en ai toujours eu la nette impression, il doit être saisi et compris. La capitulation doit être anticipée [...]. J'ai relu les pages qui se sont accumulées jusqu'aujourd'hui. [...] elles me confirment que ma vie n'a de valeur que si elle est comprise et vécue dans son espérance de fidélité totale ». *Ibid.*, p. 146-147.

⁵²⁴ CITATI Pietro, *Introduzione*, in LODOLI Marco, *Diario di un millennio che fugge*, Torino, Einaudi, 1997.

⁵²⁵ Dans cette deuxième partie le rythme s'accélère et se fait plus serré. À cette accélération correspond la solution des problèmes du passé : c'est ainsi que le lecteur en vient à connaître les circonstances de la mort de Serena et du père, et de la rencontre avec Clo à Paris. La fuite loin de Fernando se transforme en une sorte de descente aux enfers : Clo et le narrateur vivent

roman contribue à agencer cet état de fuite permanente. Le lecteur est confronté à une narration fragmentaire, articulée en de courts paragraphes qui se concentrent chacun sur un moment temporel différent⁵²⁶ selon les nécessités intérieures du narrateur. C'est une juxtaposition d'images qui passent à travers des temps et des lieux différents. Il n'y a aucun développement linéaire, plutôt un va-et-vient continu entre le passé et le présent, entre les rêves et les lettres, entre les faits extérieurs et les réflexions intimes. Le lecteur ne s'approprie jamais un personnage ou une situation de façon immédiate et totale mais suit la construction précaire de la conscience du narrateur.

Notre *inetto* observe la vie et il s'observe lui-même, sans se faire de cadeaux. Il sait qu'il est un « *inetto* sans feu ni lieu »⁵²⁷ et il est conscient que son problème est la peur de vivre : « Moi, j'avais peur de vivre, et je restai silencieux »⁵²⁸. Cette phrase, prononcée à l'issue de la course à moto avec son ami Fernando, exprime bien sa crainte et la réaction d'aboulie qu'elle provoque. De cette peur de vivre ne découle aucune colère, aucune angoisse, aucune réaction, forte ou faible qu'elle soit. C'est plutôt le silence qui domine ; un silence insensible, indolent. Sa vie reste en retrait, se réifie, jour après jour, en un comportement humble et soumis qui n'est pas incertain ou instable mais plutôt indifférent. Cet *inetto* manque en effet de l'instabilité que l'on a reconnue chez ses frères. Aucun retournement d'opinion chez lui, aucun remords ou volte-face pour ce qui a été fait. Toutefois, il n'a pas la force de s'imposer ou de s'exposer en première ligne. Lorsque son père lui demande des conseils il essaie de comprendre « au ton de sa voix [...] vers quel choix lui-

pendant un certain temps en voiture couverts de crasse et de poux. Cette deuxième partie d'ailleurs, amène un changement dans tous les personnages : on voit, comme nous l'avons dit, la mort du père et de Serena mais aussi la chute de Fernando.

⁵²⁶ Ainsi, par exemple, le premier paragraphe présente le personnage du père jeune, le deuxième l'arrivée à l'île de Sein, le troisième une lettre à Fernando, le sixième le passé avec sa femme et ainsi de suite.

⁵²⁷ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op.cit. p. 165. C'est nous qui avons décidé de laisser *inetto* en italien (et italique) puisque dans la traduction française le traducteur fait le choix de le traduire par « incapable ». Remarquons qu'il s'agit là de l'unique fois où l'*inetto* se définit comme tel, montrant ainsi une certaine acceptation de sa condition.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 98.

même inclinait, et c'est celui que j'appuyais »⁵²⁹, ou, s'il doit parler avec son père, sa femme lui suggère ce qu'il doit dire⁵³⁰. Il vit à travers les autres, grâce aux autres : dépourvu de volonté⁵³¹ il se laisse guider par celle des autres personnages qui s'avèrent donc être les vrais moteurs de l'histoire. C'est pour cette raison que ses caractéristiques nécessitent d'être analysées en relation aux autres personnages et à leur façon d'être. Ce sont son père, Fernando, sa femme Serena et sa compagne Clo qui remplissent ce vide qui compose l'identité de cet *inetto* destiné, pour ne pas s'évaporer, à s'accrocher aux autres.

6.2 L'*inetto* et son père

Nous avons dit que le personnage du *Diario* est en fuite et vit toujours en retrait. Le lecteur le perçoit immédiatement : le livre s'ouvre sur le père du narrateur-protagoniste et non sur celui-ci. En d'autres termes, au lieu de présenter son principal personnage, Lodoli place en ce lieu stratégique son père et raconte une anecdote significative. En commun, le père et le fils ont une certaine *inettitudine*⁵³² – comme le fils, le père est d'ailleurs le seul personnage du roman à ne pas avoir de nom propre. En même temps, ils sont extrêmement éloignés : cette même scène d'ouverture nous paraît révélatrice du caractère du père et de la distance qui le sépare de son fils. En 1937, en Espagne, le père perd une très forte somme d'argent en jouant aux cartes. Le chiffre est tellement élevé qu'il en devient « stupéfiant, fabuleux, irréel », au point de finir « par coïncider avec zéro »⁵³³. L'officier à qui il doit cette somme extravagante lui fait une proposition : « Fais-moi voir comment tu abats ce taureau et tu ne me dois plus rien »⁵³⁴. Sans réfléchir, le père du narrateur s'achemine vers

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵³⁰ Serena « me suggérait de suggérer, me faisait la leçon – votre fils est un moulin à idées, monsieur l'avocat –, et me donnait des chiquenaudes sur la joue ». *Ibid.*, p. 26.

⁵³¹ À ce propos, les critiques ont souvent parlé de *noluntas*. Cf. NELLI Anna, *Marco Lodoli, op. cit.*, et VAN DES BOGAERT Annelis, LANSLOTS Inge, *Corpi senza qualità*, « Incontri », n° 2, 2003.

⁵³² Nous allons démontrer que le père n'est pas un vrai *inetto* ; cependant, on utilise ici le mot *inettitudine* parce que c'est le narrateur lui-même qui l'emploie en décrivant son père.

⁵³³ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit, op. cit.*, p. 11.

⁵³⁴ *Ibid.*

l'enclos et, tout en se sentant « l'homme le plus ridicule au monde » pointe son pistolet sur le taureau :

« Entre les yeux, c'était l'endroit le plus sûr – le moins simple. Jusqu'alors il n'avait tiré que sur de grosses cibles au centre de silhouettes inoffensives. Quand le taureau fut à cinq mètres, il appuya sur la gâchette. La balle s'imprima sur le front de la bête, qui se traîna encore quelques pas et s'abattit enfin sur le corps incrédule de mon père »⁵³⁵.

D'emblée le père apparaît comme un personnage qui prend des risques et cette caractéristique l'accompagnera tout au long du roman. Ancien avocat ayant pris sa retraite, il décide de devenir propriétaire terrien. Nous le voyons donc « patronal et réservé [...] enveloppé dans une irréprochable et oblomovienne robe de chambre »⁵³⁶ entreprendre projet sur projet. Tout en n'ayant pas de qualités particulières, le père se lance toujours dans la vie, défie le sort et continue de le faire jusqu'à sa mort. En revanche, il ne connaît pas toujours le succès, bien au contraire : la liste de ses échecs est beaucoup plus longue que celle de ses réussites⁵³⁷. En dépit de l'issue de ses projets, il considère presque comme un devoir moral de continuer et de « montrer à Dieu sa capacité de s'imposer aux choses en valorisant au maximum son intelligence et sa volonté »⁵³⁸. À la différence du fils, il ne cesse jamais de croire en l'importance et en la nécessité de l'action humaine, une action qui façonne le monde. Plus qu'un *inetto* véritable donc, c'est un raté dépourvu de l'intelligence pratique et concrète indispensable pour retourner les situations

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

⁵³⁶ NELLI Anna, *Marco Lodoli, op. cit.*, p. 42. [« padronale e contegnoso [...] avvolto in un'impeccabile e oblomoviana vestaglia », NT].

⁵³⁷ Pensons au père qui, pour protéger la campagne du gel, provoque un incendie qui détruit tous les arbres, ou à l' « expérience ratée » du bétail qui arrive de Hollande déjà malade, ou encore au puits creusé qui s'effondre.

⁵³⁸ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit, op.cit.*, p. 34.

en sa faveur⁵³⁹. C'est pour cela qu'il mise tout sur le jeu, comptant sur la chance. À cet égard, une image nous semble particulièrement significative :

« Le dimanche [...] il allait à la messe [...] parce qu'il retirait toujours quelque enseignement personnel des Lectures saintes. Une fois, il me demanda ce qui, selon moi, serait advenu du serviteur qui n'avait reçu qu'un talent si, au lieu de l'enterrer, il l'avait engagé et perdu. C'était une solution qu'il fallait compter parmi les possibilités, et qu'aurait dit le maître à son retour ? »⁵⁴⁰

Telle est la philosophie du père : dans la vie il faut savoir prendre des risques pour participer au jeu et avoir la possibilité de faire fructifier son talent.

Il n'est pas surprenant donc de voir la profonde distance le séparant d'un fils qui préfère rester spectateur inactif, sans se mesurer jamais à la vie. Au contraire, une « étrange complicité »⁵⁴¹ lie le père à Fernando : les regarder ensemble donne l'impression de voir « deux escrocs se montrant de la marchandise, et je m'attendais, d'un moment à l'autre, à ce qu'ils se fassent un clin d'œil »⁵⁴². Les deux hommes construisent un rapport humain et affectif qui se fonde sur la possibilité d'être toujours soi-même, librement, l'un face à l'autre⁵⁴³. Tous les deux partagent la même vision du monde : le père semble considérer Fernando comme un fils de substitution, voire comme ce qu'il aurait dû être lui-même. Fernando semble un vainqueur dans ce jeu qu'est la

⁵³⁹ Le fils, qui l'observe sans arrêt, note que le « père se livrait trop aux généralités pour pouvoir se rendre compte si le hersage avait été bien fait ou si les terres et les plaines avaient été engraisées et traitées. Je me rappelle qu'un soir il déclara au fermier qu'il fallait rendre la campagne plus éthique, que tel était le vrai problème ». *Ibid.*, p. 75. C'est d'ailleurs grâce au fermier, homme qui connaît la terre, que la ferme va de l'avant et dès que le père le licenciera, les affaires commenceront à mal tourner. En ce sens, le père de cet *inetto* nous rappelle le père de Zeno. L'un et l'autre ont en commun un manque d'intelligence pratique (ici c'est le fermier qui empêche le pire, dans le cas du père de Zeno c'était Monsieur Olivi qui assurait la réussite du commerce) mais également une profonde foi dans la façon dont la société est faite.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ À l'enterrement du père, Fernando est très secoué (plus que le protagoniste). Il se tient dans un coin « impeccablement vêtu de noir [...] le chapeau à la main et la tête inclinée. Il pleurait. Lui seul souffrait pour ce cadavre scellé dans la boîte luisante [...] ». *Ibid.*, p. 221.

vie : il est celui auquel la Fortune sourit et qui sait s'imposer aux hommes. Dans cette optique, il ne nous surprend pas qu'il ait une totale confiance en lui. Lorsque le fermier se présente avec son offre d'achat pour le terrain, le père charge Fernando d'aller jouer l'argent. « Va le jouer, multiplie-le »⁵⁴⁴ lui dit-il. Devant choisir entre son fils et son ami, il choisit ce dernier en lui confiant la liasse de billets qui décidera du destin de sa famille. Aucune réaction de la part de notre *inetto* qui passera la soirée derrière Fernando, à l'observer jouer. La perte de l'argent causera celle de toute la famille ; cependant, même après cet événement, le père restera convaincu que Fernando est le seul à lui avoir appris quelque chose⁵⁴⁵.

6.3 L'*inetto* et son ami d'enfance

Fernando est donc le personnage dynamique du roman. Il se pose en protagoniste, sans jamais craindre d'entraîner les autres dans ses aventures. À son égard, notre *inetto* présente une attitude de soumission, proportionnelle à la force de Fernando. L'ami d'enfance est l'*atto* du roman (au moins dans la première partie) : il s'oppose constamment au narrateur, l'emportant à chaque fois. Dès leur enfance, la compétition est serrée : le jeu préféré de Fernando est une course, sans reprendre son souffle, dont il « gardait jalousement les règles »⁵⁴⁶.

« Chaque fois Fernando exigeait de moi la promesse que je n'essaierais pas de reprendre mon souffle en cachette, mais, malgré ma main levée et l'engagement que je prenais sur mon honneur, il restait peu convaincu. Sache que je te surveillerai du coin de l'œil, tu n'as pas intérêt à faire le malin [...]. S'avouer aussitôt vaincu n'était pas possible, Fernando aimait gagner, mais il voulait que l'adversaire soit

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁴⁵ « C'est la seule personne au monde qui m'ait appris quelque chose ». *Ibid.*, p. 211.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

tenace, qu'il rende l'âme, pour pouvoir jouir davantage encore de sa victoire [...]. Une reddition immédiate l'agaçait »⁵⁴⁷.

En vrai battant, implacable, Fernando surveille chaque pas du personnage profitant de toutes ses difficultés. Il ordonne, il triche, il vole : dans la vie il se comporte comme le « héros d'une fête, qui préside la table avec la même désinvolture »⁵⁴⁸. Tout lui est dû : il prend et il laisse « sans s'excuser », donnant bien peu d'importance aux sentiments des autres⁵⁴⁹. Son attitude se révèle juste dans un monde qui récompense l'agressivité. C'est pour cela que les actes les plus odieux de Fernando lui valent l'admiration de ceux qui l'entourent⁵⁵⁰.

De son côté, notre narrateur le seconde : ce qui l'intéresse, ce n'est pas de gagner ou de s'imposer mais de rester à côté de Fernando, dont la présence s'avère vitale. En effet, il vit à travers lui « comme une ombre, imitant misérablement sa forme, ses gestes coutumiers, ses manies »⁵⁵¹. Ce sont deux faces de la même médaille : Fernando est le pôle actif, celui qui croque la vie à pleines dents avec orgueil et arrogance, notre *inetto*, quant à lui, est le pôle passif dont le comportement n'est qu'une « réplique inutile »⁵⁵² de celui de Fernando. Le narrateur en a besoin pour limiter son aboulie et réduire l'espace qui le sépare du monde ; il ne vit pas mais il épie la vie de Fernando⁵⁵³.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁴⁹ La blague cruelle qu'il concocte aux dépens d'une jeune femme est révélatrice de son insensibilité. Il lui fait croire qu'il veut l'épouser : le jour venu, après avoir attendu un peu dans l'église, il se lève et part, laissant la femme dans le plus total désespoir. Par la suite, lorsque Serena, sa maîtresse, tombera malade, il négligera totalement les signes de la maladie, continuant à manger et boire « insouciant ». *Ibid.*, p. 82-85 et p. 152.

⁵⁵⁰ Pensons au moment où les deux amis sont dans un bar et que Fernando allonge « le pied pour faire trébucher le garçon qui portait un plateau plein de tasses et de verres ». Lorsque le serveur s'écroule « dans un crépitement de verre brisé » tout le monde « éclata de rire et l'on se mit à regarder Fernando respectueusement ». *Ibid.* p. 82. De la même façon, lorsque le père sort boire avec Fernando qui lui confesse de ne pas avoir payé l'addition, le père le définit « un type sympathique ». *Ibid.*, p. 129.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ Et pas uniquement d'un point de vue métaphorique. Pensons au moment où notre *inetto* choisit de se rendre dans un hôtel juste en face de la maison de Fernando. De la fenêtre d'une chambre il le guette, mémorisant toutes ses habitudes : « Si Fernando parlait avec quelqu'un, je tentais de m'attacher à ses lèvres pour en sucer les paroles. Pour y chercher mon nom ». *Ibid.*, p. 88-89.

Fernando est donc son unique ouverture vers la vie. Lorsqu'il est avec lui, l'espace entre lui et les choses se réduit « se faisant aussi fin que le fil d'un rasoir. Au-delà de cette blessure, il y avait le monde »⁵⁵⁴. Il vit par personne interposée : il n'est pas surprenant qu'il rencontre sa femme, Serena, dans un hôtel choisi⁵⁵⁵ pour mieux regarder vivre Fernando et que, au moment de leur mariage, il se tourne vers lui pour qu'il réponde « oui, je le veux »⁵⁵⁶ à sa place. Ce rapport est toutefois destiné à changer et ce changement s'avère, à notre avis, décisif pour comprendre le sens à donner à l'*inettitudine* du protagoniste. En effet, la première fois que le nom de Fernando est mentionné dans le roman, c'est à l'intérieur d'une lettre que le narrateur lui écrit : « rappelle-toi que tout ce que tu peux faire contre moi m'est absolument indifférent »⁵⁵⁷. L'apathie du narrateur s'est donc étendue à Fernando, même sa seule ouverture vers la vie semble fermée. Que s'est-il passé ? Comment ce changement s'est-il produit ?

Un domaine privilégié pour observer le rapport entre les deux hommes est leur relation aux femmes. La comparaison est d'autant plus facile qu'ils partagent toujours les mêmes femmes, qui, bien sûr, ne veulent que Fernando :

« Dans notre jeunesse, nous partageâmes des filles, comme cela se produit chez beaucoup d'amis, mais j'avais l'impression qu'elles ne fréquentaient qu'un seul être, identique à lui-même dans la richesse et à peine reconnaissable dans la pauvreté [...]. Avec lui les filles trouvaient exactement ce qu'elles perdaient avec moi »⁵⁵⁸.

Ce n'est que pour plaire à Fernando que les filles acceptent de sortir avec le narrateur : « Sur un signe de lui, je les voyais se défaire de leurs étreintes

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵⁵ Le protagoniste a cette habitude : à certains moments, il fait ses valises et va se réfugier dans une chambre d'hôtel où il vit, loin de tout, pendant quelques jours. Ce qu'il appelle ses « petits voyages » : il s'agit d'un moment de pause, où l'*innetto* se coupe du monde entier, restant assis dans sa chambre sans rien faire.

⁵⁵⁶ « Quand le prêtre me demanda si je voulais épouser la femme ici présente, et tout ce qui s'ensuit, je cherchai le regard de Fernando. Il acquiesça de la tête, et le prêtre, au bout d'un instant, fut obligé de me reposer la question, à laquelle il me semblait qu'on avait déjà répondu ». *Ibid.*, p. 111.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 79-80.

avidés et venir vers moi les yeux baissés, prêtes à me suivre sans rien demander »⁵⁵⁹. Au départ donc, le rapport aux femmes ne fait que confirmer le rapport de soumission et de dépendance. D'ailleurs, le narrateur ne s'intéresse pas vraiment aux femmes. Lorsqu'il les amène dans une chambre d'hôtel, « à peine entré [il] les oubliai[t] »⁵⁶⁰ mais « presque contraint, silencieusement menacé » il se sent obligé « d'éteindre la lumière pour accomplir [ses] devoirs d'homme galant »⁵⁶¹. Comme nous pouvons le constater, son aboulie le sépare de son propre corps : il n'est pas incapable de séduire une femme ni impuissant, comme cela arrivera à d'autres *inetti*, tout simplement, il lui est égal d'en avoir une ou pas. Tout ce qui l'intéresse c'est de suivre Fernando, comme le démontre un épisode parisien. Après avoir obtenu leur bac, ils décident d'aller visiter Paris : nous les retrouvons donc au cimetière du Père-Lachaise qu'ils parcourent accompagnés par deux jeunes filles. Leur comportement opposé éclaire la distance entre un personnage fort et sûr de lui et un *inetto*. Fernando séduit la première des deux et disparaît avec elle, alors que le narrateur reste assis sur le banc avec l'autre, regardant dans le vide et osant à peine proférer quelques mots :

« Vous êtes revenus enlacés, riant. [...] Tu me pris les fleurs des mains et tu les déposas sur une tombe où n'était écrit que : Lola. Une tombe toute blanche. J'étais resté assis une heure devant Lola et je n'y avais pas fait attention, le regard à terre, entre le gravier et les chaussures boueuses, un mot de temps en temps à la petite Française assise à côté de moi [...]. Je me souviens que les filles furent émues par ton geste, et à coup sûr, dans cet instant, chacune aurait volontiers pris la place de Lola [...] »⁵⁶².

L'envahissante présence de Fernando ne se limite pas à la séduction d'une des deux femmes. En prenant les fleurs de la main du narrateur, il en souligne

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 18-19.

en même temps l'inactivité et y oppose sa décision et son savoir-faire. Il conquiert aussi l'autre femme, devenant le seul chef de ce petit groupe. Nous pouvons définir Fernando comme un séducteur ou, si l'on préfère, un *Latin Lover*⁵⁶³ : il arrive à plaire à tout le monde, se positionnant comme un exemple de masculinité forte et conquérante face à un *inetto* faible et aboulique. Ce rapport fortement déséquilibré apparaît à l'évidence dans leur relation avec les deux femmes protagonistes (Serena et Clo), mais avec la deuxième il connaît un renversement.

6.4 L'*inetto* et ses femmes

Serena et Clo incarnent deux figures opposées : la première est une femme très physique et charnelle, la deuxième a les traits d'un être séraphique, qui n'appartient pas à ce monde. Elles relèvent de deux dimensions temporelles différentes (Serena est la femme du passé, Clo est la femme du présent), de deux dimensions spatiales différentes (Serena est la femme des entrailles de la terre, Clo est la femme du ciel) et elles symbolisent deux façons opposées de se rapporter à la vie (ardente et agressive Serena, indifférente et renfermée sur elle-même Clo). Leur présence s'avère importante pour comprendre le rapport entre le personnage apte et le personnage inapte.

6.4.1

Serena entre en scène alors qu'elle est déjà mariée au narrateur. Elle apparaît comme une femme énergique et sûre d'elle-même :

⁵⁶³ Pour cela cf. DELL'AGNESE Elena, *Tu vuo' fa l'Americano*, op. cit., et REICH Jacqueline, *Undressing the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Fashion and La Dolce Vita*, op. cit. Les deux auteurs soulignent comment ce stéréotype masculin est né pour compenser les défaites militaires et politiques italiennes. À partir de là, il se répandra partout dans le monde devenant le symbole même de l'homme italien, une sorte de produit d'exportation. Nous tenons toutefois à souligner, que pour un *Latin Lover* traditionnel s'avère déterminante la dimension extérieure, l'aspect physique et l'élégance. Au contraire, nous ne savons rien concernant la beauté et l'élégance de Fernando. Son apparence en effet ne sera décrite que dans la phase de décadence finale.

« Oui, elle pouvait passer pour une fille de vingt ans, impression accrue par sa façon si parfaitement assurée de marcher, son rire vigoureux (malgré une fausse dent très reconnaissable), la fougue avec laquelle elle se jetait dans toute discussion, les couleurs trop vives de ses vêtements. Ma femme était en réalité une pauvre femme de trente ans, extrêmement nerveuse et enceinte de trois mois »⁵⁶⁴.

Nous pouvons constater que sa première description est partagée de façon nette. D'un côté il y a son apparence physique – forte et décidée – ; de l'autre la réalité de son être – faible et nerveux⁵⁶⁵. Elle fait partie de ce groupe de gens « malins mais peu intelligents »⁵⁶⁶ qui se lancent avec fougue dans le monde, qui agissent sans réfléchir. Même lorsqu'elle se dispute avec la journalière qui travaille à la campagne chez le père du protagoniste, elle le fait avec violence et sans hésiter à engager son corps pour essayer de gagner la bataille : « [...] puis ce fut un tourbillon de cris et de claques, une mêlée violente et pénible. Comme deux bêtes, Serena et la femme s'étaient accrochées l'une à l'autre [...] »⁵⁶⁷. Le narrateur la rencontre pendant l'un de ses « petits voyages » : Serena est la gérante d'une pension où il décide de passer quelques jours, choisie parce qu'elle est située juste en face de chez Fernando. Serena est une femme au physique provocant, aux caractères sexuels très prononcés : « elle savait qu'elle n'était pas belle mais tapageuse, elle savait qu'elle plaisait énormément aux clients »⁵⁶⁸. Grâce à son physique elle domine tous les hommes, se comportant de façon dédaigneuse et hautaine comme une reine parmi ses sujets. Elle nous rappelle l'image de la femme fatale ou femme vampire qui se répand dans la culture "fin de siècle" : une femme capable de vider l'homme de toutes ses énergies, dont il faut se défendre. En réalité Serena

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶⁵ Serena imite les gens forts sans l'être vraiment : force est de se demander si sa fausse dent ne constitue pas un élément symbolique. Les dents représentent en général la force et l'agressivité d'un être humain et le fait que la dent de Serena soit fausse, pourrait suggérer implicitement toute la mise en scène qui régit sa vie.

⁵⁶⁶ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit., p. 26.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 28. On remarquera d'ailleurs que toute la scène se passe sous les yeux des deux hommes (père et fils) qui semblent de simples spectateurs.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

n'arrivera jamais à ce niveau : plus qu'une castratrice elle est une manipulatrice qui utilise son corps et sa sexualité comme une arme. Elle est « une araignée » qui attend « que quelqu'un vienne se prendre dans sa toile »⁵⁶⁹. Il est intéressant de remarquer que toute son existence se résout dans son corps. Serena pourrait bien être considérée comme une femme « manager » : elle a sa propre entreprise (la pension) et elle la gère toute seule. Cependant, ce n'est pas son côté entrepreneurial qui est souligné, bien au contraire : l'hôtel fonctionne grâce aux désirs sexuels des hommes qui le fréquentent et qui reviennent « s'engluer auprès d'elle pour rafraîchir au moins leur espérance »⁵⁷⁰. Cet aspect n'est pas central dans le roman mais il est remarquable : nous sommes confrontée à un système où le corps de cette femme constitue sa « seule ressource »⁵⁷¹ comme le démontre le fait que Serena en suit l'évolution très attentivement « un peu comme on suit l'évolution de ses actions en Bourse »⁵⁷². Force est de constater que la femme accède au travail et à l'indépendance économique uniquement par le biais de son corps. De ce corps Serena revendique la propriété – c'est elle qui décide à qui se donner et quand. Elle se pose en femme libre et souveraine mais en est-elle vraiment ainsi ? Sa position est quelque peu ambiguë : si d'un côté elle semble forte et indépendante, de l'autre « pour que son petit mythe ne s'effondre pas et que nul n'arrive à se libérer du doute »⁵⁷³ elle est forcée de coucher avec des clients de temps en temps. De plus, comme le lecteur le découvrira par la suite, elle se rapproche du narrateur pour rester près de Fernando et il faut l'aval de ce dernier pour qu'elle se décide de l'épouser. Son indépendance semble donc quelque peu factice⁵⁷⁴.

⁵⁶⁹ Remarquons également que cette femme indépendante et capable d'utiliser de manière autonome son corps est présentée comme dangereuse. Si elle est une araignée qui tisse sa toile, les hommes qui fréquentent sa pension ne sont que de « misérables mouches », des « insectes » sur lesquels la femme a un « pouvoir absolu ». *Ibid.*, p. 103 et p. 104.

⁵⁷⁰ *Ibid.* Ce désir sexuel d'ailleurs, c'est Serena elle-même qui l'entretient, construisant son mythe : « Si pour un motif quelconque [...] Serena devait entrer dans la chambre de quelqu'un, elle veillait, en sortant, à faire un peu de bruit et à reboutonner ostensiblement un bouton de son chemisier ». *Ibid.* p. 104-105.

⁵⁷¹ DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 66.

⁵⁷² LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit., p. 103.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 104.

Quoi qu'il en soit, il nous intéresse de souligner ici que Serena vit uniquement à travers son corps. Un corps pour lequel, bien sûr, notre *inetto* ne ressent aucun désir. C'est Serena qui se jette sur lui, qui n'a d'autre choix que l'accepter dans son lit :

« Plus tard, Serena commença à entrer à l'impromptu, sans même frapper, avec des excuses qui ne tentaient même pas d'être crédibles, et je me trouvais embarrassé devant ma fenêtre comme devant un miroir. Un soir, elle vint se placer à côté de moi et, durant une minute, ensemble nous regardâmes dans la rue, le front posé contre la vitre. Elle me prit la main et la porta sur sa poitrine. Puis, rapide, elle sortit. J'éprouvais le besoin de me défendre, et c'est ainsi, pour contrôler ses intrusions, pour ne plus l'entendre parler, que je l'accueillis dans mon lit, ou plutôt, comme elle tint à le préciser, dans le sien »⁵⁷⁵.

Le moment du mariage venu, une réflexion lui traverse l'esprit : « mais qui, qui fit un choix ? »⁵⁷⁶. Il n'est pas surprenant donc que le rapport entre les deux époux ne soit nullement fait d'amour : Serena, qui aime les hommes d'action ne peut pas vraiment se lier à un homme *inetto* et passif. Le narrateur en est conscient, au point de comprendre que lorsqu'elle décide d'avorter, elle « se débarrasse » de son enfant, puisqu'un « jeune loup [...] issu de la semence de Fernando », elle « l'aurait défendu contre tout le monde et contre tout »⁵⁷⁷. D'ailleurs, il était bien au courant de tout ce qui se passait : « j'avais découvert une note de sa main dans la marge d'une revue, [...] je savais tout et [...] je n'avais rien voulu empêcher »⁵⁷⁸. En d'autres termes, notre *inetto* se limite à attendre : il ne contribue ni ne s'oppose à l'avortement se limitant à regarder les actes des autres sans interférer.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 115. Remarquons au passage que même l'avortement n'arrive pas à secouer l'*inetto* qui reste indifférent à tout : l'« idée d'avoir perdu un héritier ne me peinait pas le moins du monde ». *Ibid.*, p. 52.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

Vorace et pulsionnelle, Serena renverse tous les obstacles qui s'élèvent entre elle et l'objet de son désir, c'est-à-dire Fernando. Bientôt, en effet, nous découvrirons la vérité : Serena est une ancienne maîtresse de Fernando et ce n'est que pour rester à ses côtés qu'elle a décidé de se marier à notre narrateur. Loin de bouleverser notre *inetto*, cette découverte semble le rapprocher d'elle : ils ont finalement un point en commun, l'un et l'autre font de Fernando le centre de leurs vies :

« À présent Fernando resterait accroché à ces seins pesants, à ces hanches trop larges, à moi. [...] Ma seule préoccupation était de protéger leurs étreintes des regards indiscrets. Avant le dîner, je faisais le tour de la maison pour m'assurer que tous les volets étaient bien clos, puis je n'avais plus qu'à surveiller que mon père n'intervienne pas dans leurs disparitions momentanées, auxquelles, comme des gamins, ils ne savaient pas renoncer »⁵⁷⁹.

Fernando ne change pas d'attitude : il prend, sans aucun remords, la femme de son meilleur ami et par la suite la regarde, indifférent, tomber malade. Sans que nous sachions de quoi ou pourquoi, Serena commence à s'affaiblir, à perdre ses cheveux. Son mari sait très bien ce qu'il se passe mais il décide encore une fois de fermer les yeux. Pendant ce temps on assiste à la décadence du corps de Serena : les cheveux de plus en plus clairsemés, elle essaie de masquer la progressive décrépitude de son corps. Mais tous ses artifices restent vains et petit à petit, cette femme si plantureuse et sensuelle se transforme en un être grotesque qui sort de la salle de bains « avec des petits nœuds bleus ou roses dans les cheveux et les yeux gonflés »⁵⁸⁰.

Sa décadence rend Serena pénible, presque répugnante :

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 114-116.

⁵⁸⁰ *Ibid.* Soulignons que ces tentatives cherchent, en vain, à masquer sa maladie aux yeux de Fernando : c'est lui que Serena craint de perdre, ce sont ses regards glaciaux qui la jettent dans le désespoir total. Même dans la maladie donc, la hiérarchie entre ces personnages est confirmée : Fernando est le sommet du triangle et toutes les relations entre le narrateur et sa femme n'ont qu'un but : le retenir le plus possible à côté d'eux.

« Puis je dus observer que, sans s'en rendre compte elle faisait du bruit en mangeant, et, sans même lever la tête de mon assiette, je vis la nourriture hésiter sur le bord de ses lèvres, son menton taché d'huile et quelques fragments d'aliments entre les dents »⁵⁸¹.

Son corps cède et avec lui tout son être qui n'était lié qu'à l'apparence physique. Dépourvue de celle-ci, tout ce que Serena était disparaît.

L'effondrement progressif de Serena est entouré par le silence plus ou moins indifférent de ceux qui l'entourent. Cette même indifférence causera sa mort. Pendant un dîner en tête-à-tête avec son mari, elle s'étouffe avec un morceau de viande. « Serena se mit à agiter convulsivement les mains autour de son visage empourpré. Je n'arrive plus à respirer, j'ai un morceau de viande dans la gorge, aide-moi... [...] Sauve-moi, je t'en prie »⁵⁸². Mais le narrateur ne fait rien : « Je l'entendis haleter encore un instant puis tout s'acheva dans un grognement. Je n'avais pas bougé d'un pouce, je n'avais pas de raisons pour le faire, un poids invincible me tenait cloué à ma place »⁵⁸³. Comme pour leur relation, comme pour l'avortement, pour la maladie, il reste à regarder sans rien faire. À l'égard de Serena, l'aboulie du narrateur devient lâcheté, autrement dit elle acquiert une dimension morale. Se tenir à l'écart n'est nullement un choix anodin, car il peut être chargé de conséquences. Derrière lui, sur le pas de la porte, se tient Fernando qui l'observe observer : la situation est donc renversée. Pour la première fois c'est Fernando qui regarde notre *inetto* faire quelque chose. En effet, sans recourir à la violence active, sa décision de ne pas aider sa femme revient à un homicide. Il en est conscient, au point que lorsqu'il relate cette histoire dans le roman, il utilise la forme active disant : « J'ai tué ». Il sait s'être entaché d'un péché grave, qui changera tout :

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 227-228.

⁵⁸³ *Ibid.*

« Je le regardai comme on regarde une vieille photographie, une photo d'un temps passé pour toujours, dont la vision n'émeut même plus. Je le regardai avec ennui, droit dans ses yeux stupéfaits, avec l'orgueil pourrissant d'une solitude définitive, [...]. Personne ne pouvait plus rien m'indiquer, rien ne pouvait plus être indiqué. À présent oui, nous étions frères, et j'étais l'aîné, celui qui fait des reproches »⁵⁸⁴.

Fernando aidera le narrateur à se disculper face à la police, confirmant ses mensonges, et ensuite il disparaît. Il ira à Paris où il rencontrera Clo et connaîtra sa propre chute.

6.4.2

Clo est une jeune fille d'âge indéterminé, que notre narrateur rencontre à Paris, aux côtés de Fernando. C'est ce dernier qui la confie à l'*inetto*, décidant de les rejoindre plus tard à l'île de Sein. Où qu'elle aille, Clo trouble tout le monde par sa beauté extraordinaire : à Paris les gens la regardent et même dans l'île, si peu hospitalière, les hommes l'observent avec étonnement, se levant « d'un bond » pour lui « laisser une table libre »⁵⁸⁵. Elle mobilise une « étrange dévotion collective » : en effet sa beauté ne semble pas appartenir à ce monde, ses yeux sont une « balance céleste »⁵⁸⁶, ses cheveux « d'un blond très sombre »⁵⁸⁷, son « visage tendre et las »⁵⁸⁸, elle est jeune et ni une ride ni une pensée n'osent offusquer son apparence⁵⁸⁹. Cette beauté est « dédaigneuse »⁵⁹⁰ et toujours renfermée en elle-même. Clo est sourde et

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.* p. 48.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 19. D'ailleurs, les nombreuses métaphores astrales qui l'accompagnent contribuent à la situer en une dimension autre.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁸⁹ Même crasseuse et pouilleuse elle coupe le souffle par sa beauté angélique, ce que nous savons grâce aux hommes qui la regardent dormir dans la voiture : « Merde, qu'est-ce qu'elle est belle, disait l'une [des voix]. Et une autre : Moi, je sais ce que j'en ferais. [...] Je veux la toucher, a-t-il dit. Moi aussi. Et moi aussi. [...] Moi, j'ai jamais touché une fille aussi belle [...] ». *Ibid.*, p. 216.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

muette ; son regard ne s'arrête jamais sur rien et tout son être se retranche derrière « un rempart d'indifférence »⁵⁹¹. Elle est étrangère, lointaine, murée vive en soi-même, rigide »⁵⁹² : il y a comme « un invisible obstacle »⁵⁹³ ou mieux « une atmosphère épaisse, impénétrable »⁵⁹⁴, qui la sépare du monde.

Clo a une beauté asexuée : la jeune femme a un physique encore acerbe, les « seins à peine dessinés »⁵⁹⁵, elle rappelle un adolescent pas encore formé. Dès leur première rencontre, notre *inetto* est frappé par ce visage aux traits indécis, « cet égarement de lignes masculines sous les lignes féminines », sa beauté qui rappelle celle d'« un petit garçon »⁵⁹⁶. D'autant plus que la jeune fille aime « porter des habits d'homme »⁵⁹⁷ contribuant ainsi à brouiller les pistes. En d'autres termes elle incarne une beauté androgyne qui, dans le roman, est présentée comme une beauté idéale, plus divine qu'humaine⁵⁹⁸. Cependant, tout en remarquant ses traits d'adolescente, le narrateur et les autres personnages ne remettent jamais en question le statut de « femme » de Clo. Mais si être femme signifie fonctionner « comme telle au sein du cadre hétérosexuel dominant »⁵⁹⁹ alors nous pouvons bien dire que Clo est une femme qui refuse d'être une femme – ou, pourrions-nous dire refuse ce que devrait être son « rôle » de femme. En effet, elle se soustrait à l'emprise que la société voudrait avoir sur elle – et pas seulement parce qu'elle reste renfermée sur elle-même. Cette hypothèse est corroborée par le fait que Clo ne se laisse

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 21. MELLARINI remarque que le mot indifférence est « le mot thématique qui revient toujours dans les descriptions de la jeune fille en la connotant dans ses attitudes d'étrangeté et de non-participation ». [« La parola tematica che ricorre di continuo nelle descrizioni della ragazza connotandola nei suoi atteggiamenti di estraneità e di non partecipazione », NT]. MELLARINI Bruno, *La "fragile perfezione" dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra "diario" e "romanzo esistenziale"*, « Studi Novecenteschi », n° 2, 2003, p. 441.

⁵⁹² LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit. p. 136.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹⁸ Rappelons au passage que selon Winckelmann pendant l'Antiquité grecque le « le Beau idéal s'incarne dans la figure de l'adolescent d'apparence androgyne ». Cfr. SOFIO Séverine, *Mechthild Fend, Les limites de la masculinité. L'androgyne dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, « Clio. Femmes, Genre, Histoire », n° 36, 2012. Disponible à l'adresse : <http://clio.revues.org/10937>.

⁵⁹⁹ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, KRAUS Cinthia (trad.), Paris, Éd. la Découverte, 2005, p. 31.

jamais saisir. Tout le monde la désire, tout le monde veut la posséder mais personne n’y arrive : « Tout semble tourner avec désir autour d’elle, comme en s’humiliant, comme en perdant toute force par elle »⁶⁰⁰. Elle se positionne donc au-delà du système social de deux façons. Tout d’abord, d’un point de vue sexuel : elle échappe à une définition univoque de genre mais elle échappe également aux rapports sociaux de sexe⁶⁰¹. Elle se dérobe aussi au « devoir » de reproduction⁶⁰² bouleversant le système et ses composants (les hommes, qui la cherchent sans trêve). De plus, elle échappe également à la soif de possession qui informe le système économique capitaliste. Sur elle se posent « les regards cupides »⁶⁰³ des hommes et Fernando, plusieurs fois dans ses lettres, évoque l’idée de possession : « Elle m’appartient m’écrit-il »⁶⁰⁴ ou encore : « c’est sûr, il me tuera comme je le mérite, si je ne me dépêche de lui rendre ce qui lui appartient »⁶⁰⁵. La possession est bien évidemment, avant tout, une possession sexuelle. Preuve en est la « peur folle »⁶⁰⁶ de Fernando que notre *inetto* puisse en quelque sorte le devancer et « avoir » Clo, c’est-à-dire coucher avec elle. Lorsque les trois personnages sont réunis dans la dernière partie du roman, Fernando ne cesse de demander au narrateur s’il l’« a eue ou non », dans un crescendo de cris et questions qui frôle la folie : « Fernando a ouvert la bouche [...] et crié comme je n’ai jamais entendu crier

⁶⁰⁰ LODOLI Marco, *Chronique d’un siècle qui s’enfuit*, op. cit., p. 47.

⁶⁰¹ Nous ne voulons pas entrer ici dans le débat sur l’articulation entre le sexe, le genre et la sexualité, dont la définition et les frontières ne sont pas claires ni définitives. Pour une étude plus exhaustive de la question nous renvoyons à *Dictionnaire critique du féminisme*, op. cit., p. 205-213 et DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, op. cit. Sur la formation du concept de genre, cf. également l’entrée du dictionnaire de « Studi culturali » : « Gender history », disponible en ligne à l’adresse : http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/gender_history.html. Une très belle reconstruction des catégories de genre et de différence sexuelle peut se trouver dans le premier chapitre de DEMARIA Cristina, *Teorie di genere*, Milano, Bompiani, 2003. Pour ce qui concerne notre roman, nous pouvons souligner que dans le cas spécifique de Clo, à son corps de femme (que le narrateur signale, s’arrêtant sur le désir qu’il suscite chez les hommes et même, dans la deuxième partie du livre, sur ses règles) correspond une beauté aux contours plus flous, qui semble aller au-delà de la bipartition masculin/féminin.

⁶⁰² Selon la notion de la division sexuelle du travail, aux femmes appartiendrait la sphère reproductive et aux hommes la sphère productive. En d’autres termes, la femme est liée à la sphère domestique qui comprend le travail domestique, bien sûr, mais également, ce qui nous intéresse ici, la reproduction. Cf. DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, op. cit., p. 16.

⁶⁰³ LODOLI Marco, *Chronique d’un siècle qui s’enfuit*, op. cit., p. 47.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 224.

[...] Tu l'as eue ou non, tu l'as baisée, oui ou non ? C'est ça que tu dois me dire, d'ailleurs je m'en fous ! [...] Oui ou non ? »⁶⁰⁷

Mais personne ne peut posséder Clo ; elle est « une limite que nul ne pourra franchir », elle est « vierge, toujours »⁶⁰⁸. Cet être céleste échappe à toute emprise et parsème le monde d'hommes condamnés à devenir fous dans la poursuite de quelque chose qu'ils ne pourront jamais avoir⁶⁰⁹, groupe dont fait partie Fernando qui ne sait se résigner à la perdre.

Remarquons que le personnage de Clo n'est pas une remise en question du rôle de la femme et du système de genre. D'une part, ce personnage rappelle des stéréotypes culturels précis (la femme ange, porteuse de salut) ; l'auteur d'ailleurs en force les traits, les opposant ainsi de manière nette à ceux de Serena. D'autre part, Clo ne s'en sort pas bien en tant que femme. Si nous regardons de près sa trajectoire, nous nous apercevons que sa liberté et son indépendance sont obtenues grâce à (ou à cause de) sa marginalité et sa non-humanité. À une femme « terrestre », ordinaire, aucun choix ne semble être donné. Nous voyons alors en Clo le signe qu'on ne peut pas tout conquérir et tout dominer. En un certain sens, ce personnage insaisissable peut être lu comme un avertissement à une société trop sûre d'elle-même, une société qui fait du désir et de la possession des éléments incontournables de son style de vie. De ce point de vue, ce n'est pas un hasard que le seul individu capable de rester à ses côtés s'avère être notre *inetto*. Le personnage qui ne désire pas, regarde et respecte ce « monument à l'indifférence »⁶¹⁰ qui est Clo, instaurant avec elle une apparence de couple. Les deux, en effet, dorment dans le même lit mais sans jamais s'effleurer. De plus, leur intimité est rythmée par un accord

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 245-246.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁰⁹ Nous écrivons ici quelque chose et non pas quelqu'un puisque Clo est perçue par les hommes plus comme un objet dont il faut s'emparer que comme une femme à conquérir. En ce sens, la phrase que Fernando écrit au protagoniste est révélatrice : « c'est sûr, il me tuera comme je le mérite, si je ne me dépêche de lui rendre *ce* qui lui appartient », *Ibid.*, p. 137, l'italique est de nous. L'utilisation du pronom « ce » au lieu de « celle » en dit beaucoup sur l'assimilation de Clo à un objet.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 253. Il faut toutefois souligner que même à l'égard de Clo, notre *inetto* confirme ses traits de caractère. Il se laisse guider par la femme et c'est elle qui choisit la maison où ils dormiront ou de garder le pistolet qui appartenait au père du narrateur. Mais c'est justement cette faiblesse de l'*inetto* qui deviendra également son atout.

tacite : tous les soirs Clo se couche vingt minutes avant le narrateur et tous les matins elle se lève vingt minutes avant lui. Une relation de proximité-distance s'instaure qui rassure chacun des deux et qui semble enfin toucher notre *inetto*. C'est à côté de Clo que, pour la première fois, il veut quelque chose, et ce qu'il veut c'est l'épouser. Un simulacre⁶¹¹ de mariage aura donc lieu mais là aussi, il s'agit moins du désir de possession que du désir de prendre soin de quelqu'un : « je veux être son mari, et je veux qu'elle soit ma femme, qu'importe si je ne la possède jamais, si une volonté obscure comme celle qui soutient le firmament la garde lointaine et inhabitée »⁶¹². Plus que s'accrocher à elle, notre *inetto* semble la côtoyer : il sait d'emblée que, le moment venu, il devra la laisser partir. C'est ce qu'il fera : quand le couple revient à Paris avec Fernando, Clo rencontre un « garçon très blond, aux traits délicats, beau comme un rêve »⁶¹³ et décide sur-le-champ de partir avec lui. Fernando aveuglé par son désir de possession ne se rend pas compte que Clo est prête à les quitter pour un autre homme. Au contraire, notre *inetto* comprend aussitôt la situation : « En réalité, nous nous en étions déjà tous allés, et il ne s'en était pas encore aperçu »⁶¹⁴. Renversant la cécité caractéristique des *inetti*, le narrateur comprend avant Fernando et accepte la situation. Lorsque la voiture part avec le garçon et Clo, Fernando le supplie de les poursuivre mais l'*inetto* ne bouge pas. Tout en étant bouleversé par cette perte il sent que Clo n'était qu' « un passage » et que quelqu'un d'autre l'attend⁶¹⁵. Ainsi, lorsque Fernando lui fait part de son projet de partir à la recherche de Clo il n'a pas de doutes : « je lui dis : viens avec moi, tu n'auras jamais Clo, il te faudrait être un pou pour la posséder »⁶¹⁶.

⁶¹¹ Une nuit les deux se présentent chez le curé et, sous la menace du pistolet, l'obligent à les marier. En réalité il s'agit d'un faux mariage : ils n'ont ni les témoins ni les documents ni les alliances. À leur place deux élastiques jaunes. Quand ils sortent de l'église le curé sourit en leur disant « En vérité, il ne s'est rien passé, croyez-moi, rien du tout ». *Ibid.*, p. 190.

⁶¹² *Ibid.*, p. 189.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 261.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁶¹⁵ « Mais je sentais que ma route n'était pas achevée, que j'étais attendu. Que Clo avait été un passage entre des montagnes de poussière ». *Ibid.*, p. 264. Celle qui l'attend c'est une autre Clo, l'enfant dont il décide de prendre soin.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 264.

Lodoli donc, se réfère à des stéréotypes littéraires bien visibles pour les deux femmes : d'un côté la femme fatale, dominatrice qui épuise la vie des hommes ; de l'autre la femme ange, qui devrait apporter le salut. Cependant, le modèle n'est pas totalement respecté et le dénouement des relations met en scène un changement intéressant. Serena, nous l'avons vu, sera victime de la maladie et du temps qui passe. Elle n'entraînera aucun de ses hommes dans sa chute : elle n'est ni un vampire ni un démon, tout simplement un être humain sujet à la décadence. De la même façon, Clo est un ange sans ailes : l'accompagner ne permet aucune ascension, aucun salut – tout au plus la possibilité de la folie comme ce sera le cas pour Fernando. En d'autres termes, Lodoli élimine dans l'horizon du roman le haut (le Paradis) et le bas (l'Enfer) : tout se résout dans l'horizontalité de la dimension terrestre, dans une platitude et une superficialité qui relève tout d'abord de la spiritualité (ou mieux de la non-spiritualité). Métaphore de cette horizontalité est l'île de Sein où Clo et le narrateur débarquent, une terre « sans épaisseur : une feuille de matière opaque tenacement accrochée à l'onde, où le haut et le bas restent des concepts incertains parce que tout est inscrit sur un unique plan horizontal »⁶¹⁷. Cette réalité horizontale n'est jamais fixe et stable ; elle est au contraire fluide. C'est un espace mouvant⁶¹⁸, aux contours peu nets comme en témoigne l'île qui apparaît comme un lieu aux contours effilochés, un pays « indéfini et sans couleurs, une de ces rapides esquisses au fusain, un peu sales, faites [...] de lignes à peine ébauchées et aussitôt perdues, de perspectives incertaines, de successions d'angles boiteuses »⁶¹⁹. Ce petit monde « suspendu entre l'effacement et la cristallisation »⁶²⁰ est métaphore d'une réalité qui échappe (encore une fois, la fuite) à toute prise directe et définitive, en vertu

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹⁸ Sur ce point cf. MELLARINI Bruno, *La "fragile perfezione" dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra "diario" e "romanzo esistenziale"*, op. cit., p. 430 et svv. Rappelons d'ailleurs que la dimension temporelle est tout aussi fluide : ce roman se présente sous la forme d'un journal intime qui entremêle passé et présent et qui se termine sur une ouverture vers un futur possible.

⁶¹⁹ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit., p. 15.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 15.

d'un désordre et d'un mouvement incessant qui empêche toute connaissance certaine.

6.5 « La plus grande joie est de sortir de soi »

Cette réalité est bouleversée par la présence de Clo, femme qui échappe à son « rôle » de femme, objet de désir qui ne se laisse jamais posséder. Elle court-circuite ce système, contribuant à changer la dialectique *atto-inetto* que nous avons esquissée. D'ailleurs, dans une réalité si fluide et mouvante, il n'est pas surprenant de voir que le destin des personnages n'est jamais écrit une fois pour toutes. À ce changement contribue un double mouvement : notre *inetto* en tuant Serena, a changé : plus personne ne peut lui enseigner quoi que ce soit. Mais c'est également Fernando qui a changé : en s'entêtant à vouloir s'attacher Clo, essayant de l'avoir et de la garder à ses côtés sans arriver à reconnaître la vraie nature de la jeune fille, il se perd lui-même. Sa chute est signalée dans le roman par le biais de la dégénérescence physique qui le frappe. Le Fernando beau et sûr de lui-même a laissé la place à un homme pauvre, répugnant. Il vit dans un trou ou dans les chambres d'un « hôtel désordonné »⁶²¹, barbe et cheveux négligés et crasseux, « les ongles sales »⁶²², la voix qui tremble⁶²³. Cette dégénérescence atteint son sommet dans la scène qui clôt la deuxième partie du livre, lorsque Fernando se transforme en un clown qui fait rire des Allemands dans un bar, une marionnette inutile qui danse avec « des petits pas maladroits, sans but, en se dandinant un peu et en gesticulant comme une diva »⁶²⁴. Au contraire, notre *inetto* arrivera à donner un sens, sinon positif, du moins apaisé à son aboulie. Comment ce sens se manifeste-t-il dans le roman ? La métaphore du vide est à cet égard fondamentale.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 141.

⁶²² *Ibid.*, p. 73.

⁶²³ Cet homme, qui jadis n'épargnait pas les femmes, vit maintenant à la merci de Clo, se laissant frapper par elle et sans se soucier de sa dent cassée, qui est une incisive et qui pourrait bien symboliser la perte de puissance du personnage. *Ibid.*, p. 144.

⁶²⁴ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit., p. 255.

Nous savons déjà que le protagoniste a l'habitude de se rendre dans des chambres d'hôtels pour se couper de tout⁶²⁵. Il aime en général choisir des hôtels humbles, vieux, des « chambres lamentables »⁶²⁶ qui l'émeuvent. Ces chambres le protègent du monde, étouffant ses cris « les plus obscurs »⁶²⁷. La réalité aux contours si faibles semble ici s'effriter : toutes les existences se superposent jusqu'à n'en faire plus qu'une :

« À travers les papiers peints verts ou jaunâtres, imprégnés d'une unique odeur, produit de tant de tabacs divers, les murs transpiraient l'insuffisance de milliers de vies irrésolues, mais conclues l'une dans l'autre grâce à cet espace indifférent, réconciliées dans une communion d'âmes amorphes. [...] »⁶²⁸.

C'est dans ces chambres qu'il arrive à s'oublier lui-même suivant un processus de perte progressive d'individualité :

« Je sentais que je ne m'appartenais plus [...]. Quand je me regardais dans le miroir au-dessus du lavabo, j'en arrivais même à ne plus reconnaître mon propre visage : il me semblait plus beau, plus régulier, comme si tous les visages qui s'étaient reflétés dans ce miroir s'étaient additionnés et corrigés en une moyenne idéale, en un seul et dernier visage »⁶²⁹.

Deux choses se passent ici. D'une part, ces hôtels défendent notre *inetto* des jugements d'un monde bruyant et chaotique où tout et tous se bousculent. Ils

⁶²⁵ « Soigneusement, je préparais ma valise, j'y mettais tout, vêtements d'hiver et d'été, comme si j'avais dû ne jamais retourner [...]. Je défaisais calmement ma valise, pendais les pantalons aux cintres, rangeais les chemises dans les tiroirs et alignais les chaussures dans le bas de l'armoire [...]. Il ne me restait plus qu'à m'installer dans l'affreux fauteuil amarante et à attendre le soir ». *Ibid.*, p. 85-86.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

⁶²⁹ *Ibid.*

le libèrent de son masque, lui permettant d'être enfin lui-même – c'est-à-dire un homme qui ne désire pas.

D'autre part, dans ces chambres, il parvient à oublier son identité, il arrive à sortir de lui-même et de son existence et parvient ainsi à la négation et à l'indistinction qui, loin d'être une valeur négative dans le roman apparaît plutôt comme la seule possibilité de réaliser une existence en syntonie avec un monde aux frontières évanescences. C'est pour cela que « pour tout homme, la plus grande joie est de sortir de soi, de s'oublier, de franchir ses limites »⁶³⁰, perdre son individualité pour se fondre dans le tout. Cet oubli de soi-même est sans doute favorisé par la situation de faiblesse de notre *inetto*. Même ses souvenirs seraient soumis à la dispersion si ce n'était pour Clo : « il me semble que mes pages s'accumulent sous le corps engourdi de Clo et que rien, tant qu'elle dort, ne pourrait les disperser »⁶³¹. C'est la jeune fille – et non pas le narrateur – qui tient ensemble des événements autrement éparpillés. Mais pour cet *inetto*, la faiblesse n'est pas qu'une question psychique. Elle est également physique : c'est tout son être – y compris son corps – qui vacille au point que « les choses me traversent comme les passants traversent une place sous la pluie. [...] Toutes les saillies du paysage me pénètrent, profitant de l'hospitalité qu'offrent les fibres lâches de ma chair »⁶³². Le corps de l'*inetto* n'a plus de frontières, se positionnant comme une cavité qui permet aux choses de se déposer. Il est l'espace où le récit advient : « Si je n'existais pas, pensais-je, où tout cela se déposerait-il ? »⁶³³. Le vide de *Chronique d'un siècle qui s'enfuit* n'est cependant pas une lacune qu'il faut à tout prix combler, bien au contraire « l'espace vide permet aux choses de se modifier par glissements progressifs. [...] Si tout était plein, rien ne changerait »⁶³⁴. Sa faiblesse (mais peut-on encore l'appeler ainsi ?) est ce qui lui permet d'entrer en résonance avec le monde extérieur, d'accueillir les choses. L'opposition qui régit le roman entre « personnages se concevant comme des noyaux d'une volonté qui s'impose au

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 108.

⁶³² *Ibid.*, p. 21.

⁶³³ *Ibid.*, p. 66.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 21.

monde, et personnages qui sentent au contraire leur âme comme une cavité faite pour accueillir et se laisser traverser »⁶³⁵ se résout en faveur des derniers, c'est-à-dire en faveur de notre *inetto*.

6.6 Un monde sans gagnants

L'*inetto* de Lodoli est donc un *inetto* assez particulier. Nous retrouvons chez lui tous les caractères typiques de l'*inettitudine* : c'est un personnage aboulique, faible, qui ne s'impose pas et qui vit à travers les autres. Cependant, à la différence d'autres *inetti* le narrateur de *Chronique d'un siècle qui s'enfuit* n'est jamais incertain, mais toujours indifférent. Il ne veut pas participer à la vie, jamais le moindre doute ne l'effleure. Plus que de faiblesse on pourrait pourtant parler de disponibilité. Il est tout d'abord un œil qui regarde et une voix qui relate : tout le personnage se construit à travers cette dimension testimoniale. Il n'intervient jamais – même face à la mort de quelqu'un il observe et en cela réalise son rôle. Sans doute, dans sa disponibilité peut-on reconnaître une crise du sujet, la confession de l'« insaisissabilité (ou de l'inexistence) de l'identité subjective »⁶³⁶. Mais son *inettitudine* nous semble aller au-delà comme le démontre une différence intéressante par rapport aux autres romans qui ont des *inetti* comme protagonistes. En général l'*inettitudine* se bâtit en opposition à l'aptitude d'un autre personnage ou d'un modèle normatif. Dans ce roman initial de Lodoli la dialectique *atto-inetto* subit une évolution inattendue. Ici toute l'humanité semble sinistrée, malade, au bord du gouffre. Lodoli propose un monde sans gagnants : les prétendus prédateurs sont eux-aussi destinés à succomber, de façon même plus désastreuse parce que la lutte entre eux et la réalité est une bataille que personne ne pourra jamais gagner. Il n'y a plus de gagnants ou de perdants puisque « dans le poing

⁶³⁵ NELLI Anna, *Marco Lodoli, op. cit.*, p. 11. [« personaggi che si concepiscono come dei nuclei di una volontà che si impone al mondo, e personaggi che sentono invece la propria anima come una cavità fatta per accogliere e lasciarsi attraversare », NT].

⁶³⁶ MELLARINI Bruno, *La "fragile perfezione" dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra "diario" e "romanzo esistenziale"*, *op. cit.*, p. 433. [« Inafferrabilità (o inesistenza) della identità soggettiva », NT].

de Dieu, toutes les mouches sont semblables »⁶³⁷. À quoi bon donc lutter ? Cette grande mise en scène qu'est l'existence humaine⁶³⁸, dévoile donc toute son inutilité : nous pouvons continuer à jouer nos rôles, « à nous haïr et à nous aimer [...], [à] nous tuer, mais cela ne changerait rien »⁶³⁹. Ce n'est qu'une habitude que l'on transmet mais qui n'efface pas la réalité ultime de la vie humaine : « nous sommes tous en danger, même ceux qui nous menacent »⁶⁴⁰. Fernando ainsi que le père du protagoniste apparaissent donc comme les « derniers vestiges d'un monde qui s'achève et ne reviendra plus, un monde où dire : j'ai gagné ou j'ai perdu pouvait avoir un sens »⁶⁴¹. Après lui, un nouveau monde s'ouvrira au tournant du millénaire, préparant l'avènement :

« de l'être qui aura tout oublié avant de le connaître [...] un être qui s'émerveille et s'émeuve uniquement de la vie, comme d'un mal injustifiable qu'on ne peut faire semblant de savoir organiser ni consumer à petites doses, mais qui doit être assumé tout entier, souffle après souffle »⁶⁴².

Ce nouveau type d'homme sera représenté par une deuxième Clo, l'enfant dont le narrateur prendra soin dès sa naissance. Cette fillette⁶⁴³, qu'il élèvera comme si elle était sa propre fille, représente donc une nouvelle façon de vivre, sans masque. Notre *inetto* joue le rôle de pont vers cette nouvelle façon d'être : s'il n'est pas lui-même le nouvel homme, dans l'acceptation de sa faiblesse et

⁶³⁷ LODOLI Marco, *Chronique d'un siècle qui s'enfuit*, op. cit., p. 109.

⁶³⁸ Signalons dans le roman la présence de la métaphore théâtrale pour indiquer la vacuité de la vie et l'artificialité de la société dont l'aboulie de l'*inetto* pourrait en partie découler. Comme le narrateur le dit, sa volonté « ne compte pas » ; d'ailleurs, à quoi sert la volonté si l'existence n'est qu'« une pièce de théâtre » qui commence par la naissance, « lorsque s'éclairent les feux de la rampe » ? *Ibid.*, p. 205 et p. 66.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 244.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 185.

⁶⁴³ Rappelons que lorsque le narrateur et Clo (l'adulte) vont à l'île de Sein, ils sont hébergés chez un homme et une femme enceinte que tous les habitants haïssent. Vers le milieu du livre, nous découvrirons que ce couple, avant d'être mari et femme sont frères et sœur (d'où l'hostilité des habitants de l'île) et que l'enfant dont la femme est enceinte est le résultat d'un inceste. L'enfant naît malade – mais nous ne savons pas exactement ce qu'elle a – et cette maladie poussera les parents à s'en aller, la laissant aux bons soins de notre *inetto* qui décide donc de l'appeler Clo en hommage à la femme insaisissable.

son aboulie, il démantèle l'imposture qui gouverne la société. Il en dépasse l'obsession individualiste et égocentrique en prenant soin de l'autre et réalisant une « communion émue avec toutes les créatures »⁶⁴⁴. Grâce à son vide il se dispose à accueillir les choses, il se met à l'écoute donnant à la réalité la possibilité de fleurir.

⁶⁴⁴ NELLI Anna, *Marco Lodoli, op. cit.*, p. 12. [« commossa comunione con tutte le creature », NT].

Chapitre 7

Contre son père. *L'inetto* de Sandro Veronesi

7.1 Un père lointain

Io sono il figlio e l'erede di nulla in particolare, je suis le fils et l'héritier de rien en particulier. Cette épigraphe, tirée d'une chanson de The Smith ouvre *Per dove parte questo treno allegro*⁶⁴⁵, le premier roman de Sandro Veronesi. C'est une phrase qui contient déjà en elle le sens ultime de ce livre, c'est-à-dire celui de non-appartenance d'une génération – celle des fils – qui ne se reconnaît plus dans le monde et dans les valeurs de la génération qui l'a précédée.

Publié en 1988 aux éditions Theoria, ce roman, que l'on pourrait presque définir « on the road » est centré sur le rapport entre un père et son fils (qui est également le narrateur du roman). Ancien entrepreneur à succès, désormais en faillite et dépouillé de tous ses biens, le père retrouve le fils avec lequel il n'a, depuis plusieurs années, que des rapports superficiels et inconstants. Le but de la rencontre est aussitôt révélé : aller en Suisse pour récupérer l'argent caché sur un compte secret, le seul échappé au syndic de faillite. La relation entre les deux hommes est le moteur narratif du livre et, en même temps, elle en est le but : le voyage vers la Suisse devient l'occasion de découvrir un rapport délicat, tendu, fait d'ombre et lumière ou, pour citer Giovanardi, « chiaroscurale »⁶⁴⁶, de clair-obscur. Une relation qui, en dépit des dérapages et des risques constants d'effondrement, reste figée. Presque rien ne changera à la fin du roman : père et fils restent éloignés, incapables d'un

⁶⁴⁵ La première édition du roman paraît en 1988 : VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, Napoli, Theoria, 1988. Faute de traduction française du livre, pour les citations nous nous référerons à l'édition Bompiani : VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, Milano, Bompiani, 2001.

⁶⁴⁶ GIOVANARDI Stefano, *Padre cialtrone, che simpatia!*, « Repubblica », 9 avril 1988, NT.

dialogue ouvert et constructif. D'emblée donc, le roman acquiert une dimension générationnelle : d'un côté le père, vrai *rampante*, de l'autre son fils, qui lance un regard fortement critique sur la société.

Le père est un homme difficile à atteindre ; dès le début, il est présenté comme autoritaire et inaccessible. Plus qu'un père, il apparaît comme la star de cinéma Robert Mitchum⁶⁴⁷, dont il a les traits et la surnoiserie. La distance qui s'est établie entre le père et le fils est constamment présente, révélée par l'incapacité à se parler ou à être honnête l'un envers l'autre. Apeuré, le protagoniste ne sait pas quoi dire à son père⁶⁴⁸ et cherche à différer les moments de face-à-face, confiant à une lettre le devoir de lui révéler la vérité sur sa vie et ses sentiments. De son côté le père évite de communiquer à son fils l'état de sa santé⁶⁴⁹ ainsi que ses projets à propos de l'argent à récupérer en Suisse. Ce père a été une figure absente pendant toute l'enfance du fils, si bien que le narrateur a cherché un second père dans la figure du gardien de leur résidence d'été, rebaptisé Newman pour sa ressemblance avec l'acteur de cinéma. La distance entre père et fils s'avère d'autant plus troublante qu'elle n'est pas due à un manque d'affection mais plutôt à une différence irréductible. Le narrateur et son père en effet cherchent, chacun à sa façon, à communiquer et à se rapprocher⁶⁵⁰ mais en vain. Ils sont les représentants de deux mondes

⁶⁴⁷ L'élément cinématographique est fondamental dans ce roman. Les spécialistes n'ont pas hésité à le définir comme un roman « filmique », [« filmico », NT], pour la présence répétée d'« allusions aux personnages » de cinéma, « descriptions en termes cinématographiques ou allusions aux techniques cinématographiques », [« riferimenti a personaggi » ; « descrizioni in termini cinematografici o allusioni a tecniche cinematografiche », NT]. TAMBURRI Anthony, *Abitare in limine : Per dove parte questo treno [mica tanto] allegro di Sandro Veronesi*, « Esperienze letterarie », n° 2, 2005, p. 79 et p. 80. De la même façon Giulio FERRONI souligne le « rapide rythme cinématographique » du livre [« rapido ritmo cinematografico », NT]. FERRONI Giulio, *Letteratura italiana contemporanea*, op. cit., p. 175.

⁶⁴⁸ Pensons au moment de leur rencontre. Encore à la gare, le protagoniste se plaint de ne rien avoir à dire à son père : « Je ne savais déjà plus quoi dire ». Tout de suite après, dans le taxi qui les amènera à la maison, c'est comme si la chaleur étouffante s'ajoutait « à l'embarras pour m'empêcher d'ouvrir la bouche ». VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 11-12. [« Non sapevo già più cosa dire » ; « All'imbarazzo per impedirmi di aprire bocca », NT].

⁶⁴⁹ C'est par le syndic de faillite que le protagoniste apprend que son père a été hospitalisé. Toutefois, en dépit de sa curiosité, il ne trouvera pas le courage de demander des explications à son père et on ne connaîtra jamais l'importance de cet événement.

⁶⁵⁰ Pensons, par exemple, au fait que le père voulait offrir l'argent récupéré à son fils qui, de son côté considère comme véritable récompense la seule présence du père : « C'était là le vrai prix pour notre voyage, non l'argent, et sans mon père à côté de moi, maintenant, continuer le

opposés et inconciliables, voués à une lutte sans quartier. Leur rapport est donc de type oppositif, mettant en scène une série de discordances qui construisent en même temps l'histoire et les personnages. La faiblesse du fils s'oppose à la détermination du père ; la futilité du premier va à l'encontre du pragmatisme du second. Plus abstrait et idéaliste le narrateur, plus attaché aux choses concrètes, surtout à l'argent, le père⁶⁵¹. Ce ne sont pas seulement un père et un fils qui se confrontent mais deux types d'hommes différents : un *atto*, le père, et un *inetto*, le fils. Comment l'*inetto* de Veronesi se présente-t-il ? Quel est le rapport qu'il entretient avec le monde extérieur, un monde de gagnants ? Cette reconstruction nous permettra d'esquisser la vision de la société italienne qui imprègne les pages du livre et qui donne un sens à l'*inettitudine* de ce personnage sans nom.

7.2 Phénoménologie de l'*inettitudine*

Pour répondre à nos deux questions il nous faudra plonger dans l'univers défini par Veronesi. Le narrateur se présente d'emblée comme un personnage faible, dont l'*inettitudine* a immédiatement été reconnue par les critiques. Pensons à Stefano Giovanardi qui, dans « Repubblica » définit le narrateur comme « distrait et vide [...] inévitablement perdant [...] complexé, plein d'imagination et apathique »⁶⁵². Pour Tamburri il est un « *inetto*, un homme

voyage ou l'interrompre [...] me paraissaient être des actions également dépourvues de sens ». VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 150. [« Quello era il vero premio per il nostro viaggio, non i soldi, e senza mio padre vicino, adesso, continuare il viaggio o interromperlo [...] mi parevano azioni ugualmente prive di significato », NT].

⁶⁵¹ Lorsque le narrateur rentre en Italie avec l'argent, le père ne se rend pas compte du fait que son fils a l'argent sur lui. Il aurait suffi, nous dit le protagoniste, qu'il le serre dans ses bras. Moment symbolique de l'opposition entre les deux : le père voudrait reconstruire le rapport à travers l'argent, qu'il considère comme le véritable héritage à léguer à son fils, se concentrant donc sur le seul canal de communication qu'il connaît, économique et matériel. De son côté le fils cherche autre chose que l'argent, il voudrait un moment de contact humain et de tendresse.

⁶⁵² GIOVANARDI Stefano, *Padre cialtrone, che simpatia!*, op. cit. [« svagato e vuoto [...] inevitabilmente perdente [...] complessato, fantasioso e apatico », NT].

passif »⁶⁵³ ; pour La Porta il est « miné par l'échec [...] *inetto* et velléitaire »⁶⁵⁴ et enfin pour Tani il est « aboulique et rancunier »⁶⁵⁵.

Le narrateur n'a jamais rien conclu dans sa vie⁶⁵⁶ ; au lieu de faire quelque chose de concret, il passe ses journées à la fenêtre, observant le monde extérieur. À l'aise seulement « dans le micro-univers »⁶⁵⁷ qu'est sa maison, il vit en restant à distance de tout, menant une vie « si proche de sa négation »⁶⁵⁸ comme Svevo le dirait. Il sourit lorsque son père le présente au syndic de faillite comme un artiste, parce qu'en réalité, il ne fait rien et il a conscience de ne rien faire. Il le sait : parce qu'une caractéristique de ce personnage est la lucidité avec laquelle il définit sa condition. C'est lui-même qui confesse vivre « dans son monde glabre et immobile »⁶⁵⁹ et faire « le voyage d'un autre ». *Inetto*, désabusé et aboulique, il est opposé à toute action. Lisons ce qu'il dit lorsque l'alarme d'une maison mitoyenne se déclenche :

« Je m'assis sur le canapé et à cet instant une alarme se déclencha, comme si elle était connectée à mon coussin [...] mais moi, je ne bougeai pas d'un centimètre. Si tout le monde avait été comme moi, pensai-je, installer des systèmes d'alarme dans les appartements aurait juste permis de déranger un peu les voisins quand les voleurs venaient les cambrioler. Au contraire, quelqu'un allait sûrement sortir, se préoccuper de cette alarme, appeler la police et entre-temps jeter un coup d'œil, et s'il y avait vraiment des voleurs, il finirait par les croiser dans l'escalier [...] pour ensuite finir sur le journal du lendemain, avec la tête bandée et

⁶⁵³ TAMBURRI Anthony, *Abitare in limine: Per dove parte questo treno [mica tanto] allegro di Sandro Veronesi*, op. cit., p. 69. [« un inetto, un uomo passivo », NT].

⁶⁵⁴ LA PORTA Filippo, *Da Italo Svevo a Sandro Veronesi: la commedia come via italiana al tragico*, op. cit. [« insidiato dal fallimento, [...] inetto e velleitario », NT]. Dans ce même article LA PORTA trace un parallèle entre les personnages des romans de VERONESI et ceux de SVEVO.

⁶⁵⁵ TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit., p. 265. [« abulico e rancoroso », NT].

⁶⁵⁶ « Rendant grâce au ciel de ne jamais avoir rien fait dans ma vie » [« [...] benedicendo che non avessi mai combinato nulla nella vita », NT]. VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 19.

⁶⁵⁷ GIOVANARDI Stefano, *Padre cialtrone, che simpatia!*, op. cit. [« nel microuniverso », NT].

⁶⁵⁸ VENEZIANI Livia, SVEVO Italo, *Vita di mio marito. Stesura di Lina Galli. Con altri inediti di Italo Svevo*, op. cit., p. 213, [« tanto vicina alla sua negazione », NT].

⁶⁵⁹ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 59. [« nel mio mondo glabro e immobile », NT].

une expression ébahie, expliquant dans une interview par quel hasard au dernier moment il n'était pas parti à la mer comme prévu [...] »⁶⁶⁰.

Le narrateur enregistre non seulement tout ce qu'il se passe mais aussi toute la différence entre lui et le reste de l'humanité. L'utilisation de ce qui en italien correspond à une phrase hypothétique du troisième type (*fossero stati... sarebbe servito*), qui exprime l'irréalité, permet d'exposer linguistiquement le sens d'extranéité et de distance par rapport au reste de la société. *Si tout le monde avait été comme moi*, mais les autres ne le sont pas, personne ne l'est. Ce sentiment de distance et d'éloignement ne le quittera jamais. Même à Viareggio, en se promenant sur la plage, il se sent « étranger [...] aux conventions qui réglaient le lieu et la normalité »⁶⁶¹.

Il vit tout le temps en retrait, montrant, comme souvent le font les *inetti*, une certaine lâcheté. Comme, par exemple, lorsqu'il voudrait que son père arrête de lire à voix haute la lettre qu'il lui a écrite, mais n'ose pas le lui demander ou quand, arrivés à Riva Dorata, leur ancienne maison de vacances, il ne suit pas son père mais reste dans le taxi feignant d'avoir oublié quelque chose pour ne pas rencontrer le gardien : « Mon père ouvrit la portière et descendit avec détermination [...]. Je feignis d'avoir perdu quelque chose sous le siège et je restai à l'intérieur, tâtant au hasard le tapis crasseux du taxi »⁶⁶². Cette scène met en avant une autre caractéristique de l'*inetto* de Veronesi : son agressivité velléitaire. Face au refus de Newman de les laisser entrer, le père remonte dans le taxi assez tranquillement, ayant compris que ce sont les règles sociales qui

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 23. [« Mi sedetti sul divano e in quell'istante un allarme scattò, come fosse collegato al mio cuscino. [...] ma io non mi mossi di un centimetro. Fossero stati tutti come me, pensai, installare sistemi d'allarme negli appartamenti sarebbe servito solo a recare un po' di disturbo anche ai vicini quando i ladri andavano a svaligiarli. Invece qualcuno sarebbe sicuramente uscito, si sarebbe interessato a quell'allarme, avrebbe chiamato la polizia e nel frattempo sarebbe andato a dare un'occhiata, e se c'erano davvero i ladri, avrebbe finito per incontrarli per le scale [...] per poi finire sul giornale, il giorno dopo, la testa fasciata e un'espressione stupita, a spiegare in un'intervista per quale combinazione all'ultimo momento non era andato al mare come previsto [...] », NT].

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 69. [« Estraneo [...] alle convenzioni che regolavano il luogo e la normalità », NT].

⁶⁶² *Ibid.*, p. 54. [« Il babbo aprì lo sportello e scese con decisione [...]. Io finì di avere perso qualcosa sotto il sedile e rimasi dentro, tastando a casaccio il tappetino lurido del taxi », NT].

obligent le gardien à se comporter ainsi. Le fils, de son côté, se laisse aller à une explosion de colère aussi violente qu'inutile et inoffensive.

Ils sont allés à Riva Dorata sur demande explicite du narrateur qui pose le retour dans leur maison d'été comme unique condition pour accompagner le père en Suisse. Incapable de vivre le présent et de penser le futur, il se réfugie constamment dans la seule dimension temporelle qu'il lui reste : celle du passé. Son ancrage au passé se manifeste aussi dans le désir de revoir Rita, la femme dont il a été amoureux et qui l'a quitté cinq ans auparavant. Inlassablement, il repense aux choses passées, bloqué dans un temps, qui n'est plus. Il ne nous surprend pas donc de le trouver tout à fait impréparé aux changements qu'il remarque chez Rita :

« Elle n'était pas mal, bien sûr, elle était toujours belle [...] mais elle avait *vielli*. Bien qu'il s'agisse, après six ans, de la chose la plus naturelle au monde, elle me déconcerta. [...] Des dizaines de fois j'avais imaginé revoir Rita mais je n'avais jamais pensé que ce serait si pénible »⁶⁶³.

Alors que la femme a su aller de l'avant, se mariant et faisant un enfant, autrement dit restant parfaitement en phase avec ce que le monde attend d'elle, le protagoniste continue à chercher quelque chose qui n'existe plus. De la même façon nous pouvons interpréter la légère surprise avec laquelle il accueille son père. Au moment de leur rencontre il s'attend à voir le père qu'il a toujours connu, distant et autoritaire mais également solide, puissant et tenace, au point de se sentir déçu de sa non-réaction face à la faillite : « C'est bien toi qui es resté planté là à te faire plumer ! [...] Tu es resté sans un geste à te faire piller »⁶⁶⁴. Le narrateur est ancré à l'image enfantine du père fort et se

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 113 et p. 119. [« Non stava male, certo, era sempre bella [...] ma era *invecchiata*. Sebbene si trattasse, dopo sei anni, della cosa più naturale del mondo, mi fece ugualmente impressione. [...] Decine di volte mi ero immaginato di rivedere Rita ma non avevo mai pensato che sarebbe stato così penoso », NT]. L'italique est dans le texte.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 37. [« Tu sì che sei rimasto fermo a farti spennare ! [...] Sei rimasto immobile a farti saccheggiare », NT]. Cette image paternelle doit beaucoup au cinéma (rappelons que la ressemblance avec l'acteur Robert Mitchum est l'un des traits caractérisant le personnage) et se présente inaccessible et presque non humaine. Force est de se demander si c'est par hasard

montre incapable de déceler les signes de vieillesse et de maladie qui commencent à se manifester. La vie ne se laisse pas mettre en suspens mais continue de s'enfuir, au moins d'un point de vue biologique, prenant à contre-pied ceux qui refusent d'aller de l'avant et qui idéalisent tout ce qui leur arrive.

Comme en général tous les *inetti*, notre narrateur fait une chose et le regrette tout de suite après, cherchant (en vain, dans la plupart des cas) à revenir sur ses pas. C'est ainsi que, par exemple, il se repent de la lettre écrite à son père : « Écrire cette lettre avait été la seule chose que j'avais faite depuis que mon père était arrivé, la seule initiative que j'avais prise, et immédiatement je me trouvais à m'en repentir »⁶⁶⁵. De la même façon, il communique à son père sa décision de ne pas l'accompagner en Suisse mais soudain il change d'avis, prenant le train en marche. De même, il choisit d'aller à Riva Dorata mais une fois arrivé devant le seuil de la résidence il préfère ne pas entrer⁶⁶⁶ ; il désire revoir Rita mais, au moment de la rejoindre, il n'a « plus aucune envie de la revoir »⁶⁶⁷. Toujours incertain, il semble trop habitué à imaginer les choses pour se décider à les réaliser. Remarquons que, à part le cas du train, dans les autres exemples cités, c'est toujours le père qui l'entraîne,

que le seul moment de faiblesse et d'humanité que le protagoniste discerne chez son père se produit lorsque il le voit porter l'horloge après le départ de sa femme : « La seule fois où je l'avais vu peiner pour transporter quelque chose tout seul, d'ailleurs, restait l'image la plus chère que j'avais de lui, la plus humaine, la moins autoritaire et distante. [...] Maman venait tout juste de quitter la maison ». *Ibid.*, p. 10-11. [« L'unica volta che lo avevo visto faticare per trasportare qualcosa da solo, del resto, rimaneva l'immagine più cara che avevo di lui, la più umana, la meno autoritaria e distante. [...] La mamma se n'era appena andata di casa », NT]. En d'autres termes, le moment d'humanité est lié au moment de fatigue et de souffrance, à son tour lié à un objet précis : la pendule, symbole d'un temps qui s'écoule sans épargner personne.⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 31. [« Scrivere quella lettera era stata l'unica cosa che avevo fatto da quando il babbo era arrivato, l'unica iniziativa che avevo preso, e subito mi ritrovavo a pentirmene », NT].

⁶⁶⁶*Ibid.*, p. 54. « La visite que nous allions faire à l'un des biens de luxe que nous avions perdu commença à me sembler totalement privée de sens, et j'espérai que mon père ordonnât soudainement au chauffeur de faire demi-tour : néanmoins, c'était moi qui avais proposé la visite et tant que je l'avais juste imaginée, je l'avais désirée ». [« Cominciò a sembrarmi assolutamente senza senso la visita che stavamo per fare a uno dei lussi che avevamo perduto, e sperai che mio padre ordinasse improvvisamente al tassista di tornare indietro: eppure ero stato io a proporre quella visita e, finché l'avevo soltanto immaginata, a desiderarla », NT].

⁶⁶⁷ Ainsi dans le texte : « Comme cela s'était produit le jour précédent, en approchant de Riva Dorata où j'avais voulu retourner, et soudain je ne voulais plus, de la même façon je n'avais plus envie de revoir Rita maintenant qu'on allait la rencontrer ». [« Come era successo il giorno prima, mentre ci avvicinavamo a Riva Dorata dove io ero voluto tornare, e all'improvviso non volevo più, allo stesso modo non avevo più voglia di rivedere Rita ora che stavamo per andarci », NT]. *Ibid.*, p. 106.

l'obligeant ainsi à faire ce à quoi il s'apprêtait à renoncer. Face à un homme qui se fraie un chemin dans la vie « comme un bélier »⁶⁶⁸, notre protagoniste faible et *inetto* ne peut que s'adapter et se laisser guider.

Mais cette passivité n'est-elle vraiment qu'aboulie, faiblesse et désintérêt ? Ou ne cache-t-elle pas plutôt quelque chose de plus profond ?

7.3 Une génération désabusée

Le narrateur regrette donc d'avoir écrit la lettre à son père. Sa seule initiative s'avère être une erreur, mieux valait ne rien faire du tout : « Je repensai à une phrase lue quelque part, qu'un homme disait à sa femme chaque matin aussitôt réveillé : « Ne commence rien et rien n'arrivera »⁶⁶⁹. Pour éviter les situations désagréables, il vaut mieux les prévenir, en évitant d'agir. C'est le meilleur moyen de se protéger des conséquences que toutes les actions entraînent. Comme nous pouvons le voir, la non-action qui caractérise l'*inettitudine* du protagoniste reflète un profond sentiment de méfiance envers la réalité. Cette méfiance caractérise toute une partie de la culture italienne des années quatre-vingt ; en particulier les jeunes, après la faillite des idéaux révolutionnaires des années soixante-dix, semblent désespérer de pouvoir changer quoi que ce soit. Un profond sentiment de désarroi s'affirme ainsi qu'une « totale méfiance dans la possibilité de modifier la réalité » qui entraîne comme conséquence « le refus d'investir intelligences et énergies dans cette direction »⁶⁷⁰. Dans ce roman on ne parle jamais des années soixante-dix⁶⁷¹ : d'ailleurs Veronesi, avec De Carlo, Tani, Valentini, fait partie de ce groupe de jeunes écrivains que Stefano Tani baptise « sans mémoire » : ils se concentrent sur le présent, dressant un amer portrait d'une génération écrasée sous « le

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 95. [« come un ariete », NT].

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 31. [« Non iniziare nulla e non succederà nulla », NT].

⁶⁷⁰ CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, *op. cit.*, p. 586. [« totale sfiducia nella possibilità di modificare la realtà » ; « il rifiuto di investire intelligenze ed energie in quella direzione », NT].

⁶⁷¹ Et en général dans la culture italienne il est très rare d'en trouver trace. Les années soixante-dix, si difficiles, semblent être effacées de la mémoire italienne. À ce propos cf. CALIANDRO Christian, *Italia revolution. Rinascere con la cultura*, *op. cit.*

poids du [...] succès »⁶⁷² des pères. Le sentiment de scepticisme et de résignation est bien palpable chez notre *inetto* qui, sans en être vraiment conscient, a la trouble perception d'être arrivé « après » et d'avoir ainsi laissé passer sa chance. À ce sentiment peut être relié le train, constamment présent dans le roman à partir de son titre⁶⁷³. Plus qu'un simple moyen de transport, le train peut être interprété comme une métaphore qui agit à plusieurs niveaux. Si l'on s'arrête à l'affiche qui donne son titre au roman, le train joyeux représente toute l'Italie et ses actuelles conditions. Mais le train représente également l'occasion ratée par les jeunes et ce jeune, cet *inetto*, en particulier. « Il y avait plein de monde dans ce train, et désormais je faisais le voyage d'un autre. Le mien, je l'avais juste croisé à la hâte et je m'étais même effrayé de comment il avait sifflé en m'effleurant »⁶⁷⁴. En se reliant aux expressions italiennes populaires « perdere il treno » (rater son train) ou « il treno è passato »⁶⁷⁵ (le train est passé) qui indiquent la perte d'une occasion ou d'un moment important, l'auteur exprime le sentiment d'un personnage qui a été effleuré par la vie mais n'a pas eu la capacité ou l'opportunité de laisser son empreinte. Il ne lui reste que la possibilité de suivre un chemin que quelqu'un d'autre a déjà tracé. À la base de son amertume et de son aboulie, il y a un fort sentiment d'inutilité, la conscience de la vacuité de toute action. À quoi bon agir si tout a déjà été fait, tout est déjà arrivé ? À notre personnage, il ne reste qu'à faire le « voyage d'un autre », celui de son père, celui de tous ceux qui l'ont précédé et qui n'ont laissé, sur leur passage, que des ruines. Nous l'avons dit : les décennies précédentes ne sont pas mentionnées de façon explicite,

⁶⁷² TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit., p. 248 et p. 267. [« senza memoria » ; « il peso del [...] successo », NT].

⁶⁷³ Ce titre vient d'une affiche datant de la seconde guerre mondiale. Quant à la présence constante du train, rappelons que le narrateur accueille son père qui arrive en train, que tout le voyage jusqu'en Suisse est fait en train et que, même dans leurs discours, le train revient souvent.

⁶⁷⁴ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 65. [« C'era tanta gente su quel treno, e io ormai viaggiavo del viaggio di un altro. Il mio lo avevo soltanto incrociato di sfuggita e mi ero anche spaventato per come aveva fischiato, sfiorandomi », NT].

⁶⁷⁵ Ainsi Salvatore BATTAGLIA : « Rater le train : ne pas saisir une bonne occasion, laisser échapper une opportunité, un moment favorable ». [« Perdere il treno: non afferrare una buona occasione, lasciarsi scappare un'opportunità, un momento favorevole », NT]. BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, op. cit., vol. XXI, p. 310.

cependant, on a le sentiment qu'elles continuent de hanter un présent vidé de toute idéologie. Lorsqu'ils s'arrêtent à Milan, le narrateur visite la ville, et il tombe sur une « Festa dell'Unità »⁶⁷⁶ qui symbolise bien ce vide. Une profonde tristesse s'empare du personnage : cette fête apparaît si déplacée, si en retard sur son temps... L'idéologie, qui autrefois l'animait n'est devenue qu'une fête triste, servant juste à distraire les gens. Le fils la compare « à l'enthousiasme de certaines belles femmes de cinquante ans, divorcées et un peu fanées » qui savent encore « amuser leurs hôtes »⁶⁷⁷.

Bien peu de points d'appui restent donc aux jeunes : désemparés, ils se découvrent sans outils pour intervenir sur un monde⁶⁷⁸ qui leur échappe et auquel ils cherchent à donner un sens à travers l'indifférence ou à travers la drogue⁶⁷⁹. Veronesi reprendra ce discours, en le creusant, dans le roman suivant, *Gli sfiorati*⁶⁸⁰, titre emblématique d'une génération désabusée, ennuyée, indolente, effleurée par la vie et dont les actions restent sans conséquences. Pour survivre dans une réalité « fragile et chancelante », une vraie « mutation [...] anthropologique »⁶⁸¹ s'est produite chez les jeunes. Ils se sont adaptés à ce monde sans Dieu, qui peut « éclater en un clin d'œil, boum !

⁶⁷⁶ Rappelons que la « Festa dell'Unità » naît en 1945 comme fête organisée par le Parti Communiste italien pour financer le quotidien « L'Unità ».

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 137. [« All'entusiasmo di certe belle donne di cinquant'anni, divorziate e un poco sfiorite » ; « divertire i loro ospiti », NT]. Une scène qui a la même saveur se trouve dans le roman suivant de VERONESI. Mète et un ami (Bruno) décident de réaliser un acte de protestation : coller sur les murs de Rome un « manifeste pour l'abolition du théâtre ». Il s'agit, dans leurs intentions, d'un acte très sérieux, de valeur politique. Le jour suivant, Mète en retrouve la nouvelle sur le journal local : leur acte est pris pour une plaisanterie carnavalesque (c'est mardi gras) sans aucune importance.

⁶⁷⁸ Nous l'avons souligné : chez VERONESI il n'y a pas un discours politique et diachronique mais plutôt générationnel et concentré sur le présent. Cependant, force est de constater la proximité du sentiment de vide exprimé par son protagoniste et le sentiment de vide des jeunes à la fin des années soixante-dix. Pensons au désarroi dont fait preuve un autre *inetto*, celui de PIERSANTI dans *Casa di nessuno* ou à la résignation à laquelle aboutit le Marco du *Generazione* de VAN STRATEN. À ce propos cf., Enrico PALANDRI, qui, en parcourant les années de son aventure révolutionnaire affirme qu'à la fin « nous nous sommes retrouvés très seuls dans l'histoire ». Dépossédés de leur rôle d'opposants, les jeunes ont perdu tout « désir d'enterrer le vieux, de se révolter [...] pour reprendre leur vie, la ville, leur temps ». PALANDRI Enrico, *Pier Tondelli e la generazione*, op. cit., p. 27. [« Noi ci siamo ritrovati molto soli nella storia » ; « desiderio di affossare il vecchio, di rivoltarsi [...] per riprendersi la vita, la città, il proprio tempo », NT].

⁶⁷⁹ Comme le fait, dans ce roman, la jeune fille que le narrateur rencontre à Milan.

⁶⁸⁰ La première édition du roman est de 1990. VERONESI Sandro, *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori, 1990. Les citations sont tirées de la traduction française : VERONESI Sandro, *Les vagualâmes*, BREITMAN Michel (trad.), Paris, 10-18, 2002.

⁶⁸¹ VERONESI Sandro, *Les vagualâmes*, op. cit., p. 129.

d'un jour à l'autre »⁶⁸² devenant *schiumosi*, mousseux⁶⁸³. Veronesi crée un nouveau mot pour indiquer un nouveau concept : « il ne s'agit pas de légèreté superficielle, ni d'une vulgaire escroquerie, ni d'une hâblerie, ni d'une bassesse ou d'une irresponsabilité, ou d'une simple distraction, d'une divagation [...]. Pensez plutôt à quelque chose qui engloberait tous ces concepts, et d'autres encore, pour en former un nouveau »⁶⁸⁴. Ces jeunes sont totalement absorbés par l'instant présent, sans passé ni futur. Il faut souligner que les personnages principaux des deux romans de Veronesi ne participent qu'en partie de ces caractères. *L'inetto* de *Per dove parte questo treno allegro* et Mète⁶⁸⁵, le protagoniste de *Gli sfiorati*, sont des jeunes différents des autres, qui regardent le monde d'un point de vue excentrique, isolé et, par cela même, idéal pour en comprendre le fonctionnement.

Notre *inetto* pousse ce sentiment de vacuité à son extrême, jugeant inutile et négative toute action, au point qu'« enfreindre les lois et les voir appliquées » sont deux choses également méprisables. Il en arrive même à nier la possibilité du libre arbitre : « rien n'agit, tout réagit »⁶⁸⁶ dit-il à son père l'obligeant à s'endormir sur la plage, là où « il est juste qu'un homme qui a fait faillite, dorme »⁶⁸⁷. En s'approchant de la plage, il se sent fort, parce qu'il dit avoir tout compris : « Celui qui croit agir, mon cher, celui qui croit pouvoir décider, celui qui croit en la volonté, n'a rien compris, il se leurre. Nous ne sommes que les particules d'un changement, en orbite autour du soleil »⁶⁸⁸. Il avance ici l'hypothèse (qu'il reprendra par la suite, à l'arrivée à Milan) que l'action de l'homme n'est qu'une illusion d'action. Les personnes énergiques,

⁶⁸² *Ibid.*, p. 130.

⁶⁸³ VERONESI utilise un néologisme que le traducteur français traduit par « indolécumie ». Nous avons préféré garder une traduction plus proche de l'original.

⁶⁸⁴ VERONESI Sandro, *Les vagualâmes*, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁸⁵ Qui n'est que partiellement un *inetto*. Il est assez inerte et aboulique, comme son prédécesseur, mais il se montre plus à l'aise avec le monde qui l'entoure et capable de se jeter à l'eau.

⁶⁸⁶ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, *op. cit.*, p. 97. [« Nulla agisce, tutto reagisce », NT].

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 98. [« là dove è giusto che dorma un uomo fallito », NT].

⁶⁸⁸ *Ibid.* [« Chi crede di agire, caro mio, chi crede di poter decidere, chi crede nella volontà, non ha capito nulla, s'illude. Siamo solo particelle di un cambiamento, in orbita attorno al sole... », NT].

actives (comme son père l'est) se trompent : « on ne peut pas aller là où l'on veut. On ne peut même pas *vouloir* »⁶⁸⁹. Son attitude serait donc la plus juste et la plus concrète, étant la seule qui suit les règles régissant l'univers.

7.4 Saigner ou faire saigner

Notre *inetto* nous confronte à une vision foncièrement négative de la *praxis* : toute action signifie pactiser et pactiser signifie être contaminé, s'abaisser au niveau de cette réalité que l'on n'accepte pas. La seule échappatoire semble résider dans la non-action : ne rien faire pour que rien n'arrive. L'on crée ici un monde foncièrement dichotomique : faire *versus* ne rien faire, activité *versus* inertie. Si dans le premier versant se situe le mal, dans le second ne se situe sans doute pas le bien mais au moins un non-mal. De ce monde dual, le père et son fils représentent les pôles, et les autres personnages se disposent tout autour comme une constellation. Les polarités opposées sous-tendent l'entière narration mais c'est dans une scène en particulier qu'elles émergent de façon explicite. Le lendemain de l'arrivée du père, les deux protagonistes vont dans un parc où la présence des cygnes fait resurgir une anecdote de l'enfance du narrateur :

« “Je me rappellerai toujours – recommença-t-il, quand le cygne sauta sur toi, au parc de Copenhague. Si ce n'était que de toi, tu l'aurais laissé te massacrer à coups de bec...”

C'était là un des souvenirs les plus chers de mon enfance. Cependant ce fut une demi-tragédie [...].

“Tu te tenais là, immobile, à te prendre des coups de bec sans t'enfuir, sans te défendre, sans même bouger. Au début je n'arrivais pas à croire que ce cygne était en train de te faire du mal, cela ne me semblait pas possible. Déjà à l'époque là tu étais comme ça : tu te serais laissé tuer juste pour ne rien faire”.

⁶⁸⁹ *Ibid*, p. 133. [« non si può andare dove si vuole. Non si può nemmeno *volere* », NT] En italique dans le texte.

Ce souvenir était très net car il avait filmé toute la scène [...]. Le film reproduisait tout : [...] moi qui restais immobile, de dos, et le cygne qui continuait à me taper dessus, et vraiment, cela semblait une sorte de jeu jusqu'à ce que je me tourne vers la caméra et l'on voyait que j'avais le visage couvert de sang. Mon père, à ce moment, avait laissé tomber la caméra par terre et avait couru à mon secours. Et pendant qu'il le chassait, j'avais ramassé la caméra et l'avais filmé qui frappait le cygne avec le parapluie blanc et noir de ma mère. Tout flou, mais on voyait cela aussi.

"[...] Maintenant tu voudrais me faire croire que de cette façon de se laisser saigner tu en as fait une philosophie..."

"Moi aussi je t'ai immortalisé pendant que tu faisais saigner le cygne. Toi aussi tu voudrais me faire croire que c'est là une philosophie..."

"Mais ça l'est ! [...] C'est une façon de vivre, Jésus, la seule possible ! Si on t'attaque tu ne peux que réagir ou t'enfuir, mais on ne devient pas plus *innocents* en restant immobiles et en se laissant mettre en pièces !"»⁶⁹⁰

Cette longue citation nous a paru nécessaire vu l'importance du passage. Il est clair que dans le monde, tel qu'il est perçu par les deux protagonistes, il n'y a aucune troisième voie. Il faut choisir : saigner ou faire saigner, subir ou faire du mal. Cette opposition exprime l'idée d'une société violente, en état

⁶⁹⁰ *Ibid*, p. 35-37. [« Mi ricorderò sempre – riprese -, di quando quel cigno ti saltò addosso, al parco di Copenhagen. Fosse stato per te, ti saresti lasciato ammazzare a beccate... ». Era quello uno dei ricordi più cari della mia infanzia. Eppure fu una mezza tragedia [...]. « Restavi lì fermo a farti beccare senza scappare, senza difenderti, senza nemmeno muoverti. All'inizio non riuscivo a credere che quel cigno ti stesse facendo del male, non mi sembrava possibile. Già allora eri così: ti saresti lasciato ammazzare pur di non fare nulla ». A rendere così nitido quel ricordo era stato il fatto che lui aveva filmato tutta la scena [...]. Il film riproduceva tutto: [...] io che rimanevo immobile, di spalle, e il cigno che continuava a darmi addosso, e pareva davvero una specie di gioco finché non mi voltavo verso la cinepresa e si vedeva che avevo la faccia coperta di sangue. Il babbo, a quel punto, aveva lasciato cadere la macchina da presa per terra ed era accorso in mio aiuto. E mentre lo scacciava, io avevo raccolto la cinepresa e avevo filmato lui che colpiva il cigno con l'ombrello bianco e nero della mamma. Tutto sfocato, ma si vedeva anche quello. [...] Ora tu vorresti farmi credere che di quel modo di lasciarsi sanguinare tu hai fatto una filosofia... » « Anch'io ti ho immortalato mentre facevi sanguinare il cigno. Anche tu vorresti farmi credere che quella è una filosofia... » « Ma lo è! [...] È un modo di vivere, Cristo, l'unico possibile! Se ti attaccano puoi soltanto reagire, o scappare, ma non si diventa più *innocenti* a restar fermi e lasciarsi sbranare! » », NT]. L'italique est dans le texte.

permanent de guerre de chacun contre tous : le monde est une arène et seul le plus fort survit. Rappelons-nous la devise gravée sur l'horloge qui se trouvait dans leur ancienne maison : « Toutes blessent, la dernière tue ». Par conséquent, choisir de saigner (et de vivre dans l'inertie) équivaut à faire un choix moral. Rien ne peut plus être changé mais, au moins, on peut ne pas donner son aval et ne pas participer au pillage, restant ainsi innocent. Par contre, selon le père il n'y a aucune possibilité de garder son innocence, elle est perdue au moment même de la naissance. C'est pour cela que, pour tous ceux qui ne savent pas combattre, le destin est déjà tracé. Pensons aux deux fils de M. Maccioni, le syndic de faillite, désignés comme « la cigale et la fourmi »⁶⁹¹. Le cadet – la cigale – est « indiscret et antipathique », l'aîné est « plus sérieux » et possède « une mémoire extraordinaire »⁶⁹². Les deux frères représentent deux pôles opposés : d'un côté, la fourmi est un garçon empoté, trop timide et poli pour arriver à s'affirmer. De l'autre, le cadet est rude et impoli, agressif et avide. C'est à ce dernier que va toute l'admiration et l'amour du père qui ne cesse de louer sa voracité :

« Le syndic se montrait ému par sa voracité, il le caressait souvent et le serrait contre lui en disant “il mange que ça fait plaisir”, ou “le beau petit cochon à son papa” [...]. De tels comportements qui lui valut bien des taches de tomate sur sa chemise, qu'il sembla apprécier comme de profonds témoignages d'affection. L'autre fils restait en retrait, sa tête énorme penchée sur l'assiette [...] »⁶⁹³.

L'attitude du cadet rappelle celle d'un consommateur avide, qui vise la satisfaction instantanée et qui, sans scrupule, se jette dans la vie pour assouvir tous ses désirs. Les individus avides sont les seuls à avoir droit de citoyenneté

⁶⁹¹ C'est ainsi que les désigne leur mère. VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, *op. cit.*, p. 82. [« la cicala e la formica », NT].

⁶⁹² *Ibid.*, p. 81 et 82. [« invadente et antipatico » ; « più serio » ; « memoria straordinaria », NT].

⁶⁹³ *Ibid.* [« Il curatore si mostrava commosso della sua ingordigia, spesso lo accarezzava e lo stringeva a sé dicendo “mangia che è un piacere”, oppure “bel porcellino di papà” [...]. Tali manovre gli costarono numerose chiazze di pomodoro sulla camicia, che lui parve apprezzare come profonde attestazioni di affetto. L'altro figlio se ne stava in disparte, l'enorme testa china sul piatto [...] », NT].

parce que c'est leur voracité qui garantit la survie du système. Comme Bauman le souligne, la vraie différence par rapport aux sociétés précédentes n'est pas la consommation en tant que telle mais plutôt notre rapport à elle : « Il s'agit d'une société qui [...] juge et évalue ses membres presque uniquement d'après leurs capacités et conduite relatives à la consommation »⁶⁹⁴. Un jugement impitoyable envers ceux qui ne sont pas capables de suivre le rythme : « Voilà qui annonce des ennuis – condamnation, dérision, bannissement – pour les [...] « trouble-fête » qui refusent de jouer le jeu [...] »⁶⁹⁵. Ce sont eux qui sont destinés à succomber les premiers dans cette lutte sans quartier qu'est la vie.

L'idéal de non-action de notre *inetto* lui permet-il vraiment de bloquer le mécanisme social ? Remarquons que son sacrifice n'est pas perçu comme tel par le reste de la communauté : la société ne le considère pas comme une victime mais plutôt comme un faible qui se cache derrière l'alibi de son innocence. C'est là d'ailleurs, justement, toute l'ambiguïté de son *inettitudine* qui oscille entre une motivation morale et philosophique et la simple incapacité à faire partie du monde qui l'entoure. De cette ambiguïté semble être conscient le père qui l'utilise pour masquer les défauts de sa propre conduite :

« Mais je peux moi aussi rester à la fenêtre à regarder, qu'est-ce que tu crois ? Je peux moi aussi rester là, sans rien faire, à penser tout à mon aise à combien les autres sont stupides, corrompus, sales, impurs ! [...] Et si je suis encore vivant lorsqu'on détruira le monde, je veux moi aussi rester planté là à regarder la catastrophe, en pensant seulement que l'idiotie des autres est en train de briser ma pauvre vie innocente ! »⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 108. D'ailleurs Paul GINSBORG également souligne ce changement dans la façon de se rapporter à la consommation dans l'Italie des années 80. Il parle d'« hédonisme imaginaire » pour souligner la prépondérance du désir. Cf. GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente, op. cit.*, p. 163-166. [« edonismo immaginario », NT].

⁶⁹⁵ BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2003, p. 80.

⁶⁹⁶ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro, op. cit.*, p. 182. [« Ma posso mettermi anch'io alla finestra a guardare, cosa credi ? posso mettermi anch'io lì a non far niente e a pensare con tutto comodo a quanto sono stupidi gli altri, corrotti, sporchi, impuri ! [...] E se sarò ancora vivo quando lo distruggeranno il mondo, voglio restare anch'io fermo a guardare

Personne n'est vraiment innocent : comme Giorgio Vasta le dira une quinzaine d'années après : « Nous sommes nés, nous sommes concernés »⁶⁹⁷. La question n'est pas, dans ces années quatre-vingt, comment garder les mains propres ? Mais plutôt : que faire avec des mains sales ?

7.5 Le monde des fourbes

Le monde du père est un monde actif, fébrile où l'action en tant que telle, le mouvement incessant, compte plus que la raison du mouvement. Pour utiliser les mots de Richard Sennet : « La destination, donc, compte moins que l'acte de partir [...] et dans ce contexte rester immobiles signifie être mis à l'écart »⁶⁹⁸. Partant de ce point de vue, nous ne sommes pas surpris de constater la condescendance avec laquelle le père regarde le fils. Tout ce qui compte est de faire quelque chose : « Fais quelque chose ! », le supplie-t-il, sachant, ou mieux devinant, que dans « une société dynamique celui qui est passif a des problèmes »⁶⁹⁹. Son monde est le monde des *atti*, de ceux qui captent l'esprit du temps et entrent en résonance avec ce que la société attend d'eux. Ces personnages aptes ont hérité de leurs ancêtres du début du XX^e siècle le dynamisme ainsi que la santé⁷⁰⁰ et la roublardise⁷⁰¹.

la catastrofe, pensando soltanto che l'idiozia degli altri sta stroncando la mia povera vita innocente ! », NT].

⁶⁹⁷ VASTA Giorgio, *Il tempo materiale*, Roma, Minimum fax, 2008, p. 217. [« Siamo nati: siamo coinvolti », NT].

⁶⁹⁸ SENNET Richard, *L'uomo flessibile*, TAVOSANIS Mirko (trad.), Milano, Feltrinelli, 2001, p. 86. [« La destinazione, quindi, conta meno dell'atto di partire [...] e in questo contesto rimanere immobili vuol dire essere tagliati fuori », NT].

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 87. [« In una società dinamica chi è passivo si trova nei guai », NT].

⁷⁰⁰ Rappelons la surprise avec laquelle le narrateur accueille la nouvelle de l'hospitalisation de son père qui a toujours été « si sain que je soupçonnais qu'il était invulnérable ». VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 83. [« così sano da farmi sospettare che fosse invulnerabile », NT].

⁷⁰¹ Le père a « un air fourbe » et « fourbe » définit également le syndic de faillite. D'ailleurs la fourberie est un élément nécessaire à l'entrepreneur « rampant », c'est-à-dire à celui qui recherche le succès coûte que coûte, sans se soucier de la différence entre légal et illégal et qui est capable de retomber toujours sur ses pieds. *Ibid.*, p. 14 et p. 78. [« Un'aria furba » ; « furbo », NT].

Cette attitude omnivore, où le but (le succès et l'argent) justifie tous les moyens, s'insère dans un cadre plus ample, celui de toute une société qui semble se baser sur les apparences pour juger et décider de la place de chacun. Le père du narrateur est toujours très attentif à son apparence : il s'habille bien, il veut dormir dans des hôtels de luxe, il donne de gros pourboires même s'il n'a pas beaucoup d'argent. Ce qui compte n'est pas ce que l'on est mais comment l'on se présente au monde extérieur. La perception des autres détermine ce que nous sommes : c'est pour cela qu'il s'avère fondamental d'être capable d'orienter leur regard.

Ce monde, où les apparences font la substance, est également capable de mélanger les cartes et de nous tromper. Le cas plus explicite est sans doute celui du père qui a réussi à cacher une partie de son argent en Suisse, sans aucun remords mais considérant presque son attitude comme la plus naturelle, voire la seule possible. À un niveau plus symbolique, nous pouvons lire aussi le jeu que le père, aussitôt arrivé, propose au narrateur.

« Il glissa la main dans sa poche, en tira un billet et il me le tendit. "Je te propose un jeu" – me dit-il – "Je parie que tu ne sais pas lire l'italien". Je pris le billet et je restai ainsi, sans bien savoir quoi lui répondre. "Lis ce billet" insista-t-il. "Déplie-le et lis-le à voix haute. Dis-moi ce qu'il y a d'écrit exactement. Fais très attention, parce que je parie que tu vas te tromper". Je dépliai le billet et je lis ce qu'il y avait écrit. [...] "Le demi-sommeil est le jardin des rêves". "Tu es sûr ? Tu le parierais ?" Je regardai le billet, je le retournai pour contrôler s'il y avait écrit quelque chose d'autre [...]. "Bien, tu as perdu – me dit mon père – Ce n'est pas ça qui est écrit" »⁷⁰².

⁷⁰² *Ibid.*, p. 13. [« S'infilò una mano in tasca, ne cavò un biglietto e me lo porse. "Ti faccio un gioco -mi disse-. Scommetto che non sai leggere l'italiano". Io presi il biglietto e rimasi fermo, così, senza sapere bene cosa rispondergli. "Leggi quel biglietto" incalzò. "Aprilo e leggilo, ad alta voce. Dimmi cosa c'è scritto esattamente. Fai molta attenzione, perché scommetto che ti sbaglierai". Aprii il biglietto e lessi ciò che c'era scritto. [...] "Il dormiveglia è il giardino dei sogni". "Sei sicuro? Ci scommetteresti sopra?" Riguardai il biglietto, lo rovesciai, per controllare se ci fosse scritto qualcos'altro [...]. "Beh, hai perso" disse il babbo. "Non c'è scritto così [...]" », NT].

Pendant presque tout le livre, le fils – comme le lecteur – ne découvrira pas le truc. Ce n'est qu'après la rencontre avec Rita que le narrateur voit le double article qui constitue l'erreur dans la phrase : « “Le demi-sommeil est le le jardin des rêves” [...] et maintenant il semblait impossible de ne pas l'avoir remarqué [...] »⁷⁰³. Il s'agit d'un jeu, bien sûr, et on ne saurait lui donner une importance excessive. Cependant, on peut y deviner la capacité d'une partie de la société italienne (celle qui détient le pouvoir et l'autorité comme un père à l'égard de son fils) de cacher les choses à la lumière du jour, de faire voir sans faire voir. C'est la nature de l'Italie, dira quelques années plus tard Giuseppe Genna, « la manœuvre non visible, le mot non public, le geste non enregistré »⁷⁰⁴. Pour mettre en place cette stratégie l'emploi du mensonge est fondamental. Il s'agit d'un mensonge fonctionnel et qu'il faut savoir utiliser avec intelligence, ou mieux, avec fourberie⁷⁰⁵. Au-delà d'un individu en particulier, la société entière est maquillée. Tous ses éléments sont « déguisés »⁷⁰⁶ comme le démontre l'image centrale du roman, qui lui donne son titre : celle d'un train joyeusement voué à la mort. Dans l'attente de partir vers la Suisse, père et fils regardent une affiche qui vante les chemins de fer italiens, une affiche tout à fait semblable à celle que le père avait vue quelques dizaines d'années auparavant :

« Quand j'étais un jeune homme, il y avait une affiche semblable à celle-ci. [...] Un train qui partait et plein de visages souriants aux

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 122. [« IL DORMIVEGLIA È IL IL GIARDINO DEI SOGNI [...] e adesso sembrava impossibile non averlo notato », NT].

⁷⁰⁴ GENNA Giuseppe, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 6. [« la manovra non visibile, la parola non pubblica, la mossa non registrata », NT].

⁷⁰⁵ Le père a une grande capacité à dissimuler les choses et se montre toujours très à l'aise lorsqu'il ment ou lorsqu'il joue le rôle d'homme à succès. De son côté le fils essaie de suivre ses traces mais sans y parvenir. Par exemple, lorsque tous les deux sont à Viareggio, le narrateur s'amuse à inventer des voyages et des expositions (rappelons que le père parle de son fils comme d'un célèbre artiste international), en fabriquant des mensonges qui s'avèrent inutiles voire dangereux. De la même façon il ment à la jeune fille qu'il essaie de draguer à Milan. Dans ce cas aussi, les mensonges se révèlent vains et nuisibles, au point la faire fuir. Notre narrateur ne possède pas l'art du mensonge qui doit être fonctionnel. Il doit permettre d'atteindre un but : c'est la fin qui justifie les moyens.

⁷⁰⁶ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, *op. cit.*, p. 80. [« mascherati », NT]. Rappelons d'ailleurs que, rentré en Italie après son voyage en Suisse, le narrateur se réfugie pendant un moment dans le musée de cire.

fenêtres, et des mains qui saluaient. Il y avait une phrase en bas, je m'en souviens encore : "Où va ce train joyeux ?" [...] En la voyant on avait tout de suite envie de partir. [...] Tu sais où allait ce train-là ? [...] En Allemagne. C'était une affiche de la République de Salò, qui invitait les Italiens à émigrer en Allemagne. En 1944. On avait organisé un train spécial, "vers la richesse", disait-on, "vers le travail et le bonheur" [...]. Ceux qui le prirent, ensuite, furent tous déportés »⁷⁰⁷.

Une image percutante, une fraude colossale, d'autant plus dramatique qu'elle est organisée par le pouvoir politique et perpétrée aux dépens de gens innocents et confiants. Le parallèle entre cette affiche du passé et l'affiche de leur époque montre que mensonges et hypocrisie ne dominent pas que les moments historiques les plus sombres, mais aussi la contemporanéité. Pour la deuxième fois⁷⁰⁸, une image issue de la seconde guerre mondiale est utilisée pour indiquer un trait funeste de la société actuelle. Sous l'apparence forme d'une fête joyeuse, dans un train qui va vers la richesse et la joie, se cache une senteur de mort. L'illusion du bonheur à la portée de chacun masque⁷⁰⁹ le destin funeste auquel notre société est destinée. Rien n'est comme il paraît.

7.6 Un monde qui s'écroule ?

Nous avons dit que le monde dont le père (et, à un degré inférieur, le syndic de faillite) est le représentant, est un monde où l'action compte plus que les conséquences de l'action. Pourtant, le lecteur rencontre le père lorsque sa faillite a déjà eu lieu. C'est un vieil homme angoissé par sa santé, essayant à sa

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 127-128. [« Quando ero ragazzo c'era un manifesto simile a questo. [...] Un treno che partiva e tante facce sorridenti fuori dal finestrino, mani che salutavano. C'era una scritta sotto, me la ricordo ancora: "Per dove parte questo treno allegro?" A vederlo veniva subito voglia di partire. [...] Sai per dove partiva quel treno ? [...] Per la Germania. Era un manifesto della Repubblica di Salò, che invitava gli italiani a emigrare in Germania. Nel '44. Era stato organizzato un treno speciale, "verso la ricchezza", dicevano, "verso il lavoro e la felicità". [...] Quelli che lo presero, poi, furono tutti deportati », NT].

⁷⁰⁸ La première fois est à Viareggio : notre narrateur compare le travail du syndic de faillite à celui d'un nazi.

⁷⁰⁹ Ou plutôt contribue ? Pensons aux images de pollution qui dévoilent les côtés les plus négatifs de la consommation (les déchets) qui se répètent dans les pages du séjour à Viareggio.

façon de léguer quelque chose à son fils. Une image hautement significative est celle du père qui perd une dent – symbole de force et d’agressivité – et la jette à la poubelle⁷¹⁰. On peut bien dire donc, qu’il est le représentant d’un monde qui s’écroule, lentement et sans que l’on s’en aperçoive, mais inexorablement. La ruine de ce monde a déjà commencé : « je suis inquiet pour le monde que nous leur laisserons »⁷¹¹ dit sur la plage le syndic de faillite. Le monde qui apparaît dans ce roman de Veronesi est bien peu rassurant. La catastrophe est toujours possible, et la vie de tous les jours est polluée. La thématique écologique transparait⁷¹² à travers les discours des personnages et les descriptions du narrateur qui relève à plusieurs reprises les problèmes de l’environnement, sans les juger. Aucun avis explicite n’est donné ; toutefois la description de ce qu’il voit suffit à mettre le lecteur au fait d’une situation dangereuse pour la santé. Une « immense désolation »⁷¹³ se dégage du paysage de la côte toscane que les deux protagonistes parcourent. Un environnement étouffé par ce qui reste d’une société de consommation qui laisse derrière elle « des bouts de bois et des canettes vides et de déchets de toute sorte »⁷¹⁴. Une image de dévastation qui frappe d’autant plus le lecteur qu’elle côtoie des images de joie et d’amusement. La plage, les vacances, les enfants qui jouent et qui pêchent des « centaines de palourdes »⁷¹⁵, tout se déroule comme dans la plus parfaite des images publicitaires. Des hommes qui profitent du bonheur

⁷¹⁰ « À Gênes mon père perdit une dent. Il mordit un sandwich [...] et la dent resta enfoncée dans la croûte du pain comme un projectile. Il la regarda un instant, il se toucha la bouche, ensuite [...] il jeta la dent dans une poubelle ». VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 126. [« A Genova mio padre perse un dente. Morse un panino [...] e il dente restò conficcato nella crosta del pane come un proiettile. Lui lo guardò un istante, si toccò la bocca, poi [...] gettò il dente in un cestino dei rifiuti », NT]. La fonction symbolique de cette dent, sera confirmée par la suite : rentré en Italie, le narrateur découvre qu’il est très facile de mentir à son père puisque désormais « ce trou qu’il avait entre les dents » en faisant « d’un coup un homme quelconque, pas du tout redoutable, que l’on pouvait facilement tromper ». *Ibid.*, p. 176. [« quel buco che aveva tra i denti » ; « d’un colpo un uomo qualsiasi, nient’affatto temibile, che poteva essere ingannato facilmente », NT].

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 75. [« io sono preoccupato per il mondo che gli lasceremo », NT].

⁷¹² La croissance démographique ainsi que les modalités de production et de consommation de masse contribuent de manière déterminante à la pollution et à la production d’ordures. L’urgence écologique devient de plus en plus forte à partir des années quatre-vingt. Sur cet élément cf. GINSBORG Paul, *L’Italia del tempo presente*, op. cit., p. 56-59.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 103. [« immenso squallore », NT].

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 85-86. [« legni et lattine vuote e rifiuti di ogni genere », NT].

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 74. [« centinaia d’arselle », NT].

obligatoire sans rechigner à « respirer à plein poumons l'air infect »⁷¹⁶. À cet égard, l'attitude du syndic de faillite est révélatrice, un personnage qui représente les hommes ordinaires, dont il exprime bien l'attitude aveugle et naïve. Il se plaint de menaces générales dont il est la victime⁷¹⁷, jamais le coupable. Même lorsqu'il parle des lamentables conditions de la plage, il le fait à travers la nostalgie d'un passé parfait et irrécupérable confronté à un présent plein d'horreurs⁷¹⁸. On est confronté ici à une attitude "nostalgique"⁷¹⁹ envers le passé qui ne comporte aucune critique du présent considéré non comme un effet que l'on peut étudier, analyser, comprendre (et donc changer), mais plutôt comme un état immuable. Il s'agit d'une attitude que l'on pourrait qualifier d'aveugle et de déresponsabilisante : le concept de responsabilité est d'ailleurs un concept clé dans le roman. Le mot revient souvent dans la bouche du père qui reproche au fils de ne pas vouloir assumer ses responsabilités : « Tu es beau et jeune, il suffit que tu assumes une seule responsabilité ! »⁷²⁰. Mais ce terme est utilisé avec une certaine ambiguïté par des personnes qui ne comprennent pas la portée de leurs actes. Avoir des responsabilités ne signifie pas assumer les conséquences morales de l'action, en être responsable.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 86. [« respirare a pieni polmoni l'aria infetta », NT].

⁷¹⁷ Il met sur le même plan des choses qui n'ont pas beaucoup à voir l'une avec l'autre. Ainsi, il est inquiet pour « la terre entière [...] la crise dans la Méditerranée » et pour le « vide des valeurs, la drogue, la pornographie ». *Ibid.*, p. 73 et p. 75. [« per la terra intera [...] la crisi nel mediterraneo » ; « il vuoto dei valori, la droga, la pornografia », NT].

⁷¹⁸ « Il y avait été bien des fois, affirma-t-il, quand il était jeune, à vélo, le dimanche, au temps où "on avait moins d'argent" et "on s'amusait avec si peu". Maintenant, se plaignit-il, même cette partie de la côte courait à sa ruine [...]. Le résultat était cette sorte d'immense décharge de déchets que nous voyions s'estomper dans l'obscurité, et cette odeur âcre d'ordures qui s'en dégageait ». *Ibid.*, p. 84-85. [« c'era stato tante volte, affermò, da giovane, in bicicletta, la domenica, ai tempi in cui "c'erano meno soldi" e "ci si divertiva con così poco". Adesso, lamentò, anche quel tratto di costa stava andando in malora [...]. Il risultato era quella specie di immensa discarica di rifiuti che vedevamo stemperarsi nel buio, e quell'odore acre di immondizia che se ne sprigionava », NT].

⁷¹⁹ La nostalgie est une caractéristique du postmoderne, particulièrement répandue en Italie où, dans les années quatre-vingt, domine le refoulement des aspects les plus traumatiques du passé récent et une idéalisation du passé antérieur. L'attitude nostalgique (comme tout était mieux autrefois !) contribue à déplacer le passé, à l'éloigner du présent en coupant tout lien entre ces deux dimensions temporelles. Selon JAMESON le passé n'a rien d'historiquement fondé mais il se donne plutôt sous forme d'image, comme « un ensemble de spectacles poussiéreux ». Cf. JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 59 -62.

⁷²⁰ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 33. [« Sei bello e sei giovane, basta che tu ti assuma una sola responsabilità ! », NT].

D'ailleurs ni le père, ni M. Maccioni, ni Rita ni personne dans le roman ne remet en cause sa propre façon d'agir. Le père, par exemple, accepte qu'on lui prenne ses biens, pas pour se racheter après sa faillite, mais pour pouvoir mieux protéger l'argent qu'il a en Suisse. Habile comme il l'est à « laisser aux autres des sentiments de culpabilité très lourds »⁷²¹, il n'a nullement besoin de réexaminer sa façon d'agir. Le syndic de faillite de son côté, exerce un métier « méprisable » qui consiste à « traquer et tourmenter les gens dans le pétrin »⁷²² et il le fait avec aisance et adresse, sans jamais reconsidérer ses actions ou le système qui les produit. Tout en étant un peu excessive, la comparaison que le narrateur fait entre le comportement du syndic de faillite et les nazis est éclairante : « Je n'ai jamais cru à ceux qui exercent une profession indépendante et prennent leurs distances d'avec leur propre travail, comme les anciens nazis qui pour demander pardon des infamies commises affirmaient avoir seulement suivi les ordres »⁷²³. Il lui reproche justement l'attitude que nous avons qualifiée de déresponsabilisante : ne pas assumer soi-même le poids de ce qui se passe mais le transférer sur d'autres, un chef lointain, une autorité écrasante et sans visage, un système impératif et indomptable. Dans un tel système de pensée nous ne sommes jamais les coupables mais plutôt les victimes. Cela explique le sentiment d'empathie qui se crée entre le père et le syndic⁷²⁴. Finalement, ils semblent nous dire, on nous oblige à faire ainsi, c'est une « façon de vivre [...] la seule possible »⁷²⁵. Dans quel sens devons-nous interpréter le mot ? La responsabilité indique la capacité d'assumer le bonheur de la réussite et le risque de la faillite et, dans ce cas, être prêt à jouer de nouveau. Comme quand l'on est assis à la table de

⁷²¹ *Ibid.*, p. 87. [« era un maestro nel lasciare addosso agli altri dei pesantissimi sensi di colpa », NT].

⁷²² *Ibid.* p. 72. [« braccare e tormentare la gente nei guai », NT].

⁷²³ *Ibid.* [« Non ho mai creduto ai liberi professionisti che prendono le distanze dal proprio lavoro, come quegli ex nazisti che per chieder perdono delle nefandezze compiute affermavano di avere soltanto "eseguito gli ordini" », NT].

⁷²⁴ Si le syndic qualifie le père d' « honnête homme » dont il fait l'éloge de l'« intégrité morale », le père ne montre aucune hostilité envers l'homme qui l'a dépouillé de tous ses biens et le définit « vraiment un brave homme » et n'hésite pas à le défendre face à son fils : « Toi, tu le méprises mais tu te trompes ». *Ibid.* p. 86, p. 90 et p. 99. [« galantuomo » ; « integrità morale » ; « proprio un buon uomo » ; « Tu lo disprezzi ma hai torto », NT].

⁷²⁵ *Ibid.* p. 36. [« un modo di vivere [...] l'unico possibile », NT].

la roulette : on assume le risque de la mise mais on n'est pas coupable de ce que la roulette nous réserve. Ceux qui restent immobiles sans rien miser sont des perdants dès le départ⁷²⁶. Dans l'acception que nous venons de définir, responsabilité, risque et dynamisme sont donc étroitement liés. Même si l'on perd, on a la consolation d'avoir participé au jeu. Il est bien plus grave de décider de ne pas participer, comme l'*inetto* le fait : « Io sarò anche fallito, ma tu sei *un fallito* », c'est-à-dire « Moi j'ai peut-être bien fait faillite mais toi tu es un raté »⁷²⁷ lui dit son père. La différence entre l'utilisation verbale et celle nominale (« fallito » en tant que participe passé du verbe *fallire* ou « fallito » en tant que substantif) nous ouvre une perspective particulière pour regarder la situation. Dans le premier cas, l'utilisation du verbe nous indique un accident qui est arrivé au joueur : j'ai fait faillite, comme on pourrait dire j'ai perdu. Il n'y a pas forcément quelque chose de définitif en cette affirmation et, surtout, elle n'identifie pas totalement la personne. Dans le deuxième cas, l'utilisation nominale crée une identification totale entre le sujet et le prédicat du verbe : la condition de raté acquiert ainsi une dimension existentielle, elle dénonce « la disparition d'un but, le sens d'inutilité »⁷²⁸, en un seul mot, l'aboulie. En d'autres termes, l'*inettitudine* que le protagoniste revendique comme un choix moral peut être également lue comme la condition de désarroi existentiel d'une personne qui se sent coupée du monde qui l'entoure, qui découvre que son existence n'est qu'un « cadre vide »⁷²⁹ et qui perçoit que tout est également destiné à disparaître : « Cela me soulage de penser que ce que je ne fais pas, personne n'a besoin que je le fasse »⁷³⁰.

⁷²⁶ Sennet Richard, *L'uomo flessibile*, op. cit., p. 84-86.

⁷²⁷ VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 182. L'italique est dans le texte.

⁷²⁸ SENNET Richard, *L'uomo flessibile*, op. cit., p. 122. [« la scomparsa di uno scopo, il senso di inutilità », NT].

⁷²⁹ Lorsqu'ils prennent le train pour Milan, ils choisissent un compartiment vide, d'un vieux modèle où au-dessus de chaque siège il y a la photo d'une ville italienne : « Mon père était assis dans la zone de Milazzo. Je me tournai et au-dessus de ma tête, à correspondance ma place, il n'y avait qu'un cadre vide ». VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, op. cit., p. 128. [« Il babbo era seduto nella zona di Milazzo. Mi voltai e sopra la mia testa, in corrispondenza del mio posto, c'era solo una cornice vuota », NT].

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 32. [« mi consola pensare che ciò che non faccio non è necessario a nessuno che io lo faccia », NT].

7.7 Tout brûler

Pour essayer d'arrêter ce système, comme nous l'avons vu, la seule échappatoire que *l'inetto* trouve est de ne pas être comme son père. Sciemment, il décide de refuser son héritage bloquant ainsi le mécanisme :

« Pour aller toucher un héritage, il le savait bien, je n'aurais jamais quitté Rome, parce que j'abhorrais cette façon de se transmettre les choses de père en fils, l'argent, les idéaux, les traits somatiques, la vie même, et avec elle aussi toutes les fautes, les erreurs, les malédictions. De ce mécanisme je voulais seulement être la fin, je l'avais toujours voulu, et c'était pour cela que je l'avais fui au lieu de lui succéder dans l'entreprise absurde de défendre ou de gaspiller son patrimoine »⁷³¹.

Tout brûler, de façon à ce que l'histoire ne se répète pas :

« Épuiser, exterminer seulement, était une affaire bien trop grande pour moi. Désormais elle concernait toute ma race. Je pouvais seulement faire ma petite part, en arrêtant de m'acharner contre mes devoirs de fils, tout simplement en évitant de devenir jamais, moi, père »⁷³².

Il refuse la paternité⁷³³ qui, dans ce contexte, équivaldrait à bâtir quelque chose dans le futur, à perpétrer un système coupable. En même temps, force est de constater l'aporie dans laquelle il est figé. Paternité est en effet

⁷³¹ *Ibid.*, p. 149. [« Per andare a ritirare un'eredità, lui lo sapeva bene, io non mi sarei mai mosso da Roma, perché aborrisvo quel modo di tramandarsi le cose di padre in figlio, il denaro, gli ideali, i tratti somatici, la vita stessa, e con essa anche tutte le colpe, gli sbagli, le maledizioni. Di un tale meccanismo io volevo soltanto essere la fine, l'avevo sempre voluto, e per quello ero fuggito da lui invece di subentrargli nell'impresa assurda di difendere o scialacquare il suo patrimonio », NT].

⁷³² *Ibid.*, p. 174. [« esaurire, estinguere soltanto, era una faccenda troppo più grande di me. Ormai riguardava tutta la mia razza. Vi potevo svolgere soltanto la mia piccola parte, anche smettendo di accanirmi contro i miei doveri di figlio, semplicemente evitando di diventare mai, io, padre », NT].

⁷³³ Rappelons d'ailleurs que son ancienne amie, Rita, avait avorté, encouragée par le protagoniste.

synonyme de responsabilité : éviter la paternité peut donc être également lu comme refuser la responsabilité. Autrement dit, notre *inetto* se souille de la même faute que ses prédécesseurs : il tient les autres pour seuls responsables d'une situation qu'il considère désormais perdue. Ce faisant, il renonce à son pouvoir d'essayer de changer les choses et de trouver une alternative. Nous l'avons vu : dans le roman il n'y a pas d'alternatives, soit on joue le jeu soit on détruit tout.

Notre *inetto* donc, décide de se figer dans une perpétuelle condition de fils, évitant celle de père. Cet élément contribue à façonner l'image d'éternel adolescent que l'on a déjà reconnue chez les *inetti* du début du siècle. Comme souvent les adolescents, ce personnage nous apparaît intransigeant et capricieux. Plutôt qu'opérer une vraie réflexion critique sur le monde, il rejette en bloc toute la réalité qu'il a devant les yeux, ne voulant pas pactiser avec elle. Comme pour les *inetti* du début du siècle il s'agit d'un « adolescent vieilli »⁷³⁴, un idéaliste qui vit dans un monde abstrait, loin des choses concrètes sans jamais s'impliquer dans la vraie vie ; en somme, le principe de réalité lui fait défaut. À cet égard, une scène est significative : lorsqu'il est encore à Milan, le protagoniste trouve une lettre de son père lui expliquant, pas après pas, comment se comporter en Suisse, quand il entrera dans la banque. La lettre anticipe chaque moment et c'est pourquoi Veronesi en dévoile le contenu au moment où l'*inetto* est dans la banque suisse : des phrases en italique signalent les mots du père et font office de description de ce qu'il se passe. Même dans ce moment si important donc, notre *inetto* est guidé par son père. Cependant il commet un petit acte de rébellion : conforté par les brumes du cognac qu'il a bu, « la seule chose qui n'avait pas été prévue dans la lettre »⁷³⁵, il décide de ne pas faire transférer l'argent comme son père le lui a demandé mais de le retirer en espèces. Au lieu d'une signature peu dangereuse⁷³⁶, il préfère coller tous les

⁷³⁴ TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit. p. 266. [« adolescente invecchiato », NT]. Rappelons donc que ce personnage est privé de certaines caractéristiques que l'on attribue généralement à la jeunesse, comme le dynamisme, l'énergie, le vitalité.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 159. [« l'unica cosa che non era stata prevista nella lettera », NT].

⁷³⁶ Une signature qui lui aurait fait commettre le mal sans risque : « Je ne devais plus aller retirer l'argent et passer la frontière, dans la lettre il me disait maintenant que je ne devais que

billets sur sa peau et rentrer à Milan⁷³⁷. Au moment de passer la frontière, il espère être découvert mais sera déçu : « Rien, il ne se passa rien. [...] Rien, même ça fut décevant et ennuyeux [...] »⁷³⁸. Rien ne se passe : l'événement semble être banni de l'horizon du roman. Tout est sur le point d'imploser, mais cette sensation de menace constante n'est qu'une sensation à laquelle aucune catastrophe ne fait suite. Les personnages habitent un monde d'où la tragédie a été expurgée.

7.8 En attendant l'Apocalypse

Nous avons retracé les caractéristiques principales de *l'inetto* de *Per dove parte questo treno allegro*, qui sont celles de tous les *inetti*. C'est un personnage faible, aboulique, qui se perçoit différent et éloigné du reste du monde. Sa faiblesse se traduit par des renversements continuels d'opinions et de décisions : il accomplit chaque action avec peine et s'en repent tout de suite après. Sa passivité et son refus de participer à l'incessante activité du monde, lui confèrent une place extérieure privilégiée pour le juger : à travers son regard, le spectacle social révèle toute son irrationalité⁷³⁹. C'est ce regard externe qui lui permet de faire de sa non-action un choix moral. À la base de son attitude on peut sans doute reconnaître une incapacité personnelle, comme le démontrent les pages où il essaie d'imiter son père. Il nous reste donc le soupçon que ce refus de participer au monde soit dicté par son

signer des papiers pour le faire transférer en Italie. Pourquoi, alors, m'avait-il fait croire que ma tâche serait dangereuse, si elle ne l'était pas du tout ? Pourquoi m'avait-il demandé à moi de la réaliser, vu qu'il n'y avait aucun risque ? ». *Ibid.*, p. 148. [« Non dovevo più andare a ritirare i soldi e passarci il confine, nella lettera ora mi diceva che dovevo solo firmare delle carte per farli trasferire in Italia. Perché, allora, mi aveva fatto credere che il mio compito sarebbe stato pericoloso, se non lo era affatto? Perché aveva chiesto a me di svolgerlo, visto che non c'era alcun rischio? », NT].

⁷³⁷ Par la suite, il continue sur sa voie pernicieuse et malhonnête : il sort d'un bar sans payer l'addition, vole une carte postale et monte dans le bus sans acheter de ticket. *Ibid.*, p. 166.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 168. [« Nulla, non accadde nulla. [...] Nulla, fu deludente e noioso anche quello [...] », NT].

⁷³⁹ « Il suffit de s'en écarter et [...] il devient quelque chose de vraiment stupide, presque indécent ». Tout ce qui, pour les autres, est si important, n'est pour lui qu'un ensemble de « petits faits insignifiants ». *Ibid.*, p. 69 et p. 116. [« Basta tirarsene fuori e [...] diventa qualcosa di veramente stupido, quasi indecente » ; « piccoli fatti insignificanti », NT].

incapacité. Quoi qu'il en soit, par ses réflexions et ses non-actes, il s'oppose à la voie parcourue par son père. Mais que faire de différent si on ne veut pas suivre le chemin tracé ? Quelle existence alternative pourrait-on conduire ? Il n'y a en pas : d'ailleurs, est-il possible de se détacher vraiment du père ? Nous quittons le jeune *inetto* encore en voiture avec lui, ses billets collés à la peau et sa dent dans la poche : la distance semble s'atténuer, les conséquences retombent, quoi qu'il arrive et quoi qu'on fasse, sur ceux qui suivent. Dans un temps caractérisé par le déclin définitif de la figure du père⁷⁴⁰, ce personnage ne peut rien enseigner à son fils mais il l'oblige à prendre en compte ses problèmes non résolus. Il ne lui permet qu'une définition en négatif : en observant son père, notre *inetto* ne sait pas ce qu'il veut devenir mais juste ce qu'il ne veut pas devenir⁷⁴¹. Ces éléments suffisent à nous confirmer dans l'idée que l'*inettitudine* ici analysée ait moins à voir avec une faiblesse caractérielle (et donc individuelle) qu'avec un moment social et historique qui connaît une mise en cause du modèle du *pater familias* et la recherche d'une voie différente. Certes, l'*inettitudine* du protagoniste est une recherche inaboutie : s'il n'y a pas d'alternative, son opposition se révèle inutile. Son *inettitudine* est bloquée dans une impasse, la *pars destruens* sans la *pars costruens*.

La position de l'*inetto* de Veronesi nous semble une révolution à moitié, non accomplie. S'il s'oppose au monde de son père, il ne sait pas et il ne peut pas

⁷⁴⁰ Cf. RECALCATI Massimo, *Cosa resta del padre?*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011. Plusieurs études ont été consacrées au déclin, voire à la disparition, de la figure du père, à partir, bien sûr, de celles de LACAN. En Italie, outre RECALCATI, ZOJA Luigi avec son *Il gesto di Ettore: preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, s'est penché sur la question. Rappelons que le déclin de la figure du père est en général lié à la mise en cause du modèle patriarcal : la critique du modèle paternel peut être lue comme une critique du pouvoir politique, d'autant plus que souvent les études en ce domaine lient la crise symbolique du paternel aux mouvements de libération de la femme. À ce propos cf. DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, op. cit., p. 104 et svv. Sans être vraiment mort ou disparu, le père de VERONESI montre un fort manque d'autorité, une absence presque totale et s'accompagne d'une figure maternelle insaisissable qui a renoncé à tout rapport avec sa famille. Cette évanescence de la figure du père sera confirmée dans certains des romans qui suivront. Pensons au père du protagoniste de *Gli sfiorati*, qui pendant le roman est physiquement loin (en voyage de noces aux États-Unis) ou encore à Enzo Miraglia, le père et protagoniste de *Venite venite B-52*, qui est tellement éloigné de sa fille qu'il est obligé de la kidnapper pour pouvoir passer du temps avec elle.

⁷⁴¹ Le père a donc perdu son rôle de modèle et de guide, « résultat : l'image du père oscille entre la 'toute-puissance étrangère' et une faiblesse sans fond ; les sentiments du fils se partagent entre la peur [...] et le mépris ». BADINTER Élisabeth, *XY, de l'identité masculine*, op. cit., p. 225.

proposer une alternative à ce monde. La seule possibilité serait celle d'une apocalypse⁷⁴² souhaitée, attendue, car elle remettrait le compteur à zéro.

⁷⁴² C'est, d'ailleurs, le souhait de Viola, la fille du protagoniste de *Venite venite B-52*, roman que VERONESI publiera chez Feltrinelli en 1995. La jeune fille attend l'arrivée des B-52 américains, qui lâcheraient leurs bombes détruisant ainsi le monde (ou, du moins, l'Italie). Mais, coup du sort, au même moment, les États-Unis décident de démanteler les avions, désormais inutiles. Non seulement la tragédie n'a pas lieu, mais elle se transforme en farce.

Chapitre 8

Une Italie médiocre. *L'inetto* de Claudio Piersanti

8.1 Un écrivain isolé

« Comment suis-je arrivé ici ? »⁷⁴³ se demande le narrateur de *Casa di nessuno*⁷⁴⁴, premier roman de Claudio Piersanti. Une question tout d'abord paradigmatique des réflexions angoissées qui préoccupent les jeunes ayant vécu les années soixante-dix, mais qui reviendra hanter ses personnages de la décennie suivante.

Claudio Piersanti est un écrivain à part, qui a toujours travaillé loin de la scène littéraire. On pourrait parler d'une sorte d'auto-isolement, souvent souligné par la critique. Questionné à ce sujet par Fulvio Panzeri l'auteur affirme :

« Je ne suis pas un misanthrope. [...] Cependant, je n'ai ni le temps, ni l'envie d'avoir des fréquentations littéraires. [...] tout le système littéraire cherche à tromper le lecteur [...] en lui faisant croire que lire des romans et des récits soit un devoir [...]. Un lecteur vidé [...] ce n'est pas mon idéal »⁷⁴⁵.

Derrière cet isolement donc, se cache un choix qui est personnel et éthique en même temps. À cela s'ajoute l'idée de Piersanti que l'écriture est une activité

⁷⁴³ PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno*, Ripatransone, Edizioni Sestante, 1993, p 101. [« Come sono finito qui? », NT].

⁷⁴⁴ La première édition du texte sort chez Feltrinelli en 1981. Cette édition toutefois, est devenue presque introuvable, c'est pourquoi pour les citations on se réfère à la réimpression de 1993 : PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno*, op. cit. Ce roman n'a jamais été traduit en français.

⁷⁴⁵ PANZERI Fulvio, *Senza rete: conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 38. [« Non sono un misantropo. [...] Non ho però tempo, né voglia, di fare frequentazioni letterarie. [...] tutto il sistema letterario cerca di ingannare il lettore [...] [di] fargli credere che leggere romanzi e racconti sia un dovere [...]. Un lettore svuotato [...] non è il mio ideale », NT].

qui prend forme dans une sorte de solitude méditative, elle est « une attente [...] un travail que l'on fait sur le vide »⁷⁴⁶. L'une des conséquences de cette distance de la scène littéraire est un certain désintérêt de la part de la critique. Ses livres sont certes toujours bien accueillis, mais ils ont en général un faible retentissement⁷⁴⁷. Ainsi, son premier roman a été salué comme « l'un des rares premiers romans marquants issus du climat de l'année 1977 avec *Boccalone* et *Altri libertini* »⁷⁴⁸, puis il sera vite laissé de côté, si bien qu'il est très difficile à trouver aujourd'hui.

Casa di nessuno contient déjà les thématiques les plus importantes et récurrentes de l'œuvre narrative de Piersanti. En particulier, on peut y retrouver la faiblesse et la solitude de protagonistes « médiocres et *inetti* »⁷⁴⁹. Il s'agit d'hommes (la seule exception sera le personnage féminin dans *Luisa e il silenzio*) étrangers à tout ce qui les entoure, qui vivent une situation d'échec et/ou un présent gris, médiocre. Ces thématiques et ces personnages ont, en partie, une racine biographique. Piersanti lui-même souligne souvent sa condition de « nomade » due à ses incessants déménagements : « À cause des mutations continues de mon père j'étais toujours un étranger. Le fait d'être apatride marque en profondeur mon écriture. La seule chose que je pouvais faire pour exister c'était me raconter »⁷⁵⁰. À cela fait pendant sa déception politique. Piersanti participe activement au Mouvement bolognais de 1977 : il appartient au groupe qui étudie au DAMS et dont font partie également Pier Vittorio Tondelli et Enrico Palandri. L'adhésion de Piersanti sera toujours caractérisée par une certaine distance⁷⁵¹ et un certain pragmatisme : « Je

⁷⁴⁶ PIERSANTI dans une interview à SPUNTA, maintenant in SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti*, Fiesole, Cadmo, 2009, p. 25. [« un'attesa [...] un lavoro che si fa sul vuoto », NT].

⁷⁴⁷ Très rares sont en effet les études consacrées à PIERSANTI (si l'on exclut les comptes rendus qui suivent la parution des romans), en dehors de Marina SPUNTA qui a consacré à l'auteur la fondamentale monographie citée plus haut.

⁷⁴⁸ C'est ce que Goffredo FOFFI écrira sur la quatrième de couverture de l'édition de *Casa di nessuno* pour Transeuropa, 1986.

⁷⁴⁹ SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti e la fuga dal mondo*, op. cit., p. 3. [« mediocri e inetti », NT].

⁷⁵⁰ SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti*, op. cit., p. 16-17. [« A causa dei continui trasferimenti di mio padre ero sempre uno straniero. Il mio essere apolide segna in profondità la mia scrittura. La sola cosa che potevo fare per esistere era raccontarmi », NT].

⁷⁵¹ Au point que Marco BÉLPOLITI, dans un article paru sur « L'Espresso » et consacré à ces années, définit PIERSANTI comme un « témoin [...] plus véridique » en vertu de son

n'étais pas un grand rêveur. Je n'ai jamais pensé que nous allions changer le monde, même pas pendant cinq minutes [...] »⁷⁵². Cette distance se transformera bientôt en un désengagement total, en un refus de toute dimension politique qui trouve son pendant dans le repli sur soi qui caractérise les années quatre-vingt.

8.2 Un *inetto* qui n'est plus personne

Le protagoniste du premier roman de Piersanti témoigne efficacement de ce repli sur soi. *Casa di nessuno* a souvent été lu comme un roman générationnel – la génération des jeunes des années 1970, impliqués et ensuite déçus par la faillite des idéaux révolutionnaires. C'est pour cela que Stefano Tani insère Piersanti dans le groupe des « narrateurs générationnels engagés »⁷⁵³ c'est-à-dire de ceux qui, comme Corrias ou Palandri, par le biais d'une « écriture spontanée » témoignent d'un « mouvement qu'ils ressentent, presque d'emblée, comme condamné »⁷⁵⁴. Picone, dans sa Préface à l'édition de 1993, affirme qu'il existe des livres comme celui-ci pleins « de l'esprit du temps », le transmettant ainsi « aux jours futurs »⁷⁵⁵. Comme plusieurs autres spécialistes, il rapproche ce premier roman de deux autres premières publications très significatives pour le roman italien des années 1980 : *Boccalone* de Palandri et *Altri libertini* de Tondelli. Il conviendra de souligner que dans *Casa di nessuno*, Piersanti fait allusion au mouvement de contestation de manière minimale et implicite, laissant d'ailleurs le lecteur dans le doute sur les réelles implications du narrateur protagoniste. Ce roman contient très peu de références historiques ou politiques d'actualité, ce qui est fort cohérent

détachement. BELPOLITI Marco, *Avanguardia fuori sede*, « L'Espresso », 6 avril 2006, p. 139. [« testimone [...] più veritiero », NT].

⁷⁵² SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti*, *op. cit.*, p. 18. [« Non ero un grande sognatore. Io non ho mai pensato che avremmo cambiato il mondo, neanche per cinque minuti »].

⁷⁵³ TANI, Stefano. *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, *op. cit.*, p. 228. [« narratori generazionali impegnati », NT].

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 228. [« scrittura spontanea » ; « movimento sentito quasi dall'inizio come condannato », NT].

⁷⁵⁵ PICONE Generoso, *Prefazione*, in PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno*, *op. cit.*, p. 7. [« dello spirito del tempo » ; « giorni futuri », NT].

avec le regard d'un narrateur peu intéressé par son époque et par le monde. Si on peut parler de génération donc, il s'agit ici d'une génération qui n'a plus rien d'un groupe mais est la somme d'individus isolés. Le titre nous l'annonce : la maison n'appartient à personne. *L'inetto* de Claudio Piersanti s'affaiblit jusqu'à presque disparaître. Mais qu'est-il arrivé à cet *inetto* ? Est-il possible de comprendre pourquoi il est affaibli à ce point ?

Cet *inetto* est un « jeune perturbé et solitaire »⁷⁵⁶ qui fait l'expérience du désarroi qui vient « après ». Il arrive en effet après que tout (qu'est-ce que ce tout ? Le roman ne donne pas beaucoup d'indices) est terminé et il ne reste que le vide et l'ennui. Le narrateur se demande : qui suis-je ? Mais il ne trouve pas de réponse stable et univoque à cette question⁷⁵⁷. Toute son identité s'ancre et se développe dans l'écriture de ce qui est un journal. *Casa di nessuno* se présente sous la forme d'un journal intime : Dora – l'amie du narrateur – lui fait cadeau d'un stylo et c'est l'événement qui déclenche la narration. S'agissant d'un journal, nous pouvons y lire l'analyse précise que l'*inetto* livre de ses états d'âme et de ses émotions. Ses rêvasseries, ses souvenirs, la fluctuation de ses sentiments, occupent toutes les pages. Ce personnage est caractérisé, comme souvent les *inetti*, par une intense vie intérieure : ses pensées sont sa « seule activité »⁷⁵⁸. Aucun fait ou événement ou occasion n'ébranle la vie monotone et grise de ce personnage : le roman manque d'une vraie trame, c'est-à-dire d'une succession de faits. D'ailleurs, que pourrait-il arriver à un personnage qui passe ses journées « cloîtré »⁷⁵⁹ à la maison ? Il vit par inertie, dans l'aboulie totale, au point de créer un néologisme pour se définir : « a-désidéreux »⁷⁶⁰. Il n'est pas « curieux des choses »⁷⁶¹ ou mieux encore : il lui suffit de les observer sans jamais intervenir. Pensons au moment où il repère un cambrioleur qui pénètre dans une maison mitoyenne : « Moi,

⁷⁵⁶ PIERSANTI Claudio, *Nota*, in ID., *Casa di nessuno*, *op. cit.*, p. 13. [« giovane perturbato e solitario », NT].

⁷⁵⁷ Le lecteur est confronté à un personnage « trop seul, indécis », « complexe et confus », « inconstant », « incertain, indéfini ». *Ibid.*, p. 17, p. 29 et p. 79. [« troppo solo, indeciso » ; « complesso e ingarbugliato » ; « incostante » ; « incerto, indefinito », NT].

⁷⁵⁸ PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno*, *op. cit.*, p. 45. [« unica attività », NT].

⁷⁵⁹ En effet « cloîtré », [« rintanato », NT] est un verbe qui est souvent adressé au protagoniste.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 37. [« adesiderico », NT].

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 21. [« curioso delle cose », NT].

étonné, je le regardais admiratif. Jusqu'au moment où lui, enjambant la balustrade, m'a vu et s'est bloqué. J'ai été idiot de me faire voir, j'ai pensé, maintenant il va s'enfuir. Mais il s'est complètement détendu et a continué son travail. Et moi, j'ai continué à regarder »⁷⁶². D'ailleurs, à quoi bon intervenir ? « Personne ne s'attend à quelque chose d'important de ma part. [...] Ca me fait penser à une loterie : les meilleurs prix ont déjà été attribués, il reste des milliers de petits cadeaux, des articles de pacotille qui ne valent pas la mise »⁷⁶³. Encore une fois nous retrouvons un profond sentiment d'inutilité au fond de notre *inetto* : il lui suffit de savoir qu'il pourrait, si seulement il le voulait⁷⁶⁴, mais en réalité il ne le veut pas.

À la base de son aboulie il y a sans doute une question caractérielle. Il appartient à la catégorie des gens timides et passifs, comme nous le montre cet épisode de son enfance : devant ses yeux, un accident de la route se produit, causant la mort d'un motard. Après le déni (« il s'est évanoui, il dort – me dis-je »⁷⁶⁵) le choc de la nouvelle (« Ils me le dirent sans équivoque possible »⁷⁶⁶) auquel fait suite une unique résolution : « j'étudiai plus encore [...] et je devins plus triste »⁷⁶⁷. La confrontation avec la mort ne déclenche pas en lui un surcroît d'instinct vital mais plutôt un éloignement du monde qui le pousse à devenir plus concentré, plus « calme et plus sérieux »⁷⁶⁸. Cependant, les choses se corsent lorsqu'on met ensemble le sens de vacuité dont il fait preuve et son état permanent de fatigue. Il apparaît souvent terne et n'hésite pas à se définir « fainéant ». La réalité est qu'il s'est « fatigué de répondre toujours non » donc il « vi[t] avec ce qu'il y a, qui [lui] semble sans trace de raison »⁷⁶⁹. En d'autres

⁷⁶² *Ibid.*, p. 39. [« Io, sbalordito, lo guardavo ammirato. Fin che lui, scavalcando la ringhiera, mi ha visto e si è irrigidito. Sono stato stupido a farmi vedere, ho pensato, ora scappa. Lui invece si è completamente tranquillizzato e ha continuato il suo lavoro. E io ho continuato a guardare », NT].

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 22. [« Da me nessuno si aspetta qualcosa di importante [...]. Viene in mente una lotteria: i premi migliori sono già stati assegnati, rimangono migliaia di regalini, articoli di bigiotteria che non valgono il prezzo della puntata », NT].

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 42. [« mi basta sapere che "potrei" se solo volessi, ma non mi va »].

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 20. [« è svenuto, dorme, – mi dissi », NT].

⁷⁶⁶ *Ibid.* [« Me lo dissero di nuovo senza possibilità di equivoco », NT].

⁷⁶⁷ *Ibid.* [« studiai di più [...] e divenni più triste », NT].

⁷⁶⁸ *Ibid.* [« posato e serio », NT].

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 18. [« stancato di rispondere sempre no » ; « convivo con quel che c'è, che mi pare senza traccia di ragione », NT].

termes, notre *inetto* a baissé les bras. Après avoir constaté l'inutilité de toute opposition il décide de se laisser aller et d'accepter ce qui existe, sans plus vouloir essayer de le changer. C'est une sorte de démission de la vie.

Bien sûr, cette décision n'est pas sereine, comme l'indique la maladie dont il souffre. Même si le narrateur s'arrête souvent sur ses maux d'estomac ou sur sa fièvre, assez vite nous comprenons que c'est son « moi » intérieur qui est malade. En témoignent, d'ailleurs, ses incessantes oscillations d'humeur. Le narrateur de *Casa di nessuno* passe sans arrêt de moments de dépression et de tristesse à des moments d'allégresse. Il fuit ses amis puis il les recherche, il passe une bonne soirée avec eux et tout à coup il change d'humeur et s'enferme dans sa chambre. Il souffre d'une « maladie des nerfs »⁷⁷⁰ qui l'amène à être inconstant⁷⁷¹. Il est difficile de le cerner, on ne sait pas comment le définir, au-delà de son aboulie et de son inertie. Assurément, il lui manque une identité stable, forte. Plusieurs éléments dans le texte nous l'indiquent. Tout d'abord, n'oublions pas qu'une large partie du journal est constituée de ses souvenirs, mais ces souvenirs ne se présentent pas d'une façon cohérente, linéaire et diachronique. Ils se suivent plutôt comme de « petites bulles »⁷⁷² qui apparaissent à la surface de la mémoire sans cause apparente et ensuite éclatent sans laisser de traces. De la même façon notre *inetto* n'est pas capable de donner une continuité à ses actions. Il s'engage dans une activité mais cela ne dure pas plus d'un jour parce que « le jour suivant j'ai déjà oublié »⁷⁷³. Tout son être est éparpillé : « c'est moi », dit le personnage en lisant le journal, « mais il me semble un inconnu »⁷⁷⁴. À ce morcellement du narrateur fait écho la structure narrative du texte. Le journal intime est composé de fragments qui ne correspondent pas à des jours mais à des heures, et se suivent de façon épisodique et aléatoire. Ce sont des notes éparpillées prises par le narrateur, qui se soustrait à tout développement linéaire. L'identité de *l'inetto* devient

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 89. [« malattia di nervi », NT].

⁷⁷¹ Et peu fiable. Ainsi, il nous raconte un souvenir pour ensuite dire qu'il ne baigne pas dans le souvenir, confessant enfin qu'il se concentre souvent sur son passé.

⁷⁷² PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno*, *op. cit.*, p. 23. [« bollicine », NT].

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 42. [« Il giorno successivo ho già dimenticato », NT].

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 29. [« però mi sembra uno sconosciuto », NT].

« un puzzle »⁷⁷⁵ impossible à reconstruire puisqu'au-dessous, il n'y a qu' « un vide »⁷⁷⁶. Le narrateur nous le dit de façon explicite : « Je suis un tableau qui vient d'être effacé et tout le monde pourrait écrire dessus si je ne l'occupe pas immédiatement, écrivant du haut jusqu'en bas n'importe quelle phrase sans m'arrêter »⁷⁷⁷. L'écriture donc, ne répond pas seulement à une nécessité expressive ; elle devient une question de survie.

8.3 La maison, prison-refuge

Cet *inetto* a une personnalité très faible qui n'arrive à se définir que par négation : « je ne suis pas un amoureux, ou un voleur, un ingénieur, un peintre. Seulement quelqu'un qui voudrait être chaque fois un autre »⁷⁷⁸. Ainsi, dans la deuxième partie du roman, il prendra – pour une courte période et face à des étrangers – des identités différentes avec une extrême facilité, due précisément à son absence d'identité. Un sens de précarité extrême l'accompagne : il a l'impression d'être sur la ligne de départ ou d'avoir ses valises toutes prêtes, mais pour aller où ? Il voudrait partir et suivre l'exemple de Dora, mais il hésite. La différence entre les deux nous en dit encore plus sur la situation de solitude de notre *inetto*. Dora continue ses trafics plus ou moins légaux⁷⁷⁹ et même lorsqu'elle passe des journées entières chez lui, elle « a toujours quelque chose à faire »⁷⁸⁰. Il n'est donc pas très surprenant qu'à un moment donné elle décide de partir pour l'Espagne. Ce départ acquiert la valeur symbolique d'un changement de vie, dont témoigne un changement d'aspect physique. Lorsque notre narrateur accompagne son amie à la gare,

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 110. [« un vuoto », NT].

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 112. [« Sono una lavagna appena cancellata e tutti potrebbero scriverti sopra se non la occupo subito, scrivendo per intero una frase qualsiasi senza interrompermi », NT]. Remarquons par ailleurs qu'avoir réduit au minimum les signes de ponctuation dans ce passage contribue à augmenter le sens d'urgence et d'anxiété qui accompagne l'*inetto* préoccupé par son identité.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 108. [« Non sono un innamorato, o un ladro, un ingegnere, un pittore. Soltanto uno che vorrebbe essere ogni volta un altro [...] », NT].

⁷⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 64-65. On sait qu'elle a travaillé mais on ne sait pas vraiment ce qu'elle a fait pour avoir autant d'argent.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 72. [« ha sempre qualcosa da fare », NT].

elle est « prête, avec une robe neuve très élégante, un sac neuf, une nouvelle coupe de cheveux »⁷⁸¹. Notre *inetto* voudrait la suivre et, comme elle, prendre un nouveau départ mais sont train « ne part jamais, il a un retard inconcevable »⁷⁸². Après l'*inetto* de Veronesi, c'est maintenant l'*inetto* de Piersanti qui utilise la métaphore du train. Cette fois cependant, le train n'est pas raté ; il ne part pas, indiquant ainsi, non pas une occasion ratée, mais plutôt un événement qui n'a pas eu lieu.

Or, l'inexistence de cet événement ne provoque pas qu'aboulie et faiblesse. Nous pouvons reconnaître en ce personnage une sorte d'angoisse pour ce qui vient de « l'extérieur ». Lorsqu'il se retrouve – nous sommes au milieu du livre – à la maison, tout seul et malade, plusieurs pensées s'entremêlent dans son esprit : « j'ai des ennemis, et peut-être aussi des amis quelque part : le voici l'équilibre, et je ne peux pas le toucher »⁷⁸³. Il vit dans une situation très précaire, même le fait d'être armé ne contribue pas à le rassurer. Dans les pages suivantes l'équilibre se brisera donnant lieu à une véritable crise qui l'amènera à vivre « sans être là, la bouche sèche, et une douleur constante partout dans le corps »⁷⁸⁴. Cet *inetto* a le sentiment de vivre sous la menace, de devoir se défendre et pour ce faire, il n'y a que la possibilité de s'enfermer chez lui.

Véritable *topos* de l'écriture de Piersanti, l'enfermement dans la maison concerne tous ses personnages. C'est une thématique qui exprime bien l'isolement d'individus coupés du monde, ainsi que leur « condition de fuite hors du monde, dépaysement, nihilisme »⁷⁸⁵. Une condition qui concerne aussi les *inetti* voire leurs ancêtres russes⁷⁸⁶ : pensons par exemple, à la maison que « l'homme du sous-sol » ne quitte jamais ou à la petite chambre qu'Alfonso

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 73. [« pronta, con un vestito nuovo molto elegante, una borsa nuova, un taglio di capelli nuovo », NT].

⁷⁸² *Ibid.*, p. 74. [« è un treno che non parte mai, ha un ritardo impensabile », NT].

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 83. [« ho dei nemici, e forse anche degli amici da qualche parte: ecco l'equilibrio, e non posso toccarlo », NT].

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 85. [« senza esserci, con la bocca secca, un dolore costante in tutto il corpo », NT].

⁷⁸⁵ SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti e la "fuga dal mondo"*, *op. cit.*, p. 7. [« condizione di fuga dal mondo, spaesamento, nichilismo », NT].

⁷⁸⁶ Pour une plus grande précision sur les espaces serrés des *inetti* entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, cf. ABRUGIATI Luigia, *Il volo del gabbiano*, *op. cit.*, p. 106 et svv.

Nitti loue. Il s'agit en général d'espaces qui réifient la vie « à part » menée par les personnages. Dans ce roman de Piersanti, la claustration atteint son sommet : *l'inetto* ne quitte que très rarement sa maison qui devient, après lui, l'autre personnage important du roman⁷⁸⁷, une extension du protagoniste, à tel point que, dans certains passages, le narrateur utilise la première personne du pluriel : « Nous accueillons celui qui entre les bras ouverts. Ou nous sommes d'une humeur indéfinie »⁷⁸⁸. Parler de sa maison équivaut à parler de lui-même : « au lieu de dire comment ça va, je dis qu'en deux heures j'ai tout mis en ordre, balayé et lavé par terre »⁷⁸⁹ ; « Cette maison [...] a peur aujourd'hui et moi non plus je ne suis pas bien »⁷⁹⁰. La maison est avant tout un refuge, une membrane protectrice qui permet d'isoler le protagoniste et de le défendre du monde extérieur. Mais elle est en même temps un point d'observation privilégié de ce qui se passe au-dehors : de là, à l'abri, il peut observer sans angoisse ce qu'il arrive. C'est pour cela que les fenêtres apparaissent avec insistance dans le roman. Une situation récurrente présente notre protagoniste à la fenêtre : « Vers une heure [...] je me suis mis à la fenêtre, les lumières éteintes, sirotant une bière et regardant dehors »⁷⁹¹ ; « Toujours le verre à la main, j'ai regardé avec intérêt dehors »⁷⁹² ; « Je suis sérieusement malade, et comme il convient je reste assis ici, devant la fenêtre fermée »⁷⁹³ ; « Qu'est-ce que ça donne aujourd'hui ? Et je satisfais ma curiosité à la fenêtre »⁷⁹⁴ ; « De nouveau toutes les lumières sont éteintes, la fenêtre grande ouverte, même si sa seule présence suffit à garder la pièce séparée de

⁷⁸⁷ « La maison est elle aussi protagoniste de ces pages [...]. C'est un personnage muet, disons ». PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno, op. cit.*, p. 42. [« La casa è protagonista anche lei di queste pagine [...] È un personaggio muto, diciamo », NT].

⁷⁸⁸ *Ibid.* [« Accogliamo chi entra a braccia aperte. Oppure siamo di umore indefinito », NT].

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 43. [« Così, invece di dire come va, dico che in due ore ho messo tutto in ordine, spazzato e lavato a terra », NT].

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 47. [« Questa casa [...] Oggi ha paura e neppure io sto bene », NT].

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 38. [« Verso l'una infatti mi sono messo alla finestra, con le luci spente, a sorseggiare una birra e guardare fuori », NT].

⁷⁹² *Ibid.*, p. 43. [« Sempre col bicchiere in mano ho guardato con interesse fuori », NT].

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 57. [« Sono malato sul serio, e come si conviene me ne sto seduto qui, davanti alla finestra chiusa », NT].

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 75. [« Oggi che aria tira? E soddisfo la mia curiosità alla finestra », NT].

l'extérieur »⁷⁹⁵. Ces images – la maison comme refuge, la fenêtre comme point d'observation – n'abandonneront jamais la production de Piersanti, liées comme elles le sont à l'expérience de l'écrivain et à l'acte de l'écriture :

« La maison est un lieu d'observation très important pour moi. [...] Je suis très sensible à la maison, qui est notre seul refuge. Mais la maison n'est pas qu'un refuge : elle est également un point d'observation. Dostoïevski [...] habitait au-dessus d'un grand marché [...]. Les fenêtres de son bureau s'ouvraient sur deux rues différentes. Il m'a semblé le voir, debout devant ces fenêtres. C'est cela que fait un écrivain : il regarde, il accueille, il attend »⁷⁹⁶.

Cependant, dans notre roman, ce refuge se transforme bientôt en une cage : rester toujours enfermé dans la maison devient une limite que notre personnage ne franchit qu'avec une grande difficulté, exprimant ainsi l'incapacité à communiquer avec le monde extérieur. Un élément qui caractérise le narrateur est l'éloignement qu'il ressent à l'égard des autres. Il n'a aucune empathie ou sentiment de communion – plutôt l'envie d'être laissé en paix. Par conséquent, son meilleur ami est un jeune homme qu'il voit très rarement et Dora reste longtemps chez lui uniquement parce que, comme lui, elle est capable de s'isoler. Plus qu'être ensemble, Dora et le narrateur donnent l'impression de deux solitudes qui se côtoient : « elle est dans la cuisine et moi dans la chambre, c'est une illusion, nous sommes distants et nous ne pouvons

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 87. [« Di nuovo tutte le luci sono spente, la finestra grande spalancata, anche se la sua sola presenza è sufficiente a tener separata la stanza dal fuori », NT].

⁷⁹⁶ SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti, op. cit.*, p. 153. [« La casa è un luogo d'osservazione molto importante per me. [...] Sono molto sensibile alla casa, che è il nostro unico rifugio. Ma la casa non è soltanto un rifugio: è anche un punto d'osservazione. Dostoevskij [...] abitava sopra un grande mercato [...]. Le finestre del suo studio davano su due strade diverse. Mi è sembrato di vederlo, in piedi davanti a quelle finestre. Questo fa uno scrittore: guarda, accoglie, attende », NT]. Remarquons au passage que Piersanti souligne à plusieurs reprises sa conception de l'écriture comme forme de séparation presque religieuse du monde. Dans une interview à Marina Spunta il affirme que l'écrivain et l'homme religieux « sont les deux faces d'une même statue. [...] l'écriture est une forme de monachisme. D'ailleurs, et je ne joue pas avec les mots, le monachisme même n'est autre que le fruit de l'écriture ». *Ibid.*, p. 156. [« sono due facce della stessa statua. [...] la scrittura è una forma di monachesimo. Del resto, e non gioco con le parole, lo stesso monachesimo non è altro che il frutto della scrittura », NT].

rien nous dire »⁷⁹⁷. Le personnage de Dora d'ailleurs se pose comme intermédiaire avec le monde extérieur : c'est elle qui entre et qui sort de la maison, contribuant ainsi à donner un certain dynamisme et s'opposant à notre *inetto* si statique. Elle apporte à l'intérieur ce qu'il y a dehors mais l'extérieur n'est ni accueillant ni rassurant, bien au contraire. Une autre constante dans le roman est la vision d'un paysage enneigé, froid, glacial. « Dehors il y a trop de neige et une obscurité désagréable »⁷⁹⁸ ; « Il neige de nouveau »⁷⁹⁹ ; « le gel tout autour me conseille de rester encore »⁸⁰⁰. Et s'il n'y a pas de neige il y a un « brouillard très épais »⁸⁰¹ qui couvre l'horizon. Ce que l'on voit depuis sa maison est donc un paysage « trop âpre, épais, déjà assez dur »⁸⁰² qui « oblige à de longues hibernations »⁸⁰³. Il n'est pas surprenant que notre *inetto* veuille rester chez lui, unique lieu sûr. Nous avons remarqué que toute référence aux épisodes politiques de ces années est omise⁸⁰⁴ ; cependant ces images glaciales, de froid et de menace constante nous en disent beaucoup sur « la couleur des années » qui imprégnait le monde⁸⁰⁵.

⁷⁹⁷ Piersanti Claudio, *Casa di nessuno*, op. cit., p. 50. [« lei in cucina e io in camera, è un'illusione, siamo distanti e non possiamo dirci niente », NT].

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 31. [« Fuori c'è troppa neve e un buio sgradevole », NT].

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 71. [« Nevica di nuovo », NT].

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 74. [« Il gelo tutt'intorno mi consiglia però di restare ancora », NT].

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 28. [« nebbia fittissima », NT].

⁸⁰² *Ibid.*, p. 29. [« troppo aspro, fitto, già abbastanza duro », NT].

⁸⁰³ *Ibid.* [« costringe a lunghi letarghi », NT].

⁸⁰⁴ En effet, la décennie, avec ses événements historiques, reste à l'arrière-plan. Dans tout le roman nous n'avons qu'une seule allusion aux années 1970 : « peu avant la radio avait annoncé une fusillade, blessés, morts, bombes, rafales de mitraillette [...] ». *Ibid.*, p. 60. [« poco prima la radio aveva annunciato uno scontro a fuoco, feriti, morti, bombe, raffiche di mitra », NT]. On peut constater quel les problématiques inhérentes à ces années ne sont même pas ébauchées et la citation aussi reste assez vague.

⁸⁰⁵ Selon Enrico PALANDRI dans son texte esquissant le panorama politico-social des années 1970 : « Il y avait des gens qui tiraient, des gens qui sautaient en l'air dans les gares et dans les trains, dans les places italiennes. Même si, à ce moment-là, tu étais amoureux et dans une ville de province et que tu étais loin en pensée et en action de ceux qui tiraient, même si tu ne tireras jamais un coup de feu dans toute ta vie, la couleur des années reste la même ». [« C'era della gente che sparava, della gente che saltava per aria nelle stazioni e sui treni, nelle piazze italiane. Anche se tu in quel momento eri innamorato in una città di provincia ed eri lontano con i pensieri e le azioni da chi stava sparando, anche se non sparerei mai un colpo in vita tua, il colore degli anni resta lo stesso », NT]. PALANDRI Enrico, *Pier Tondelli e la generazione*, op. cit., p. 8.

La seule relation que notre narrateur établit avec ce monde⁸⁰⁶ si inhospitalier est basée sur le vol, un vol métaphorique et matériel. D'un point de vue métaphorique il s'accroche en cachette aux vies des autres dont les voix pénètrent dans sa maison : « pour les moments les plus graves j'utilise les bruits que je ne devrais pas entendre, ceux que je vole aux autres habitants de l'immeuble et du quartier »⁸⁰⁷. Face à la solitude et au silence qui règnent chez lui, notre *inetto* se cramponne aux voix et aux bruits des autres pour vivre à travers eux. Il vole aussi d'un point de vue matériel : ce personnage n'a aucun travail et quand il se retrouve sans argent il cambriole des maisons. Dans un monde faux et glacé, la seule possibilité de rencontre et de communication est le vol : « Je prends sans demander »⁸⁰⁸.

Comme nous pouvons le voir, son *inettitudine* acquiert un sens double. D'un côté elle synthétise l'aboulie et le désespoir d'un homme faible et seul, à l'identité précaire. De l'autre, cette *inettitudine* est la réponse à un monde dur et hostile dont il vaut mieux se tenir à l'écart. Tout en restant axé sur une expérience plus personnelle que politique⁸⁰⁹, ce personnage traduit en *inettitudine* le climat qui alimente le passage aux années 1980 et le refus de tout engagement qui accompagne une génération entière : « à la fin nous nous sommes retrouvés à genoux, muets et incapables de dire quoi que ce soit »⁸¹⁰ dira Enrico Palandri en racontant ce moment de transition. Ce n'est pas un hasard que l'aboulie de ce narrateur rappelle de si près celle à laquelle parvient

⁸⁰⁶ Remarquons au passage que les rares fois que le narrateur sort il se retrouve englué dans la comédie sociale. Piersanti utilise, comme d'autres auteurs, pensons à Bufalino, à Lodoli ou à Veronesi, la métaphore du théâtre pour indiquer l'artificialité de la vie humaine. Dès qu'il sort, notre protagoniste est contraint d'endosser un rôle : pour ses parents il est publicitaire, pour les étrangers qu'il rencontre à la fin du livre il est ingénieur, puis journaliste. Il peut inventer, faire semblant d'être celui qu'il veut et pas seulement à cause de sa faible identité mais surtout parce que ce n'est pas la vérité que les autres cherchent. Il suffit d'endosser un masque respectable pour devenir comme tous les autres.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 24. [« Per i momenti più gravi ricorro ai rumori che non dovrei sentire, quelli che rubo agli altri abitanti del palazzo e del quartiere », NT].

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 31. [« Prendo senza chiedere », NT].

⁸⁰⁹ Stefano TANI souligne que la décision du personnage de se couper du monde semble due « à une vocation personnelle [...] plutôt qu'à une précise déception politique ». TANI, Stefano. *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit., p. 236. [« a una vocazione personale [...] piuttosto che ad una precisa delusione politica », NT].

⁸¹⁰ PALANDRI Enrico, *Pier Tondelli e la generazione*, op. cit., p. 12. [« Alla fine ci siamo ritrovati in ginocchio, ammutoliti e incapaci di dire più nulla », NT].

Marco, l'un des deux frères protagonistes de *Generazione* de Giorgio Van Straten. Cette « fresque »⁸¹¹ générationnelle suit, à partir des années soixante jusqu'en 1984, l'évolution et les choix de deux frères (Tommaso et Marco) ainsi que leurs destins si différents mais réunis dans une égale grisaille. Tous les grands événements de l'histoire italienne de cette période sont passés sous silence ou à peine esquissés, comme pour en souligner toute l'inutilité. Ce livre met en scène l'opposition entre ces deux frères qui incarnent deux façons différentes d'être jeunes et de s'intégrer (ou non) à la société. Tommaso, sûr de lui, décidé, prédateur dès son enfance, choisit le conformisme et l'hypocrisie pour se protéger et devenir comme les autres. Sans jamais se mettre en discussion, il s'est intégré dans la société devenant un entrepreneur à succès, toujours accompagné de sa belle épouse. Marco, au contraire, « rêveur et peut-être *inetto* »⁸¹² décidera de lutter et s'engagera en politique. Mais cette expérience ne sera rien d'autre qu'une parenthèse incapable de marquer la vie de qui que ce soit. Son ami Filippo, ancien membre de Lotta Continua, lui dit :

« “Tout me semble si inconsistant. Même toi, qui avant étais si sûr et décidé. [...]”. “Le temps a passé” lui dit Marco. Mais il n'était pas convaincu de la réponse. Il n'est pas dit que le temps doive passer toujours si mal. “Et puis, nos discours aussi... ce sont toujours les mêmes” continua Filippo. “J'en ai marre. Ces pleurnicheries sur la désillusion, sur la fin des mouvements. Crois-moi, personne n'y a jamais cru. C'était juste une question de mode” »⁸¹³.

C'était une mode destinée à s'évaporer comme une bulle de savon dans une société où il faut « un match de football pour réveiller les gens, les faire parler.

⁸¹¹ TANI, Stefano. *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, op. cit., p. 244. [« affresco », NT].

⁸¹² *Ibid.*, p. 244. [« sognatore e forse inetto », NT].

⁸¹³ VAN STRATEN Giorgio, *Generazione*, Milano, Garzanti, 1987, p. 79. [« “Mi sembra tutto così afflosciato. Perfino tu che prima eri così sicuro e deciso. [...]”. “È passato del tempo”, disse Marco. Ma non era convinto della risposta. Non è detto che il tempo debba passare sempre così male. “E poi anche i nostri discorsi...sono sempre i soliti”, riprese Filippo. “Mi hanno stufato. Questi piagnistei sulla disillusione, sui movimenti finiti. Dammi retta, non ci ha mai creduto nessuno. Era solo questione di mode” », NT].

[...] Si on le lui avait dit, des années plus tôt, qu'il ne serait resté que ça, un ballon rond »⁸¹⁴.

8.4 La haine au fond de l'*inetto*

Dès ses débuts donc, Claudio Piersanti met au centre de sa narration des personnages dépaysés, des hommes normaux qui vivent un moment de crise dans leur vie. Des caractéristiques et des thématiques récurrentes certes, mais toujours déclinées de façon différente et originale. Ainsi, par exemple, le protagoniste du deuxième roman, *Charles* (dont la première édition paraît en 1986) est très différent de l'*inetto* de *Casa di nessuno*. Giorgio est un chirurgien à succès qui mène à Paris une vie mondaine riche et enviable. Cette vie si parfaite (et si superficielle) sera chamboulée par son frère, Piero, qui fait partie d'une bande de terroristes. Piero demandera l'aide de son frère qui, sans hésitation retournera dans leur terre natale (les Abruzzes, en Italie) pour le rejoindre. Tout en conservant certaines thématiques *Charles* n'est pas le roman d'un *inetto*. Il s'agit plutôt d'un roman intense, riche en aventures, qui oscille entre « l'amour et l'espionnage » d'un côté et « l'exploration émue de ses propres racines »⁸¹⁵ de l'autre.

Un *inetto* véritable reviendra avec le troisième roman de Piersanti, *Gli sguardi cattivi della gente*⁸¹⁶ qui sort en 1992 et nous permet d'entamer la transition vers les années 1990. Ce livre raconte les vicissitudes d'Alessandro, l'un de ces « quadragénaires en fuite »⁸¹⁷ qui peuplent le roman italien de ces années. La narration se concentre sur le double échec du protagoniste : professionnel (avec la faillite de sa maison d'édition) et personnel (sa femme, Valeria, le quitte presque en même temps). Alessandro revit sans cesse ces moments avec des flash-backs continus. En particulier, une image revient

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 99. [« una partita di calcio a svegliare la gente, a farla parlare. [...] Glielo avessero detto, anni prima, che non sarebbe rimasto che quello, un pallone rotondo », NT].

⁸¹⁵ LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, op. cit., p. 213. [« amore e spionaggio » ; « esplorazione commossa delle proprie radici », NT].

⁸¹⁶ Pour les citations nous nous référerons à la première édition du roman : PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente*, Milano, Feltrinelli, 1992

⁸¹⁷ PERRELLA Silvio, *Quaratenni in fuga*, « L'Indice dei libri », n° 7, luglio 1992, p. 8.

souvent le hanter : M. Olivi, l'imprimeur, qui lui donne une gifle, cassant ses lunettes. Alessandro n'arrivera jamais à oublier cette gifle : elle devient le symbole de son humiliation et de son ressentiment. C'est un geste de condamnation du monde, qu'au départ le protagoniste porte sur lui-même comme des stigmates : « C'était ça donc le véritable échec. Finalement il décida de réajuster tant bien que mal la monture, avec du ruban adhésif. [...] Il sentait qu'il était juste de les porter ainsi »⁸¹⁸.

Alessandro passe son temps entre la librairie qu'il gère et sa maison où, insomniaque, il veille toutes les nuits. C'est un personnage extrêmement seul : à part un ami (Daniele) et sa sœur (Libera) il ne voit personne. Cette solitude est en partie un choix : comme le protagoniste le dit, il est un « exilé volontaire »⁸¹⁹ qui essaie de se protéger du monde. Il est à la recherche de la femme parfaite, destinée à prendre soin de lui. Cette femme parfaite, si attendue, semble arriver en la personne de Maria Teresa qui un jour entre dans sa librairie. C'est tout de suite le grand amour et bientôt Maria Teresa emménagera chez Alessandro qui toutefois, peu de temps après, commence à se fatiguer d'elle. Il reprend, petit à petit, ses activités dans l'édition et, à la fin du livre, il est prêt à se lancer à nouveau dans cette aventure et à revivre avec Valeria, son ex-femme, après avoir quitté Maria Teresa.

La thématique de l'échec s'élargit ici jusqu'à atteindre une dimension existentielle : c'est l'homme tout entier, dans tous les secteurs de sa vie qui fait naufrage. Alessandro est un *inetto* tout à fait particulier : mis à genoux par le monde, il arrive à se relever et, du moins en apparence, à se réconcilier avec la société. Sa colère et son machisme ne le rendent pas très sympathique⁸²⁰ mais ceci intéresse peu Piersanti. Ce qui compte pour l'auteur est que dans ce livre

⁸¹⁸ PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente*, op. cit., 1992, p. 29. [« Dunque era questo il vero fallimento. Alla fine decise di riaggiustare al meglio la montatura, con del nastro adesivo. [...] sentiva che era giusto portarli così », NT].

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 70. [« esule volontario », NT].

⁸²⁰ Chose soulignée par PIERSANTI lui-même. Cf. PANZERI Fulvio, *Senza rete: conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 65. Le machisme qui caractérise Alessandro a été souligné par la critique. En particulier Marina Spunta remarque que son rapport avec les femmes est guidé par « un sentiment de domination ». SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti*, op. cit., p. 98. [« un sentimento di dominio », NT].

il a pu « dire ce qu'[il a] pensé pendant des années, ce qui n'allait pas dans [sa] génération »⁸²¹. Qu'est-ce qui ne va pas donc dans sa génération ?

8.5 Contre le monde entier

Le roman *Gli sguardi cattivi della gente*, tout en étant écrit à la troisième personne, se concentre de façon presque exclusive sur le protagoniste⁸²² : Alessandro est le vrai centre de la narration et les autres personnages sont relégués à la marge. Il en ressort une image d'*inetto* un peu lâche, qui souvent ferme les yeux face à ce qu'il se passe. Avant qu'elle ne le quitte pour un autre homme, dans le journal intime de sa femme nous pouvons lire : « Aujourd'hui Alessandro m'a vue avec Giorgio *mais* il a fait comme si de rien n'était »⁸²³. De la même façon, lorsque M. Olivi venait lui restituer les livres invendus et le gifler, notre *inetto* « ne comprenait pas, ne comprenait encore pas, et il ne s'aperçut même pas que l'imprimeur s'approchait menaçant »⁸²⁴. Envers tous ceux qui ont causé sa chute, Alessandro garde une haine tenace qui l'agite et le pousse à marcher sans répit dans la ville, jour et nuit, sans toutefois déboucher sur aucune action réelle. C'est un velléitaire : ses « foudres mentales »⁸²⁵ restent sans suite. En cela donc il est un *inetto* typique : il est concentré dans une intense activité mentale qui l'empêche d'aller de l'avant comme les autres le font. Le passé est encore présent, le passé empoisonne le présent : ainsi, par exemple, lorsqu'il est avec Libera, sa nouvelle compagne, il s'isole pour imaginer ce qu'il pourrait arriver à son ancienne épouse ; ou encore il s'assied sur le canapé pour lire mais « les mauvaises pensées » s'emparent de lui :

⁸²¹ PANZERI Fulvio, *Senza rete: conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 63. [« dire ciò che [ha] pensato per anni, quello che non andava nella [sua] generazione », NT].

⁸²² PERRELLA parle à ce propos de « focalisation dynamique ». PERRELLA Silvio, *Quarentenni in fuga*, op. cit. [« focalizzazione dinamica », NT].

⁸²³ PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente*, op. cit., p. 57. [« Oggi Alessandro mi ha vista con Giorgio, ma ha fatto finta di niente », NT]. L'italique est de nous.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 28. [« non capiva, ancora non capiva, e nemmeno si accorse che il tipografo si stava avvicinando minaccioso », NT].

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 22. [« fulmini mentali », NT]. Ailleurs nous pouvons lire : « Si au moins mes mains n'étaient pas atrophiées par l'inaction ». *Ibid.*, p. 8. [« Se almeno le mani non fossero atrofizzate dal far niente », NT].

« L'Alfa Romeo blanche de l'Ingénieur, [...] la gifle qui casse les lunettes, les huissiers, la chemise en soie, le visage maigre du père »⁸²⁶. Comme nous pouvons le voir de ces exemples, il ne s'agit en aucun cas d'une pensée rationnelle mais plutôt d'émotions déguisées en pensées. Le sentiment de n'être qu'une victime à laquelle tout le monde en veut est très fort chez cet *inetto*. Où qu'il aille, quoi qu'il fasse il trouve toujours « quelqu'un prêt à le poignarder »⁸²⁷. Qu'est-ce qu'un seul homme peut faire lorsque l'univers tout entier lui est défavorable ? Ce ne sont pas uniquement les hommes qui sont impliqués ici mais chaque élément naturel : « l'aube, le chant des oiseaux, les chats véloces, le vent, le ciel profond encore étoilé »⁸²⁸ tout lui démontre l'indifférence et l'absence d'un Dieu protecteur. Et il ne reste à notre *inetto* qu'à « monter au Golgotha »⁸²⁹ sachant que la résurrection est toute proche. Ces images christiques sont utilisées pour définir sa condition dans un seul passage ; on se gardera donc d'exagérer leur importance. En fait, Alessandro ne se comporte pas en bouc émissaire ou en victime sacrificielle, au contraire, il entretient sa haine et attend sa revanche. Cependant, l'image du Golgotha et quelques autres, en mettant l'accent sur la malveillance de l'univers, vont dans la direction d'une « déresponsabilisation » de l'*inetto*. En d'autres termes, au lieu de considérer ce qui est arrivé comme le résultat de sa cécité ou de sa naïveté, le personnage décharge toute la responsabilité sur les autres. Ainsi, il n'est pas obligé de se remettre en cause, il doit juste attendre avec patience le moment où les choses changeront. Égoцентриque, notre *inetto* ne peut pas imaginer que ce qui lui arrive, d'autres l'ont déjà vécu. « Parfois il semble que tu ne considères comme vrai que ce qui t'est arrivé à toi » lui dit Maria Teresa. « Le monde est plein de gens qui se trahissent, et chaque minute qui sait

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 70. [« L'Alfa Romeo bianca dell'Ingegnere, [...] lo schiaffo che spezza gli occhiali, gli ufficiali giudiziari, la camicetta di seta, la faccia magra del padre... », NT].

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 125. [« qualcuno pronto a pugnalarlo », NT]. D'ailleurs, son père l'encourage « contre le destin adverse » et même Valeria, avant de le quitter, le pousse à chercher de l'aide puisque « tout le reste est contre toi ». *Ibid.*, p. 14 et p. 21. [« contro l'avverso destino » ; « tutto il resto ti è ostile », NT].

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 11. [« l'alba, il canto degli uccelli, i gatti veloci, il vento, il cielo profondo ancora stellato », NT].

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 24. [« ora saliva il Golgota », NT].

combien de milliers de gifles volent [...] Les gens vivent comme ils le peuvent »⁸³⁰.

Comme dans *Casa di nessuno*, un lieu fondamental de *Gi sguardi cattivi della gente* est la maison du protagoniste. Alessandro ne se sent bien que dans des espaces limités et contrôlables : « Il aimait de plus en plus sa grande maison, quand il y retournait il ne se sentait pas seul »⁸³¹. La maison est le lieu qui l'accueille après qu'il a tout perdu, c'est le lieu où il peut attendre que les planètes se réalignent⁸³². L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur est très forte : « sa maison encore dans l'obscurité, les lumières de la ville »⁸³³. Le chiasme, qui positionne les deux lieux aux extrémités, éloigne encore plus la maison d'Alessandro du reste de l'humanité, l'élevant presque comme un rempart contre le monde hostile⁸³⁴.

Ce contraste peut être lu également du point de vue de la construction du personnage. Il correspondrait à la scission qui caractérise Alessandro et qui vise à protéger son intériorité. Les moments où il dit une chose mais en pense une autre s'accumulent, montrant sa duplicité, son incertitude, sa faiblesse. Lorsqu'il passe la soirée avec Daniele, par exemple : « Il aurait voulu le lui dire, à Daniele, lui parler aussitôt des fardeaux qu'il était obligé de porter [...]. Naturellement il n'en dit rien »⁸³⁵ ; ou lorsqu'il salue Maria Teresa : « "J'aimerais te revoir encore" lui dit Alessandro, mais il ne le désirait pas vraiment »⁸³⁶. Même lors d'une discussion avec elle : « Il voulait le lui crier *mais* il ne le fit pas, il essaya *en vain* de le lui faire comprendre [...]. Ne rien dire est

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 100. [« Qualche volta sembra che consideri vero solo quello che è successo a te [...] Il mondo è pieno di gente che si tradisce, e ogni minuto volano chissà quante migliaia di schiaffi [...]. La gente vive come può », NT].

⁸³¹ *Ibid.*, p. 66. [« Amava sempre di più la sua grande casa, quando ci tornava non si sentiva solo », NT].

⁸³² Cette fonction symbolique et protectrice est soulignée par l'absence de descriptions précises de la maison. Nous ne savons que très peu de choses de ce lieu si important puisque ce n'est pas la maison concrète qui l'intéresse mais plutôt sa fonction symbolique.

⁸³³ *Ibid.*, p. 19. [« Casa sua ancora al buio, le luci accese della città », NT].

⁸³⁴ Même d'un point de vue géographique la maison apparaît isolée : elle est « au sommet de la côte », loin de la ville. *Ibid.*, p. 18. [« in cima alla salita », NT].

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 17. [« Avrebbe voluto dirglielo, a Daniele, parlargli subito dei pesi che gli toccava portare [...]. Naturalmente non disse nulla », NT].

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 84. [« Mi piacerebbe rivederti ancora » le disse Alessandro, ma non lo desiderava davvero », NT].

le mensonge le plus profond »⁸³⁷. À cela s'ajoute sa capacité à s'extraire d'une situation en s'égarant dans ses pensées : il lui arrive d'être avec quelqu'un et de penser à quelqu'un d'autre ou de s'isoler et de penser à ce qu'il aurait dû faire. Lisons la scène où il décide de quitter Maria Teresa :

« Maria Teresa s'adressait à Alessandro aussi, et elle espérait le faire sourire [...] au contraire il commença à penser qu'il était temps de rompre, avec elle. Qui sait ce qu'elle allait dire un jour de lui, s'il lui laissait le temps. Maintenant, il aurait dû se lever, faire taire l'ami bavard et lui dire qu'il était désolé, qu'il devait être devenu fou quand il avait décidé de se mettre avec elle »⁸³⁸.

Mais il ne le fait pas. Il se lève et part, laissant Daniele et Maria Teresa dans l'incertitude et le questionnement. Ses changements d'opinions et de sentiments sont fréquents et inattendus. Ainsi, par exemple, il ressent de la tendresse pour Daniele et Libera et peu après, il les déteste. De la même façon, il tombe amoureux de Maria Teresa et décide de partir avec elle à la mer mais, avant d'y arriver il « pensait à elle avec détachement. Si on lui avait dit qu'elle était partie [...] il ne se serait même pas levé du hamac »⁸³⁹. Tout en essayant de donner l'image d'un homme ferme et décidé, il est dans son for intérieur bien peu stable. Le retournement le plus inattendu et significatif concerne sans doute Valeria. Pendant les deux tiers du livre la haine envers son ex-femme grandit, nourrie de spéculations pas toujours rationnelles. Valeria est une « maudite femme idiote »⁸⁴⁰, qu'il aime imaginer mourir. Il se réjouit de la voir désespérée et pleine de cellulite, sans jamais perdre une seule occasion de blâmer sa conduite, avec un fort accent moralisateur : « Valeria, toujours prête

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 100. L'italique est de nous. [« Voleva gridarglielo *ma* non lo fece, cercò *inutilmente* di farglielo capire [...]. Non dire è il più profondo mentire », NT].

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 130, [« Maria Teresa si rivolgeva anche ad Alessandro, e sperava di farlo sorridere [...] invece lui cominciò a pensare che era giunto il momento di chiudere, con lei. Chissà cosa avrebbe detto un giorno di lui, se le avesse lasciato il tempo. Ora avrebbe dovuto alzarsi, zittire l'amico chiacchierone e dirle che era desolato, che doveva essere impazzito quando aveva deciso di mettersi con lei », NT].

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 95. [« pensava a lei con distacco. Se gli avessero detto che era partita [...] non si sarebbe neppure alzato dall'amaca », NT].

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 71. [« stramaledetta stupida donna », NT].

à enlever sa culotte »⁸⁴¹. Aucune compassion n'est montrée envers cette femme qui essaie de faire face à des épreuves difficiles : « Valeria avait avorté [...]. Il avait pensé : tu ne sais faire que ça, des histoires et des avortements »⁸⁴². Le lecteur s'étonne donc de voir, dans la dernière partie du roman, qu'Alessandro décide de revenir avec elle, se comportant en mari exemplaire pour ne pas rater sa chance. « Il ne lui faisait pas confiance, il ne l'aimait plus comme auparavant, cependant là il se sentait à l'aise. N'importe où ailleurs il se serait senti plus mal »⁸⁴³. Pourquoi ce changement ? Et surtout comment expliquer la scission qui déchire cet *inetto* ?

8.6 Un homme traditionnel

Alessandro est un homme qui sait feindre et nous avons l'impression qu'il le fait constamment tout au long du roman. Il joue un rôle et il se met en colère lorsque quelqu'un ou quelque chose l'empêche d'être ce qu'il *devrait être*. Le verbe devoir revient plusieurs fois dans les répliques d'Alessandro et cette insistance nous indique la tension constante à laquelle il se soumet, dans le but d'adhérer à un modèle. Il s'agit d'un modèle vague et qui n'est jamais ouvertement formulé ; cependant nous pouvons essayer de le reconstruire.

Alessandro décide de trouver une nouvelle compagne, il se dit que ce n'est pas l'apparence physique qui compte, en réalité « rien de précis n'était important. Il ne devait pas l'imaginer, il devait seulement commencer à l'aimer, lui préparer le terrain »⁸⁴⁴. Lorsque cette femme arrive en la personne de Maria Teresa, Alessandro « devait l'aimer, et se laisser consoler »⁸⁴⁵. Quand il essaie de relancer sa maison d'édition, il se motive et cherche à ne pas se laisser distraire : « Tu dois te concentrer sur ton travail, se dit-il comme un

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 53. [« Valeria, sempre pronta a sfilarsi le mutande », NT]

⁸⁴² *Ibid.*, p. 120. [« Valeria aveva abortito [...]. Lui aveva pensato : solo questo sai fare, le storie e gli aborti », NT].

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 132. [« Non si fidava di lei, non le voleva più il bene di una volta eppure lì si sentiva a suo agio. In qualunque altro posto sarebbe stato peggio », NT].

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 42. [« niente di preciso era importante. Non doveva immaginarla, doveva soltanto iniziare ad amarla, prepararle il terreno », NT].

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 92. [« doveva volerle bene, e lasciarsi consolare », NT].

général qui parle à ses hommes »⁸⁴⁶. Le verbe devoir revient tout d'abord dans le domaine des sentiments, qui devrait échapper à toute obligation. Ensuite nous le retrouvons pour le travail : Alessandro se donne des ordres révélant d'une façon assez explicite sa tendance à suivre des règles. À quoi visent ces règles ? À réaliser « deux objectifs : aimer encore une femme et lui laisser à elle et à leurs enfants son petit trésor, une maison et une rente. Laisser surtout le nom d'un homme honnête »⁸⁴⁷. Un homme honnête : voici que se précise le modèle auquel Alessandro tend. Il faut souligner que l'honnêteté dont il parle a peu à voir avec la moralité. Ce que démontre le fait que lorsqu'il essaie de relancer son activité d'édition il n'hésite pas à faire de fausses signatures pour donner plus de valeur à ses tableaux. Et lorsqu'il se remettra en couple avec Valeria, agissant en mari et père exemplaire, il n'hésitera pas à la tromper avec Flavia.

Mais si honnêteté ne signifie pas probité, de quoi parle-t-il ? Alessandro, comme beaucoup d'autres hommes, se sent obligé de se conformer à un modèle masculin de réussite. C'est vers cela que tendent ses efforts d'Alessandro : devenir une « personne comme il faut »⁸⁴⁸, un homme de bien, dont le modèle est, au moins en partie, reconnaissable en son père, homme vieux et malade (nous le rencontrons dans un hôpital et plus tard il mourra), dont, à la différence d'autres *inetti*, il se sent assez proche. Mais c'est du père vieux et malade qu'il se sent proche. Dès qu'il pense à son père lorsqu'il avait son âge, l'écart se creuse : « s'il était fort comme son père jeune »⁸⁴⁹ se dit-il. Le père d'Alessandro est le représentant des hommes ordinaires et ordonnés, qui ont réussi à se tailler une place dans la vie grâce à leur travail, à une famille et à une femme dont seule la mort a pu le séparer. « La vie du père avait été une vie parfaite »⁸⁵⁰, une vie tranquille et sereine. Alessandro croyait pouvoir se tenir à ce modèle, mais ses échecs ont sapé sa confiance en lui-même et en

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 113. [« Devi concentrarti sul tuo lavoro, si disse come un generale che parla ai suoi uomini », NT].

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 80. [« due obiettivi: amare ancora una donna e lasciare a lei e ai figli il suo piccolo tesoro, una casa e una rendita. Lasciare soprattutto il nome di un uomo onesto », NT].

⁸⁴⁸ PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente*, op. cit., p. 112. [« persona perbene », NT].

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 8. [« se fosse forte come suo padre da giovane », NT].

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 109. [« quella del padre era stata una vita perfetta », NT].

la vie. La faillite de sa maison d'édition a anéanti sa vie professionnelle, la trahison de Valeria a brisé sa famille et la gifle de M. Olivi l'a humilié publiquement. Trois échecs dans trois domaines différents, ceux-là mêmes que John Tosh indique comme fondamentaux pour la construction de l'identité masculine⁸⁵¹. Or, Alessandro subit une dure défaite dans le domaine de la famille : Valeria le trompe et le quitte pour un autre homme, prenant avec elle leur seul enfant, ce qui revient à briser l'unité de la famille et à refuser l'autorité et le rôle d'Alessandro. De plus, elle le fait au moment où sa maison d'édition s'effondre, c'est-à-dire au moment où il perd son travail. « L'idée que le travail de l'homme était une expression authentique de son individualité, était l'un des aspects les plus caractérisants – et durables – du concept bourgeois de masculinité »⁸⁵². Un homme sans un véritable travail n'est pas un homme, il n'est pas surprenant donc que Valeria l'ait quitté : « Peut-être avait-elle voulu le punir parce qu'il était en train de devenir pauvre »⁸⁵³ songe Alessandro quand sa femme décide de partir avec un autre. La troisième sphère où l'homme s'affirme comprend le social, la reconnaissance de sa propre identité d'homme par ses semblables. Sa respectabilité devient un élément central de sa cohésion identitaire. La gifle qu'Olivi donne à Alessandro représente le jugement de ses pairs (M. Olivi est un homme comme Alessandro et il travaille avec lui), la punition pour ne pas avoir été à la hauteur. Brisé dans le travail, dans la famille et dans le social, Alessandro sent sa masculinité

⁸⁵¹ Ainsi qu'il l'affirme dans son essai *Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici ?*, dans les sociétés occidentales « la dimension publique de la masculinité se réalise en trois domaines reliés entre eux – la maison, le travail et les associations pour hommes » La maison est étroitement liée au mariage : c'est là l'élément qui plus que les autres qualifie l'âge adulte. Se marier signifie fonder un nouveau noyau familial et prendre sur soi la responsabilité et l'entretien de cette famille. « Avoir l'autorité au sein de la famille » est ce qui ratifie le pouvoir du pater familias. Le troisième aspect analysé par TOSH – les associations masculines – indique non seulement les corporations ou les groupes professionnels mais tout ce qui a trait à l'opinion publique. TOSH John, *Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici?* in *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile*, PICCONE STELLA Simonetta, SARACENO Chiara (éd.), Bologna, Il Mulino, 1998, p. 74-75. [« la dimensione pubblica della mascolinità avviene in tre settori fra loro collegati – la casa, il lavoro e le associazioni maschili » ; « Avere l'autorità in seno alla famiglia », NT].

⁸⁵² *Ibid.*, p. 76. [« L'idea che il lavoro dell'uomo fosse un'espressione autentica della sua individualità era uno degli aspetti maggiormente caratterizzanti – e duraturi – del concetto di mascolinità borghese », NT].

⁸⁵³ PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente, op. cit.*, p. 140. [« Forse aveva voluto punirlo perché stava diventando povero », NT].

vaciller : son *inettitudine* peut être interprétée comme la crise de la masculinité qui se déclenche lorsqu'on n'arrive pas à atteindre les standards proposés.

Cette impossible adhésion au modèle pousse Alessandro à se sentir malade. Piersanti mobilise ici un concept que nous avons reconnu chez les *inetti* de la fin du XIX^e siècle. Leur diversité, leur éloignement du canon officiel, les amènent à se sentir souffrants. Dans *Gli sguardi cattivi della gente*, l'humanité semble se partager en deux groupes : les individus sains, qu'Alessandro regarde avec mépris, et les malades comme lui. « Je suis comme un malade »⁸⁵⁴ dit-il à Maria Teresa, « ces dernières années... ce qui m'est arrivé... m'ont fait pourrir »⁸⁵⁵. La maladie est symbole de l'anormalité ou mieux encore d'un destin différent de celui auquel on s'attendait. Comme déjà les *inetti* de Svevo, Alessandro aussi voit dans la femme une possibilité de salut : c'est Maria Teresa qui le soigne, le poussant à devenir à nouveau fort et sain, c'est la relation avec elle qui le fait se sentir à nouveau à sa place.

8.7 À la recherche d'une femme traditionnelle

Le rapport aux femmes est d'ailleurs un champ très intéressant pour observer ce personnage et la crise de masculinité qu'il représente. Alessandro se montre d'emblée très méprisant envers les femmes : il dit aimer plus les cigarettes que les femmes et il ne s'inquiète pas trop pour elles parce qu'elles « vont et viennent [...] comme la malchance »⁸⁵⁶. Il juge pratiquement toutes les femmes qu'il rencontre, évaluant la possibilité de se marier avec l'une d'entre elles ou pas : « Au moins trois, parmi les femmes présentes, il aurait pu les épouser, trois sur dix [...]. Trois visages intelligents, et même beaux, sans histoires décadentes comme celles de Daniele et de Libera, sans nuits alcoolisées dans les yeux ni maladies vénériennes »⁸⁵⁷. Cette dernière

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 99. [« Io sono come un malato », NT].

⁸⁵⁵ *Ibid.* [« Questi ultimi anni...quello che mi è successo...mi hanno fatto marcire », NT].

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 69. [« Vanno e vengono [...] come la sfortuna », NT].

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 43. [« Almeno tre, delle donne presenti, avrebbe potuto sposarle, tre su dieci. [...] Tre facce intelligenti, anche belle, senza storie decadenti come quelle di Daniele e Libera, senza notti alcoliche negli occhi, né malattie veneree », NT].

remarque nous fait comprendre l'attitude moralisatrice d'Alessandro : pour lui ce qui compte ce n'est pas l'aspect physique mais la conduite morale (dont, bien sûr, il fixe lui-même les paramètres). C'est pourquoi l'infirmière « belle et douce » qui soigne son père est vite écartée : « ce bracelet en cuir avec deux petites perles bleues... Peut-être est-il l'indice de soirées abruties de bière, et donc gale, mycoses sur la peau »⁸⁵⁸. Avant de se lancer dans une histoire d'amour, il voudrait donc s'informer sur la femme : « Une inconnue, comment fait-on pour en savoir plus ? On demande à la police ? On mène une enquête ? Je voudrais savoir si cette femme est pourrie. [...] Surtout si elle est pourrie à l'intérieur »⁸⁵⁹.

En fait, pour Alessandro une femme qui sort et qui boit est une femme « pourrie », une femme libertine et fêtarde qui ne consacre pas sa vie à la famille. Il semble donc avoir des problèmes à accepter les modifications dans le comportement des femmes qui ont accompagné les dernières années. Deux éléments le confirment. Tout d'abord, lorsqu'il se questionne sur ce que signifie « pourrie » référé à une femme, il répond : « Ce que vous, je suppose, définissez moderne »⁸⁶⁰. Ensuite, se convainquant que Maria Teresa est la femme qu'il lui faut, il la définit « échappée aux temps »⁸⁶¹. C'est son époque qui est pourrie : la nouvelle liberté des femmes en est un signe mais pas le seul. Toute la réalité a perdu ses règles, son ordre et sa structure : « on va de ci de là »⁸⁶² sans un projet spécifique, on essaie de créer un « ordre sensé »⁸⁶³ là où l'ordre n'existe pas. Bref, notre *inetto* se sent mal à l'aise dans ce que Bauman a défini comme société liquide, notre société contemporaine où tout et tous changent sans arrêt : « Dans une société moderne liquide, les réalisations individuelles ne peuvent se figer en biens durables car, en un instant, les atouts se changent en handicaps et les aptitudes en infirmités »⁸⁶⁴. C'est tout à fait ce

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 44. [« quel braccialetto di cuoio con due perline blu...Forse segno di serate rincoglionite dalla birra, e quindi scabbia, funghi sulla pelle », NT].

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 43. [« Una sconosciuta, come si fa a saperne di più? Si chiede alla polizia? Si fanno indagini? Vorrei sapere se questa donna è marcia. [...] Soprattutto se è marcia dentro », NT].

⁸⁶⁰ *Ibid.* [« Quel che lei, suppongo, definisce moderno », NT].

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 83. [« sfuggita ai tempi », NT].

⁸⁶² *Ibid.*, p. 19. [« Si va su e giù », NT].

⁸⁶³ *Ibid.* [« ordine sensato », NT].

⁸⁶⁴ BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide, op. cit.*, p. 7.

qui arrive dans ce roman où à la parabole ascendante d'Alessandro fait écho celle descendante de Carlos, le dessinateur riche et fameux qui se retrouve mis à l'écart parce qu'il faut « des gens nouveaux avec des idioties nouvelles »⁸⁶⁵. L'impératif de la nouveauté condamne certains et ouvre de nouvelles perspectives pour d'autres : quel que soit le côté où l'on se trouve, on n'est jamais à l'abri du changement.

Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir que cet *inetto* se renferme en une acritique nostalgie du passé. Une profonde amertume s'empare de lui qui « a la nostalgie de quelque chose, d'autres êtres humains qui n'existent plus »⁸⁶⁶. Il idéalise son passé, se détachant encore plus du présent. Pensons au rapport qu'il instaure avec Valeria : le moment qui précède la décision de retourner avec son ex-femme est imprégné d'un souvenir : « Lorsqu'elle attendait son enfant elle était devenue très belle, lumineuse comme la lune et pleine de taches de rousseur. [...] Elle avait le parfum d'une mère dès le premier mois »⁸⁶⁷. Quand il rentre à la maison, il est soulagé de retrouver Valeria regarder la télévision, elle « semblait la jeune fille qu'il avait connue tant d'années auparavant »⁸⁶⁸.

Au-delà du sens du devoir donc, c'est la nostalgie du passé qui le pousse vers son ex-femme : « Son visage était toujours si familier [...]. Il ne pouvait pas l'imaginer ailleurs. Peu importe si elle est morte et qu'elle est ici juste par le souvenir »⁸⁶⁹. Les deux motivations ne sont pas inconciliables, car revenir au

⁸⁶⁵ PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente*, op. cit., p. 126. [« gente nuova, con stupidaggini nuove », NT].

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 61. [« Ha nostalgia di qualcosa, di altri esseri umani che non esistono più », NT].

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 130. [« Mentre aspettava il bambino si era fatta bellissima, luminosa come la luna e piena di efelidi. [...] Profumava di madre sin dal primo mese », NT]. Remarquons au passage que cette image idyllique de Valeria est liée à sa maternité. C'est le seul souvenir positif dont il nous fait part ; force est de se demander si cette vision si agréable est liée en quelque sorte au fait qu'à ce moment-là Valeria respectait son rôle de mère. D'ailleurs une fois le couple restauré, Alessandro se demande si Valeria allait se fatiguer bientôt « de faire la mère et l'épouse ». *Ibid.*, p. 156. [« Di fare la madre e la moglie », NT].

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 145. [« Sembrava la ragazza che aveva conosciuto tanti anni prima », NT]. De la même façon, pour avoir un peu d'intimité avec elle, il est obligé de fermer les yeux et penser à la Valeria d'antan : « L'éteindre était très beau, s'il fermait les yeux il sentait dans ses bras et sur sa poitrine la Valeria d'autrefois ». *Ibid.*, p. 138. [« Abbracciarla era bellissimo, se chiudeva gli occhi sentiva stretta tra le braccia e sul petto la Valeria di una volta », NT].

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 149. [« Il suo viso era sempre così familiare [...]. Non poteva immaginarla in un altro posto. Non fa niente se è morta e se è qui solo per ricordo », NT].

passé peut aussi signifier composer avec le mal qui s'est produit, et corriger voire restaurer sa position d'homme. Il se sent bien donc lorsque, en s'observant de l'extérieur, il constate que tous les trois, Valeria, l'enfant et lui, « semblaient une vraie famille »⁸⁷⁰ et que, rentrant à la maison le soir après le travail, il s'assied dans le fauteuil « les pieds sur la table basse, comme un vrai mari »⁸⁷¹. Remarquons que la décision de revenir avec Valeria se produit lorsque ses affaires recommencent à aller bien. Dans la partie finale du roman, Alessandro reprend son activité d'éditeur avec un certain succès. Il change tous ses collaborateurs, découvrant que le nouveau peut être mieux que l'ancien : « Il faut apprendre que le passé est mort, et que s'il revient, c'est comme la rechute d'une maladie. Il fallait des gens nouveaux »⁸⁷². Rassuré par son succès, enivré par un destin enfin propice, l'*inetto* adhère à cette nouvelle réalité, la « réalité de la perte »⁸⁷³ qui implique que chaque chose soit la proie du changement permanent. A la fin du roman il semble se réconcilier avec la société et ses règles. Il nous reste néanmoins le doute que cette réconciliation soit un choix opportuniste consécutif à sa réussite. En d'autres termes : pourquoi remettrait-il en cause une vie qui fonctionne comme elle le doit ?

8.8 L'homme médiocre en crise

À travers cet *inetto* nous sommes confrontée à une définition normative de la masculinité. Comme le dit Connell en parlant des définitions normatives : « la masculinité, c'est ce que les hommes doivent incarner »⁸⁷⁴. Plus que dans des règles explicitement dites, c'est dans l'effort, dans la tension incessante d'Alessandro à être comme il le devrait que nous pouvons la reconnaître. Mais ce standard demeure en général inaccessible ; rares « sont les hommes qui

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 123. [« Sembravano una vera famiglia », NT].

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 159. [« Con i piedi sul tavolinetto come un vero marito », NT].

⁸⁷² *Ibid.*, p. 155. [« Bisogna imparare che il passato è morto, e se torna è come la ricaduta di una malattia. Serviva gente nuova », NT].

⁸⁷³ *Ibid.* [« realtà della perdita », NT].

⁸⁷⁴ CONNELL Raewyn, *Masculinités, op. cit.*, p. 63.

collent parfaitement au modèle [...]. Qu'y a-t-il de normatif dans une norme que quasiment personne ne parvient à incarner ? »⁸⁷⁵ se demande Connell.

En effet, la réconciliation finale d'Alessandro avec lui-même et la société n'est qu'un leurre. En dépit de sa trajectoire, Alessandro à la fin du roman nous paraît toujours le même : il continue à être soupçonneux envers ceux qui l'entourent et plein de rancune à l'égard de Valeria. Est-il donc impossible de changer ? Avec ce livre « j'ai abordé une thématique assez difficile : l'irréversibilité – affirme Piersanti –. Rien ne dit que l'expérience nous rende plus sages et plus avisés, il n'est pas vrai que ce qui nous arrive nous permette toujours de nous améliorer »⁸⁷⁶. Alessandro est donc destiné à rester loin de son idéal ; cependant ce décalage ne le pousse jamais à mettre en discussion la norme. En ce sens, l'opération menée (inconsciemment) par l'*inetto*, nous rappelle la situation de complicité dans laquelle se trouvent ces hommes qui, incapables d'atteindre les standards normatifs, contribuent cependant à les véhiculer bénéficiant ainsi « des dividendes du patriarcat, c'est-à-dire des avantages que les hommes dans leur ensemble tirent de la subordination des femmes »⁸⁷⁷. Cet *inetto*, loin de mettre en discussion l'ordre existant, vise à en faire partie. Tel est le problème de la génération de Piersanti : Alessandro est un cynique misogynne et il est le représentant d'une société qui récompense les médiocres pourvu qu'ils s'inscrivent dans à la norme⁸⁷⁸.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁷⁶ PANZERI Fulvio, *Senza rete: conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 139. [« ho affrontato un tema piuttosto difficile: l'irreversibilità. Non è affatto detto che le esperienze ci rendano più saggi e più accorti, non è vero che quel che ci succede serve comunque a migliorarci », NT]. C'est une idée que l'on retrouve également dans le roman, où Alessandro se rembrunit lorsqu'on lui parle de l'expérience. Cf. PIERSANTI Claudio, *Gli sguardi cattivi della gente*, op. cit., p. 139.

⁸⁷⁷ CONNELL Raewyn, *Masculinités*, op. cit., p. 77.

⁸⁷⁸ Il s'agit d'un *topos* de l'œuvre de PIERSANTI comme le souligne Marina SPUNTA. SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti*, op. cit., p. 57 et svv. D'ailleurs l'auteur lui-même, en parlant d'un autre livre, *Il ritorno a casa di Enrico Metz*, n'a pas le moindre doute : « "Veux-tu dire que notre société récompense les médiocres ?" "Il n'y a aucun doute là-dessus" ». TOFFOLI Fulvio, *Meglio i timidi dei potenti. Intervista a Claudio Piersanti*, « Il Piccolo », 9 settembre 2006. Disponible en ligne :

http://www.feltrinellieditore.it/IntervisteHome/SchedaTesti?id_testo=2076&id_int=2212. [« "Vuoi dire che la nostra società premia i mediocri?" "Non c'è il minimo dubbio su questo" », NT].

La position critique de l'auteur se déduit de la construction même du personnage. *Gli sguardi cattivi della gente* est un roman à la troisième personne qui privilégie le point de vue d'Alessandro, si bien que l'on pourrait dire que la narration se rapproche de la première personne. Ce rapprochement, au lieu de favoriser l'identification, crée une distance entre le lecteur et le personnage. En effet, sans jamais le juger, le narrateur dévoile toutes les petites hypocrisies de *l'inetto*, ses manigances et son aridité d'autant plus frappante qu'elle se révèle dans des moments où l'on s'attendrait à une réaction différente. Prenons un seul exemple : lorsque le père d'Alessandro meurt, le lecteur imagine une réaction naturelle de douleur et de deuil ; rien de tout cela ne se produit. Alessandro demeure froid, détaché, même s'il s'efforce de s'émouvoir pour être à la hauteur de la souffrance de Daniele. Nous sommes confrontée ici à ce que Vincent Jouve appelle « le code culturel »⁸⁷⁹ qui « entre en jeu lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles »⁸⁸⁰. Certes, le lecteur n'arrive pas à le détester mais il ne l'aime pas. En cela réside l'opération critique menée par l'auteur : Alessandro n'est nullement exceptionnel, il représente les gens ordinaires dans l'Italie de la fin du XX^e siècle.

L'inettitudine d'Alessandro ouvre les portes d'une société moyenne, grise où les gens, un peu perdus, font ce qu'ils peuvent, essayant de surfer sur la vague de la bonne chance ou de se mettre à l'abri lorsque la roue tourne, sans se soucier de ceux qui les entourent. Alessandro n'est pas le seul interprète de cette société médiocre et individualiste ; le héros busien Angelo Bazarovi ne disait-il pas que dans notre société c'est le succès qui fait le talent, pas le contraire ? Un journaliste de « Repubblica », en 1984, commentant la nouvelle

⁸⁷⁹ Rappelons rapidement que JOUVE relève trois codes responsables du lien qui se crée entre un personnage et le lecteur. Le premier est le code narratif, qui, schématisant et simplifiant, consiste dans l'identification du lecteur au sujet de la narration. Le deuxième est le code affectif : moi, lecteur, je me lie au personnage dont je connais le plus de choses, celui qui est le plus transparent. Le troisième est le code culturel qui fonctionne lorsque le roman est chronologiquement proche du lecteur. Cf. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 123 et svv.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 144.

vague d'hommes à succès, *rampanti*, citait Beaumarchais : « médiocre et rampant et l'on arrive à tout »⁸⁸¹.

⁸⁸¹ PLACIDO, Beniamino, *Il successo è quella cosa*, *op. cit.*

Conclusion

Les résultats des analyses textuelles développées dans cette deuxième partie nous confrontent à la diversité de nos cinq *inetti*.

La décennie s'ouvre avec *Casa di nessuno* de Claudio Piersanti, publié en 1981. Ce roman présente une situation extrême : un *inetto* qui ne se sent personne et qui porte en lui toutes les angoisses et le désarroi d'une génération déçue. À cet *inetto* fait suite (d'un point de vue chronologique) l'*inetto* le plus solide parmi ceux que l'on a observés : Angelo Bazarovi, personnage de Busi dans *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (1985), qui présente une *inettitudine* à la fois opposition critique à un système infernal et déclaration d'impuissance d'un intellectuel privé des instruments pour agir sur le réel. Lui fera suite l'*inetto* proposé par Marco Lodoli dans *Diario di un millennio che fugge* (1986) doté, quant à lui, d'une identité faible, vacillante. Par une démarche qui n'est pas trop éloignée de celle du pirandellien Vitangelo Moscarda, l'*inetto* de Lodoli cherche à sortir de lui-même et à s'oublier mais, à la différence de Moscarda, ce sera pour se fondre avec l'humanité entière. S'oublier et prendre soin de l'autre permettra à ce personnage de parvenir à un état de sérénité résignée – mais cette sérénité a un prix : l'abandon du monde et de l'individu tels que nous les connaissons. Sandro Veronesi dans *Per dove parte questo treno allegro* (1988) invente un autre type d'*inetto* qui, sans le vouloir, se fait porteur d'une révolte non aboutie. Cette révolte est incomplète pour deux raisons : d'une part, l'*inetto* n'arrive pas – il n'en a pas la force – à renverser l'ordre constitué ; de l'autre, aucune alternative n'est proposée. Le cinquième *inetto* analysé est Alessandro, le protagoniste de *Gli sguardi cattivi della gente* de Piersanti (1992). L'*inettitudine* d'Alessandro est la forme de crise d'un homme qui n'arrive pas à atteindre le modèle fixé, abstrait et traditionnel, que l'on peut considérer comme dépassé. Quel sens y a-t-il à chercher un succès stable et durable, à l'époque d'une société liquide

où tout change à grande vitesse ? De la même façon : comment trouver le bonheur en amour si l'on s'obstine à ne pas accepter les nouveaux rôles et comportements des femmes ? *L'inettitudine* d'Alessandro peut plus précisément être lue comme la décrépitude d'un modèle masculin, une forme de dépaysement temporel.

Nous avons donc pris en considération cinq exemples d'*inetti* qui ont une signification et un destin différents : si dans notre analyse nous avons pu mettre en relief leurs spécificités, des similitudes sont clairement apparues. Quatre de ces *inetti* (celui de *Casa di nessuno*, de *Vita standard*, de *Per dove parte questo treno allegro* et de *Diario di un millennio che fugge*) ont un commun un sentiment d'inertie qu'ils revendiquent comme un choix.

Ces quatre mêmes *inetti* sont réunis aussi par un sentiment très fort d'inutilité. Sans vouloir les faire parler à la place d'une génération entière, force est de les mettre en relation avec le sentiment de désarroi qui accompagne les jeunes et, plus en général, une partie des Italiens. D'ailleurs, même chez des auteurs qui appartiennent à la génération précédente mais qui publient durant cette décennie, *l'inettitudine* exprime tout d'abord un fort sentiment de vacuité. À ce propos, nous pouvons rappeler Luca, l'*inetto* protagoniste de *Autobiografia di un baro* de Luca Canali (1983). Luca est un jeune intellectuel qui se jette dans la lutte politique pour donner un sens à sa vie qu'il perçoit comme vide et insignifiante. En regardant rétrospectivement, cette période d'engagement politique, il se rend compte que toutes ses tentatives se résolvent en de « glorieuses entreprises superflues »⁸⁸². Ses livres et sa culture ne peuvent rien contre une réalité mouvante et plus nuancée qu'on ne le croit⁸⁸³. De la même façon, est inutile tout ce que fait Diego, le

⁸⁸² Canali Luca, *Autobiografia di un baro*, Milano, Bompiani, 1990. [« gloriose imprese superflue », NT]. Rappelons que la première édition du roman est de 1983. Canali, né en 1925, a 58 ans lorsque le livre paraît mais son protagoniste est un jeune homme qui essaie de soigner son aboulie et sa maladie nerveuse et psychologique à travers l'engagement. Le livre commence dans la période qui suit la deuxième guerre mondiale : il ne met pas en scène la contemporanéité ; cependant, le sens de mal-être qui accompagne le personnage est identique à celui des autres jeunes dont nous avons parlé.

⁸⁸³ Significatif est à ce propos le meeting auquel il est invité à participer : Luca s'étonne de voir que chez les gens communs les divisions politiques (notamment celles entre les communistes et les démocrates-chrétiens) ne comptent pas beaucoup.

protagoniste du récit qui clôt *Spavaldi e strambi* d'Antonio Debenedetti (1987). Diego, qui n'est que partiellement *inetto*, avoue faire partie du « club des hommes superflus »⁸⁸⁴ qui réunit des personnes qui parlent « uniquement pour ne rien dire de particulièrement utile »⁸⁸⁵. D'ailleurs, tout dans ce récit est superflu, basé sur le néant. Les deux protagonistes (Diego et Ines) se rencontrent pour la première fois au début de l'histoire mais ils font semblant de se connaître. Mensonge après mensonge, l'histoire se construit sur le vide d'une conversation qui ne mène à rien et que le lecteur sait être fausse, de fond en comble.

Tous ces romans nous offrent une image différente des années quatre-vingt. En 1990, Pier Vittorio Tondelli se demandait si :

« les années quatre-vingt ont-elles été seulement la décennie du *rampantismo*, de l'individualisme, de la révolution électronique [...], de l'obsession publicitaire, du made in Italy, du triomphe de l'image sur les contenus, des apparences et des formes sur la substance ? »⁸⁸⁶

À regarder nos *inetti* on dirait bien que non. Dans les romans analysés il n'y a aucune trace de l'hédonisme et de la légèreté des années quatre-vingt et les références explicites à la réalité historique et politique sont mineures. Combien de personnages – pour donner un seul exemple – regardent la télévision dans nos romans ? Aucun. Cependant la réalité de la période émerge sous plusieurs aspects. Le décor joue en ce sens un rôle important mais nous pouvons également signaler des situations récurrentes. Nous pensons notamment au voyage. À l'exception de Piersanti, les auteurs choisissent la dimension du voyage comme moment de confrontation entre *atto* et *inetto*.

⁸⁸⁴ Debenedetti Antonio, *Spavaldi e strambi*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 155. [« club dei superflui », NT].

⁸⁸⁵ *Ibid.* [« solo per non dire nulla di particolarmente utile », NT].

⁸⁸⁶ TONDELLI Pier Vittorio, *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, PANZERI Fulvio (éd.), Milano, Bompiani, 2001, p. 840. [« Gli anni ottanta sono stati soltanto il decennio del rampantismo, dell'individualismo, della rivoluzione elettronica [...] dell'ossessione pubblicitaria, del made in Italy, del trionfo dell'immagine sui contenuti, delle apparenze e delle forme sulla sostanza ? », NT].

S'agit-il d'une coïncidence ? Nous pouvons avancer une hypothèse : lorsque l'espace public réunissant les individus a disparu, pour que la confrontation ait lieu un espace autre s'avère nécessaire, un espace parallèle, ni totalement privé ni totalement public. Le moment du voyage ne serait pas qu'un moment de fuite, il fonctionne comme une dimension qui oblige les personnages à être l'un en contact avec l'autre. La réalité sociale émerge également dans la construction des personnages. Tous nos *inetti* se confrontent à un homme (ou à un modèle d'homme) qui se place en position hégémonique dans le texte. Ce modèle subit des variations selon les romans mais à sa base nous pouvons retrouver les idées de force, d'assurance ainsi que la mythologie de l'action et du succès qui caractérise la dernière partie du XX^e siècle. Sans vouloir superposer réalité et fiction, nous pouvons reconnaître une proximité entre le récit que les historiens et les journalistes font de l'époque⁸⁸⁷ et les récits romanesques que nous avons analysés. Par rapport à ces personnages aptes, les *inetti* se font porteurs de caractères opposés – ils jouent donc encore un rôle de contretypage.

Nous avons sciemment laissé en dehors de cette récapitulation le personnage d'Alessandro, pour lequel il faut faire un discours quelque peu différent car il vise à respecter le modèle normatif. Cela faisant il en confirme la validité et le bien-fondé. Remarquons en guise d'explication, que *Gli sguardi cattivi della gente* sort en 1992 et qu'il ouvre donc la nouvelle décennie. Annonce-t-il une nouvelle variante de la figure de l'*inetto* dans les années quatre-vingt-dix ?

⁸⁸⁷ Sur les modèles et les images d'hommes cf. GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta*, op. cit., BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, op. cit et BELLASSAI Sandro, *La mascolinità post-tradizionale*, in *Donne e uomini che cambiano*, RUSPINI Elisabetta (éd.), Milano, Guerini scientifica, 2005, p. 123-146.

PARTIE III :
Les *inetti* des années
quatre-vingt-dix

Introduction

L'un des éléments principaux de *Gli sguardi cattivi della gente* est que l'*inettitudine* d'Alessandro ressort de la confrontation serrée avec un modèle abstrait qui ne s'incarne en aucun personnage concret. Dans le troisième roman de Piersanti en effet, il n'y a pas un seul exemple de personnage apte auquel l'*inetto* soit opposé.

Nous retrouvons cette même caractéristique dans d'autres romans des années quatre-vingt-dix ayant pour protagoniste un *inetto* ; nous pouvons signaler la disparition ou l'affaiblissement de personnages aptes et forts dans, pour donner quelques exemples, *Tutti giù per terra* ou *Paso Doble* de Culicchia, ou encore dans les trois premiers romans de Paolo Nori⁸⁸⁸, dans *Lettere a nessuno* d'Antonio Moresco ainsi que dans *Scuola di nudo* de Walter Siti. Ils sont également absents dans *La revoca* de Doninelli, dans *Eccesso di zelo* de Starnone ou dans *Fantasmie e fughe* de Giulio Mozzi. Il convient de souligner que dans ces romans une idée d'aptitude ou de comportement gagnant est toujours présente : cependant, elle reste un peu à l'arrière-plan, elle imprègne tout le monde romanesque sans s'incarner dans un seul et unique personnage ou, si un personnage apte existe, le rapport avec l'*inetto* est plutôt sporadique et circonscrit. Peut-on voir en cela un changement sociétal et culturel ? Les *inetti* des années quatre-vingt-dix seraient-ils plus isolés, ou au contraire moins opposés aux modèles dominants que les *inetti* de la décennie précédente ?

Cette décennie semble en tout cas présenter un double visage. D'une part, elle se situe dans la lignée des années quatre-vingt, dont elle porte certains processus à terme, pensons à la disparition des idéologies fortes et unifiantes, au postmoderne ou, pour l'Italie, au rôle prééminent de la télévision. D'autre

⁸⁸⁸ Nous nous référons à NORI Paolo, *Le cose non sono le cose*, Ravenna, Fernandel, 1999 ; NORI Paolo, *Bassotuba non c'è*, Roma, DeriveApprodi, 1999 et NORI Paolo, *Spinoza*, Torino, Einaudi, 2000.

part, les années quatre-vingt-dix sont marquées par des changements, au niveau international aussi bien qu'au niveau national. Pour ne mentionner que quelques exemples macroscopiques, référons-nous à la chute du Mur de Berlin et à ce qu'il en a résulté, au Traité de Maastricht et au renforcement de la dimension européenne, voire mondiale, ou à la diffusion d'Internet et aux processus de globalisation. En Italie, les années quatre-vingt-dix sont aussi les années de *Tangentopoli*, de l'assassinat des juges Falcone et Borsellino ainsi que d'une profonde crise économique qui affecte la majorité de la population. En effet, cette décennie est souvent perçue comme un moment de détresse et d'espoirs tombés à l'eau : pour la première fois, depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, la génération des années quatre-vingt-dix gagne moins que la génération précédente⁸⁸⁹. Mais la crise n'est pas qu'économique, elle est aussi morale et institutionnelle : tout semble vaciller.

Les années quatre-vingt-dix seraient donc des années malades et angoissées ? Nous essaierons de dessiner le visage de cette décennie dans le premier chapitre de cette troisième partie. Nous insistons néanmoins sur un point : les deux décennies que nous prenons en compte dans notre analyse sont liées par une étroite continuité. Si elles sont traitées séparément, pour souligner la dimension diachronique, il ne faut pas les penser comme deux moments opposés ; on observe plutôt un processus cohérent qui parfois produit des progressions (pensons au développement des nouvelles technologies et d'Internet en particulier) et parfois des régressions (la crise économique ou la précarité dans le monde du travail). Ce qui explique que souvent, la période allant de la fin des années de plomb au début du nouveau siècle est étudiée comme un ensemble.

Les trois chapitres qui suivent cette mise en contexte sont consacrés à l'analyse textuelle de quatre romans : *Tutti giù per terra* de Giuseppe Culicchia, *Eccesso di zelo* et *Denti* de Domenico Starnone et *Di questa vita menzognera* de

⁸⁸⁹ À ce propos on peut lire les rapports des Instituts de recherche de l'époque. Cf. par exemple, ISTAT, *Venti anni di economia e società. L'Italia tra la crisi del 1992 e le attuali difficoltà*, 2012, disponible en ligne : http://www.istat.it/it/files/2012/05/Capitolo_2.pdf, ou encore CALVI Gabriele, *Signori, si cambia: rapporto Eurisko sull'evoluzione dei consumi e degli stili di vita*, Milano, Bridge, 1993.

Giuseppe Montesano. La sélection n'a pas été aisée : comme les quelques noms cités plus haut le montrent, la production littéraire de ces années offre une palette diversifiée d'*inetti*, tous intéressants et importants. Si notre choix a porté sur ces romans et pas sur d'autres, c'est que dans ces textes l'*inettitudine* est un élément incontournable et marquant de l'histoire. De plus, l'*inettitudine* se montre riche en significations plurielles que nous voudrions mettre en valeur.

Le deuxième chapitre proposera un examen de Walter, le protagoniste de *Tutti giù per terra* de Giuseppe Culicchia. Paru en 1994, ce best-seller devient aussitôt l'une des références de ceux qu'on appellera les "jeunes narrateurs" des années quatre-vingt-dix. Walter n'est pas un *inetto* aboulique, il est plutôt désemparé face à une société de consommation qui semble produire chez les individus une aliénation semblable à celle de l'usine.

Le troisième chapitre sera consacré à *Eccesso di zelo* et *Denti*. Bien que différents, ces deux *inetti* présentent certaines similitudes, dont la plus évidente est l'absence de nom propre. Il est impossible de savoir comment ils s'appellent, même lorsque les autres personnages le leur demandent, ils ne répondent pas. Cette absence a une fonction symbolique très claire : elle exprime l'amenuisement d'une identité de plus en plus faible.

Enfin, le quatrième chapitre portera sur *Di questa vita menzognera*, le troisième roman de Giuseppe Montesano. Roberto, l'*inetto* narrateur, est tout d'abord un témoin. Ce qu'il relate n'est pas vraiment agréable : le monde dont il fait partie est grotesque et débraillé, tout s'y transforme en son contraire : le beau devient laid, le faux devient vrai. Remarquons que *Di questa vita menzognera* sort en 2003 : la dernière étape de notre parcours de recherche s'arrête donc sur un roman qui ouvre le nouveau millénaire, sur une fin qui ne veut pas être une clôture.

Chapitre 9

Entre continuité et changements.

Les années quatre-vingt-dix

9.1 L'Italie après la chute du Mur de Berlin

La nouvelle décennie s'ouvre en fait en 1989, lorsqu'un événement qui fait époque se produit : la chute du Mur de Berlin. Il s'agit d'un moment marquant qui dans l'esprit commun clôt une période et en annonce une nouvelle. Tout d'abord, la chute du Mur est le point d'arrivée d'un long processus d'écroulement des idéologies et des grandes utopies commencé au cours de la décennie précédente et, pour beaucoup, ne constitue donc pas une surprise : « Avant qu'il ne tombe physiquement, le Mur de Berlin était déjà tombé dans l'esprit des jeunes interviewés »⁸⁹⁰ souligne le rapport IARD consacré à la situation des jeunes en 1993. Domenico Starnone se montre d'accord : « 1989 n'a pas été pour moi une surprise. [...] Aujourd'hui l'opposition à ce qui existe a perdu ses connotations. On ne peut pas soutenir que c'est le nouveau qui a détruit le vieux, mais c'est le vieux qui est en train de s'autodétruire »⁸⁹¹. Avec le Mur de Berlin c'est l'utopie du communisme qui s'effondre : il cesse de représenter cette société idéale, alternative au capitalisme, dont rêvait le mouvement de 68. Le fait qu'il s'agisse du point d'achèvement d'un long processus ne signifie pas qu'il a été simple d'écrire le mot de la fin. La chute du Mur ébranle les consciences et contribue à la propagation de, pour utiliser les

⁸⁹⁰ CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani anni 90*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 15. [« Prima che cadesse fisicamente, il muro di Berlino era già caduto nella testa dei giovani intervistati », NT].

⁸⁹¹ STARNONE interviewé par CHERCHI. CHERCHI Grazia, *Siamo tutti ex*, « L'Unità », 10 mai 1993. [« L'89 non è stato per me una sorpresa. [...] Oggi è l'opposizione all'esistente che ha perso i connotati. Non possiamo sostenere che è stato il nuovo a distruggere il vecchio, ma che è il vecchio che si sta autodistruggendo », NT].

mots de Marco Revelli, « un sentiment de vide, de renfermement dans le présent. Et [d'] un léger mal-être existentiel »⁸⁹².

Il ne faut pas oublier que la chute du Mur représente aussi la fin de la guerre froide : l'idée se répand ainsi qu'une nouvelle époque de prospérité et de paix se prépare. Ces espoirs seront bien vite déçus : « l'après-Mur se révèle plein de problèmes, d'inquiétudes, de conflits armés, de tensions raciales, ethniques et religieuses »⁸⁹³. De ce point de vue, l'image du Mur de Berlin qui s'écroule nous semble pouvoir bien représenter les années quatre-vingt-dix italiennes, une décennie pleine d'espoirs déçus et de possibilités non réalisées.

Si l'on devait indiquer une année centrale pour l'Italie, ce serait sans doute 1992. Beaucoup de choses se produisent en cette année-là : tout d'abord, nous pouvons rappeler les deux attentats mafieux qui causent la mort des juges Giovanni Falcone et Paolo Borsellino. Les massacres de Capaci et de Via d'Amelio constituent le moment le plus tendu du rapport entre l'État et la mafia et ils attirent l'attention du monde entier sur la situation italienne, démontrant la puissance et les capacités d'organisation de la mafia sicilienne⁸⁹⁴. L'État italien se montre faible, vulnérable et aussi en partie coupable voire complice : « cet État n'est pas du tout innocent et nous le savons. [Une partie] a collaboré, a permis que certains faits arrivent, a omis d'intervenir lorsqu'elle pouvait intervenir, y compris à l'égard de la criminalité organisée »⁸⁹⁵ dit le Premier Ministre de l'époque, Giuliano Amato.

D'ailleurs, le gouvernement italien avait été fortement secoué par un autre événement, daté toujours de 1992 : *Tangentopoli*, littéralement la ville des

⁸⁹² REVELLI tiré de CHERCHI Grazia, *Siamo tutti ex, op. cit.* [« un senso di vuoto, di chiusura nel presente. E [di] un sottile malessere esistenziale », NT].

⁸⁹³ TURANI Giuseppe, *Prefazione*, in CALVI Gabriele, *Signori, si cambia: rapporto Eurisko sull'evoluzione dei consumi e degli stili di vita, op. cit.*, p. 12. [« il dopo Muro si rivela denso di problemi, di inquietudini, di conflitti armati, di tensioni razziali, etniche e religiose », NT].

⁸⁹⁴ Sur ce point on peut consulter GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente, op. cit.*, p. 487-494.

⁸⁹⁵ Giuliano AMATO in CONTI Paolo, *Sto con la mafia chi deride lo Stato*, « Corriere della Sera », 29 juillet 1992. [« Questo Stato non è del tutto innocente e lo sappiamo. [Una parte] ha collaborato, ha lasciato che accadessero fatti, ha omesso di intervenire quando poteva intervenire, anche nei confronti della criminalità organizzata », NT]. Rappelons que Giuliano AMATO a été Président du Conseil des Ministres entre juin 1992 et avril 1993.

pots-de-vin. L'opération *Mani pulite*⁸⁹⁶, Mains propres (de multiples enquêtes de corruption lancées par un groupe de juges de Milan) expose au grand jour les relations entre le pouvoir économique et le pouvoir politique ainsi que les mécanismes de corruption enracinés dans l'État. Si tous étaient au courant de la dégradation du système⁸⁹⁷, la mise au grand jour de son ampleur a pu surprendre ; cependant, d'aucuns l'ont considérée comme inévitable : dès les années quatre-vingt, on assiste à ce que l'historien Pietro Craveri nomme une « mutation anthropologico-culturelle de la classe politique du pays ». La corruption était partout, si bien que certains la considéraient, avec amertume, comme « une pathologie physiologique »⁸⁹⁸. *Mani pulite* semble pouvoir mettre fin à ce système : tous les anciens partis politiques sont balayés et la Première République est mise au rancart. Ce bouleversement s'accompagne d'un fort sentiment de méfiance de la population envers l'État et les politiciens, allant jusqu'au désarroi et à la colère, à la crainte d'un vide institutionnel : « et si l'État disparaît ? » se demandait un journaliste du « Corriere della Sera »⁸⁹⁹. « Il nous faut reconquérir la crédibilité des institutions, de la politique » dit encore Amato ; « Nous en avons perdu beaucoup »⁹⁰⁰. Ce même sentiment nous le retrouvons dans certains romans de l'époque comme *Paso Doble* de Giuseppe Culicchia, publié en 1995. Voici comment l'Italie de 1992/1993 apparaissait à Walter, l'*inetto* protagoniste du roman :

« Les mises en examen pleuvaient sur les politiciens appartenant principalement aux partis de gouvernement, impliquant ministres, barons locaux, anciens présidents du conseil et porteurs de serviette. La lire vacillait. L'inflation galopait. Les enquêtes de la magistrature

⁸⁹⁶ Pour une étude plus exhaustive de *Mani pulite* cf. GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente*, op. cit., p. 338 et svv. et BOCCA Giorgio, *Piccolo Cesare*, Milano, Feltrinelli 2003.

⁸⁹⁷ Au point que trois ans avant *Mani pulite*, en 1989, CASTELLANETA en donnait une représentation sarcastique et amère dans l'un des récits qui composent *Rapporti confidenziali*. CASTELLANETA Carlo, *Rapporti confidenziali*, Milano, Mondadori, 1989.

⁸⁹⁸ CRAVERI Pietro, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, in *Storia d'Italia*, GALASSO Giuseppe (éd.), vol. XXIV, Torino, UTET, 1995, p. 780. [« mutazione antropologica-culturale della classe politica del paese » ; « una patologia fisiologica », NT].

⁸⁹⁹ FERTILIO Dario, *E se lo Stato sparisce?* « Corriere della Sera », 26-27 septembre 1993.

⁹⁰⁰ Giuliano AMATO in CONTI Paolo, *Sta con la mafia chi deride lo Stato*, op. cit. [« C'è bisogno di riconquistare la credibilità delle istituzioni, della politica. Ne abbiamo persa tanta », NT].

commençaient à mettre en cause certains entrepreneurs. Le Pays semblait au bord de la faillite »⁹⁰¹.

Depuis l'étranger, on regarde avec intérêt et inquiétude la situation italienne. L'Italie fait la une des principaux journaux internationaux qui en donnent une image « peu [...] flatteuse, mais très proche de la réalité »⁹⁰². Tout ce qui arrive en ce moment contribue à offrir l'impression d'un pays au bord du gouffre : « Le pays est dans un état de chaos, un état de guerre. [...]. Il a le taux d'homicides le plus élevé de la Communauté Européenne, une corruption aussi manifeste que galopante, une économie malade, un gouvernement impuissant, et une population confuse et angoissée »⁹⁰³ écrivait le 26 juillet 1992 « The Observer ». Comme ces mots le soulignent, aux attentats mafieux et à la corruption, il faut ajouter un autre problème : la crise économique qui frappe l'Italie à partir de 1992⁹⁰⁴. « En 1993, après des décennies, pour la première fois dans l'histoire, la consommation se réduit. La même chose arrivera en 1994 »⁹⁰⁵ ; il s'agit d'une crise qui réveille les Italiens après « l'orgie consumériste des années quatre-vingt »⁹⁰⁶ et la conviction que l'on pouvait tout avoir. Cette crise économique ne sera pas sans effet dans l'affaiblissement de l'un des modèles caractérisant la décennie précédente : celui du yuppie⁹⁰⁷. Bien que l'homme à succès reste un modèle idéal, d'autres problèmes – plus urgents et plus concrets – commencent à s'imposer.

⁹⁰¹ CULICCHIA Giuseppe, *Paso Doble*, Milano, Garzanti, 1995, p. 93. [« gli avvisi di garanzia fiocavano su politici appartenenti perlopiù ai partiti di governo, coinvolgendo ministri, ras locali, ex presidenti del consiglio e portaborse. La lira vacillava. L'inflazione galoppava. Le indagini della magistratura cominciavano a coinvolgere alcuni imprenditori. Il Paese sembrava sull'orlo della bancarotta », NT].

⁹⁰² LA REDAZIONE, *All'estero torniamo in prima pagina con mafia, corruzione e crisi*, « Corriere della Sera », 30 juillet 1992. [« un' immagine non [...] lusinghiera, ma molto aderente alla realtà », NT].

⁹⁰³ Peter HILLMORE tiré de GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente*, op. cit., p. 494. [« Il Paese è in uno stato di caos, in uno stato di guerra. [...] Ha il più alto tasso di omicidi della Comunità Europea, una corruzione tanto palese quanto dilagante, un'economia malata, un governo impotente, e una popolazione confusa e angosciata », NT].

⁹⁰⁴ Une crise économique qui n'est pas qu'italienne. Cf. GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente*, op. cit., p. 505 et svv.

⁹⁰⁵ TURANI Giuseppe, *Prefazione*, op. cit., p. 12. [« nel 1993, dopo decenni, per la prima volta nella loro storia si riducono i consumi. E la stessa cosa si farà nel 1994 », NT].

⁹⁰⁶ *Ibid.* [« l'orgia consumistica degli anni ottanta », NT].

⁹⁰⁷ AMBROSI Elisabetta, ROSINA Alessandro, *Non è un paese per giovani: l'anomalia italiana, una generazione senza voce*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 42.

9.2 Une société en crise

Comment la société répond-elle à cette crise institutionnelle, économique et morale ? De deux façons différentes mais étroitement liées : la volonté de transformation et la désillusion. La société italienne de l'époque semble donc en proie à une sorte de schizophrénie : d'une part, la demande de changement se fait de plus en plus pressante, de l'autre, l'idée se répand que la situation de crise et de corruption est sans remède. Essayons de voir de plus près ce que ces deux réponses impliquent.

De nouvelles formes politiques semblent pouvoir répondre à l'exigence de transformation : 1994 est l'année de la *discesa in campo*, la descente sur le terrain, de Silvio Berlusconi⁹⁰⁸. Personnage politique controversé et atypique (en raison notamment du « conflit d'intérêt » entre son empire médiatique et les institutions politiques ainsi que des poursuites judiciaires dont il a fait l'objet), il crée un vrai parti-entreprise qui promet un nouveau grand miracle italien⁹⁰⁹. Au-delà de toutes les considérations politiques et historiques que l'on pourrait faire, il nous intéresse de souligner ici deux choses. La première est que Berlusconi est le représentant le plus fort du lien étroit et typiquement italien qui se crée entre le pouvoir politique et la télévision qui, bien qu'instauré dès la décennie précédente, se réalise pleinement dans les années

⁹⁰⁸ Rappelons par ailleurs qu'à la fin des années quatre-vingt une nouvelle force politique était née : la Ligue du Nord fondée par Umberto BOSSI. Comme Guido CRAINZ le souligne ce « phénomène contribue à éclairer les malaises du système italien et le refus croissant de la politique. La Ligue du Nord mêle à la polémique contre "Rome, la voleuse" (*Roma ladrona*) des thèmes variés, allant de la valorisation régionale à la haine du Sud, de l'intolérance ethnique et raciale à la distance et à l'hostilité vis-à-vis de l'État national. Elle redonne vie à de vieilles notions et idées, le tout dans un contexte d'opposition vis-à-vis des institutions et des partis, de malaise et de frustration sociale (surtout parmi les professions libérales et les petits entrepreneurs récemment arrivés sur le marché). Parallèlement, le succès de la Ligue met en évidence les transformations et les tensions qui ont frappé le Nord : la crise des grands centres urbains et des grandes entreprises, la croissance économique, de même que l'instabilité socioculturelle des zones industrielles ». CRAINZ Guido, *Les transformations de la société italienne*, « *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* », n° 4, 2008, p. 103-113. Disponible en ligne : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2008-4-page-103.htm.

⁹⁰⁹ C'est sur ces mots que se termine le discours avec lequel BERLUSCONI présentait son engagement politique. BERLUSCONI Silvio, *Costruiamo un nuovo miracolo*, « *Il Giornale* », 27 gennaio 1994.

quatre-vingt-dix⁹¹⁰. La télévision d'ailleurs confirme et renforce sa centralité dans la vie des Italiens : à la fin de la décennie, le CENSIS déplorait le nombre croissant de télé-dépendants pour lesquels la télévision constituait l'« unique clé d'accès au monde »⁹¹¹.

La deuxième est que l'image de Berlusconi pourrait être définie comme celle d'un anti-*inetto*. Berlusconi aime se présenter comme un *self made man*, un homme à succès qui a su s'enrichir et s'imposer et qui se déclare prêt à remettre debout toute l'Italie⁹¹². À ces caractéristiques, Berlusconi en ajoute d'autres – par exemple la sympathie ou le *superomismo*, le fait de se présenter comme un surhomme⁹¹³ – qui font de lui un personnage apte et décidé, antithétique au portrait de l'*inetto* tel que nous l'avons tracé. Analysant l'image masculine de Berlusconi, Elisabetta Ruspini utilise la définition de « masculinité alpha »⁹¹⁴ : l'ancien Premier Ministre italien signifierait « le retour un peu opprimant de l'icône du mâle dominant »⁹¹⁵ à laquelle cependant il introduit des dérogations, notamment sur le plan des soins esthétiques et cosmétiques. En ce sens, l'image de Berlusconi signale les changements

⁹¹⁰ Sur ce point cf. CRAPIS Giandomenico, *Televisione e politica negli anni novanta*, Roma, Meltemi, 2006. De plus, cette télévision est accusée d'avoir des effets néfastes sur le peuple italien tout entier. Beaucoup de spécialistes soulignent que le type de télévision voulue par BERLUSCONI met en place des « distractions de masse » qui contribuent au clivage qui se crée entre les Italiens et une réalité de plus en plus effacée au profit de la fiction. PANANARI Massimo, *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, op. cit., p. 38. [« distrazioni di massa », NT]. Sur cela cf. également CALIANDRO qui intitule *La dissociazione fondamentale*, la dissociation fondamentale, le deuxième chapitre de son livre, pour souligner le fait que les Italiens vivent dans une bulle temporelle. CALIANDRO Christian, *Italia revolution. Rinascere con la cultura*, op. cit. Cf. aussi RICCI qui parle même de néo-civilisation berlusconienne. RICCI Giuseppe, *La teledittatura: il berlusconismo neo-civilizzazione sociale e consenso politico*, Milano, Kaos, 2003, p. 43 et svv.

⁹¹¹ CENSIS, *32 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1998*, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 149. [« unica chiave d'accesso al mondo », NT].

⁹¹² Sur l'image personnelle d'homme à succès de BERLUSCONI cf. RICCI Giuseppe, *La teledittatura: il berlusconismo neo-civilizzazione sociale e consenso politico*, op. cit., p. 19-20. Parmi les nombreuses analyses portant sur le personnage de BERLUSCONI et sur son lien avec la société italienne, nous tenons à signaler celle de CERI Paolo, *Gli italiani spiegati da Berlusconi*, Roma, Laterza, 2001.

⁹¹³ Sur ces caractéristiques, qui contribuent de manière déterminante à la séduction qu'il exerce sur les Italiens, cf. CERI Paolo, *Gli italiani spiegati da Berlusconi*, op. cit., p. 72 et svv.

⁹¹⁴ RUPINI Elisabetta, *Mascolinità alfa. Passioni, duelli e (crescenti) contaminazioni*, in *Maschi alfa, beta, omega: virilità italiane tra persistenze, imprevisti e mutamento*, FAGIANI Maria, RUPINI Elisabetta (éd.), Milano, Franco Angeli, 2011, p. 28-46. Sur le concept de « masculinité alpha » cf. l'introduction au volume p. 12-21.

⁹¹⁵ RUPINI Elisabetta, *Mascolinità alfa. Passioni, duelli e (crescenti) contaminazioni*, op. cit., p. 30. [« ritorno un po' opprimente dell'icona del maschio dominante », NT].

survenus au sein de la masculinité. En particulier, c'est au cours de cette décennie que des processus commencés pendant les années quatre-vingt se précisent. Nous parlons des images genrées véhiculées surtout par la publicité et qui répondent à une stratégie de marketing : pour pouvoir vendre la masculinité, il faut la distinguer de façon nette de la féminité⁹¹⁶. D'une part, ce retour de l'image d'un homme fort et décidé est interprété par les spécialistes comme l'expression de toutes les inquiétudes et les interrogations qui frappent les hommes contemporains⁹¹⁷. De l'autre, n'oublions jamais le rôle que les médias jouent à la fois dans la création et dans la diffusion de nouveaux modèles de masculinité ainsi que dans le développement du discours sur la « crise de la masculinité »⁹¹⁸.

9.2.1

La deuxième réponse est celle de la désillusion et de la perte de confiance en la possibilité de changer les choses. Une « société désenchantée »⁹¹⁹ et « orienté[e] vers le pessimisme »⁹²⁰ se révèle, bien symbolisée par le célèbre épisode du jet des piécettes devant l'Hôtel Raphaël à Rome⁹²¹. La belle époque

⁹¹⁶ Soulignons qu'il s'agit d'une reconstruction très brève et qui ne tient compte que du modèle qui nous intéresse dans notre analyse – celui de l'homme fort. En réalité, la contemporanéité se signale par « la pluralité des modèles du masculin » et par l'absence d'une rigide et univoque hiérarchie entre eux. SARACENO Chiara, *Prefazione*, in *Mascolinità all'italiana*, DELL'AGNESE Elena et RUPINI Elisabetta (éd.), Torino, UTET, 2007, p. XI. [« pluralità dei modelli di maschile », NT]. Pour une étude précise des changements de la masculinité à partir des années quatre-vingt, cf. BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, op. cit.

⁹¹⁷ Cela vient en partie du fait que pour la première fois l'homme devient non seulement le sujet du regard mais aussi l'objet du regard. BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, op. cit. 143 et BONI Federico, *Men's help: sociologia dei periodici maschili*, Roma, Meltemi, 2004, p. 22 et svv.

⁹¹⁸ BONI Federico, *Men's help: sociologia dei periodici maschili*, op. cit., p. 24-26.

⁹¹⁹ CENSIS, *32 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1998*, op. cit., p. 3. [« società disincantata », NT]

⁹²⁰ CALVI Gabriele, *Signori, si cambia: rapporto Eurisko sull'evoluzione dei consumi e degli stili di vita*, op. cit. p. 21. [« orientat[a] al pessimismo », NT].

⁹²¹ Le 30 avril 1993 Bettino CRAXI sortait de l'hôtel Raphaël de Rome attendu par une foule d'Italiens qui lui lancèrent des pièces de monnaie voire des billets. C'est le moment qui, plus que d'autres, symbolise *Mani pulite* et la colère du peuple. Cf. LA REDAZIONE, *Vent'anni fa il lancio di monetine contro Craxi all'hotel Raphaël*, « Corriere della Sera », 30 avril 2013. L'article, accompagné d'une vidéo qui montre le moment de la sortie de Craxi, est disponible en ligne à

est finie et, en dépit de ce que Berlusconi dira, il n'y aura pas un nouveau miracle économique. Cet épisode d'ailleurs, nous paraît symbolique d'un autre élément qui accompagne la décennie (et, peut-être, toute l'histoire de l'Italie républicaine) : la profonde méfiance des Italiens envers l'État⁹²².

Dès que la foi dans la fonction protectrice du gouvernement vient à manquer, deux conséquences se réalisent : tout d'abord un sentiment d'inquiétude collective se mêle au sentiment d'isolement ; le citoyen perçoit qu'il doit faire face tout seul aux problèmes et la société communautaire laisse ainsi la place à une société « atomisée »⁹²³. À ce sentiment d'abandon concourent sans doute les processus de globalisation qui commencent à s'imposer en cette période⁹²⁴.

Ensuite, ce sentiment de solitude pousse les gens à se sentir menacés par les autres. Comme le rapport IARD de 1996 le souligne, un sentiment de « méfiance envers les autres » s'affirme, ainsi que la tendance à mettre à la première place les intérêts personnels et à profiter des occasions qui se présentent⁹²⁵.

l'adresse : http://roma.corriere.it/roma/notizie/politica/13_aprile_30/craxi-raphael-ventanni-dopo-212905795963.shtml

⁹²² À ce propos les rapports du CENSIS parlent de « crise de souveraineté » et ceux du IARD d'acceptation « du système d'inégalités en vigueur dans notre pays ». CENSIS, *33 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1999*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 1. [« crisi di sovranità », NT]. CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani anni 90, op. cit.*, p. 98. [« il sistema di disuguaglianze vigente nel nostro paese », NT].

⁹²³ CENSIS, *33 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1999, op. cit.* p. 2-4. Il est intéressant de voir que ce sentiment d'isolement affecte, selon les instituts de recherche, le rapport aux nouvelles technologies. Cf. CENSIS, *32 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1998, op. cit.*, p 20 et svv.

⁹²⁴ Le terme de globalisation commence à se répandre déjà à la fin des années quatre-vingt dans le domaine de l'économie. Par la suite, il s'étendra à tous les domaines y compris celui culturel. Ce terme indique la présence d'un système-monde où tout est interconnecté : il s'agit de phénomènes très complexes qui vont de l'échange à l'extension à l'échelle internationale d'éléments auparavant liés à une nation. Sur la globalisation et sur la différence qui existe en France entre globalisation et mondialisation, cf. CHAUBET François, *La mondialisation culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 ; LECLER Romain, *Sociologie de la mondialisation*, Paris, la Découverte, 2013 ; WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, la Découverte, 2008. Sur les conséquences sociales de la globalisation cf. BAUMAN Zygmunt, *The individualized society*, Cambridge, Polity, 2001. Sur littérature italienne et globalisation, cf. CONTARINI Silvia, MARRAS Margherita, PIAS Giuliana, QUARELLI Lucia (éd.), *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.

⁹²⁵ CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani anni 90, op. cit.*, p. 5 [« sfiducia verso gli altri », NT].

Il est donc intéressant de voir de quelle manière un changement par rapport à la décennie précédente a eu lieu. Si persiste ce que l'on avait appelé le darwinisme social, ce dernier maintenant n'est plus lié à l'espoir de s'affirmer mais plutôt à la nécessité de survivre. À cette situation ne sont pas étrangers les changements concernant le monde du travail. De nouvelles formes de flexibilité, bien que contestées, sont introduites et commencent à modifier l'emploi⁹²⁶ ; la précarité s'impose progressivement dans la vie des Italiens, notamment les plus jeunes, et elle fait par ailleurs son entrée en scène dans la production littéraire italienne : on commence ainsi à parler de « littérature de la précarité »⁹²⁷. Ses conséquences sont nombreuses⁹²⁸ et dépassent l'objet de notre recherche. Cependant, nous pouvons rappeler que la production littéraire (romans, récits autobiographiques, nouvelles) qui la raconte a

⁹²⁶ À partir des discussions qui enflammèrent la fin de la décennie sur l'article 18 du Statuto dei Lavoratori (qui régleme le licenciement des travailleurs) jusqu'à l'approbation de la Loi 30/2003 (connue aussi comme Loi Biagi). Sur ces changements et leur impact sur le roman italien cf. BOSCOLO Claudia, ROVERSELLI Franca, *Scritture precarie attraverso i media: un bilancio provvisorio*, « Bollettino '900 », 2009, n° 1-2, disponible en ligne : <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2009-i/BoscoloRoverselli.html>.

⁹²⁷ Avec l'expression de « littérature de la précarité » l'on se réfère à « une nouvelle, puissante littérature du travail » qui raconte la vie des précaires, en dénonçant le système d'exploitation auquel ils sont soumis. En général, on commence à parler de littérature de la précarité après 2001, qui est l'année de l'adoption de la Loi 30 ou Loi Biagi qui institutionnalise de nouvelles formes de travail. Paolo CHIRUMBOLO a consacré une très belle et récente étude à cet argument. Cf. CHIRUMBOLO Paolo, *Letteratura e lavoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2013.

⁹²⁸ Entre autres, la précarité contribue à la déstructuration de l'identité masculine. Ainsi BELLASSAI : « La fin du fordisme frappa [le] lien avec le rôle professionnel qui avait été [...] [un] élément tout à fait fondamental pour une identité masculine stable et sûre. La perte de l'emploi, la précarité dans le travail, la déqualification sapait l'assurance masculine à plusieurs niveaux : ils érodaient ou annulaient, dans le domaine familial, la possibilité pour les hommes de jouer le rôle du *breadwinner* [...] ; ils affaiblissaient fortement, dans le domaine plus ample des relations avec la communauté d'appartenance, une identité sociale liée à la position qui, par tradition, était apparue cruciale pour les hommes plus que pour les femmes ». BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, op. cit. p. 146. [« La fine del fordismo colpì [il] legame con il ruolo lavorativo che era stato [...] [un] elemento assolutamente fondante di un'identità maschile stabile e sicura. La perdita dell'occupazione, la precarietà del lavoro, la dequalificazione minavano la sicurezza maschile su più piani: erodevano o annullavano, nell'ambito della famiglia, la possibilità per gli uomini di impersonare il ruolo di *breadwinner* [...] ; indebolivano fortemente, nell'ambito più ampio delle relazioni con la comunità di appartenenza, un'identità sociale legata alla posizione che era tradizionalmente apparsa cruciale molto più agli uomini che alle donne », NT].

souvent été mise en rapport avec l'*inettitudine* : elle constitue le « dernier acte de la littérature des antihéros, des *inetti* »⁹²⁹.

Rappelons que le phénomène de la précarité concerne la société entière, même s'il frappe fortement surtout les jeunes : la précarité les empêche d'effectuer une entrée définitive dans le monde des adultes⁹³⁰ et elle crée un vrai « déséquilibre générationnel tout au détriment des jeunes »⁹³¹. Les jeunes sont alors mis sous stricte observation : on remarque leur incapacité (ou impossibilité) à quitter la maison familiale et leur tendance à la procrastination⁹³². On les accuse d'être « planqués », de ne pas avoir « l'esprit d'aventure qui pourrait les pousser vers des désirs et des rêves lointains »⁹³³, d'être trop tranquilles « angéliques, ennuyeux, fiancés, sérieux, travailleurs, parcimonieux »⁹³⁴. On invente pour eux mille dénominations « symptôme clair du manque d'une véritable identité »⁹³⁵, ils n'ont pas une seule identité, une seule idéologie ni un seul visage. Aujourd'hui, à plusieurs années de distance, l'image qui ressort est celle d'un univers effrité : « nous sommes plus seuls, et aussi plus individualistes »⁹³⁶ dit Giuseppe Culicchia. Parfois ils répondent à

⁹²⁹ BOSCOLO Claudia, ROVERSELLI Franca, *Scritture precarie attraverso i media: un bilancio provvisorio*, op. cit., p. 15. [« l'ultimo atto della letteratura degli antieroi, degli inetti », NT].

⁹³⁰ Sur les étapes qui ratifient l'entrée dans l'âge adulte cf. AMBROSI Elisabetta, ROSINA Alessandro, *Non è un paese per giovani: l'anomalia italiana, una generazione senza voce*, op. cit., p. 18 et svv.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 47. [« squilibrio generazionale a tutto svantaggio dei giovani », NT]. À cela nous pouvons ajouter l'éloignement entre la génération des parents et celle des enfants qui semblent habiter deux mondes différents. Les parents ne comprennent pas le nouveau mode de fonctionnement de la société précaire et se montrent souvent désemparés face aux changements continuels de leurs enfants. Sur cela cf. BAJANI Andrea, *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, Torino, Einaudi, 2006.

⁹³² C'est l'élément sur lequel tous sont d'accord : les jeunes quittent la maison familiale de plus en plus tard. Cf. ISTAT, *Venti anni di economia e società. L'Italia tra la crisi del 1992 e le attuali difficoltà*, op. cit. Mais cf. aussi BUZZI Carlo, CAVALLI Alessandro et DE LILLO Antonio, *Giovani verso il Duemila: quarto rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁹³³ FUMAGALLI Marisa, *Giovani ma imboscati*, « Corriere della Sera », 19 mars 1993. [« imboscati » ; « lo spirito di avventura che potrebbe spingerli verso desideri e sogni lontani », NT].

⁹³⁴ ASPESI Natalia, *Questi giovani d'oggi*, « Repubblica », 9 juin 1988, [« angelici, noiosi, fidanzati, seri, lavoratori, parsimoniosi », NT].

⁹³⁵ AMBROSI Elisabetta, ROSINA Alessandro, *Non è un paese per giovani: l'anomalia italiana, una generazione senza voce*, op. cit., p. 60. [« sintomo chiaro della mancanza di una vera identità », NT].

⁹³⁶ CULICCHIA tiré de PARIS Renzo, *Romanzi di culto: sulla nuova tribù dei narratori e sui loro biechi censori*, Roma, Castelvecchi, 1995, p. 15. [« siamo più soli, anche plus individualisti », NT].

cette solitude en s'accrochant au groupe qui devient ainsi leur point de repère et d'unité : « [...] Aujourd'hui les jeunes essaient d'être absents ensemble »⁹³⁷ affirme Enrico Brizzi.

Ces deux jeunes écrivains, Culicchia et Brizzi, sont considérés comme les porte-parole de cette génération. Dans le monde littéraire en effet, la jeunesse joue désormais un rôle incontournable : les jeunes narrateurs se révèlent les protagonistes de la scène littéraire, plus encore que dans la décennie précédente.

9.3 La vague des jeunes romanciers

Pendant les années quatre-vingt-dix, l'étiquette de « roman jeune » revient, pour indiquer « la vague des jeunes romanciers italiens »⁹³⁸. Le grand nombre des débutants⁹³⁹ va de pair avec l'écho énorme que l'on donne à leurs œuvres. Les pages des journaux de l'époque sont remplies d'articles essayant de comprendre, expliquer, encadrer et juger les débuts littéraires de, par exemple, Silvia Ballestra, Rossana Campo, Niccolò Ammaniti, Giuseppe Caliceti, Enrico Brizzi, Giuseppe Culicchia, Aldo Nove, Matteo Galiano, Tiziano Scarpa, Giulio Mozzi, pour ne citer que les noms les plus connus. Les œuvres des jeunes romanciers sont au centre d'un vif débat concernant leur qualité et leur niveau littéraire et elles sont souvent accusées d'être uniquement un

⁹³⁷ BRIZZI tiré de PANZERI Fulvio, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta* in CARDONE Raffaele, GALATO Franco, PANZERI Fulvio (ed.), *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 41. [« Oggi i ragazzi cercano di essere assenti insieme », NT].

⁹³⁸ C'est le titre d'un article que GAMBARO dédie à la question : GAMBARO Fabio, *La vague des jeunes romanciers italiens*, « Le Monde », 3 janvier 1997.

⁹³⁹ Ainsi LA PORTA : « à partir de 1990 on a eu une trentaine de premières œuvres chaque année ». LA PORTA Filippo, *Il trasformismo triste della nuova letteratura*, « L'Unità », 3 juin 1996. [« Dal 1990 abbiamo avuto una trentina di opere prime ogni anno », NT]. Elisabetta MONDELLO parle d'une « donnée évidente » concernant la « quantité de romans et récits publiés dans la décennie, la plupart desquels sont les œuvres de débutants. Jamais, peut-être depuis les temps du Néoréalisme (mais c'était une autre histoire) le public n'avait été mitraillé par un nombre si élevé de textes narratifs d'illustres inconnus, entre autres d'âge jeune ou très jeune ». MONDELLO Elisabetta, *Introduzione*, in ID., (ed.), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 7. [« dato vistoso »; « quantità di romanzi e racconti pubblicati nel decennio, molti dei quali opere di esordienti. Mai, forse fin dai tempi del Neorealismo (ma quella era un'altra storia), il pubblico era stato bersagliato da un numero così rilevante di testi narrativi di illustri sconosciuti, per altro di giovane o giovanissima età », NT].

produit du marché éditorial. En effet, comme c'était déjà le cas pour les jeunes narrateurs des années quatre-vingt, le rôle joué par le système de l'édition est déterminant. C'est ce dernier

« qui encourage les modes, gonfle la demande, privilégie la recherche d'images et de produits que l'on peut facilement commercialiser au détriment de la qualité. Le livre devient l'objet d'un editing raffiné, d'un marketing sans scrupule, de droits cinématographiques. La littérature jeune est désormais un moteur générateur de profit »⁹⁴⁰.

De plus, cette étiquette jeune apparaît vague et imparfaite pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que l'intérêt pour des romans de jeunes écrivains est antérieur à cette date mais aussi parce que sous ce nom on rassemble des auteurs très différents l'un de l'autre et qui produiront des résultats de valeur hétérogène. Comme Barilli l'explique : « ceux qui nient l'existence d'une vague globale et unifiante, pourraient s'appuyer sur le degré de cohésion très bas que ces nouveaux protagonistes montrent entre eux : où sont les manifestes, les déclarations de poétique, de groupe ? »⁹⁴¹.

Pourtant cette étiquette permet de rendre compte d'un phénomène qui n'est pas seulement littéraire mais aussi sociologique et historique. La présence de cette nouvelle génération d'écrivains est une donnée que l'on ne peut pas nier tout comme on ne peut pas nier leur refus de la tradition littéraire et la tentative d'innovation que l'on retrouve chez certains d'entre eux. Ces éléments n'échappent pas aux contemporains. Si les jeunes auteurs des années quatre-vingt (Tabucchi, Busi, Del Giudice, De Carlo...)

⁹⁴⁰ CONTARINI Silvia, *Corrente e controcorrente*, « Narrativa », n° 12, septembre 1997, p. 28. [« che incoraggia le mode, gonfia le domande privilegia la ricerca di immagini e di prodotti facilmente commercializzabili a discapito della qualità. Il libro è oggetto di un editing raffinato, di marketing spregiudicato, di diritti cinematografici. La letteratura giovane è ormai un motore generatore di profitto », NT].

⁹⁴¹ BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata*, *op. cit.*, p. XIX. [« i negatori dell'esistenza di un'ondata globale e coinvolgente potrebbero farsi forte del bassissimo grado di coesione che proprio questi nuovi protagonisti dimostrano tra loro: dove sono i manifesti, le dichiarazioni di poetica, di gruppo? [...] », NT].

représentaient des expériences isolées, un « phénomène désordonné et fragmentaire »⁹⁴², les auteurs des années quatre-vingt-dix se présentent comme une vague⁹⁴³ à l'intérieur de laquelle on peut reconnaître sinon des groupes au moins des tendances. Ces auteurs ne dédaignent pas « de participer à un climat collectif, de créer entre eux un échange d'expériences attentif et gai, un esprit commun de militantisme [...] dans un actif climat de dialogue »⁹⁴⁴. Quand on aborde ce sujet donc, il faut veiller à ne jamais oublier les deux pôles de la question : d'un côté la diversité des exemples et des résultats atteints, de l'autre la présence d'éléments unificateurs. Quelles sont les caractéristiques communes les plus significatives ?

Tout d'abord ces auteurs partagent une même vision d'effondrement des mythes ou de grandes valeurs unifiantes. De façon cohérente avec la fin des grands récits qui caractérise le postmoderne, ils sont rapprochés par le sentiment de « venir après »⁹⁴⁵ comme Filippo La Porta le définit, ou par le déclin des « visions orthodoxes et précises, [des] distinctions lucides »⁹⁴⁶ comme dit Giuseppe Amoroso. Vittorio Spinazzola aussi parle d'un « écroulement des mythes »⁹⁴⁷ mais il essaie d'y voir un élément positif : la relance de la créativité que l'on trouverait en cette période.

La perte d'un point de vue unifiant et solide est à la base d'une représentation de la réalité fragmentée, souvent égarée et toujours partielle. Autrement dit : ces narrateurs nous donnent leur version, leur vision. Pour ce motif, ils sont souvent accusés d'un excès d'autobiographisme voire d'être trop

⁹⁴² *Ibid.*, p. 47. [« fenomeno [...] scoordinato e frammentario », NT].

⁹⁴³ L'expression de « troisième vague » est de Renato BARILLI pour qui, à partir de 1993, on assiste à une nouvelle tendance avant-gardiste (la troisième après celle du début du XX^e siècle et celle des années soixante) qui, concernant le roman, est composée de jeunes romanciers. Cf. BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata*, op. cit.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, « di partecipare a un clima collettivo, di creare tra loro un attento, allegro interscambio di esperienze, uno spirito di comune militanza [...] in un operoso clima di dialogo », NT].

⁹⁴⁵ LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa*, op. cit., p. 13. [« venire dopo », NT].

⁹⁴⁶ AMOROSO, Giuseppe. *Il cenacolo degli specchi: narrativa italiana 1993-1995*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1997, p. 12. [« visioni ortodosse e precise, [delle] distinzioni lucide », NT]. Remarquons par ailleurs que comme LA PORTA, Giuseppe AMOROSO aussi signale le fait que les « jeunes narrateurs [...] perçoivent de façon nette le détachement du passé ». *Ibid.*, p. 8. [« giovani narratori [...] avvertono in modo netto lo stacco dal passato », NT].

⁹⁴⁷ SPINAZZOLA Vittorio, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, SPINAZZOLA Vittorio (éd.), Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 14-19.

autoréférentiels⁹⁴⁸. En effet, il s'agit d'histoires écrites par des jeunes qui ont des protagonistes jeunes : leur point de départ est en général l'expérience personnelle⁹⁴⁹ et les lieux qu'ils fréquentent. Le décor est donc presque toujours celui de la métropole (par exemple : Bologne pour Ballestra, Turin pour Culicchia, Rome pour Ammaniti) et souvent l'université ou l'école apparaissent dans ces romans dont les protagonistes sont des étudiants⁹⁵⁰. Ce que ces auteurs veulent faire est raconter ce qu'ils connaissent : un fort intérêt porté à la contemporanéité se retrouve chez eux. Comme Elisabetta Mondello le souligne, on a souvent l'impression que dans ces livres (ou du moins, leurs résultats les plus intéressants), « les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix [sont] non seulement le décor [...] la toile de fond chronologique des différentes histoires, mais leur thématique centrale »⁹⁵¹. Du même avis est Spinazzola qui remarque l'attitude ambivalente de ces auteurs face à la contemporanéité acceptée dans les faits mais pas dans ses valeurs :

« Les écrivains de cette fin de siècle peuvent bien se sentir à l'opposition, mais ils ne sont pas obsédés par les démons de l'anti-industrialisation, puisqu'ils ressentent la télévision, la chanson, les bandes-dessinées comme des parties intégrantes de leur expérience

⁹⁴⁸ Parfois d'ailleurs les spécialistes ont remarqué la tendance à mettre au premier plan les sentiments personnels, avec le risque de dériver vers un excès de sentimentalisme. À ce propos LA PORTA parle d'une « emphase sentimentale » et Alberto CASADEI de tendance glamour. LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa*, op. cit., p. 10. [« enfasi sentimentale », NT]. CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 58 et svv.

⁹⁴⁹ À ce propos il est intéressant de rappeler le témoignage d'Enrico BRIZZI qui, vingt ans après la sortie de *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, rappelle les encouragements de Massimo CANALINI et l'exemple de TONDELLI pour écrire des histoires venant de la vie de tous les jours, celle que l'on connaît le mieux. BRIZZI Enrico, *Jack Frusciante vent'anni dopo*, « Corriere della Sera », 2 septembre 2014.

⁹⁵⁰ Rappelons qu'une partie des aventures de *Tutti giù per terra* se déroule à l'Université de Turin, tout comme le récit *Zoologo* contenu dans *Fango*. Le protagoniste d'*Occhi sulla graticola* est également inscrit à l'Université sans pouvoir la terminer parce qu'il n'arrive pas à terminer son mémoire sur DOSTOÏEVSKI. Cf. CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti, 1994 ; AMMANITI Niccolò, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996 ; SCARPA Tiziano, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996. Dans le cas de *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Alex, le protagoniste, fréquente encore le lycée.

⁹⁵¹ MONDELLO Elisabetta, *La giovane narrativa degli anni Novanta: cannibali e dintorni*, in ID., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, op. cit., p. 18. [« gli anni ottanta e novanta [...] sono non solo lo scenario [...] il fondale cronologico delle varie storie, ma il loro stesso tema centrale », NT].

de vie, que l'on peut critiquer mais auxquelles on ne peut pas renoncer »⁹⁵².

L'intérêt porté à la contemporanéité se retrouve aussi dans un autre élément : la césure nette avec le passé, tout d'abord littéraire. Ces jeunes auteurs n'ont pas de maîtres : les seules exceptions sont Calvino (sur lequel insiste notamment La Porta) et Tondelli (sur lequel insiste Mondello). Une vraie « désertification du passé »⁹⁵³ témoigne d'une sorte de discontinuité avec la tradition littéraire italienne à laquelle ces auteurs préfèrent une bibliographie plus personnelle qui est composée de, pour donner quelques noms, Kerouac, Fante, Bukowski mais aussi d'éléments non littéraires comme les bandes-dessinées, le cinéma et surtout la musique, présente de façon obsessionnelle dans la narration, dans les citations, dans les épigraphes.

Ce dernier point nous met face à une autre caractéristique de ces jeunes romanciers : leur ouverture aux champs extra-littéraires :

« Beaucoup de nouveaux narrateurs [...] font preuve d'une profonde disponibilité pour se mesurer à d'autres langues et d'autres réalités qui n'appartiennent pas de façon stricte à la réalité littéraire, mais qui prennent place, pour ainsi dire, aux frontières que le roman partage avec d'autres genres »⁹⁵⁴.

Il s'agit d'un trait typique du postmoderne, celui « du transcodage et de la contamination »⁹⁵⁵ qui explicite la capacité omnivore de ces jeunes auteurs. Ils

⁹⁵² *Ibid.* [« Gli scrittori di questa fine secolo possono ben sentirsi all'opposizione, ma non sono ossessionati dai demoni dell'"antindustrialismo", in quanto avvertono televisione, canzonistica, fumettismo come parti costitutive della loro esperienza di vita, criticabili certo ma non rinunciabili », NT].

⁹⁵³ MONDELLO Elisabetta, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 12. [« desertificazione del passato », NT].

⁹⁵⁴ ONOFRI Sandro, *No caro Rugarli, non siamo magliari*, « L'Unità », 13 janvier 1993. [« molti dei nuovi autori [...] evidenziano una profonda disponibilità a misurarsi con altre lingue e altre realtà che non appartengono strettamente a quella letteraria, ma si pongono, per così dire ai confini che il romanzo condivide con altri generi », NT].

⁹⁵⁵ MONDELLO Elisabetta, *La giovane narrativa degli anni Novanta: cannibali e dintorni*, op. cit., p. 28. [« della transcodifica e della contaminazione », NT].

mettent en scène tous les nouveaux codes culturels dont ils disposent avec une attention particulière aux nouveaux médias, à la publicité et aux marques⁹⁵⁶.

Cette production narrative ne manque pas de susciter des objections : tous ne l'aiment pas, loin de là, certains l'attaquent à tel point qu'on a pu parler de parti pris d'une fraction de la critique. Au tout début de 1993, Comolli ouvrait son article *E gli scrittori inventano la nuova lingua* en soulignant le dédain et le mépris que les spécialistes réservent aux jeunes narrateurs avec une insistance suspecte⁹⁵⁷. Quelques jours plus tard, Sandro Onofri désapprouvait les critiques d'inconsistance lancées à ces romanciers tout en déplorant la perte du rôle de guide de la part des critiques. Autrement dit, Onofri leur reproche de s'être figés dans une condamnation superficielle et répétitive, incapable de « susciter une réflexion authentique » et qui ne laisse aucune possibilité à des « narrateurs [...] qui peut-être pourraient être intéressés par quelques conseils »⁹⁵⁸. Deux ans plus tard, Renzo Paris consacre au sujet un pamphlet très polémique : *Romanzi di culto: sulla nuova tribù dei narratori e sui loro biechi recensori*. Paris revendique avec orgueil les innovations apportées par la « nouvelle tribu » capable de renouveler les formes romanesques. La position de Paris est sans doute excessive, et elle ne peut que susciter des réserves pour son adhésion inconditionnelle aux jeunes romanciers, pour ses tons virulents et pour l'insertion dans un même groupe d'écrivains très différents. Elle souligne néanmoins un point important : le clivage qui semble s'être produit entre la critique et les narrateurs. Ce clivage est d'autant plus intéressant lorsqu'il se manifeste à l'égard des nouveautés

⁹⁵⁶ En ce sens on cite souvent l'incipit de *Bagnoschiama*, le récit qui ouvre *Superwoobinda* de Aldo NOVE : « J'ai tué mes parents parce qu'ils utilisaient un gel douche absurde, Pure&Vegetal ». NOVE Aldo, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998, p. 8. [« Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiama assurdo, Pure &Vegetal », NT]. Toujours d'Aldo NOVE nous pouvons rappeler *Puerto plata market*, où la présence du mot market dans le titre en dit déjà beaucoup sur l'attention portée à la culture de consommation. Le monde entier (rappelons que Michele, le protagoniste, va vivre en République Dominicaine) est représenté ici comme un grand marché qui implique non seulement les choses mais aussi les personnes. NOVE Aldo, *Puerto plata market*, Torino, Einaudi, 1997.

⁹⁵⁷ COMOLLI Giampiero, *E gli scrittori inventano la nuova lingua*, « L'Unità », 3 janvier 1993.

⁹⁵⁸ ONOFRI Sandro, *No caro Rugarli, non siamo magliari*, *op. cit.* [« suscitare una riflessione autentica » ; « narratori [...] che magari potrebbero essere interessati a qualche consiglio », NT].

linguistiques et stylistiques introduites par les jeunes narrateurs. En ce sens, deux polémiques qui se sont développées au cours de l'année 1993 nous éclairent sur deux autres caractéristiques de ces romans.

La première éclate à partir de l'article déjà cité de Comolli : *E gli scrittori inventano la nuova lingua*. Selon Comolli, l'ensemble très varié de ces œuvres présente un point en commun : la création d'une nouvelle langue claire et fraîche. « La langue du jeune roman se présente comme un *italien renouvelé d'une beauté inattendue* »⁹⁵⁹ grâce à l'union entre modernité et proximité à ses origines⁹⁶⁰. À cet article répondront plusieurs spécialistes, entre autre Angelo Guglielmi qui se dit étonné par ces propos parce que le vrai problème du roman italien se niche précisément dans l'absence d'une langue dotée de vigueur et de vitalité. La langue des jeunes narrateurs n'est ni belle ni fraîche, elle « est une langue moyenne [...] loin de la vivacité des dialectes ou de la complexité de l'italien littéraire, une langue à peu près de tout le monde, internationale comme le coca-cola ». C'est « une langue en plastique, derrière laquelle se cache l'ignorance, le vide de l'âme, le conformisme »⁹⁶¹. Les écrivains essayeront de répliquer en soulignant le rapport entre la langue et la réalité : peut-être vivons-nous dans un monde plat et sans passions, dit Luca Doninelli⁹⁶². Giampiero Comolli⁹⁶³ remarque les changements profonds dans la société et dans tous les types de représentation : cette nouvelle langue serait

⁹⁵⁹ COMOLLI Giampiero, *E gli scrittori inventano la nuova lingua*, *op. cit.* [« La lingua della giovane narrativa si presenta come un *italiano rinnovato di inattesa bellezza* », NT]. L'italique est dans le texte.

⁹⁶⁰ Ainsi COMOLLI : « l'extraordinaire beauté de l'italien contemporain dérive du fait que cette langue, tout en devenant de plus en plus moderne, arrive également à rester très proche de ses origines, fidèle à ces caractéristiques qui dès sa naissance l'ont distinguée comme une langue douce et joyeuse ». COMOLLI Giampiero, *E gli scrittori inventano la nuova lingua*, *op. cit.* [« La straordinaria bellezza dell'italiano contemporaneo deriva dal fatto che questa lingua, pur facendosi sempre più moderna, riesce ugualmente a rimanere vicinissima alle sue origini, fedele a quelle caratteristiche che sin dalla nascita l'hanno contraddistinta come una lingua dolce e lieta », NT].

⁹⁶¹ GUGLIELMI Angelo, *I giovani scrittori hanno lingua di plastica*, « La Stampa. Tuttolibri », 16 janvier 1993. [« è una lingua media [...] lontana dalla vivacità dei dialetti o dalla complessità dell'italiano letterario, una lingua più o meno di tutti, internazionale come la coca-cola » ; « una lingua di plastica, dietro la quale si nasconde l'ignoranza, il vuoto d'anima, il conformismo », NT].

⁹⁶² DONINELLI Luca, *È arrivato il nuovo Lisenko della critica*, « La Stampa. Tuttolibri », 23 janvier 1993.

⁹⁶³ COMOLLI Giampiero, *Il nostro italiano è luminoso e rapido e fresco*, « La Stampa. Tuttolibri », 23 janvier 1993.

donc l'italien qui cherche à s'adapter à un nouveau monde où la distinction entre réel et virtuel est de plus en plus difficile, où le système des genres a été renversé et où tout est incertitude. Au-delà des jugements que l'on pourrait porter sur la polémique et sur les cas particuliers, il nous intéresse de souligner que ces discours mettent en avant le style utilisé par ces romanciers. Grâce à l'utilisation de tous les nouveaux langages extra-littéraires dont nous avons parlé, le style gagne en rapidité et fluidité, il se distingue aussi par la tentative de reproduction de la langue quotidienne et parlée. Les jeunes narrateurs privilégient un italien svelte, agile, selon certains sans épaisseur mais qui essaie de se confronter aux nouveaux rythmes de la société et à ses nouveaux langages.

La deuxième polémique qui éclate en même temps que celle sur la langue et qui, partant, s'y mêle, est tout aussi intéressante. L'article qui la déclenche est publié par Giampiero Rugarli dans le « Corriere della Sera » du 6 janvier 1993 : *Narratori del nulla*, les narrateurs du néant. Pour Rugarli le XX^e siècle est « le siècle qui a tué le roman », un genre littéraire qui subit un processus de dissolution, le pire étant atteint avec la production romanesque des années quatre-vingt-dix qui exprime uniquement des « mots, et non des mots capables d'arriver aux choses ». Il s'agit d'une littérature « ennuyeuse », « poubelle »⁹⁶⁴ incapable de représenter le visage d'une société qui change. Cet article enflamme le débat, auquel participent, entre autres, Onofri, Orengo, Doninelli, Rasy, Siciliano. Sans vouloir résumer toutes les positions, remarquons que la structure même du genre romanesque est mise en cause. Pour Rugarli la forme de plus en plus brève et fragmentaire du roman ainsi que son hybridation avec d'autres genres, littéraires ou non, équivaut à un avis de décès⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ RUGARLI Giampaolo, *Narratori del nulla. Magliari o scrittori? Chiedetelo all'industria editoriale*, « Corriere della Sera », 6 janvier 1993. [« parole, e non parole capaci di arrivare alle cose »; « noiosa »; « spazzatura », NT].

⁹⁶⁵ À propos de l'union entre formes romanesques et journalistiques RUGARLI écrit : « ici il y a un mélange qui m'alarme, parce que les rôles du narrateur et du journaliste s'échangent et ce malentendu confirme mon de profundis ». RUGARLI Giampaolo, *Scrittori dimezzati? Ecco nomi e cognomi*, « Corriere della Sera », 17 janvier 1993. [« qui c'è una commistione che mi allarma, perché si scambiano i ruoli del narratore e del giornalista, e tale fraintendimento avvalora il mio de profundis », NT].

Au contraire, les partisans de cette production littéraire y voient le signe d'un changement profond et vital qui permet au roman de garder sa fonction. Les innovations apportées par les jeunes auteurs témoignent leur « disponibilité à se confronter à la réalité concrète »⁹⁶⁶. De plus, ces structures si fragmentaires, brèves, volatiles, révèlent l'impossibilité d'une interprétation forte et univoque du monde : « On ne peut pas exiger aujourd'hui une écriture du dix-neuvième siècle, on ne peut pas penser à l'écrivain comme à un homme ayant une position forte d'où il peut lire le monde »⁹⁶⁷. C'est le problème, typique du postmoderne, de la perte "du centre", c'est-à-dire de la perte d'un système complexe et organique selon lequel interpréter la société, l'existence. C'est un changement qui investit tous les domaines, toutes les valeurs, toutes les hiérarchies. La littérature en est, elle aussi, affectée : « face à cette nouvelle réalité, le désarroi et aussi les réactions opposées – apocalyptiques ou enthousiastes – dérivent outre que de différences psychologiques individuelles, du fait aussi que les ruptures, dans un système complexe comme la littérature et en général la culture, ne sont jamais limpides et nettes, jamais univoques et sans ambiguïtés ». Il faut donc savoir « reconnaî[tre] les traits décisifs » du changement, c'est-à-dire « un pluralisme sans centres et sans hiérarchies »⁹⁶⁸.

9.4 Quelques tendances

La production romanesque des jeunes narrateurs est une vague hétérogène et mouvante. Plusieurs fois, pendant la décennie, on assiste à des propositions

⁹⁶⁶ ONOFRI Sandro, *No, caro Rugarli, non siamo magliari*, op. cit. [« disponibilità a confrontarsi con la realtà concreta », NT].

⁹⁶⁷ FIORI Cinzia, RASY Elisabetta, *Il romanzo, chi l'ha visto?*, « Corriere della Sera », 12 janvier 1993. [« Non si può pretendere oggi una narrativa ottocentesca, non si può pensare allo scrittore come a uno con una posizione forte da cui leggere il mondo », NT].

⁹⁶⁸ SINIBALDI Marino, *Pulp*, Roma, Donzelli, 1997, p. 11. [« Davanti a questa nuova realtà il disorientamento e anche le reazioni diverse – apocalittiche o entusiastiche – derivano, oltretutto da differenze psicologiche individuali, dal fatto che le rotture, in un sistema complesso come la letteratura e in generale la cultura, non sono mai limpide e nette, mai univoche e senza ambiguità » ; « riconosce[re] i tratti decisivi » ; « un pluralismo senza centri e senza gerarchie », NT]-

visant à constituer des groupes, ou mieux, des tendances, qui réunissent les écrivains les plus proches. Pensons, par exemple, aux *nuovi selvaggi*, les nouveaux sauvages, dont on commence à parler en 1995, à la suite d'un colloque tenu à Colorno. Ces nouveaux sauvages sont des auteurs (entre autres, Luca Doninelli, Aurelio Picca et Guido Conti) réunis par deux éléments principaux. Tout d'abord leur position à la marge du milieu littéraire officiel et leur éloignement de la mode dominante celle de l'« écrivain [...] qui n'inquiète pas le lecteur, qui ne le bouleverse pas, qui ne produit pas de réflexion »⁹⁶⁹. Ensuite, ils se rapprochent par leur vision de l'écriture comme un acte nécessaire imprégné « d'une sorte de cruauté et de violence qui récupère l'origine de la narration comme acte de l'expression [...] [une narration] qui fait face à la limite [...] et la fait exploser en des images paradoxales »⁹⁷⁰.

Au groupe des nouveaux sauvages qui, il faut le dire, n'a pas un grand écho, il convient d'ajouter deux autres groupes, qui auront plus de succès. Le premier est celui des *cannibali*, les cannibales, qui fait son apparition en 1996 après la publication d'une anthologie, *Gioventù cannibale*⁹⁷¹ qui réunissait des nouvelles de, entre autres, Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Matteo Galiano. L'élément qui rapproche ces textes est principalement le recours à un langage fort et violent, un langage *splatter* ou *pulp* comme on l'a défini, le mettant ainsi en relation avec le film de Tarantino *Pulp fiction*. Cet étalage de violence, sang, mauvais sentiments et ironie corrosive se voudrait fonctionnel à l'explicitation grotesque de la violence dont notre société est tellement imprégnée qu'elle est presque devenue monnaie courante. À la base, il y aurait donc la volonté de raconter « la dégradation métropolitaine »⁹⁷² et de faire voir « le monde tel qu'il est et non comme l'on voudrait qu'il soit. [Les jeunes cannibales] nous mettent sous les yeux, dans leurs pages, la violence et l'horreur et la misère

⁹⁶⁹ PANZERI Fulvio (éd.), *I nuovi selvaggi. Le condizioni del narrare oggi*, Rimini, Guaraldi, 1995, p. 11. [« scrittore che [...] non inquieta il lettore, che non sconvolge, che non produce riflessione », NT].

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 24. [« una sorta di crudeltà e violenza che recupera l'origine del narrare come atto dell'espressione [...] [una narrativa] che affronta il limite [...] e lo fa esplodere dentro immagini paradossali », NT].

⁹⁷¹ BROLLI Daniele (éd.), *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

⁹⁷² VENTAVOLI Bruno, *Pulp romanzo. Figli di Pasolini fratelli di Tarantino*, « La Stampa. Tuttolibri », 23 mars 1996. [« degrado metropolitano », NT].

que beaucoup essaient de masquer »⁹⁷³. Cette anthologie suscitera un vif débat qui partagera de façon nette les détracteurs⁹⁷⁴ et les partisans⁹⁷⁵ : à partir de cela l'étiquette de *pulp* se répandra et sera utilisée pour d'autres romans⁹⁷⁶ qui sont aujourd'hui interprétés comme les résultats les plus intéressants et les plus critiques de ce filon⁹⁷⁷. Soulignons par ailleurs que souvent les critiques de l'époque opposèrent cette tendance *pulp* et méchante à l'invasion de bons sentiments et de normalisation qui accompagne les œuvres d'autres écrivains s'affirmant en ces années, tels que Susanna Tamaro, Alessandro Baricco ou Giulio Mozzi. C'est ainsi que l'opposition naît entre « méchants » et « gentils »⁹⁷⁸, entre les transgressifs et les réguliers.

⁹⁷³ VASSALLI Sebastiano, *Giovani scrittori, che orrore*, « Corriere della Sera », 26 octobre 1996. [« ci mostrano il mondo così com'è, e non come si vorrebbe che fosse. [I giovani cannibali] ci rimettono sotto gli occhi, nelle loro pagine, la violenza e l'orrore e lo squallore che molti cercano di coprire », NT].

⁹⁷⁴ Pensons, par exemple, à GALLO Giuseppe, *Gli umanisti nella "civiltà orrenda"*, in *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, op. cit., p. 56-60, à FERRONI Giulio, *Un paese di cannibali o di poeti?* « L'Unità », 3 juin 1997 ou encore à BEVILACQUA Alberto, *Il terrorismo di cartapesta dei giovani "cannibali"*, « Corriere della Sera », 11 décembre 1996.

⁹⁷⁵ BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *I giovani cannibali mangiano soprattutto letteratura*, « La Stampa, Tuttolibri », 7 novembre 1996 ; CASES Cesare, *Questa risata vi squarterà*, « Il Sole 24Ore », 26 janvier 1997 ; VASSALLI Sebastiano, *Giovani scrittori, che orrore*, op. cit.

⁹⁷⁶ En plus de *Occhi sulla graticola* de SCARPA et *Fango* d'AMMANITI, déjà cités, nous pouvons rappeler *Bastogne* le deuxième roman de BRIZZI et *Amore* de SCARPA. BRIZZI Enrico, *Bastogne*, Milano, Baldini, 1996 ; SCARPA Tiziano, *Amore*, Torino, Einaudi, 1998.

⁹⁷⁷ Le groupe des cannibales n'aura pas une vie très longue : déjà un an et demi après la publication de l'anthologie, on parle de disparition ou mort des cannibales. Quant à l'héritage de cette tendance, la prévision de Marino SINIBALDI se révélera juste. Ce critique, l'un des plus attentifs observateurs du phénomène, souligne comme « entre l'exhibition pure et souvent vaine de férocité sanguinaire et une voracité plus intéressante qui vise à engloutir tous les langages littéraires ou non, de notre temps se décidera l'avenir et la valeur de ces expériences ». C'est pour cela que SINIBALDI ne voit que deux possibilités : soit « la littérature et la réception de ces textes incite à une nouvelle forme de conscience [...] de réalités fortes et atroces » soit « la logique spectaculaire de l'endormissement l'emporte purement et simplement ». SINIBALDI Marino, *Pulp*, op. cit., p. 70 et p. 71. [« tra la pura e spesso vana esibizione di sanguinaria ferocia e una più interessante voracità che mira a inghiottire tutti i linguaggi letterari e no del nostro tempo si deciderà l'avvenire e il valore di queste esperienze » ; « la letteratura e la ricezione di questi testi e spettacoli istighi a una forma nuova di consapevolezza [...] di realtà forti e atroci » ; « prevalga puramente e semplicemente la logica spettacolare dell'anestetizzazione », NT].

⁹⁷⁸ Elisabetta MONDELLO parle de « filon des gentils » et « filon des méchants », BARILLI de « blancs et noirs ». MONDELLO Elisabetta, *La giovane narrativa degli anni Novanta: cannibali e dintorni*, op. cit., p. 33. [« linea buonista » ; « linea cattivista », NT]. BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata*, op. cit., p. 114. [« bianchi e neri », NT]. Soulignons qu'en faveur des gentils s'expriment Emanuele TREVI et Giulio FERRONI. FERRONI critique ce qui pour lui est la normalité de la transgression. Cette dernière est devenue désormais tellement répandue et normale que sa présence dans les textes des jeunes narrateurs montre leur soumission au monde des médias et de la publicité. Cf. FERRONI Giulio, *Abbasso i seguaci di "Pulp fiction". Meglio la*

Du côté de la transgression se déclare une troisième tendance, celle de la *scuola rock*, l'école rock, qui comprend Silvia Ballestra, Enrico Brizzi et Giuseppe Culicchia. Il s'agit d'un groupe de jeunes écrivains qui ont « grandi avec la musique rock, *Blob* et l'ordinateur »⁹⁷⁹ et qui sont tout de suite bien reçus par la critique mais aussi par le public. Si Silvia Ballestra et Rossana Campo avaient fait déjà parler d'elles⁹⁸⁰, l'explosion de cette école rock se produit en 1994 grâce à deux best-sellers (devenus désormais long-sellers) : *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* et *Tutti giù per terra*⁹⁸¹. Au-delà des différences énormes qui existent entre ces auteurs « rock », nous pouvons retrouver à la base un même arrière-plan culturel, un même rapport avec la tradition littéraire⁹⁸² et, surtout, une identique attention à la langue qui doit beaucoup à la musique dont elle essaie de reproduire le rythme. Ces auteurs parviennent à se servir du langage comme outil pour interpréter la réalité : « l'accélération linguistique raconte l'accélération du vécu, l'expérience consommée et brûlée à la hâte, le désespoir aussi »⁹⁸³. En effet, même les

normalità della trasgressione, « Corriere della Sera », 30 avril 1996. En faveur des méchants, nous pouvons citer BARILLI et GUGLIELMI. BARILLI revendique la centralité du texte littéraire qu'il faut juger au-delà de toute étiquette. De plus, partant des expériences du laboratoire littéraire *Ricerca*, il souligne leur volonté de donner voix à des narrations qui sortent des règles ordinaires. Cf. BARILLI Renato, *Ma con i buoni e i cattivi sentimenti la letteratura non c'entra*, « Corriere della Sera », 1^{er} juin 1996 et SERRI Mirella, *Scrittori buonisti, erbaccia sotto l'Ulivo*, « La Stampa », 4 mai 1996.

⁹⁷⁹ GUGLIELMI interviewé par Adriana POLVERONI. POLVERONI Adriana, *L'okkupazione letteraria*, « L'Unità », 1^{er} février 1995. [« cresciuto con la musica rock, *Blob* e il computer », NT]. *Blob* est un programme satyrique diffusé par RaiTre depuis 1989.

⁹⁸⁰ Silvia BALLESTRA débute dans la troisième anthologie de TONDELLI, *Papergang* (1990) mais le succès arrive en 1992 avec le roman *La guerra degli Antò*. Rossana CAMPO fait ses débuts dans l'anthologie éditée par Gianni CELATI, *Narratori delle riserve*. La même année, elle publie son best-seller : *In principio erano le mutande*. TONDELLI Pier Vittorio (éd.), *Papergang*, Ancona, Transeuropa, 1990 ; BALLESTRA Silvia, *La guerra degli Antò*, Milano, Mondadori, 1992 ; CELATI Gianni (éd.), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992 ; CAMPO Rossana, *In principio erano le mutande*, Milano, CDE, 1992.

⁹⁸¹ BRIZZI Enrico, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancona, Transeuropa, 1994 ; CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit.

⁹⁸² Ainsi GUGLIELMI : « leur qualité est dans le rapport distant, snob, et surtout non soumis, qu'ils ont à l'égard de la littérature. Cela leur permet de manipuler le stylo avec une liberté plus grande par rapport à leurs camarades plus âgés. [...] Ils s'inquiètent bien peu de satisfaire la société littéraire ». POLVERONI Adriana, *L'okkupazione letteraria*, op. cit. [« la loro qualità è nel rapporto distante snobistico, e soprattutto non succube, che hanno nei riguardi della letteratura. Ciò gli permette di manovrare la penna con una libertà maggiore dei loro compagni più vecchi. [...] Si preoccupano ben poco di compiacere la società letteraria », NT].

⁹⁸³ *Ibid.* [« l'accelerazione linguistica racconta l'accelerazione del vissuto, l'esperienza consumata e bruciata in fretta », NT].

détracteurs de cette tendance⁹⁸⁴, lui reconnaissent la capacité de se faire « document sociologique qui identifie *slang* et habitudes, modes, comportements et styles de vie. En somme, une manière de révéler un paysage inédit »⁹⁸⁵.

C'est dans ce contexte – rock et critique vers la société – que s'enracine le premier *inetto* que nous allons analyser. Walter de *Tutti giù per terra* est l'un des exemples les plus réussis de ces jeunes isolés mais lucides, capables d'avoir un point précis de vue sur les choses.

⁹⁸⁴ Nous pensons notamment à PANZERI qui dans l'introduction au livre déjà cité *I nuovi selvaggi*, n'épargne pas les critiques à cette école du rock : « Ainsi, toutes les lumières [...] du roman jeune semblent orientées [...] [sur] une prétendue "école rock", avec le trio très faible de Ballestra, Brizzi et Culicchia [...] qui se prennent trop au sérieux. [...] Le phénomène des "narrateurs rock" [...] si d'un point de vue sociologique [...] il peut représenter un observatoire assez intéressant, en ce qui concerne la prégnance des livres, nous semble un exemple de "littérature faible", où une certaine fraîcheur stylistique ne correspond pas à une sûre émotion du texte. Faisons donc attention à les définir déjà des "chefs de file" [...] : ce ne sont que des jeunes qui s'essayent à la littérature et [...] cela n'est pas suffisant pour donner "une âme" à la littérature ». PANZERI Fulvio (éd.), *I nuovi selvaggi. Le condizioni del narrare oggi*, op. cit., p. 17-18. [« Così tutte le luci [...] della nuova narrativa sembrano orientate [...] [su] una presunta "scuola rock", col trio debolissimo di Ballestra, Brizzi e Culicchia [...] che si prendono troppo sul serio [...]. Il fenomeno dei "rock narratori" [...] se da un punto di vista sociologico [...] può rappresentare un osservatorio assai interessante, sul versante della gravidanza dei libri, ci sembra un esempio di "letteratura debole", in cui certa freschezza stilistica, poi non corrisponde ad una ferma emozionalità del testo. Siamo ben attenti quindi a definirli già dei "caposcuola" [...]: sono solo ragazzi che tentano la letteratura e [...] questo non è sufficiente a dare "un'anima" alla letteratura », NT]

⁹⁸⁵ PANZERI Fulvio, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta* in CARDONE Raffaele, GALATO Franco, PANZERI Fulvio (éd.), *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, op. cit., p. 41. [« documento sociologico che identifica slang e abitudini, mode, comportamenti e stili di vita. Insomma, un modo per rivelare un paesaggio inedito », NT].

Chapitre 10

Une non-identité. *L'inetto* de Giuseppe Culicchia

10.1 Une génération laissée dans l'ombre

Nuncio vobis gaudium magnum. Habemus iuvenem scriptorem italicum...
C'est par ces mots de jubilation pour l'arrivée de l'écrivain tant attendu que commence la critique de Cesare Cases⁹⁸⁶ au roman *Tutti giù per terra*,⁹⁸⁷ première œuvre de Culicchia. Le sentiment exprimé par Cases est partagé, quoique de façon plus nuancée, par maints autres spécialistes au point de faire du livre un cas littéraire et de son auteur un « représentant important des jeunes narrateurs »⁹⁸⁸.

Tutti giù per terra paraît en 1994 chez Garzanti ; il s'agit d'une sorte de journal intime et de confession ironique de Walter, narrateur d'une vingtaine d'années, qui devrait décider quoi faire dans sa vie. Pour éviter le service militaire, il choisit de faire le service civil devenant ainsi volontaire au CANE, le centre d'accueil pour immigrés et nomades, composé de trois personnes : Walter lui-même, son collègue Pasquale et leur patron Lupo. Peu avant de commencer à travailler au CANE, Walter s'inscrit à la faculté de Lettres, suivant sa passion pour la littérature et la philosophie. Pendant les deux tiers du roman, il oscille entre l'Université et le service civil, sans jamais choisir de façon définitive et se limitant à observer, d'un regard en même temps amusé et inquiet, la débâcle et les contradictions de la société contemporaine.

⁹⁸⁶ CASES Cesare, *Gaudium magnum*, « L'Indice dei libri del mese », n° 7, juillet 1994.

⁹⁸⁷ Pour les citations nous nous référerons à la première édition du roman. Cf. CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, *op. cit.*

⁹⁸⁸ BECCARIA Gabriele, « *Ma la volontà non manca* », « La Stampa », 25 août 1998. [« rappresentante di spicco dei nuovi narratori », NT].

Le ton léger et le style limpide et minimaliste du livre frappent aussitôt le public et la critique, remportant un franc succès⁹⁸⁹. Les principaux journaux lui consacrent des articles ou interviewent l'auteur. C'est lui le jeune auteur « best-seller »⁹⁹⁰, le protagoniste d'un triomphe aussi inattendu que mérité et qui se dit décidé à raconter la vérité sur les jeunes. Ce roman est avant tout « la biographie d'une génération »⁹⁹¹ mais présentée d'un regard différent : « Je tenais à sortir des lieux communs où souvent les jeunes sont confinés, décrits par les journaux comme d'allègres animaux de discothèque »⁹⁹². En effet Walter a bien peu à voir avec le portrait des jeunes des années quatre-vingt-dix fait par les médias. Seul et solitaire, il ne vise pas le succès ni la carrière, il ne s'intéresse pas à la mode ou aux marques, il ne fréquente pas les discothèques, il n'utilise pas de drogues, il n'est pas obsédé par le sexe... un Martien donc ? C'est l'hypothèse que plusieurs journalistes avancent mais que l'auteur repousse assez fermement. Walter n'est pas un cas isolé, tout simplement il fait partie de ces jeunes dont la presse ne parle jamais car ils ne font pas la une.

« Je ne crois pas que Walter soit une exception. Le fait est que ceux comme lui, ceux qui par exemple à l'Université choisissent des études de Lettres plutôt que d'Économie (comme le font les *rampanti*) ne font pas sensation, ne se voient pas, ils représentent une réalité qui n'intéresse pas, qui est marginale, qui n'est pas spectaculaire »⁹⁹³.

⁹⁸⁹ Ce succès se confirme par la suite : le livre est devenu un « long-seller », au point de pousser l'auteur, en 2014, à écrire une nouvelle version, « remixed ». Dans cette nouvelle version, Culicchia raconte de nouveau l'histoire de Walter mais en la situant de nos jours. Il serait très intéressant de réaliser une analyse comparée des deux romans : tout en racontant la même histoire, le traitement différent réservé à certaines thématiques (comme le travail mais également l'image paternelle) montre un profond (et pas positif) changement de la société italienne. CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra. Remixed*, Milano, Mondadori, 2014.

⁹⁹⁰ SICA Luciana, *Sono io il ragazzo bestseller*, « Repubblica », 20 juin 1994 NT. [« best-seller », NT]

⁹⁹¹ *Ibid.* [« la biografia di una generazione », NT].

⁹⁹² GARBESI Marina, *Ebbene sì, non siamo animali da discoteca*, « Repubblica », 15 août 1995, [« Mi premeva uscire dai luoghi comuni in cui spesso sono confinati i ragazzi, descritti dai giornali come allegri animali da discoteca », NT].

⁹⁹³ Ainsi Giuseppe CULICCHIA dans une interview. CHERCHI Grazia, *Il giovane Walter. Memorie dagli anni di plastica*, « L'Unità », 9 mai 1994. [« Non credo che Walter sia un'eccezione. Il fatto è che quelli come lui, quelli che magari all'università scelgono Lettere e Filosofia anziché

Walter donc est le représentant d'un groupe de jeunes vivant dans l'ombre, pessimistes, sans plus d'idéologies ni d'espoirs dans le futur. Une génération de jeunes déjà vieux. Walter est quant à lui, de façon assez explicite, un *inetto*. Presque tous les critiques sont d'accord sur le caractère velléitaire et inerte de ce personnage qui se sent différent de tous les autres. Cependant un seul spécialiste a utilisé la définition d'*inetto* pour parler de Walter. Luca Pucci, dans son étude de la ville dans l'œuvre de Culicchia, établit un parallélisme entre Walter et les personnages svéviens.

« De l'*inetto* Walter possède le trait essentiel, c'est-à-dire la propension (qui est presque une vocation) à se regarder vivre plus qu'à vivre. [...] En plus de manifester, comme l'Alfonso Nitti d'*Une vie*, une carence constante d'énergie vitale, Walter, de façon analogue à l'Emilio Brentani de *Senilità*, est affligé par un précoce sentiment de vieillesse [...]. Ensuite, quant à la ressemblance entre le jeune Walter et le protagoniste de *La conscience de Zeno*, celle-ci [...] consiste dans la capacité [...] à regarder souvent avec un détachement ironique soi-même et sa condition d'*inettitudine* »⁹⁹⁴.

Pucci cependant souligne une importante différence entre les personnages svéviens et Walter. L'*inettitudine* de ce dernier n'a pas des racines philosophiques mais sociales : derrière son malaise il n'y a ni Schopenhauer ni Nietzsche, mais plutôt une « difficulté réelle et générale pour sortir de l'anomie, autrement dit de l'incapacité à programmer *sa propre vie* »⁹⁹⁵.

Economia e Commercio (come fanno i rampanti) non fanno notizia, non si vedono, rappresentano una realtà che non interessa, che è marginale, non è spettacolare », NT].

⁹⁹⁴ Pucci Luca, *La trilogia sulla città di Giuseppe Culicchia*, « Forum Italicum », n° 2, 2008, p. 316-317. [« Dell'*inetto*, Walter possiede il tratto essenziale, ovvero sia la propensione (che è quasi una vocazione) più a guardarsi vivere che a vivere. [...] Oltre a manifestare, come l'Alfonso Nitti di *Una vita*, una costante carenza di energia vitale, Walter, analogamente all'Emilio Brentani di *Senilità*, è afflitto da un precoce sentimento di vecchiezza [...]. Quanto poi alla somiglianza fra il giovane Walter e il protagonista de *La coscienza di Zeno*, questa [...] consiste nella capacità [...] di guardare spesso con distacco ironico se stesso e la propria condizione di *inettitudine* », NT].

⁹⁹⁵ *Ibid.* [« reale e diffusa difficoltà ad uscire dall'anomia, dall'incapacità cioè di progettare *una propria vita* », NT]. L'italique est dans le texte.

Sans utiliser le mot *inetto*, presque tous les spécialistes indiquent en ce malaise le trait principal du personnage. Pour Cases Walter est « perdant d'avance »⁹⁹⁶, pour Amoroso il est un « homme sans qualité de notre temps »⁹⁹⁷, pour Carnero il est « un jeune homme de vingt ans sans qualité »⁹⁹⁸ et pour Barilli un « antihéros [...] maladroit et déphasé »⁹⁹⁹. Tout le monde semble d'accord, donc. En réalité, si l'on regarde de plus près, on s'aperçoit que même la description de Walter peut poser problème. Si l'auteur souligne son ironie et sa nature de « rebelle professionnel »¹⁰⁰⁰, d'autres critiques, par exemple, Carnero, justifient ce manque de qualité par « le vide psychologique dérivant de l'absence de motivations fortes pour vivre »¹⁰⁰¹.

Alors qui est vraiment Walter ? Un *inetto* épuisé par le vide existentiel et par le sentiment de l'absurde ou un *inetto* rebelle et anticonformiste ? Comment expliquer son *inettitudine* : s'agit-il d'un malaise social ou du malaise d'un homme confronté au non-sens qui régit la vie humaine ?

10.2 Un *inetto* à la dérive

L'histoire de *Tutti giù per terra* se déroule à la fin des années quatre-vingt, décennie de l'hédonisme et du succès facile, dont Culicchia a une image extrêmement critique : « Mon roman est situé à la fin des années quatre-vingt que beaucoup d'entre nous considérons comme négatives. Ou mieux, en plastique, des années dominées par la société de consommation, la vacuité, l'image, le cynisme »¹⁰⁰². Pour l'auteur, cette période a laissé des traces visibles

⁹⁹⁶ CASES Cesare, *Gaudium magnum*, op. cit. [« perdente in anticipo », NT].

⁹⁹⁷ AMOROSO Giuseppe, *Il cenacolo degli specchi: narrativa italiana 1993-1995*, op. cit., p. 244. [« uomo senza qualità del nostro tempo », NT].

⁹⁹⁸ CARNERO Roberto, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano, Mondadori, 2010, p. 22. [« un ventenne senza qualità », NT].

⁹⁹⁹ BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata*, op. cit., p. 100-101. [« antieroe [...] maldestro e fuori fase », NT].

¹⁰⁰⁰ CULICCHIA dans PANZERI Fulvio, *Quando il videogioco si fa punk*, « Avvenire », 13 août 1994.

¹⁰⁰¹ CARNERO Roberto, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 22. [« vuoto psicologico derivante dalla mancanza di forti motivazioni per vivere », NT].

¹⁰⁰² CHERCHI Grazia, *Il giovane Walter. Memorie dagli anni di plastica*, op. cit. [« Il mio racconto è ambientato alla fine degli anni Ottanta che in tanti giudichiamo negativi. Anzi di plastica, dominati dal consumismo, dalla vacuità, dall'immagine, dal cinismo », NT].

dans les années quatre-vingt-dix, « années mauvaises que celles-ci, la répétition des mauvaises années 80 »¹⁰⁰³. Le jugement exprimé par Culicchia est donc ferme et implacable. Nous le retrouvons tout au long du roman, à partir du titre¹⁰⁰⁴ et de l'incipit. « Tourne tourne en rond, le monde tombe... Vers la fin des années quatre-vingt le monde semblait vraiment sur le point de tomber et moi, dans l'attente, je me limitais à tourner en rond, jour après jour »¹⁰⁰⁵.

Cette ouverture est significative à plusieurs égards. Vu à travers les yeux du narrateur, le monde semble sur le point d'imploser, il n'y a aucune trace du progrès et du bien-être dont les autres parlent. Tout n'est qu'un jeu stupide qui cache l'imminente catastrophe. Face à ce sentiment cependant, Walter ne fait rien d'autre que « tourner en rond » et « se limiter à regarder ». Dans ces premiers mots, nous apercevons déjà l'aveu d'impuissance de notre *inetto*, relégué dans un coin pour attendre, jour après jour. Nous identifions aussi une des caractéristiques principales de notre personnage : sa tendance à regarder plutôt qu'à agir jointe à la capacité de réfléchir sur ce qu'il voit et de le commenter.

Aussi, « tourner en rond » est une expression à laquelle nous pouvons donner deux significations différentes mais étroitement liées : la première est plus géographique, la deuxième plus existentielle. Commençons par la dimension spatiale : Walter tourne sans cesse et sans but dans la ville, il erre dans les rues de Turin sans avoir l'allégresse et l'insouciance que l'on reconnaît souvent au flâneur. Plutôt, il traîne son corps fatigué à travers des rues grises, toutes pareilles, se rapprochant ainsi de la figure du vagabond dont

¹⁰⁰³ GARBESI Marina, *Ebbene sì, non siamo animali da discoteca*, op. cit. [« anni brutti questi, la replica dei brutti anni 80 », NT].

¹⁰⁰⁴ Le titre du roman reprend en effet la dernière strophe d'une comptine très célèbre en Italie. CULICCHIA la récupère en en changeant l'esprit : le refrain n'a plus rien de l'insouciance et de l'euphorie de l'enfance mais ses mots (où la planète entière tombe) sont utilisés pour indiquer une catastrophe sociale imminente.

¹⁰⁰⁵ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 13. [« Giro giro tondo, casca il mondo...Verso la fine degli anni Ottanta il mondo pareva proprio sul punto di cascare e io nell'attesa mi limitavo a girare in tondo, giorno dopo giorno », NT].

« l'apparente liberté de mouvement » lui permet d' « échapper au filet d[u] contrôle »¹⁰⁰⁶ :

« Je faisais toujours plus ou moins le même parcours. Sans but. Chaque jour les mêmes rues. Les mêmes vitrines. Les mêmes visages. Les vendeurs regardaient les gens hors des magasins comme les animaux au zoo regardaient les touristes. Par rapport à eux je me sentais libre. Mais j'étais juste libre de ne rien faire. Rue Po place Castello rue Roma. Place San Carlo rue Carlo Alberto rue Lagrange. Place Carignano place Carlo Alberto rue Po. Et ensuite de nouveau : place Castello, rue Roma, plaque San Carlo. Tous les jours. Jour après jour. Kilomètre après kilomètre. À l'infini »¹⁰⁰⁷.

Walter va « à la dérive à travers la ville, choisissant les rues au hasard, sans but »¹⁰⁰⁸ se confrontant à un espace clos et opprimant qui n'offre aucune prise, ni identitaire ni émotive. Le Turin de Walter apparaît dépourvu de tout élément spontané et aléatoire, comme une vraie prison. Ce sentiment toutefois, n'appartient qu'à lui. Pour les autres, la ville semble être un lieu où il est encore possible de se rencontrer et vivre. Le regard de notre *inetto* s'arrête souvent sur les bars où les gens parlent, l'université où des groupes de jeunes partagent des expériences, ou encore sur les rues et les places de Turin. Pour les autres ces endroits sont des « points de rencontre » qui « offrent des occasions de connaissance de soi et des autres »¹⁰⁰⁹. Mais alors pourquoi notre *inetto* ne fait-il pas cette même expérience des lieux ? Peut-on y lire quelque chose de plus qu'un dépaysement géographique ? En effet, en regardant de

¹⁰⁰⁶ BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁰⁷ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 13. [« Facevo sempre più o meno lo stesso percorso. Senza una meta. Ogni giorno le stesse vie. Le stesse vetrine. Le stesse facce. I commessi guardavano la gente fuori dai negozi come gli animali allo zoo guardavano i turisti. Rispetto a loro mi sentivo in libertà. Ma ero solo libero di non far niente. Via Po piazza Castello via Roma. Piazza San Carlo via Carlo Alberto via Lagrange. Piazza Carignano piazza Carlo Alberto via Po. E poi di nuovo: piazza Castello, via Roma, piazza San Carlo. Tutti i giorni. Giorno dopo giorno. Chilometro dopo chilometro. All'infinito », NT].

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 90. [« alla deriva per la città, scegliendo le strade a caso, senza una meta », NT].

¹⁰⁰⁹ POCCHI Luca, *La trilogia sulla città di Giuseppe Culicchia*, op. cit., p. 324. [« punti d'incontro » ; « offrono occasioni di conoscenza di sé e degli altri », NT].

plus près, on se rend vite compte que les lieux où le regard de Walter s'arrête sont des lieux fonctionnels. Les gens ne flânent pas : ils vont, par exemple, dans les magasins pour acheter quelque chose, ou dans les bars pour rencontrer leurs camarades. Ils se déplacent avec un but : aller quelque part, rencontrer quelqu'un. Mais que faire lorsqu'on n'a pas ce but ? Que faire si l'on est coupé des mécanismes basiques qui régissent la vie sociale ?¹⁰¹⁰ L'égaré géographique correspond ainsi au manque d'objectifs de notre personnage : Walter erre, un peu comme les vagabonds de Bauman¹⁰¹¹, imprévisibles et donc susceptibles de renverser le parfait (mais factice) ordre de l'espace urbain.

Il nous semble évident que l'errance géographique est avant tout une errance existentielle. Walter ne sait pas où il en est dans sa vie ni dans sa ville. Voici donc que nous le retrouvons dans un état typique de beaucoup de nos *inetti* : au lieu de vivre et de s'imposer, il se laisse porter par les choses et par les personnes, dominé par un profond sentiment d'inertie. Walter est toujours fatigué et il ressent un vague sentiment de culpabilité pour avoir « gâché [son] temps à des choses inutiles et vides. À marcher sans but à travers la ville »¹⁰¹². La vérité est que Walter n'est pas un personnage volontaire ou riche de propositions. Ce qu'il choisit, il le choisit par inertie, sans particulières

¹⁰¹⁰ Il s'agit d'une question qui restera constante dans la production de Culicchia. « Dans quel but se diriger vers où ? » se demande le protagoniste de son troisième roman. CULICCHIA, Giuseppe, *Bla bla bla*, Milano, Garzanti, 1997, p. 25. [« A che scopo dirigersi verso dove ? »]. Dans ce troisième roman, Culicchia creusera le discours sur la ville, la liant de façon inextricable à la globalisation et à la société de consommation. Il s'agit d'un roman beaucoup plus pessimiste et amer que les deux précédents. Walter disparu, le rôle de protagoniste est confié à un homme sans nom qui décide de tout abandonner. Il passe donc ses journées à errer dans une ville devenue une sorte d'immense non-lieu, selon la définition donnée par Marc Augé, c'est-à-dire un lieu non identitaire, non relationnel et non historique, où tout est toujours égal. Ce narrateur fait donc expérience d'une ville isomorphe, sans direction, composée de cellules identiques (les quartiers) répliquées à l'infini. Tout sens historique est éliminé (de cette ville, le narrateur ne voit que des magasins, des restaurants et des centres commerciaux) : hyper-déterminé, hyper-connecté, l'espace de la ville perd toute possibilité de participer à la construction identitaire de la personne. Cf. AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.

¹⁰¹¹ BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, op. cit., p. 47 et svv. Rappelons que BAUMAN identifie quatre types dans la liquidité postmoderne : le flâneur, le vagabond, le touriste et le joueur.

¹⁰¹² Culicchia Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 108. [« buttato il [suo] tempo in cose inutili e vuote. Camminando senza scopo per la città », NT]

motivations idéologiques¹⁰¹³. C'est ainsi que, dans l'attente de la réponse ministérielle, il décide de s'inscrire à la faculté de Lettres, croyant pouvoir rencontrer des jeunes qui, comme lui, donnent à la littérature une énorme importance. La réalité se démontrera bien différente : les poètes-philosophes qu'il espérait rencontrer sont les mêmes « fils à papa » qui fréquentent Droit ou Sciences Po.

La vie universitaire a bien peu à voir avec ce qu'il s'imaginait et cette distance traduit la cécité de cet *inetto* qui se montre à différentes reprises incapable de décrypter la réalité sociale, faute d'en connaître les mots-clés¹⁰¹⁴. Par exemple, lorsqu'une ancienne copine de lycée, Enza, l'invite en discothèque, il se présente trop tôt, suscitant le rire des videurs¹⁰¹⁵. C'est comme si le monde était guidé par ses lois propres, non écrites, que tout le monde connaît sauf lui. Il est constamment déphasé, par rapport à ceux qui l'entourent, il n'arrive pas à tenir le rythme. Il n'est donc pas étonnant de voir qu'il ne sait pas danser. De nouveau en discothèque (cette fois avec Beatrice, surnommée Bea, la fille qui le drague) il avoue : « Je n'avais jamais été un bon danseur. Je cherchais à tenir le rythme en imitant les mouvements des autres. Le problème était qu'en les imitant je me retrouvais tout le temps en retard »¹⁰¹⁶. Cette scène, fortement métaphorique, nous présente un *inetto* qui n'arrive pas à être en phase avec les règles sociales.

Il faut dire que la réalité telle que Walter la perçoit est bien peu attrayante. En syntonie avec son mal-être et son absence de but, tout ce qui l'entoure lui

¹⁰¹³ Même lorsqu'il décide de devenir objecteur de conscience, il le fait pour éviter le service militaire et gagner un peu d'argent. Quant au choix du centre où il sera objecteur de conscience, il choisit le CANE parce qu'il s'agit du centre le moins recherché, donc celui où il a le plus de chances d'être accepté. Derrière son choix, il n'y a aucune vocation humanitaire.

¹⁰¹⁴ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 24. [« Non conoscevo le parole chiave », NT].

¹⁰¹⁵ Au départ il ne comprend pas pourquoi tout le monde se moque de lui. Dans la discothèque encore vide, il demande au barman qui lui explique que « plus tard l'on arrive mieux c'est. Arriver trop tôt signifie avoir l'air d'un couillon ». *Ibid.*, p. 31. [« Più tardi si arriva e meglio è. Arrivare troppo presto significa fare la figura del coglione », NT].

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 82. [« Non ero mai stato un bravo danzatore. Cercavo di andare a tempo imitando i movimenti degli altri. Il guaio era che imitandoli mi ritrovavo ad essere sistematicamente in ritardo sul ritmo », NT].

paraît mécanique et incolore. Il voit tout en gris : grise est l'Université¹⁰¹⁷, grise est la discothèque¹⁰¹⁸, même le soleil « apparaissait pâle, caché par le smog »¹⁰¹⁹. Toutes ces remarques représentent le point de vue du narrateur par rapport à une réalité qui lui semble postiche, dont il n'arrive pas à s'échapper. D'ailleurs, où s'enfuir ? La ville et la vie de Walter ne semblent pas proposer d'alternatives¹⁰²⁰. Mais si Walter ne peut pas s'enfuir de ce monde, il ne peut pas non plus s'arrêter. Ne trouvant jamais la bonne attitude, il a constamment le sentiment de ne pas être à sa place. Pourquoi ? « Je ne sais pas qui je suis. Je ne sais pas ce que je ferai d'ici un mois. Les filles ne s'aperçoivent pas de moi. Et mon père ne me lâche jamais »¹⁰²¹. Walter essaie de donner une réponse (fût-elle négative) à son mal-être. Il ne sait pas qui il est : il confesse un égarement identitaire qui est lié à l'absence d'un projet professionnel et aux rapports difficiles qu'il entretient avec les autres. Essayons d'analyser ces points de plus près.

10.3 L'*inetto* et le travail

Notre *inetto* n'a pas d'ambitions précises, il préfère passer ses journées à dormir ou à lire – surtout Bukowski et Hemingway. Le lycée terminé, il devrait chercher un emploi ou entamer un parcours universitaire débouchant sur une carrière future. En fait, il ne choisit ni l'un ni l'autre : pas de travail, pas de projet professionnel. Or, le travail est un élément déterminant pour la

¹⁰¹⁷ « Tout était gris dans cet endroit : gris acier, gris souris, gris perle. Les couloirs étaient vert-de-gris. Les ascenseurs gris anthracite. Les murs des salles gris clair ». *Ibid.*, p. 21. [« Tutto in quel posto era grigio : grigio acciaio, grigio topo, grigio perla. I corridoi erano grigioverdi. Gli ascensori grigio fumo. Le pareti delle aule grigio chiaro », NT].

¹⁰¹⁸ « Quand j'avais quatorze ans, je m'imaginai la vie brillante dans les boîtes de nuit, les rencontres intéressantes, les femmes mystérieuses, sensuelles. Maintenant, tout m'apparaissait seulement vide, gris, dépouillé ». *Ibid.*, p. 33. [« Quando avevo avuto quattordici anni mi ero immaginato la vita brillante dei locali notturni, gli incontri interessanti, le donne misteriose, sensuali. Adesso tutto mi appariva soltanto vuoto, grigio, spoglio », NT].

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 58. [« appariva pallido, nascosto dallo smog », NT].

¹⁰²⁰ C'est ce que remarque également Luca POCCHI qui souligne « l'absence du cadre traditionnellement alternatif à celui de la ville, le cadre de la campagne ». POCCHI Luca, *La trilogia sulla città di Giuseppe Culicchia*, op. cit., p. 322. [« l'assenza dello scenario tradizionalmente alternativo a quello della città, lo scenario della campagna », NT].

¹⁰²¹ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 27. [« Non so chi sono. Non so cosa farò di qui a un mese. Le ragazze non mi cagano. E mio padre non molla mai », NT].

structuration et la solidité de l'identité, surtout masculine¹⁰²². Il n'est pas étonnant donc, que l'absence d'une activité ou d'un projet de carrière affaiblisse son identité. À quoi est due cette absence ? Est-ce que cela relève de la responsabilité de notre *inetto* ou de la société ? Il faut distinguer ici deux plans qui s'entremêlent dans le roman : d'un côté le refus d'un emploi ordinaire que le personnage exprime, de l'autre la difficulté de trouver quelque travail que ce soit.

Walter n'est pas intéressé à faire carrière, le simple mot le dégoûte et il a horreur de tout ce qu'il implique. « Les perspectives d'ascension sociale après le diplôme ne m'intéressaient pas beaucoup »¹⁰²³ nous dit-il. En ce sens, il est fortement différent des *rampanti* (mot qui revient souvent dans le roman) qui l'entourent, dont il apparaît séparé aussi d'un point de vue physique. Les *rampanti* fréquentent les mêmes lieux que Walter mais ils ne semblent pas partager le même espace. Il les observe à partir d'une position défilée mais eux ne semblent pas le voir. Walter ne partage pas l'euphorie face à la possibilité de s'enrichir et d'avoir « une belle voiture, un compte en banque, des vêtements à la mode, bref, une vie aisée »¹⁰²⁴. Pour lui ce n'est qu'une illusion et la réalité est bien différente. De ce point de vue, il a les yeux grands-ouverts sur la façon dont la société fonctionne. Il sait que pour les enfants d'ouvriers comme lui tout est plus compliqué : pour « survivre j'aurais dû travailler toute ma vie, vu que mes parents étaient des ouvriers et que les ouvriers n'arrivent

¹⁰²² Nous avons déjà cité John TOSH qui fait du travail l'un des trois éléments de construction de l'identité masculine. Mais le rôle du travail dans la structuration de l'identité masculine est reconnu par tous les spécialistes, se reliant à la capacité d'assurer l'entretien de la famille et de jouer un rôle dans la société. RUSPINI e FAGIANI soulignent à quel point il s'agit d'un élément central : « Le travail a été pris par les hommes comme un espace symbolique où se jouent la compétition, la mise à l'épreuve de soi-même [...] ; le travail masculin était synonyme de dignité, d'émancipation et d'appartenance active à la communauté ». FAGIANI Maria Luisa, RUSPINI Elisabetta, *Maschi alfa, beta, omega: virilità italiane tra persistenze, imprevisti e mutamento*, op. cit., p. 97. [« Il lavoro è stato assunto dagli uomini come uno spazio simbolico nel quale si gioca la competizione, la prova di sé [...] il lavoro maschile era sinonimo di dignità, emancipazione e partecipazione attiva alla comunità », NT].

¹⁰²³ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 20. [« Le prospettive di scalata sociale dopo la laurea non mi importavano granché », NT].

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 107. C'est le texte d'une annonce d'emploi que Walter lit dans un journal et qui s'appuie sur l'illusion de l'argent facile : « l'important est que tu aies du charisme, de la sympathie, de la présence, envie de percer » continue l'annonce. [« Una bella auto, un conto in banca, abiti alla moda, insomma, una vita agiata » ; « l'importante è che tu abbia carisma, simpatia, ottima presenza, voglia di sfondare », NT].

pas à frauder le fisc comme les parents des futurs tops managers inscrits à l'université »¹⁰²⁵.

C'est pour cela qu'il voit le travail comme « une cage »¹⁰²⁶ qui fera de lui non un adulte libre et épanoui mais un engrenage contribuant au maintien du système. Il n'est pas étonnant qu'il refuse l'emploi à vie, mirage de tous les Italiens, le CDI qui permettrait de résoudre, comme par magie, tous les problèmes. Pour Walter l'emploi à vie appartient à la génération passée, celle des pères dont on ne veut pas répéter les erreurs ni le parcours de vie¹⁰²⁷. En ce sens, il participe pleinement de la liquidité du monde postmoderne. Il se méfie « des engagements à long terme »¹⁰²⁸, il ne veut pas « se faire ligoter à un endroit [...]. Ne pas *contrôler* l'avenir mais *refuser de l'hypothéquer* »¹⁰²⁹. Toutefois, pour l'humanité liquide de Bauman ce refus est déterminé par l'espoir d'avoir quelque chose de mieux ; chez Walter derrière son refus nous pouvons entrevoir le manque total de confiance en l'avenir – la tentative de repousser le moment où son destin sera scellé pour toujours. Après la énième dispute avec son père, notre *inetto* dit :

« il ne m'intéressait pas de faire carrière [...] poussé par un mécanisme construit sur mesure, une mesure qui n'était pas la

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 59. [« sopravvivere avrei dovuto lavorare tutta la vita, visto che i miei erano degli operai e gli operai non riuscivano ad evadere le tasse come i genitori dei futuri top manager iscritti all'università », NT]. Comme Renato BARILLI le remarque, dans « les pages de Culicchia réapparaît [...] le motif des inégalités de classe, vu que son protagoniste se trouve placé dans une situation de petite bourgeoisie presque totalement dépourvue de moyens. Mais l'élément nouveau de nos jours, ce qui permet de parler d'un effacement du motif de classe, consiste dans le fait que la société de masse et la consommation, dont le visage est complètement façonné par les médias, rend communs certains objectifs ». BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata*, *op. cit.*, p. 101. [« le pagine di Culicchia si riaffaccia [...] il motivo della disuguaglianza di classe, dato che il suo protagonista si trova collocato in una situazione di piccola borghesia quasi totalmente priva di mezzi. Ma il dato nuovo dei nostri giorni, che permette di parlare di una cancellazione del motivo classista, sta nel fatto che la società di massa e di consumo, il cui volto è interamente modellato dai media, rende comuni certi obiettivi », NT].

¹⁰²⁶ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, *op. cit.*, p. 13. [« rinchiuder[s]i in una gabbia », NT].

¹⁰²⁷ Parlant de son premier roman, Culicchia affirme que Walter a « peur de finir comme son père qui a travaillé toute sa vie chez FIAT ». CULICCHIA Giuseppe, *Il primo precario della letteratura italiana*, Rai Educational. L'interview est disponible en ligne sur le site RAI Educational à l'adresse :

<http://www.scrittoreperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=986¤tId=119>. [« paura di far la fine del padre che ha lavorato tutta la vita in Fiat », NT].

¹⁰²⁸ BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 43. L'italique est dans le texte.

mienne. Ce n'était pas le travail qui me faisait peur. J'avais peur de me flanquer tout seul dans une prison et d'en jeter ensuite les clés avec mes propres mains »¹⁰³⁰.

Walter est un jeune homme qui a peur de grandir : il s'oppose donc à l'un des éléments qui qualifient le passage à l'âge adulte : le travail. Il craint de trouver un emploi à vie qui l'enchaînerait pour le reste de son existence. Mais est-il encore possible de trouver un tel type d'emploi ?

10.3.1

Walter vit dans une époque historique bien précise où le passage d'une économie industrielle à une économie postindustrielle commence à faire peser ses conséquences. En particulier, de nouvelles formes de contrats de travail commencent à se répandre et les rares places en CDI qui subsistent sont d'ailleurs soumises à un système de favoritisme qui n'a rien à voir avec le mérite. Exemplaire est, à cet égard, la scène du concours pour employés municipaux qu'après un moment d'hésitation Walter décide de tenter, tout comme son collègue Pasquale. Notre *inetto* commence donc à étudier les textes au programme, remarquant en même temps, la nouvelle attitude de Pasquale à l'égard de leur patron, Lupo. « Chaque matin Pasquale entrant au CANE à l'avance, de manière à avoir le temps de nettoyer le bureau du patron et de lui préparer un bon café... chaque soir, il s'arrêtait après l'heure de fermeture, pour prendre de l'avance sur le travail du lendemain... »¹⁰³¹.

Trente mille participants pour trois cent postes : le jour venu, toute la ville est en émoi :

¹⁰³⁰ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 19-20 [« non mi interessava fare carriera [...] spinto da un meccanismo costruito su misura fuori misura per me. Non era la fatica a spaventarmi. avevo paura di scaraventarmi da solo in una prigione per poi gettarne le chiavi con le mie stesse mani », NT].

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 92. [« Ogni mattina Pasquale entrava al CANE in anticipo, in modo da avere il tempo di pulire la scrivania al capo e preparargli un bel caffè... Ogni sera si fermava oltre l'orario stabilito, per essere già avanti con il lavoro del giorno successivo... », NT].

« Autour de moi, je vis des personnes de toutes sortes. Des ménagères, des employés de banque, des chômeurs, des hommes sur la trentaine aux poignets de chemise usés et deux ou trois hypothèques sur leur maison, des putains de province fatiguées de se vendre pour presque rien, des manchots, des aveugles, des débiles, tous avec le même mirage : l'emploi fixe, auquel rester cloués toute leur vie »¹⁰³².

Notre *inetto* n'aura pas la place, faute d'avoir les contacts utiles¹⁰³³ ; c'est Pasquale qui l'aura, « grâce au coup de pouce de Lupo »¹⁰³⁴. Deux éléments attirent notre intérêt : le premier est l'incapacité du narrateur de saisir les codes de conduite, il ne comprend que trop tard le fonctionnement des choses. Autrement dit, il n'imaginait même pas que plutôt qu'étudier pour le concours, il aurait dû se montrer servile avec son chef comme Pasquale a su l'être.

Le deuxième est la structure de favoritisme, voire de corruption, qui régit les institutions et l'accès à un emploi du service public. Pour avoir un CDI il faut de bons contacts, savoir parler aux personnes qui comptent, se comporter selon certains codes. Celui qui ne sait pas le faire est – comme dans le cas de Walter – destiné d'avance à être perdant, destiné à être un *inetto*. Mais est-il juste de considérer quelqu'un comme un *inetto* parce qu'il ne s'en remet pas à la corruption ? La dimension polémique de cette prise de position est évidente.

En somme, l'emploi à durée indéterminée que Walter redoute tant a du mal à se concrétiser¹⁰³⁵. En d'autres termes, la cage que Walter veut éviter est en réalité inexistante. La suite du roman nous le confirme : une fois disparue la possibilité d'un emploi stable, terminée l'expérience du service civil, Walter

¹⁰³² *Ibid.*, p. 93. [« Attorno a me incontrai gente di ogni tipo. Casalinghe, bancari, disoccupati, uomini sui trent'anni con i polsini della camicia consumati e un paio di ipoteche sulla casa, puttane di provincia stanche di darla via praticamente gratis, monchi, ciechi, subnormali, ciascuno con il medesimo miraggio: il posto fisso, quello a cui rimanere inchiodati tutta un'esistenza », NT].

¹⁰³³ Ces contacts s'avèrent donc fondamentaux pour n'importe quelle carrière, comme lui dit de façon explicite le médecin qui lui fait passer la visite médicale. Cf. *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 115. [« grazie all'interessamento di Lupo », NT].

¹⁰³⁵ La situation ne changera pas dans le roman suivant de CULICCHIA, *Paso Doble*, à la différence près que dans ce cas, Walter (le roman est la suite de ses aventures) sera obligé de se plier à toute sorte de contraintes pour garder son emploi.

est obligé de trouver un travail pour survivre. Il cumule ainsi une série de petits boulots qui n'ont aucun rapport l'un avec l'autre : il fait l'électricien, il travaille pour le Salon du Livre de Turin et, ensuite, dans une librairie. Tous ces emplois ont en commun le fait d'être de courte durée et précaires. Lorsqu'il est embauché en tant qu'électricien, il est obligé de réclamer son salaire à son patron :

« À la fin du mois il ne fit aucune allusion, ne serait-ce que par erreur, à ma paie. J'attendis quelques jours, ensuite je la lui demandai. "J'ai besoin d'argent" je lui dis. "Bien sûr" me répondit-il. "Je suis désolé, je l'avais totalement oublié". Il tira son portefeuille de la poche de son pantalon et il me tendit trois billets de cent mille lires. C'était la rétribution d'un mois, sans couverture sociale »¹⁰³⁶.

De même, dans la librairie de « miss Alberta » – comme Walter l'appelle – il sera embauché au noir « sans couverture sociale, avec un salaire inférieur à la convention collective »¹⁰³⁷.

Devançant de quelques années les personnages de la littérature dite de la précarité, Walter fait, parmi les premiers, cette expérience ; Culicchia lui-même l'a récemment reconnu, en le définissant comme « le premier précaire de l'histoire littéraire italienne »¹⁰³⁸. Qu'il soit le premier ou pas, finalement peu importe, en revanche il est évident que le monde du travail avec lequel il entre en contact a changé. Le travail devient « plus le résultat d'une occasion saisie au vol que le produit d'un processus planifié et programmé »¹⁰³⁹, c'est pourquoi, l'activité professionnelle ne peut plus respecter la fonction de construction identitaire qu'auparavant on lui reconnaissait. Si entre la

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 112-113. [« Alla fine del mese non accennò neanche per sbaglio alla mia paga. Aspettai qualche giorno, poi gliela chiesi. "Mi occorrono i soldi", gli dissi. "Certo", mi rispose lui. "Scusami, me ne ero proprio dimenticato". Estrasse dai pantaloni il portafoglio e mi porse tre biglietti da centomila lire. Era il compenso di un mese, senza libretti di lavoro », NT].

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 119. [« senza libretti, con uno stipendio inferiore rispetto a quello stabilito dal contratto nazionale », NT].

¹⁰³⁸ CULICCHIA Giuseppe, *Il primo precario della letteratura italiana*, op. cit. [« il primo precario della storia della letteratura italiana », NT].

¹⁰³⁹ BAUMAN Zygmunt, *Modernità liquida*, GFL, Roma, Bari 2006, p. 159. [« più il risultato di un'occasione presa al volo che il prodotto di un processo pianificato e programmato », NT].

précarité et l'*inettitudine* le rapport n'est pas forcément de cause à effet (d'ailleurs, n'oublions pas que tous les *inetti* ne sont pas des précaires et tous les précaires ne sont pas des *inetti*), nous constatons que la précarité nourrit le sentiment qui accompagne le personnage inapte de ne pas savoir quoi faire, de ne pas y arriver et de ne pas être à la hauteur.

Constatons également que dans ce monde précaire, où tout change sans cesse et où, pour survivre, il faut savoir changer, l'on se fraie un chemin grâce aux relations sociales. Ce ne sont pas les compétences qui comptent mais le réseau de connaissances et la capacité de se comporter comme la société l'exige. En ce sens, l'*inettitudine* de Walter peut être lue comme un signe de différence et d'opposition. Pensons, par exemple, aux deux entretiens d'embauche qu'il arrive à décrocher, et qui se répètent presque à l'identique l'un après l'autre. Chez Air France et chez Martini&Rossi, Walter prononce deux phrases qui lui coûteront son emploi¹⁰⁴⁰. Deux phrases déplacées qui témoignent de son incapacité à comprendre et adhérer aux mécanismes de fonctionnement de la société contemporaine. Walter ne sait pas et ne veut pas « se vendre » : en ce sens, son *inettitudine* peut être lue comme une forme de résistance au monde qui l'entoure.

¹⁰⁴⁰ Chez Air France, lorsque le recruteur lui demande pourquoi il veut travailler avec eux, Walter répond de façon déplacée : « Parce que j'aime voyager ». « Air France n'est pas un village touristique ». « Je sais. Mais ce n'est pas un emploi d'expert comptable non plus ». Un tic lui lacéra le visage le transformant pendant quelques secondes en un tableau de Picasso. « Je suis expert-comptable » me dit-il [...]. En quatre répliques j'avais grillé Air France ». Les choses ne se passent pas différemment lors du deuxième entretien. Walter affirme : « Le problème est que si on ne commence pas à travailler quelque part il n'y a aucune façon d'acquérir deux années d'expérience ». Le tic à la narine lui dévasta les traits, les réduisant à une toile de Mondrian. « Nous ne sommes pas QUELQUE PART, monsieur. Nous sommes chez Martini&Rossi ». J'en avais fini aussi avec la publicité ». Culicchia Giuseppe, *Tutti giù per terra, op. cit.*, p. 114-115. [« Perché mi piace viaggiare ». « L'Air France non è un villaggio turistico ». « Lo so. Però non è nemmeno un posto da ragionieri ». Il tic gli lacerò il volto trasformandolo per qualche secondo in un quadro di Picasso. « Io sono ragioniere », mi disse [...]. Nel giro di quattro battute mi ero giocato l'Air France » ; « Il problema è che se non si inizia a lavorare da qualche parte i due anni di esperienza non è possibile farseli in nessun modo ». Il tic alla narice sinistra gli devastò i lineamenti riducendoli a una tela di Mondrian. « Noi non siamo QUALCHE PARTE, signore. Noi siamo la Martini&Rossi ». Avevo chiuso anche con la pubblicità », NT].

10.3.2

Vers la fin du roman, Walter commence se rêver écrivain. Il découvre que l'écriture le fait se sentir bien et, surtout, l'amène à se découvrir lui-même, s'avérant être un rempart contre le monde extérieur. Walter est-il destiné à devenir écrivain ? Trouvera-t-il dans la littérature l'axe autour duquel construire son identité ? Ce n'est pas exactement ainsi que cela se passe. « Voici ce que je voulais faire dans ma vie : écrire. Mais je devais gagner ma vie »¹⁰⁴¹. Dans son « mais » est contenue l'impossibilité de réaliser son rêve : Walter découvrira bientôt que la littérature (ou du moins, une certaine littérature) ne paie pas.

Comme d'autres personnages inaptes qui figurent dans les romans publiés en ces mêmes années – pensons à ceux de Paolo Nori ou d'Antonio Moresco – Walter est confronté aux difficultés inhérentes à la publication d'un livre. En réalité, il faut souligner que chez Nori ou Moresco un autre point est soulevé : l'industrie culturelle est soutenue par les mêmes lois de favoritisme et connivence que l'on retrouve ailleurs. En particulier chez Moresco, les écrivains à succès sont décrits moins comme des intellectuels ou des artistes que comme des hommes de spectacle parfaitement à l'aise dans chacune de leurs apparitions télévisées. Dans ces romans, deux types d'écriture se distinguent et s'opposent : l'une est caractérisée par une grande facilité, liée au monde du spectacle, elle est sans épaisseur mais rentable. L'autre est plus difficile, elle est le fruit de la passion et de la recherche et pour cela se présente comme une « folie »¹⁰⁴² qui isole ceux qui vivent « en conflit total avec l'utilisation et la dimension de l'écriture qui dominant de nos jours »¹⁰⁴³.

Cet aspect manque chez Culicchia qui vise plutôt à souligner l'inutilité de la culture devenue, dans le meilleur des cas, une marchandise comme les autres.

¹⁰⁴¹ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 96. [« Ecco cosa volevo fare nella vita: scrivere. Però dovevo mantenermi », NT].

¹⁰⁴² MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 231. [« pazzia », NT].

¹⁰⁴³ MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, op. cit., p. 194. [« in urto totale con l'uso e la dimensione della scrittura che dominano oggi », NT].

« Lire ne sert à rien dans la vie »¹⁰⁴⁴ crie le père de Walter. De la même façon, en ouverture de *Paso Doble*, le chef de la librairie vidéothèque où Walter travaille « a pris une décision historique. Dorénavant nous ne vendrons plus de livres [...]. Les trend de vente des autres shops du Team parlent clair : plus personne ne lit les livres »¹⁰⁴⁵. Il s'agit d'un aspect à peine ébauché dans ce roman mais qui est, selon nous, très significatif. La seule possibilité de recours qui semblait se dessiner à l'horizon pour notre *inetto* s'évapore avant de se réaliser. Ses velléités littéraires sont destinées à rester telles. D'ailleurs, dans le roman suivant de Culicchia, *Paso doble*, Walter ne parle plus ni de littérature ni d'écriture. Ces deux activités ont totalement disparu de la vie d'un personnage broyé par un travail qui lui permet de survivre et non de vivre. Elles s'avèrent donc être une expérience vite oubliée, un épisode arrivé à son terme et mis au rancart, dont toute mémoire est perdue¹⁰⁴⁶.

10.4 L'*inetto* et les autres

Les idées peu ordinaires de Walter provoquent souvent des disputes avec son père, personnage foncièrement négatif : il n'a aucun rapport avec son fils si ce n'est pour le tancer à longueur de journée. « T'as envie de rien foutre »¹⁰⁴⁷ ; « Si tu m'avais écouté tu aurais pu commencer ta carrière depuis

¹⁰⁴⁴ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 35. [« Leggere non serve a niente nella vita »], NT.

¹⁰⁴⁵ CULICCHIA Giuseppe, *Paso Doble*, op. cit., p. 14. [« ha preso una decisione storica. D'ora in poi non venderemo più libri [...]. I trend di vendita degli altri shop del Team parlano chiaro: i libri non li legge più nessuno »], NT].

¹⁰⁴⁶ Le problème de la mémoire nous semble central dans les deux livres. *Paso Doble* est conçu comme la continuation des aventures de Walter (d'ailleurs, il est publié à une année de distance). Cependant, dans le deuxième roman, aucune allusion n'est faite à la vie et aux aventures de Walter dans *Tutti giù per terra*. Les questions restées non résolues (par exemple : Walter a-t-il terminé ou abandonné l'Université ?) ne sont pas traitées. En vrai personnage postmoderne, Walter ne conserve aucune mémoire du livre précédent – et ses lecteurs non plus.

¹⁰⁴⁷ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 19. [« Non hai voglia di fare un cazzo, tu », NT].

longtemps »¹⁰⁴⁸ ; « à ton âge tu dois penser à rouler les autres, au lieu de perdre ton temps avec les livres ! »¹⁰⁴⁹ .

Ce n'est que dans ces altercations que le personnage du père apparaît : assis devant la télé, il se tourne vers son fils pour l'accuser de ne pas vouloir gagner d'argent et se faire une situation. « Il n'y a que la carrière qui compte »¹⁰⁵⁰ affirme-t-il, pendant que Mike Bongiorno offre dans son programme la possibilité de recevoir des millions. Devant les deux hommes qui se disputent sans cesse, se tient la mère de Walter, silencieuse et presque transparente. Plus qu'une femme, on dirait qu'elle n'est qu'une ménagère : « “Le mot carrière ne plaît pas à ton fils, n'est-ce pas, femme ?” Ma mère ne disait rien »¹⁰⁵¹ ; « Ma mère assaisonnait la salade [...]. Ma mère faisait la vaisselle »¹⁰⁵² ; « “À son âge beaucoup de jeunes se sont déjà fait une situation [...]” disait-il à ma mère, pendant que je prenais mon petit-déjeuner. Elle sortait pour faire les courses, sans rien dire »¹⁰⁵³.

La mère est un personnage muet qui n'existe pas au-delà de la sphère domestique, au point que même le rapport avec son fils en est faussé. Le silence de cette femme est l'indice d'un univers fortement biparti : les femmes restent à la maison, s'occupant de l'espace privé en parfaites épouses, les hommes vivent à l'extérieur, pour gagner de l'argent et pourvoir aux besoins de la famille. Ce clivage, qu'on pourrait considérer comme schématique et archaïque dans l'Italie des années 1990, se répète dans presque toutes les situations sociales : à l'exception d'Enza (l'ancienne camarade de Lycée aux sérieux problèmes de drogue), nous retrouvons cette même scission partout. Et les *rampanti* dont Walter se moque sont toujours des hommes, fils de riches et

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 26. [« Se mi avessi ascoltato la tua carriera potrebbe essere iniziata da un pezzo », NT].

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 27. [« alla tua età devi pensare a fare le scarpe agli altri, anziché perdere tempo sui libri », NT].

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 35. [« Soltanto la carriera conta », NT].

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 19. [« “La parola carriera a tuo figlio non piace, non è vero moglie?” Mia madre non diceva nulla », NT].

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 26-27. [« Mia madre condivideva l'insalata. [...] Mia madre lavava i piatti », NT].

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 111. [« “Alla sua età tanti si sono già fatti una posizione [...]” diceva a mia madre, mentre facevo colazione. Lei usciva per fare la spesa senza dire nulla », NT].

destinés à devenir riches. À leurs côtés, leurs futures épouses se concentrent sur des questions aussi fondamentales que les « fringues » :

« À la table derrière nous étaient assis quatre futurs avocats, comptables, consultants financiers [...]. Ils parlaient de bateaux. [...]. À la table devant nous étaient assises quatre futures femmes des susdits escrocs et voleurs. Naturellement, elles parlaient chiffons »¹⁰⁵⁴.

Le *rampantismo* n'est affaire que d'hommes. Les femmes se limitent à deviner combien de cartes de crédit ont les hommes et à choisir le meilleur mari. La société qu'observe Walter est très clivée : sous une allure modernisée – nouvelles voitures, nouveaux vêtements, nouveaux médias – se cache une structure encore fortement traditionnelle et patriarcale. On pourrait remarquer à cet égard une sorte de schizophrénie. D'un côté les femmes, surtout les jeunes filles du même âge que Walter, montrent une certaine liberté sexuelle : elles ne sont plus un simple objet à conquérir, elles regardent plutôt et désirent l'homme. Pensons par exemple à Beatrice qui choisit Walter et annonce explicitement son désir sexuel¹⁰⁵⁵. Mais de l'autre côté, les femmes ne pensent qu'à se marier. Nonobstant leur plus grande liberté, elles semblent encore reléguées au domaine familial et domestique¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 35. [« Al tavolo dietro al nostro erano seduti quattro futuri avvocati, commercialisti, consulenti finanziari [...]. Parlavano di barche. [...] Al tavolo davanti al nostro erano sedute quattro future consorti dei suddetti ladri e rapinatori. Naturalmente parlavano di vestiti », NT].

¹⁰⁵⁵ Rappelons le passage où Walter va déjeuner chez elle : « “T'as envie de baiser après déjeuner ?” dit-elle » ; encore, à la fin de chaque soirée elle lui propose de rester dormir chez elle. Cette attitude si libre met très mal à l'aise Walter qui est encore vierge et attend le grand amour. *Ibid.*, p. 78. [« “Ti va di scopare dopo mangiato?” disse lei », NT]. En ce sens, nous pourrions presque dire qu'à côté du *male gaze* traditionnel, c'est-à-dire le regard porté sur les femmes, se dispose un *female gaze* : les hommes aussi sont jugés à partir de leur corps et de leurs biens, ils deviennent l'objet du désir féminin. Nous reprenons ici le concept de *male gaze* selon lequel le regard masculin est la perspective normale, omniprésente mais invisible. Il « se fonde sur de précis stéréotypes de genre qui cachent une hiérarchie claire : l'homme observe, regarde, désire et la femme se laisse regarder, elle est désirée et allume le désir masculin ». RUSPINI Elisabetta (éd.), *Uomini e corpi: una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, Milano, Franco Angeli, 2009, p. 21. [« si fonda su precisi stereotipi di genere che celano una chiara gerarchia: l'uomo osserva, guarda, desidera e la donna si fa guardare, è desiderata e accende il desiderio maschile », NT].

¹⁰⁵⁶ D'ailleurs, tous les patrons avec qui Walter aura affaire (dans ce livre et dans le suivant) sont des hommes. La seule exception est « miss Alberta », la gérante de la librairie, qui

Dans une société où tous les hommes « se font une situation » et où les émissions télévisées permettent de gagner facilement des voitures voire des millions, il n'est pas étonnant de voir un père angoisser son fils qui n'a rien compris à la vie. Le personnage du père a par ailleurs un statut quelque peu ambigu. D'un côté, il est encore le représentant d'un modèle masculin fort et traditionnel ; il est l'homme de la maison, le *breadwinner* qui dicte la loi chez lui. De l'autre, son autorité semble s'effriter : non seulement son fils ne l'écoute pas et ne l'imité pas, mais il a même horreur de devenir comme lui. De plus, le monde qu'il représente n'a plus aucun poids. Remarquons aussi que ce père est toujours présenté devant la télévision, dont il se détourne uniquement pour indiquer à son fils le chemin de la richesse et du succès. En d'autres termes, il semble fonctionner comme un diffuseur d'idées médiatiques. Celui qui devrait être le modèle est dépassé par un autre type de modèle masculin, diffusé par les médias.

Nous pouvons interpréter cet élément de deux façons différentes qui ne s'excluent pas l'une l'autre. Tout d'abord, comme c'était déjà le cas chez Veronesi et Lodoli, on est en présence de l'affaiblissement du rôle paternel : le père n'enseigne plus rien à son fils qui veut, coûte que coûte ne pas devenir comme lui. De surcroît, considérant la classe d'appartenance du père, on peut également remarquer l'importance de plus en plus limitée qu'ont les ouvriers. C'est une idée que la société prend en compte, comme le démontre un film de la même année : *La bella vita* de Paolo Virzì. Bruno, le personnage principal, est un ouvrier qui vit un moment difficile dans sa vie tant personnelle que professionnelle. Sa femme, Mirella, le quitte pour un présentateur télé, fait qui suscite une réflexion intéressante chez une amie de Bruno : « Un mari ouvrier avant était plus coté. Il inspirait les politiciens, les poètes [...] maintenant [lorsque les ouvriers apparaissent] à la télé on dit que l'audience chute. Les femmes regardent d'autres émissions »¹⁰⁵⁷.

cependant n'est pas une femme qui fait carrière. C'est une vieille fille déjà riche et la librairie semble plutôt une distraction pour elle.

¹⁰⁵⁷ VIRZÌ Paolo, *La Bella vita*, 1994. [« Un marito operaio prima era più quotato. Ispirava i politici, i poeti. [...] Ora [quando gli operai appaiono] in televisione cala l'audience. Le donne guardano altre trasmissioni », NT].

10.4.1

La télévision se fait donc porteuse de nouveaux modèles et styles de vie : alors que dans les romans publiés au cours de la décennie précédente aucune allusion n'y est faite, dans *Tutti giù per terra* Culicchia y insiste beaucoup. En cela il rentre pleinement dans le groupe des jeunes romanciers des années quatre-vingt-dix qui montrent une attention presque obsessionnelle pour les médias, la publicité et les marques¹⁰⁵⁸.

Culicchia est très attentif aux effets de ce média sur les personnes, en particulier la dichotomie qu'elle crée entre une réalité vraie et une réalité télévisuelle. Nous utilisons ici le syntagme de « réalité télévisuelle » pour indiquer le fait que les images produites par la télévision se présentent comme (ou mieux elles sont prises pour) réelles jusqu'à façonner la réalité même. Pensons à la scène du concours dont nous avons parlé : une fois tout le monde installé, on demande à une jeune femme de « choisir une enveloppe sur trois

¹⁰⁵⁸ Cf. MONDELLO Elisabetta, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, op. cit., p. 12 et svv. Même au-delà des jeunes romanciers, la télévision acquiert une place majeure dans la littérature italienne des années quatre-vingt-dix. On en critique la force de persuasion occulte et l'abrutissement qu'elle provoque chez les gens. Pensons, par exemple, au père d'un autre *inetto*, Tommaso, le protagoniste de *Nel corpo di Napoli* de Giuseppe MONTESANO. Le père de Tommaso a beaucoup de traits en commun avec celui de Walter : il passe ses journées assis devant un petit téléviseur qu'il emporte partout avec lui. À la différence du père de Walter cependant, celui de Tommaso ne dit pas un seul mot dans tout le roman. Il est totalement englué dans la télévision, il la regarde, hébété, sans prêter la moindre attention à ce qu'il y a autour : « Mon père ne disait rien, se limitant à un grognement ou à un signe si jamais il voulait quelque chose, et il mangeait avec le petit téléviseur portable juste devant son assiette », MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, QUADRUPPANI Serge (trad.), Paris, Éditions Métailié, 2002, p. 103. Luca DONINELLI consacre l'un de ses romans, *Talk-show*, à l'influence que la télévision a dans la vie quotidienne. Elle comble les vides laissés par la société et la vie, prenant la place qui autrefois était celle de la communauté. Dans ce roman le vieux père du narrateur, une fois sa femme morte, passe ses journées devant la télévision, se concentrant notamment sur le célèbre *Maurizio Costanzo show*, le plus célèbre des talk-shows italiens transmis de 1982 à 2009. DONINELLI Luca, *Talk show*, Milano, Garzanti, 1996. Ou bien pensons à Rosa Clava, protagoniste de l'un des récits de *Cruderie* de Bianca STANCANELLI, qui se sent une ratée parce qu'elle n'est jamais passée à la télé. STANCANELLI Bianca, *Cruderie*, Venezia, Marsilio, 1996. Et encore à Polidori, dans le roman *Tecniche di seduzione* d'Andrea DE CARLO, qui instruit Roberto, le narrateur, sur les rapports entre la télévision et la politique italienne : « la télévision est le gouvernement. Elle est tout ce qu'il y a. C'est la télévision qui donne l'idée qu'en ce pays il y a quelqu'un qui se charge des choses. [...] Et c'est de la télévision que viennent la politique et la langue et la culture et le goût et les imaginations de ce pays ». DE CARLO Andrea, *Tecniche di seduzione*, Milano, Bompiani, 1991, p. 303. [« la televisione è il governo. È tutto quello che c'è. È la televisione che dà l'idea che qualcuno in questo paese si occupi delle cose. [...] Ed è dalla televisione che vengono la politica e la lingua e la cultura e il gusto e le immaginazioni di questo paese », NT].

pour établir à quel quiz nous devrions répondre, tout comme à TéléMike »¹⁰⁵⁹. Nous sommes confrontée dans le roman à la néo-télévision dont Umberto Eco parlait, celle qui produit la réalité et qui pousse les gens à vivre comme s'ils étaient constamment à l'antenne. Le résultat est que parfois ils ne savent plus vivre dans le monde réel : pensons à Beatrice qui a besoin de s'enregistrer pendant qu'elle fait l'amour pour pouvoir ensuite se revoir. Cette contamination touche tout le monde, ainsi – avec une grande ironie – Culicchia nous montre que les dégâts de la télévision sont vraiment démocratiques. Lorsqu'au CANE il demande aux Tziganes qui se présentent quel est le travail qu'ils recherchent, les réponses sont étonnantes : « “Et qu'est-ce que tu veux faire ?”, nous leur demandions. “Footballeur”. “Présentateur télé”. “Tarzan”. “Zorro”. “Mike Bongiorno”. “Pilote de Formule 1”. Eux aussi ils regardaient trop la télé »¹⁰⁶⁰.

La télévision, par le biais de ses programmes mais aussi de la publicité, contribue à créer une image d'homme qui cumule succès et richesse, élégance et accessoires. Walter se compare souvent à cette image : les « vrais hommes »¹⁰⁶¹ sont des hommes à succès, qui ont « la voiture qu'il faut et des fringues griffées »¹⁰⁶². Pour la réalisation de ce modèle l'apparence que l'on a s'avère fondamentale. Dans un monde de plus en plus dominé par les médias, c'est l'image qui détermine l'être¹⁰⁶³. Cette image est composée par les accessoires à la mode qui indiquent le niveau social et le groupe d'appartenance¹⁰⁶⁴. Il nous semble intéressant de souligner que ce processus

¹⁰⁵⁹ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 94. [« Poi le fecero scegliere una busta su tre per stabilire a quali quiz dovessimo rispondere, proprio come a TeleMike », NT].

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 55-56. [« “E che cosa vuoi fare?”, tornavamo a domandare. “Il calciatore”. “Il presentatore”. “Tarzan”. “Zorro”. “Mike Bongiorno”. “Il pilota di Formula Uno”. Anche loro guadavano troppa televisione », NT].

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 24 [« uomini veri », NT].

¹⁰⁶² *Ibid.* [« macchina giusta e i vestiti firmati », NT].

¹⁰⁶³ Walter en fait plusieurs fois l'expérience : rappelons les fois où il est évité ou agressé parce que, ayant la tête rasée, il est pris pour un skinhead.

¹⁰⁶⁴ Pensons aux dialogues des amis de Bea auxquels Walter assiste : les jeunes hommes ne parlent que de voitures de bateaux ou de maisons. De même, Enza et ses amies, ne parlent que de vêtements et de bottes. Comme Walter le dit : « Il était toujours dangereux avec ceux de mon âge d'épuiser le sujet fringues et accessoires ». CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 28-29. [« Era sempre pericoloso con i miei coetanei esaurire l'argomento vestiti e accessori », NT].

implique tout le monde – hommes et femmes – mais que le regard de Walter se pose avec insistance sur les hommes : les *rampanti* se signalent grâce à une série d'indices extérieurs qui sont en général en rapport avec la consommation. Culicchia intercepte ainsi les mutations en cours dans l'identité masculine, analysées par les sciences sociales. Pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix le domaine de la masculinité est colonisé par le marketing. Afin de la rendre rentable, on la connote d'une série d'accessoires que l'on peut acheter et qui contribuent à définir l'homme. Accentuant et extrémisant un processus qui avait vu le jour pendant les années soixante¹⁰⁶⁵, les hommes sont « encouragés à regarder à eux-mêmes et aux autres hommes comme à des objets du désir de consommation »¹⁰⁶⁶. Cette commercialisation de l'identité masculine entraîne une attention toute nouvelle au corps des hommes – dont on commence à prendre soin aussi par le biais d'interventions chirurgicales.

Dans ce roman, Culicchia ne va pas aussi loin ; il insiste surtout sur l'aspect commercial¹⁰⁶⁷. Cependant, il nous paraît intéressant de remarquer tout

¹⁰⁶⁵ Pour un panorama plus précis des changements cf. BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, op. cit.

¹⁰⁶⁶ RUSPINI Elisabetta, *Uomini e corpi: una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, op. cit., p. 20. [« incoraggiati a guardare a se stessi e agli altri uomini come oggetti del desiderio consumistico », NT].

¹⁰⁶⁷ CULICCHIA poursuivra ce discours dans *Paso Doble* où les hommes ne sont pas montrés dans leur intégrité corporelle mais par fragments qui correspondent généralement aux produits achetés. Cf. par exemple la première rencontre de Walter avec le directeur de la librairie où il travaille : « Le directeur était grand, un peu trop grand. Et gros, un peu trop gros. Sa chemise Ralph Lauren le serrait [...]. Sa veste Hugo Boss, laissée ouverte, ne semblait pas pouvoir être boutonnée. Ses pantalons Ermenegildo Zegna adhéraient aux cuisses [...]. Sur sa chemise il portait une cravate Salvatore Ferragamo. Ses lunettes [...] affichaient sur les côtés l'inscription Giorgio Armani Eyewear ». CULICCHIA Giuseppe, *Paso Doble*, op. cit., p. 13. [« Il direttore era alto, un po' troppo alto. E grasso, un po' troppo grasso. La camicia Ralph Lauren lo fasciava [...]. La giacca Hugo Boss, tenuta aperta, non sembrava in grado di essere abbottonata. I pantaloni Ermenegildo Zegna aderivano alle cosce [...]. Sopra la camicia Ralph Lauren indossava una cravatta Salvatore Ferragamo. Gli occhiali [...] ostentavano ai lati la scritta Giorgio Armani Eyewear », NT]. L'espace donné aux marques restera considérable aussi dans les romans suivants de CULICCHIA, *Bruca la città* et *Venere in metrò* : il a souvent été expliqué par la profonde connaissance que l'auteur a de Bret Easton ELLIS (dont CULICCHIA a aussi été le traducteur). Répondant à ces affirmations, CULICCHIA a essayé de revendiquer l'indépendance de ses romans de ceux de Bret Easton ELLIS ; à ce propos on peut lire un post que l'auteur a inséré dans son blog : CULICCHIA Giuseppe, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.giuseppelicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/>. En réalité, il convient de souligner que l'influence des romanciers américains sur les auteurs des années quatre-vingt-dix est forte et largement reconnue.

d'abord la possibilité de construire – comme dans un puzzle – l'identité masculine à travers les bons accessoires, ensuite le rôle joué par la communication. La publicité indique les accessoires qu'il faut posséder, les magazines et le cinéma le comportement qu'il faut tenir¹⁰⁶⁸ : « qu'aurait répondu dans une telle situation Marlon Brando ? »¹⁰⁶⁹, se demande Walter face aux avances de Beatrice.

L'image fait office d'identité : que l'on soit ou l'on ne soit pas des tops managers ce qui compte est d'en avoir l'air. Un exemple très fort s'incarne dans le personnage d'Alessandro Castracan, jeune homme du même âge que notre *inetto*, qu'il rencontre à l'Université. Castracan est vraiment un « homme image » : chez lui tout est focalisé sur l'apparence, au point de ne plus arriver à distinguer l'image de l'essence. La première fois que Walter le rencontre, Castracan a toute l'apparence d'un poète philosophe, modèle dont il reprend aussi bien l'attitude que la manie de faire des citations pédantes autant que décousues. Sous cette identité, il apparaît deux fois, à l'université et dans un bar : Castracan est parfaitement à l'aise dans ce rôle et les vêtements qui vont avec. Plus tard, toutefois, Walter le rencontre de nouveau et : « Je ne le reconnus pas tout de suite. Il avait laissé pousser sa barbe et ses cheveux. Au lieu de sa veste en velours il portait un blouson de cuir. Autour du cou il portait un keffieh »¹⁰⁷⁰. Dans les Universités italiennes c'est le moment de la Pantera, un mouvement de protestation des jeunes universitaires qui se propage entre 1989 et 1990. À ce mouvement Castracan adhère sans réserve, à plein-temps comme il explique à Walter, mettant ainsi de côté sa précédente vocation de poète philosophe. La quatrième et dernière fois que nous le rencontrons, c'est dans la masse indistincte des « Ralph Lauren » :

¹⁰⁶⁸ C'est ainsi que Walter ressent un profond sentiment de solitude et de diversité parce que si les journaux démontraient, statiques à la main, que « les garçons et les filles de ma génération baisaient très jeunes », Walter, quant à lui, était encore vierge. CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra, op. cit.*, p. 24. [« i ragazzi e le ragazze della mia generazione scopavano giovanissimi », NT].

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 78. [« Che cosa avrebbe risposto in una situazione del genere Marlon Brando ? », NT].

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 70. [« Non lo riconobbi subito. Si era fatto crescere sia la barba che i capelli. Al posto della giacca di velluto indossava un giubbotto di pelle. Intorno al collo portava un keffiah », NT].

« cette année-là le styliste à la mode était Ralph Lauren. J'avais compté plus de cent quatorze articles Ralph Lauren lorsque certains d'entre eux se détachèrent du troupeau et vinrent vers moi. Ils recouvraient Castracan [...]. Barbe, moustaches, blouson et keffieh avaient disparu »¹⁰⁷¹.

On a là le parfait prototype du personnage liquide¹⁰⁷². Nous utilisons le terme de liquide dans le sens que Bauman lui a donné : liquides sont les personnes qui changent leur identité rapidement et sans remords ni mémoire. Elles savent s'adapter à toutes les circonstances suivant ainsi le rythme dans une société qui change sans cesse. C'est le cas de Castracan : trois identités différentes se succèdent sans lien l'une avec l'autre. De plus, tous ses engagements, même l'investissement politique dans le mouvement la « Pantera », sont abandonnés sans laisser aucune trace. Castracan résout assez facilement le problème de l'identité qui, en le regardant, semble consister dans la capacité à « choisir le meilleur modèle parmi ceux proposés, à assembler les parties du kit vendues séparément et à les fixer ni trop peu [...] ni trop »¹⁰⁷³. Castracan, jeune homme riche et privilégié, vit avec enthousiasme la précarité de l'identité.

10.4.2

Il est indéniable que le mythe du succès pèse beaucoup sur Walter qui se sent parfois inadéquat. Lorsqu'on convoque au CANE Carlo, le chef des Tziganes, Walter se prend à l'admirer parce que « la fulgurante ascension de Donald Trump n'avait pas éraflé sa confiance en lui-même ni son aplomb. Il ne s'était pas laissé entraîner dans la compétition effrénée des années quatre-

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 123. [« Quell'anno lo stilista alla moda era Ralph Lauren. Avevo contato più di centoquattordici capi Ralph Lauren quando alcuni di essi si staccarono dalla mandria e mi vennero incontro. Ricoprivano Castracan. [...] Barba, baffi, chiodo e kefiah erano scomparsi », NT].

¹⁰⁷² Cf. BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, op. cit.

¹⁰⁷³ BAUMAN Zygmunt, *La vie liquide*, op. cit., p. 15.

vingt »¹⁰⁷⁴. Privé d'un travail stable, ne voulant pas se plier au dieu de l'argent et à la compétition, Walter ressent avec un certain pessimisme (atténué par son ironie) sa distance par rapport au modèle de l'homme masculin hégémonique que nous venons d'esquisser. Il sait ne pas correspondre à la norme, par conséquent, il n'est pas normal, comme son père le lui reproche : « Tu n'es pas normal. Tout le monde à ton âge a un emploi, une voiture et une copine mais tu n'en as pas, tu n'as rien de rien [...] Les gens normaux pensent à former une famille. Tu crois être différent mais tu ne fais que des conneries »¹⁰⁷⁵. De surcroît, Walter a d'énormes difficultés à changer, dans un monde où tout bouge. Il reste pratiquement identique à lui-même tout au long du livre : il ne sait pas s'adapter aux circonstances qui changent ni apprendre de ses erreurs. Il ne sait pas (ou il ne veut pas) se conformer aux autres, ni lorsqu'il est avec Enza ni lorsqu'il est avec Bea et ses riches amis. Walter n'adhère à aucun modèle masculin, dans une solitude qu'il revendique à la fois avec orgueil et douleur. Ce qui en découle, c'est le questionnement incessant qui accompagne ses rencontres avec les femmes¹⁰⁷⁶, sa peur de ne pas être à la hauteur et, finalement, l'échec. Pendant le seul moment d'intimité que Walter a avec une femme (Beatrice), il se déclare impuissant¹⁰⁷⁷. Il vit ce moment avec résignation et sans aucune intention de le cacher. À la base de son impuissance il y a un malaise psychologique qui a une double origine ; d'une part, il s'agit

¹⁰⁷⁴ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 55. [« la sfolgorante ascensione di Donald Trump non aveva scalfito la sua fiducia in se stesso e il suo aplomb. Non si era lasciato coinvolgere dalla sfrenata competitività degli anni Ottanta », NT].

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 60. [« Non sei normale. Tutti alla tua età hanno un impiego, una macchina e una ragazza ma tu non ce l'hai, non hai niente di niente. [...] La gente normale pensa a crearsi una famiglia. Tu pensi di essere diverso e invece non fai altro che cazzate », NT]. Remarquons au passage que dans cette réplique encore une fois c'est le modèle masculin qui s'impose. Lorsque son père parle de tout le monde, en réalité, il parle seulement des hommes, comme le clarifie la remarque sur la copine.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 24 et p. 78.

¹⁰⁷⁷ « Je n'arrivais pas à baiser. Je n'avais pas envie de baiser. Je n'en avais aucune envie. [...] L'érection avait disparu. Je retombai sur le matelas. [...] Beatrice s'assit sur le lit. [...] "Mais il ne m'était jamais arrivé de tomber sur un impuissant. [...] Si tu veux j'ai quelque chose pour t'aider. La coke fait des miracles". "Non, merci. Il n'y a rien à faire. Je suis vraiment impuissant", dis-je, essayent de me rhabiller ». *Ibid.*, p. 83-84. [« Non riuscivo a scopare. Non mi andava di scopare. Non ne avevo nessuna voglia. [...] L'erezione se n'era andata. Ricaddi sul materasso. [...] Beatrice si mise a sedere sul letto. [...] "Ma non mi era mai successo di trovare un impotente. [...] Se vuoi ho qualcosa per aiutarti. La coca fa miracoli". "No, grazie. Non c'è niente da fare. Sono davvero impotente" dissi, cercando di rivestirmi », NT].

d'un malaise existentiel : durant l'acte sexuel, Walter se met à penser à la mort de sa tante Carolina et tout son désir disparaît. De l'autre, rappelons que Walter se déclare vierge au début du roman : il cherche le grand amour, la femme avec laquelle il pourrait entrer en syntonie. Partant, nous pouvons dire qu'à une vision performative de l'acte sexuel, notre *inetto* substitue une vision plus romantique et idéaliste.

10.5 Une société inégalitaire

Toute la faute repose-t-elle sur notre *inetto* ? Est-il possible qu'il soit si facile d'avoir du succès et qu'il s'y refuse ? En réalité Walter est bien conscient que son origine (il appartient à la classe moyenne-basse, il est fils d'ouvriers) le pénalise dans sa possibilité d'ascension. Ainsi, il est toujours rabaissé par ceux qui l'entourent. Pensons, par exemple, au moment où il doit passer son premier examen à l'Université. N'ayant pas d'argent pour s'acheter les livres, il photocopie ceux de la bibliothèque universitaire. Le jour venu, il se présente devant le jury en jeans et baskets et son aspect le signale immédiatement au professeur :

« Le matin de l'examen je me présentai à l'Université [...]. Une fois devant le jury, je constatai que j'étais le seul candidat habillé en jeans et baskets. Les autres poètes philosophes [étaient] tous en costume, alors que les filles arboraient pour l'occasion des minijupes très courtes. Moi, je ne possédais pas le moindre costume. [...] Je m'assis et je posai mon livret universitaire sur la table. L'assistant du professeur y jeta un œil. "Vous venez d'un lycée technique pour géomètres ?" me demanda-t-il en me regardant dans les yeux. "Oui". Il fit un étrange sourire. "Voyons comment on étudie l'histoire de la philosophie sur les chantiers", dit-il. Le professeur sourit également, pas moi. [...] Le professeur prit la *Critique de la raison pure* que j'avais posée sur la table. Il l'examina. "Où avez-vous trouvé ce volume ?" "À la

Bibliothèque Nationale” “Dans cette édition le paragraphe cinq manque. [...] Vous devrez repasser l'examen”. Je ne dis rien »¹⁰⁷⁸.

Son origine sociale pèse à plusieurs égards. Tout d'abord dans son apparence : qu'il s'agisse de ses vêtements ou du lycée où il a étudié, les autres le jugent et le classent avant même qu'il n'ait ouvert sa bouche. Ensuite, elle le prive de certains outils nécessaires dans la vie – dans ce cas spécifique, le fait de ne pas avoir d'argent l'oblige à étudier sur de vieux livres. Bien sûr, les deux plans ne sont pas séparés : nous pouvons imaginer, par exemple, que dans la même situation le professeur se montrerait plus indulgent envers un autre étudiant.

Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse est que l'ascension sociale n'est pas aussi simple qu'elle en a l'air. La société de Walter, encore une fois, se montre nettement partagée. Elle divise les femmes et les hommes, elle sépare aussi les riches et les pauvres, les enfants des managers et ceux des ouvriers. Dans ce livre la collectivité n'existe pas, il y a plutôt des groupes. Chaque personne (exception faite, bien évidemment, pour notre *inetto*) appartient à un groupe précis et chacun doit savoir reconnaître sa place. En cela, Culicchia rend visibles les changements de la société italienne que les Instituts de recherche illustrent, notamment le processus d'atomisation sociale dont nous avons parlé : la « crise des institutions intermédiaires »¹⁰⁷⁹ et l'absence d'« intérêts et d'identités collectives »¹⁰⁸⁰ accentuent le sentiment de peur et de méfiance, auquel on essaie de remédier par le biais du groupe.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 37-38. [« La mattina dell'esame mi presentai all'università [...]. Una volta davanti alla commissione constatai di essere l'unico esaminando con i jeans e le scarpe da tennis. Gli altri poeti filosofi [erano] tutti in giacca e cravatta, mentre le ragazze sfoggiavano per l'occasione minigonne cortissime. Io una giacca e una cravatta non le possedevo del tutto. [...] Mi sedetti e posai il mio libretto sul tavolo. L'assistente del professore gli diede un'occhiata. "Lei proviene da un istituto tecnico per geometri?" mi chiese, guardandomi negli occhi. "Sì". Ebbe uno strano sorriso. "Vediamo come si studia la storia della filosofia nei cantieri edili", disse. Sorrise anche il professore. Io no. [...] Il professore prese la *Critica della ragion pura* che avevo appoggiato sul tavolo. La esaminò. "Dove ha preso questo volume?" "Alla Biblioteca Nazionale". "In questa edizione manca il paragrafo cinque. [...] Lei dovrà ridare l'esame". Io non dissi niente », NT].

¹⁰⁷⁹ CENSIS, *33 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1999, op. cit.*, p. 5. [« crisi dei corpi intermedi », NT].

¹⁰⁸⁰ *Ibid.* [« interessi e identità collettive », NT].

Si nous avons une perception de cette réalité de solitude et d'atomisation, nous le devons à notre *inetto*. Grâce à son regard tantôt cynique tantôt ironique, les impostures sociales sont démasquées :

« Le dieu argent avait gagné sur tous les fronts. [...] Mais ce monde était le meilleur possible ou en tout cas il allait le devenir. Les morts du sida et les déserts augmentaient, ainsi que le prix de l'essence et l'usage d'héroïne, la dette publique et les souris dans les salles des hôpitaux. La différence entre les riches toujours plus riches et les pauvres toujours plus pauvres augmentait, toutefois nous avons le plus beau championnat de foot au monde, pourquoi s'en faire ? »¹⁰⁸¹.

Les commentaires de Walter ont une fonction précise : ils permettent à la réalité non médiatique de se signaler et de ne pas être totalement recouverte par les images publicitaires. « Je travaillai comme un fou. La saleté ne voulait pas s'avouer vaincue, tout comme dans la publicité, sauf qu'il ne suffisait pas de passer un coup d'éponge dessus »¹⁰⁸². Cette dernière remarque est révélatrice d'une opération qui a souvent lieu dans les romans de Culicchia. La réalité s'avère être duale : d'un côté les images télévisées de l'autre une réalité dégradée et pauvre qui, par contraste, met encore plus en relief l'illusion bâtie par les médias. De cette réalité dégradée, *l'inetto* est le seul à avoir conscience ; aucun autre personnage ne partage son point de vue.

Sa solitude intensifie le sentiment d'épuisement qui le caractérise mais, de façon paradoxale, aussi sa volonté de ne pas concourir à l'illusion de fête qui domine. Cet *inetto* n'est pas incapable mais plutôt inadapté : il ne se conforme pas et pour cela il est poussé à l'écart découvrant ceux qui déjà vivent en marge. « Soudain je me rendis compte que la ville était pleine de clochards,

¹⁰⁸¹ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 72. [« Il dio denaro aveva vinto su tutti i fronti. [...] Ma questo era il migliore dei mondi possibili o comunque stava per diventarlo. Aumentavano i morti di AIDS e i deserti, il prezzo della benzina e l'uso di eroina, il debito pubblico e i topi nelle corsie degli ospedali, aumentava il divario tra i ricchi sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri, eppure avevamo il campionato di calcio più bello del mondo, perché preoccuparsi? », NT].

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 67. [« Lavorai come un matto. Lo sporco non voleva arrendersi, proprio come nella pubblicità, solo che non bastava passarci sopra una spugnetta », NT].

vieux, mendiants, à la recherche de quelque chose à manger dans les poubelles »¹⁰⁸³. Le meilleur des mondes possibles réserve un destin bien différent pour ceux qui vivent hors cadre¹⁰⁸⁴.

10.6 L'*inetto* du refus

La situation pour notre *inetto* n'est pas facile. Jeune homme n'adhérant pas à la masculinité hégémonique, dépourvu de l'apparence adéquate, il se sent à la dérive. Cependant, il continue à ne pas accepter ce système de vie, auquel il oppose un « non » décidé mais douloureux. Ce « non » est rendu encore plus intense par le manque d'identité que notre *inetto* ressent. Sans travail, sans perspectives, sans rêves et sans modèles auxquels se cramponner, il ne sait plus qui il est. Walter est un personnage qui se construit par négation.

« Je ne voulais pas être vendeur. Je ne voulais pas faire carrière. Je ne voulais pas m'enfermer dans une cage »¹⁰⁸⁵.

« Je ne fréquentais aucune association. Je ne savais pas danser. Je ne connaissais pas les mots-clés. Je ne pouvais pas dire à une fille : "hé,

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 116. [« All'improvviso mi resi conto che la città era piena di barboni, vecchi, mendicanti, alla ricerca di qualcosa da mangiare nei cestini dei rifiuti », NT]. Ce passage, d'ailleurs, est indicatif de la valeur cognitive de l'errance de Walter. Cette dernière lui permet de sortir des parcours obligés, découvrant ainsi la vérité. En effet, dans la plupart des scènes du roman, l'espace citadin se présente comme un espace programmé pour la consommation (avec ses magasins, ses bars, ses boîtes de nuit) où il n'existe pas de gros problèmes – mis à part celui de ne pas pouvoir consommer. Henning BECH a défini une telle ville comme une « télécity » où des « rues et centres commerciaux ont été nettoyés de tout ce qui apparaissait au flâneur comme trouble-fête, impureté, excès ou déchet ». C'est une ville écran où tout est fait pour rassurer et être vu. Cependant, lorsque Walter est à la recherche d'un emploi et que le spectre de la pauvreté commence à le hanter, il découvre un autre visage de la ville. Nous enregistrons ici un changement qui, de fait, est un élargissement du regard. La télécity révèle ainsi toute son artificialité. La citation de BECH est tirée de BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁸⁴ Encore une fois, CULICCHIA reprendra et approfondira cette réflexion dans un texte successif : *Bla bla bla*. Le personnage principal renonce à tout, se retrouvant sans argent, et fait l'expérience de ce que veut dire vivre comme un clochard. C'est dans cette progressive descente qu'il se rend compte du nombre de SDF qui vivent déjà dans la ville. C'est comme si le regard du personnage s'élargissait : des endroits jusque-là restés dans l'ombre, se révèlent.

¹⁰⁸⁵ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 13. [« Non volevo un lavoro da commesso. Non volevo fare carriera. Non volevo rinchiudermi in una gabbia », NT].

mignonne, pourquoi on n'irait pas dans une boîte sympathique avec ma Feroza ce soir ?" »¹⁰⁸⁶.

« Mon problème était que je ne voulais pas devenir un vendeur de produits destinés aux entreprises. Rien de sympathique à raconter sur moi ne me venait à l'esprit. Je ne parlais pas japonais. Je ne vivais pas à Amsterdam. Je n'avais jamais en l'idée de comparer le Marsala au Porto. Je ne pouvais affirmer rien de précis concernant l'histoire du café Fiorio même si je le fréquentais depuis des années. J'avais été en Sicile mais de Tomasi di Lampedusa je ne me rappelais que le *Guépard* [...] »¹⁰⁸⁷.

La négation qui définit notre *inetto* a une double fonction. D'un côté elle exprime le ferme rejet par Walter de l'idéologie dominante. De l'autre, elle montre son isolement et toutes la difficulté (voire l'impossibilité) de trouver une alternative. Walter est l'*inetto* de la non-identité, puisque le seul élément solide autour duquel il structure son « moi » est le refus. De ce point de vue, on peut bien dire que l'*inettitudine* de Walter a une forte racine sociale : elle indique le sentiment de non-appartenance, de non-adhérence aux canons de la société.

En même temps elle nous semble quelque chose de plus. Une définition de l'identité en négatif est de fait une non-identité vécue avec angoisse : « Qui étais-je, qu'est-ce que je cherchais, où est-ce que je voulais aller ? Je ne le comprenais pas. Je ne l'avais jamais compris avec précision »¹⁰⁸⁸. C'est ainsi que, pensant à sa vie et à ce qui l'attend, notre *inetto* est « assailli par une

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 24. [« Non frequentavo alcun circolo autogestito. Non sapevo ballare. Non conoscevo le parole chiave. Non potevo dire a una: "ehi, bellezza, perché non andiamo in qualche bel locale sulla mia Feroza questa sera?" », NT]. La Feroza était un modèle de voiture particulièrement prisé à la fin des années quatre-vingt.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 108. [« Il mio problema era che non volevo diventare un venditore di prodotti destinati alle aziende. Non mi veniva in mente nulla di simpatico da raccontare sul mio conto. Non parlavo giapponese. Non vivevo ad Amsterdam. Non mi era mai passato per la testa di paragonare il Marsala al Porto. Non poteva affermare niente di preciso riguardo alla storia del caffè Fiorio anche se lo frequentavo da anni. Ero stato in Sicilia ma non ricordavo del Tomasi di Lampedusa che il *Gattopardo* [...] », NT].

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 109. [« Chi ero, che cosa cercavo, dove volevo andare? Non lo capivo. Non l'avevo mai capito con precisione », NT].

angoisse sans nom »¹⁰⁸⁹ qui le confronte à la vacuité de ses actions, incapables d'arrêter le temps qui passe.

« Ces deux années étaient passées pour toujours, tout comme le reste de ma jeunesse. Même si je mourais à quatre-vingts ans je n'aurais pas vécu longtemps de toute façon. J'étais en train de consumer quelque chose qui ne me serait jamais rendu »¹⁰⁹⁰.

Vue de l'extérieur, la société révèle toutes ses failles. En particulier, celle de la mort. Par le biais du décès de sa tante Carolina, Walter est confronté à la finitude de la vie humaine : le roman fait donc face à un vrai tabou de la société contemporaine¹⁰⁹¹. Contre ce problème insoluble, toutes les sociétés mettent en place des mécanismes qui le contournent et le masquent, en distrayant les hommes. Comme Bauman nous le dit :

« Le principe constant de toutes les stratégies utilisées au cours de l'histoire pour rendre vivable la vie flanquée de la peur consistait à déplacer l'attention des choses pour lesquelles on ne peut rien, à celles que l'on peut bricoler ; et de faire consommer à ce bricolage assez d'énergie et de temps pour qu'il reste le moins de place possible (ou mieux, pas du tout) pour les soucis concernant les choses qu'aucun bricolage ne peut changer »¹⁰⁹².

Partant de ce propos, on peut bien affirmer que si on détourne le regard des choses sur lesquelles la société essaie d'attirer l'attention pour nous distraire, la vie se présente dans toute son angoissante incompréhensibilité. Et à cela, il

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 95. [« assalito da un'angoscia senza nome », NT].

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 94-96. [« Quei due anni erano passati per sempre, così come il resto della mia giovinezza. Fossi anche morto a ottant'anni non avrei vissuto a lungo in ogni modo. Stavo consumando qualcosa che non mi sarebbe stato restituito mai più », NT].

¹⁰⁹¹ Comme Luciana SICA le souligne, le roman ne respecte pas « le tabou de la mort ». SICA Luciana, *Sono io il ragazzo bestseller*, *op. cit.* [« il tabù della morte », NT].

¹⁰⁹² BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, *op. cit.*, p. 65.

n'y a aucun remède. « Mais il n'y avait rien à faire. Rien n'aurait rien changé »¹⁰⁹³. Avec une angoisse croissante, Walter comprend que :

« Il n'y avait pas de Dieu. Il n'y avait rien de rien. Les tissus finissaient par pourrir et se défaire et petit à petit tout disparaissait. Il ne restait plus rien de ce que l'on avait été. Rien de nos rêves. Rien de notre façon de sourire ou de marcher. Il ne restait plus rien de rien de rien »¹⁰⁹⁴.

Il est évident que la mort est un problème auquel tout être humain se confronte, dans toute société et toute époque – c'est donc un élément "a-historique". Cela dit, ce qui nous frappe dans les propos de Walter, c'est le sentiment d'extrême solitude qui en découle : rien ne peut mettre fin à ses angoisses, ni la religion, ni la famille, ni l'amour, ni l'amitié :

« Je n'avais jamais été si seul. J'étais né seul. J'avais vécu seul jusqu'alors. J'allais mourir un jour tout seul, comme ma tante. On ne pouvait pas régler le problème en se mettant avec quelqu'un. Ce n'était pas si facile. Nous étions faits de cette façon, séparés les uns les autres »¹⁰⁹⁵.

« J'étais seul, totalement seul. Chaque seconde passée s'en allait définitivement et moi aussi, tôt ou tard, j'allais disparaître pour toujours, dans le néant, comme si je n'avais jamais existé »¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹³ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra, op. cit.*, p. 74. [« Ma non c'era niente da fare. Niente avrebbe cambiato nulla », NT].

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 75. [« Non c'era Dio. Non c'era un cazzo di niente. I tessuti finivano per marcire e disfarsi e a poco a poco tutto scompariva. Non rimaneva più niente di ciò che eravamo stati. Niente dei nostri sogni. Niente del nostro modo di sorridere o camminare. Non restava più niente di niente di niente », NT].

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* [« Non ero mai stato così solo. Solo ero nato. Solo avevo vissuto sino ad allora. Solo sarei morto un giorno, come la zia. Non si poteva risolvere la cosa mettendosi con qualcuno. Non era tanto facile. Eravamo fatti a quel modo, staccati gli uni dagli altri », NT].

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 83. [« Ero solo, totalmente solo. Ogni secondo trascorso passava definitivamente e anche io prima o poi sarei sparito per sempre, nel vuoto, come se non fossi mai esistito », NT].

Walter découvre ainsi l'absurdité de l'existence humaine où tout est destiné à disparaître. Et ce sentiment, au lieu de le faire se sentir comme les autres (tous confrontés au même destin de mort) l'isole encore plus.

À la fin, nous le savons, Walter sera en quelque sorte assimilé par la société. Obligé de se trouver un travail, il finira dans une librairie, devenant donc l'un de ces vendeurs qu'il détestait. C'est une assimilation qui équivaut à une perte : une fois sa place trouvée, l'occasion du bonheur semble lui filer entre les doigts. Cette occasion se présente sous la forme d'une jeune femme aux cheveux bruns qui entre dans la librairie où Walter travaille à la fin du livre. C'est comme une apparition, voire une épiphanie de ce que sa vie pourrait être. « Je veux m'en aller d'ici, pensai-je. Je veux m'en aller avec elle »¹⁰⁹⁷. Mais la gérante de la librairie le rappelle à l'ordre, Walter se tourne et la jeune femme disparaît. C'est le comble de son *inettitudine* : l'occasion ratée, le bonheur perdu, pour ne pas avoir su dire non à « miss Alberta »¹⁰⁹⁸.

Contemplant l'espace vide laissé par la jeune femme, Walter ressent un profond sentiment de résignation. Son opposition n'a servi à rien : « Finalement, j'étais devenu moi aussi un vendeur. De ma cage je regardais dehors, mais il n'y avait plus rien à regarder »¹⁰⁹⁹. Le roman se conclut comme il avait commencé, il présente une structure presque circulaire¹¹⁰⁰ qui donne l'idée d'un piège dont les mâchoires se resserrent sur notre *inetto*. Non, il n'est pas possible de s'échapper : vécue sans espoir dans le futur, sans perspectives, sans aucun appui émotionnel, la vie révèle tout son non-sens.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 129. [« Voglio andarmene da qui, pensai. Voglio andarmene con lei », NT].

¹⁰⁹⁸ Le final est l'un des changements les plus significatifs que CULICCHIA apporte à la version « remixed ». Cette fois Walter quitte son boulot et se lance à la poursuite de la jeune fille. Il dit « non » à son travail précaire et surexploité et poursuit la possibilité du véritable amour.

¹⁰⁹⁹ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, *op. cit.*, p. 131. [« Alla fine ero diventato anche io un commesso. Dalla mia gabbia guardavo fuori, ma non c'era più nulla da vedere », NT].

¹¹⁰⁰ Nous pourrions définir spéculaires le début et la fin du roman. Au départ Walter erre dans la ville regardant les vendeurs en cage, au final, c'est lui le vendeur en cage qui regarde les autres flâner.

10.7 Le « mur de la terre »

L'inettitudine de Walter peut donc être lue comme un cri de révolte contre une société où les inégalités sociales sont de plus en plus marquées et où la suprématie de l'image dissipe la réalité¹¹⁰¹. Ce cri est lancé tout d'abord par un jeune homme qui vit le passage à l'âge adulte avec angoisse. Walter ne veut pas suivre le chemin que d'autres ont tracé pour lui (qu'il s'agisse des médias ou de son père) mais il n'est pas capable non plus de proposer une vraie alternative. Le seul aboutissement sera une non-identité qui ne résout aucun problème et qui ne le protège pas vraiment des mécanismes sociaux. Pour ces raisons, nous pouvons affirmer que la maturation de Walter est incomplète. *Tutti giù per terra* est le roman d'une formation inachevée, une *Bildung* ratée dont l'échec, cependant, s'enracine dans une tentative de contestation sociale.

Mais Walter est également un être humain en crise. Il essaie, dans la douleur, de composer avec le destin d'humanité qui touche les hommes. C'est une donnée que l'on ne saurait négliger puisqu'elle nous démontre que *l'inettitudine* peut avoir plusieurs significations et aller au-delà de la contestation sociale, impliquant le sens de toute existence humaine. Pour utiliser les mots de Giorgio Caproni, Walter se heurte au « mur de la terre »¹¹⁰² : il essaie de donner un sens à quelque chose qui n'a pas de sens, de percer le mystère de l'existence, découvrant ainsi l'absurdité qui se cache en toute vie humaine.

¹¹⁰¹ Sur le processus d'effacement de la réalité auquel les médias contribuent, cf. LA PORTA Filippo, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

¹¹⁰² Par cette expression CAPRONI indique les limites de la raison humaine, l'incapacité à expliquer le sens ultime de l'existence. Cf. CAPRONI Giorgio, *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975.

Chapitre 11

Un « moi » volatile. *L'inetto* de Domenico Starnone

11.1 Un chevalier inapte

Eccesso di zelo est publié en 1993. Il s'agit de la deuxième œuvre romanesque¹¹⁰³ de Domenico Starnone qui, jusque-là, s'était signalé surtout par des livres inspirés de son expérience de professeur de lycée (pensons à *Ex cattedra*, *Il salto con le aste* ou *Fuori registro*) qui sous forme de narration ironique mettent en scène les problèmes du système scolaire italien.

S'il abandonne l'école, Starnone conserve le style léger et ironique qui caractérise presque toute sa production. Il faut souligner que les critiques réagissent différemment à ce changement de contexte : tantôt ils le louent¹¹⁰⁴, tantôt ils se montrent perplexes¹¹⁰⁵. Au-delà des jugements inhérents au virage narratif de Starnone, tous sont assez d'accord sur un point : l'air de crise qui caractérise *Eccesso di zelo*¹¹⁰⁶.

Eccesso di zelo raconte les vicissitudes d'un personnage (qui est aussi le narrateur) sans nom qui travaille comme dactylographe dans une entreprise d'édition et traduction littéraire. Sa collègue de bureau, Silvana, lui demande un jour de l'aide pour chasser définitivement de son appartement son ex-compagnon (Riccardo). Poussé plus par le devoir que par une vraie solidarité, notre narrateur accepte de jouer le rôle du chevalier servant et se lance au secours de la femme contre un homme violent et agressif. Il déclenche ainsi

¹¹⁰³ Le premier avait été *Segni d'oro*, paru en 1990, qui met en scène l'enquête du narrateur sur les usines de Sani Mortella qui empoisonne la province où il habite. En réalité, il faut souligner que la vraie protagoniste du roman est la littérature : le narrateur est un chercheur passionné de livres et le roman est semé de citations littéraires.

¹¹⁰⁴ CERCHI Grazia, *Siamo tutti ex, op. cit.*

¹¹⁰⁵ TESIO Giovanni, *Troppo zelo fa male al cuore*, « La Stampa. Tuttolibri », mai 1993.

¹¹⁰⁶ Pour les citations nous nous référerons à la première édition du roman. Cf. STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, Milano, Feltrinelli, 1993.

toute une série de mésaventures qui, en plus des trois personnages cités, impliquent également Angela, l'ex-compagne de notre narrateur. Ces mésaventures en réalité ont bien peu d'exceptionnel : tout se passe dans une quotidienneté épuisée et banale où même ce que l'on croit être les balles d'un pistolet se révèle n'être rien d'autre que de petits cailloux tirés avec un lance-pierre.

Les critiques soulignent « la fatigue »¹¹⁰⁷ qui accompagne ce roman, ou la « désorientation, la méfiance »¹¹⁰⁸, « l'effet de dérive et d'égarement »¹¹⁰⁹ d'un livre qui « s'arrête toujours au bord du drame »¹¹¹⁰. En somme, comme l'auteur le dit explicitement, *Eccesso di zelo* est « une entreprise chevaleresque à l'envers »¹¹¹¹ où aucun espace n'est laissé à l'héroïsme. Le protagoniste n'a donc rien d'un paladin mais tout d'un *inetto* incapable de sauver qui que ce soit. D'après Filippo La Porta, il est « *inetto* et hagard [...] passif et rêveur, peu combatif et pathologiquement distrait »¹¹¹². En quoi consiste cette *inettitudine* ? Peut-on y lire quelque chose de plus que la gaucherie sympathique d'un personnage désemparé ?

11.2 L'*inetto* privé de son énergie

Le lecteur fait la connaissance de cet *inetto* dans une scène initiale qui a lieu dans son bureau, en présence de Silvana. D'emblée, plusieurs éléments ressortent qui permettent de le cerner. Ce narrateur a une vie "à moitié" : chassé de la maison après dix ans de concubinage avec Angela, il vit depuis lors chez un ami qui lui permet de dormir sur un lit de camp dans le couloir. Il est incapable de composer avec la fin de son histoire sentimentale : un an après la

¹¹⁰⁷ SINIBALDI Marino, *Senza scuola senza eroi*, « L'Unità », 26 avril 1993. [« la stanchezza », NT].

¹¹⁰⁸ TESIO Giovanni, *Troppo zelo fa male al cuore*, *op. cit.* [« disorientamento, la sfiducia », NT].

¹¹⁰⁹ GUGLIELMI Angelo, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 141. [« l'effetto di deriva e di smarrimento », NT].

¹¹¹⁰ SINIBALDI Marino, *Senza scuola senza eroi*, *op. cit.* [« si ferma sempre sull'orlo del dramma », NT].

¹¹¹¹ CHERCHI Grazia, *Siamo tutti ex*, *op. cit.* [« un'impresa cavalleresca rovesciata », NT].

¹¹¹² LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, *op. cit.*, p. 208. [« inetto e stralunato [...] passivo e sognatore, imbello e patologicamente distratto », NT].

rupture, il ne se cherche toujours pas un appartement et il continue de laisser toutes ses affaires dans la cave d'Angela. De plus, il reconnaît être dans une période où il se trompe dès qu'il ouvre la bouche et se sentir « privé de puissance, comme si quelqu'un avait oublié de changer ses batteries »¹¹¹³.

Le lecteur comprend vite qu'il s'agit d'une caractéristique assez constante du personnage. En effet, le narrateur fait les choses sans conviction, se laissant entraîner par les autres. Par exemple, c'est Angela qui lui a offert d'emménager chez elle et qui le chasse, sans trop de problèmes, dix ans après. Ou encore, il regarde Silvana sans se décider à lui parler et finalement ce sera elle qui lui adressera la parole. Dès le début, le protagoniste d'*Eccesso di zelo* est un *inetto* sans énergie, à plat. Il en est conscient : lorsque Silvana lui demande d'appeler Riccardo en faisant semblant d'être son frère et de l'intimider, l'*inetto* doute d'y arriver. « J'étais grincheux, oui, et parfois impoli, mais pour faire la grosse voix j'aurais dû m'attribuer [...] une puissance physique ou intellectuelle que, depuis mon enfance, je savais ne pas avoir. On ne peut pas improviser la grosse voix »¹¹¹⁴.

Ce manque de puissance se manifeste en général comme incapacité de résister à la volonté des autres, dans les petites choses comme dans les grandes. Ainsi, par exemple, il accepte la camomille que Silvana lui propose même s'il déteste cette boisson¹¹¹⁵ ou bien, la première fois qu'il rencontre Riccardo il voudrait partir mais finalement il cède aux insistances de celui-ci¹¹¹⁶. D'ailleurs, il le rencontre parce qu'il n'a pas su dire non à Silvana : « "Je ne crois pas..." j'essayai de me défilier. [...] "Je ne sais pas si c'est une bonne idée" je tergiversai. [...]. "Tu téléphones ?". Je ne savais pas comment lui dire

¹¹¹³ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, op. cit., p. 12. [« privo di potenza, come se qualcuno avesse dimenticato di cambiar[gli] le batterie », NT].

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 31. [« Ero scorbutico, questo sì, e certe volte scortese, ma per fare la voce grossa avrei dovuto attribuirmi [...] una potenza fisica o intellettuale che fin dall'infanzia avevo escluso di avere. La voce grossa non si può improvvisare », NT].

¹¹¹⁵ « Je détestais la camomille mais je ne le lui dis pas ». *Ibid.*, p. 10. [« Odiavo la camomilla ma non glielo dissi », NT].

¹¹¹⁶ Riccardo, croyant encore que le narrateur est réellement le frère de Silvana, s'efforce de lui faire bonne impression. Il l'invite donc dans un bar et le narrateur accepte sans le vouloir vraiment : « "Asseyons-nous là-bas" me dit-il [...]. "Juste un moment et ensuite tu partiras". J'acceptai à contrecœur ». *Ibid.*, p. 37. [« "Sediamoci lì" mi disse [...] "Un attimo solo e poi te ne vai". Acconsentii malvolentieri », NT].

non. “C’est d’accord” acceptai-je »¹¹¹⁷. Lorsque Riccardo décide de lui faire écouter sa musique, le narrateur ne veut pas mais il capitule, acceptant « comme s’[il] avai[t] un licol autour du cou »¹¹¹⁸.

Si *l’inetto* s’incline devant la volonté des autres, il le fait à contrecœur, démontrant ainsi ne pas accepter sa condition ni sa faiblesse. De fait, on assiste à ce que l’on pourrait définir une scission entre ce qu’il veut et ce qu’il fait, entre ce qu’il pense et ce qu’il dit. On ne pourra pas indiquer tous les passages où cette dichotomie se déclare tellement ils sont nombreux. Disséminés dans tout le roman, ils constituent l’essence même du personnage. En général, ils sont indiqués par des conjonctions adversatives qui séparent l’intériorité du personnage de son extériorité. Ainsi la première fois qu’il rencontre Riccardo : « Je pensai lui répondre : “Arrête bon à rien. Tu es un baratineur. Casse-toi de cette maison [...]”. *Tout au contraire*, soudain l’idée me vint [...] »¹¹¹⁹. Ou encore, regardant Silvana : « Je voulais lui caresser la nuque *mais* je ne le fis jamais »¹¹²⁰. Lorsque Riccardo le surprend chez Silvana : « Je pensai : je lui dis que je reste juste pour une nuit ou deux. [...] *Tout au contraire*, je répliquai [...] »¹¹²¹. Souvent cette dichotomie est signalée également par le biais d’une construction paratactique qui sépare de façon encore plus nette les deux dimensions : celle de la pensée et celle de l’action réelle. Lorsque Silvana l’appelle au bureau, après la énième dispute avec Riccardo, il commente :

« Pause. Je pensai avec inquiétude : je dois lui demander comment elle va. Je ne le lui demandai pas. [...] Je pensai : peut-être dois-je répondre que je ressens plus encore son absence. Je ne le fis pas. Je

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 30. [« “Non credo...” provai a sottrarmi. [...]. “Non so se è una buona idea” tergiversai. [...] “Telefoni?” Non sapevo come dirle di no. [...] “Va bene” acconsentii », NT].

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 113. [« come se avess[e] un cappio alla gola », NT].

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 39-40. [« Pensai di rispondergli: “Basta, cialtrone. Sei un contafrottole. Fila da quella casa. [...]” Invece all’improvviso mi venne l’idea [...] », NT]. L’italique est de nous.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 99-100. [« Volevo accarezzarle la nuca ma non lo feci mai », NT]. L’italique est de nous.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 132. [« Pensai: gli dico che resto solo per una notte o due. [...] Invece replicai [...] », NT]. L’italique est de nous.

n'avais sur le bout de la langue que : c'était toi qui as téléphoné cette nuit ? Mais je n'eus pas le temps de le dire »¹¹²².

Comme l'on aura remarqué, le verbe penser revient souvent. En effet, cet *inetto* montre une forte activité intérieure et réflexive, signalée aussi par l'utilisation des verbes « ressasser » ou « ruminer », qui expriment l'incapacité à laisser aller les événements et la tendance à se creuser la cervelle pour donner un sens à des phrases ou à des comportements. À côté, nous avons une large utilisation du verbe « imaginer » qui exprime les rêvasseries de ce personnage. Même lorsqu'ils ne sont pas introduits par ces verbes, nombreux sont les passages où le narrateur s'adonne à des hypothèses, à des chimères, à des suppositions, qui le connotent en tant que théoricien plus que praticien. Dans tous ces cas nous sommes face à une scission que l'on pourrait définir horizontale, ou mieux encore synchronique : au même moment, le protagoniste pense une chose et en fait une autre. Non seulement il ne sait pas s'imposer aux autres ; mais de plus il n'arrive pas à être conséquent avec lui-même.

À cette scission synchronique, nous pouvons ajouter une scission diachronique. Le texte étant le récit de quelque chose qui a eu lieu dans le passé, le narrateur se montre capable de porter un jugement assez lucide sur sa conduite. « J'avais tout faux »¹¹²³ ; « Trop de ferveur »¹¹²⁴ ; « “À place Argentine il y a un traître” pensai-je à part moi comme si j'avais décidé que j'en avais marre d'acheter ma pizza toujours au même endroit. Balivernes »¹¹²⁵. Il montre une certaine insatisfaction de sa situation, sans, toutefois, jamais aboutir au drame, une dimension qui reste étrangère à l'univers du roman. À sa place, nous trouvons le détachement ironique que

¹¹²² *Ibid.*, p. 28. [« Pausa. Pensai in apprensione: le devo chiedere come sta. Non glielo chiesi. [...] Io pensai: forse devo risponder che sento di più la sua mancanza. Non lo feci. Avevo sulla punta della lingua soltanto: sei stata tu a telefonare stanotte? Ma non feci in tempo a dirlo », NT].

¹¹²³ *Ibid.*, p. 34. [« Tutto sbagliato », NT].

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 73. [« Troppo fervore », NT].

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 109. [« “A largo Argentina c'è una rosticceria”, pensai tra me e me come se avessi deciso che ero stufo di comprare la pizza sempre nello stesso posto. Frottole », NT].

l'inetto montre en parlant de soi-même et des événements. Toute la narration est en effet emplie de cette ironie qui contribue à connoter les personnages comme des pantins un peu gauches. Cela est d'autant plus vrai pour notre *inetto* qui est maladroit et qui sait l'être. De ce point de vue, la porte de la cave d'Angela qu'il essaie en vain d'ouvrir est métaphorique :

« La porte qui menait aux caves avait effectivement une serrure défectueuse. Et effectivement il suffisait de pousser de l'épaule d'une certaine façon, tirer d'une certaine façon la poignée de la porte et voilà que la serrure s'ouvrait même sans la clé. Angela l'avait fait sous mes yeux plein de fois. Moi aussi : mais je n'y étais jamais arrivé. Dans le cas d'un énième échec je préférerais ne pas avoir de spectateurs »¹¹²⁶.

Ses craintes se révèlent fondées : arrivé à l'entrée, « j'examinai la porte. [...] Je m'armai de courage et j'essayai plusieurs fois avec des coups d'épaules et des secousses. Je ne fis que me couvrir de sueur. Plus j'insistais, plus j'échouais [...] »¹¹²⁷. Sa maladresse contribue à le rendre sympathique montrant, en même temps, sa position déphasée et souvent inappropriée à la réalité qui l'entoure. Comme lorsqu'il essaie de faire la bise à Silvana et, mal coordonné, l'embrasse sur la narine ou encore lorsqu'il intervient « à contretemps et trop vivement »¹¹²⁸ dans la conversation entre celle-ci et Angela. Le sommet de ce comportement est atteint dans une des scènes finales. Le narrateur s'enferme chez sa collègue, effrayé par l'agressivité de Riccardo qui essaie de pénétrer dans l'appartement. Pour l'empêcher d'entrer, il lui lance le fer à repasser qui, encore branché, retombe sur lui avec un effet comique certain.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 52. [« La porta che introduceva alle cantine aveva effettivamente una serratura difettosa. Ed effettivamente bastava premere con la spalla in un certo modo, in un certo modo tirare il pomo ed ecco che la serratura scattava anche in assenza della chiave. Angela l'aveva fatto sotto i miei occhi moltissime volte. Anch'io: ma la cosa non mi era mai riuscita. Nel caso di un ennesimo fallimento preferivo non avere spettatori », NT].

¹¹²⁷ *Ibid.* [« Esaminai la porta. [...] Mi feci animo e provai variamente a colpi di spalla e scossoni. Mi coprii soltanto di sudore. Più insistevo, più fallivo [...] », NT]. Bien sûr, Silvana arrivera sans problème à ouvrir la porte : « Et voilà, la porte s'ouvrait – aussitôt – ce que moi je n'étais jamais arrivé à faire ». *Ibid.*, p. 61. [« Ed ecco : l'uscio si apriva – subito – come a me non era mai riuscito di fare », NT].

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 64. [« fuori tempo e troppo vivacemente », NT].

« Je fis alors un autre geste insensé : je lançai vers le balcon le fer brûlant que j'avais en main. Mais la fiche resta bloquée dans la prise et l'objet fendit l'air pendant pas plus de trente centimètres puis s'arrêta brusquement comme un cerf-volant face au vent. Le fer resta en air [...] et ensuite il sembla revenir en arrière comme pour se venger. Je m'écartai. Il finit par terre dans un grand fracas, ébréchant le carrelage et brisant sa poignée en plastique »¹¹²⁹.

C'est une scène qui fait sourire le lecteur mais, en même temps, lui laisse un goût amer tant elle est révélatrice de l'insuffisance et de l'incapacité du protagoniste. L'ironie se montre un outil pour faire passer plus facilement le jugement que le narrateur porte sur soi et sur le monde. D'ailleurs, comme l'auteur le souligne, « à la base de l'ironie [il y a] toujours une insatisfaction envers le monde tel qu'il l'est. [...] Le sourire ironique dissimule toujours une gêne »¹¹³⁰.

11.3 Un zèle excessif

Notre *inetto* se voit comme un antihéros, un « paladin Roland » à l'envers, qui ne donne pas de coups mais en reçoit¹¹³¹. Toutes ses tentatives pour défendre et sauver Silvana tournent court et si l'échec n'est pas total ce n'est que parce que son antagoniste est un « agresseur mollasson et désordonné »¹¹³².

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 129-130. [« Feci allora un altro gesto inconsulto: lanciai verso il balcone il ferro rovente che avevo in mano. Ma, poiché la spina resistette saldamente nella presa, l'oggetto tagliò l'aria per non più di trenta centimetri e si fermò bruscamente come un aquilone al vento. Il ferro restò in aria [...] e poi sembrò tornare indietro come per vendicarsi. Mi scansai. Finì con gran fracasso sul pavimento scheggiando una mattonella e spaccando il suo manico di plastica », NT].

¹¹³⁰ GAGLIANONE Paola, *Conversazione con Domenico Starnone: il sottile dispiacere dell'ironia*, Roma, Omicron, 1996, p. 42 et p. 45. [« alla base dell'ironia [c'è] sempre una scontentezza per il mondo com'è. [...] Il sorriso ironico dissimula sempre un disagio », NT].

¹¹³¹ Après la rencontre avec Riccardo, il se sent comme le « paladin Roland même si je n'avais pas donné de coups, j'en avais juste reçu ». STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, *op. cit.*, p. 45. [« paladino Orlando, anche se colpi non ne avevo dati ; solo ricevuti », NT].

¹¹³² *Ibid.*, p. 132. [« fiacco e scombinato », NT].

La confrontation avec Riccardo est l'un des moments cruciaux du livre. À première vue, son adversaire se présente comme un homme fort, agressif et très dangereux. Il frappe sa compagne, il est accompagné d'un chien-loup menaçant qu'il est le seul à savoir maîtriser, il n'hésite pas à en venir aux mains ou à lancer des insultes et à menacer. Comme le narrateur le dit, Riccardo « vivait comme si une guerre civile était en cours »¹¹³³, faisant de sa force physique son seul instrument d'intervention sur le monde. Face à sa décision et à son énergie, notre *inetto* se sent encore plus inadéquat. Leur première rencontre est révélatrice des caractères opposés des deux hommes. Le narrateur part d'une position avantageuse : Riccardo le croit frère de Silvana et il veut lui faire bonne impression. Néanmoins, l'*inetto* arrivera à renverser la situation en sa défaveur, dévoilant sa faiblesse par le biais d'un détail apparemment insignifiant : ses vertiges. Le narrateur avoue souffrir de vertiges et cette minuscule faiblesse suffit pour que Riccardo se sente plus fort et qu'il engage une compétition intense. En effet, nous découvrons immédiatement que Riccardo est « le genre d'homme »¹¹³⁴ pour lequel tout est terrain de confrontation entre hommes. Chaque détail de son dialogue avec le narrateur a pour but de démontrer sa force : il engage avec lui un combat à coups de souvenirs, de connaissances et d'affirmations tranchantes qui entraînent l'*inetto* dans une « conversation apparemment joviale » mais dans laquelle ils essaient de se démontrer l'un à l'autre qu'ils sont des hommes avec lesquels on ne plaisante pas¹¹³⁵.

La problématique de la masculinité transparaît plusieurs fois dans le texte, se précisant comme un vrai tourment pour le narrateur. Nous en retrouvons un indice dans l'abondante utilisation du verbe « devoir », employé tantôt pour indiquer ce que le narrateur doit faire et ne fait pas, tantôt pour expliquer pourquoi il a fait une certaine chose. Le soir où il reçoit un appel de Silvana, il

¹¹³³ *Ibid.*, p. 48. [« viveva come se fosse in atto una guerra civile », NT].

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 34. [« il genere d'uomo », NT].

¹¹³⁵ *Ibid.* [« conversazione apparentemente gioviale », NT]. Pour le reste de l'épisode cf. *Ibid.*, p. 33-37. Il faut dire « par honnêteté » que notre *inetto* ne « souti[ent] pas longtemps la comparaison ». *Ibid.*, p. 35. [« per onestà » ; « non re[gge] a lungo il confronto », NT].

se demande « qu'est-ce que je *dois* faire ? »¹¹³⁶. Le jour suivant, parlant toujours avec sa collègue, il s'interroge : « Je pensai : peut-être *dois-je* répondre [...] »¹¹³⁷ ; « Je sentais le *devoir* de lui parler » se dit-il pensant à Silvana ou, chez elle : « Je *devais* penser d'elle [...] ; je *devais* supposer »¹¹³⁸. Chez notre *inetto* nous retrouvons l'idée qu'il existe des règles auxquelles il faut se conformer. Il est facile de relier ces normes à un idéal de masculinité forte et partiellement traditionnelle qui apparaît comme un ensemble de gestes et de postures permettant de distinguer l'homme véritable de celui qui ne l'est pas. Notre narrateur s'efforce, page après page, d'ajouter un geste d'homme à l'autre : la voix essaie de se montrer « virilement »¹¹³⁹ séduisante, face aux problèmes il montre une « virile acceptation »¹¹⁴⁰ et dans le rapport aux autres hommes il sait qu'« il y a des limites, entre hommes »¹¹⁴¹ qu'il ne faut pas franchir. Comme nous pouvons le voir, on reconnaît l'homme à ses actes ; reculer dans quelque situation que ce soit signifie encourir le déshonneur. À ce propos, n'oublions pas que même lorsqu'il accepte d'aider Silvana, il le fait plutôt par sens du devoir et par volonté d'effacer sa veulerie de la nuit précédente¹¹⁴², et démontrer ainsi toute sa virilité.

Aux concepts de force et d'esprit de décision, qui caractérisent la masculinité, il faut ajouter l'idée de galanterie. Le devoir de l'homme véritable est d'aider et secourir la femme, qui lui paraît incapable de se débrouiller toute seule. Notre *inetto* joue ainsi le rôle du chevalier, feignant une assurance qu'il n'a pas, et ce n'est pas un hasard s'il le fait avec Silvana et non avec Angela, à savoir avec la femme qui ne le connaît pas et qui pourrait donc croire à sa mise en scène. À cet égard, arrêtons-nous sur un mensonge qu'il dit à Silvana. Nous

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 25. [« Cosa devo fare? », NT]. L'italique est de nous.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 28-29. [« Pensai : forse devo rispondere [...] », NT]. L'italique est de nous.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 128. [« Io dovevo pensare di lei [...]; dovevo ipotizzare [...] », NT]. L'italique est de nous.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 35. [« virilmente », NT].

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 71. [« virile accettazione », NT].

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 104. [« limite, tra uomini », NT].

¹¹⁴² Durant la nuit qui précède la décision d'aider Silvana, cette dernière l'avait appelé au téléphone sans toutefois pouvoir prononcer un mot à cause des cris et de l'agressivité de Riccardo. Le narrateur songe à la possibilité de la rappeler ou d'aller chez elle mais il décide finalement de ne rien faire sous prétexte qu'il n'est pas certain qu'il s'agissait vraiment de Silvana.

savons, grâce à ses confidences, que dans les dix ans de vie commune avec Angela, c'était toujours cette dernière qui résolvait les petits problèmes pratiques. « Je n'y connaissais quasiment rien en bagarres, robinets qui fuient et courts-circuits. Je perdais contenance chaque fois qu'Angela me disait : arrange ici, répare là »¹¹⁴³. Malgré cela, le premier soir qu'il dîne chez Silvana, il se pose en homme fort et bricoleur, voulant réparer justement un robinet qui fuit :

« Je lui demandai si elle avait une clef anglaise. [...] C'était l'affaire de quelques minutes – et je m'étonnai que Riccardo n'y eût pas pensé. [...] Dès que je commençai à dévisser l'eau gicla au-dehors plus violemment qu'avant et me trempa le visage et les cheveux. "Voilà qui est fait" mentis-je »¹¹⁴⁴.

La masculinité se transforme donc en une représentation : notre *inetto* fait des efforts pour respecter ce modèle et pour être cohérent avec ses devoirs d'homme. C'est en ce sens que l'on peut interpréter le zèle qui donne le titre au livre, ce « dévouement mis au service d'une cause ou d'une personne, ou à l'accomplissement d'une tâche »¹¹⁴⁵.

Ce zèle est aussi la réponse qu'il donne après des moments de solitude et d'aridité : « du gel au zèle »¹¹⁴⁶ dit-il au lecteur. S'inquiéter pour quelqu'un, prendre soin de lui, lui permet d'éprouver de nouveau quelque chose et d'entrer en relation avec les autres. Dans sa sollicitude il exagère (voici l'excès), démontrant ainsi toute son insécurité et sa fragilité. En effet, s'accrocher à un code – se cacher derrière lui – n'équivaut-il pas à admettre sa faiblesse ? D'autant plus que, comme nous l'avons vu, parfois il s'oblige à y

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 29. [« E non sapevo quasi niente di colluttazioni, di rubinetti che gocciolano e di corti circuiti. Mi confondevo tutte le volte che Angela mi diceva: aggiusta qui, ripara lì », NT].

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 83. [« Le chiesi se aveva una chiave inglese. [...] Era questione di pochi minuti – sostenni e mi meravigliai che Riccardo non ci avesse pensato lui. [...] Appena cominciai a svitare, l'acqua schizzò fuori più violentemente di prima e mi inzuppò la faccia e i capelli. [...] "A posto" mentii », NT].

¹¹⁴⁵ CENTRE DE RECHERCHE POUR UN TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, tome XVI, p. 1415.

¹¹⁴⁶ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, *op. cit.*, p. 76. [« Dal gelo al zelo », NT].

adhérer, même à contrecœur, dévoilant ainsi une « masculinité précaire qu'il faut redéfinir continuellement »¹¹⁴⁷.

11.4 Deux hommes encore enfants

Notre *inetto* joue donc le rôle de l'homme fort et sûr de lui, qui sait prendre soin de la maison et de la femme. Bientôt nous découvrons qu'il n'est pas le seul à prendre part à cette représentation. La masculinité forte et agressive de Riccardo, se révèle également être un masque. Au fur et à mesure que le roman avance, nous venons à savoir que la plupart de ce qu'il dit n'est que mensonge. Il n'a jamais été architecte, il n'a pas habité à Paris et sa traduction de l'allemand n'a jamais été refusée car il n'a jamais traduit. Il n'a aucun projet professionnel concret et il oscille entre des rêves : au début il voulait être traducteur, ensuite il a décidé de devenir un chanteur célèbre. De plus, il n'a nulle part où aller. Il ne se décide pas à quitter la maison de Silvana pas seulement parce qu'il n'accepte pas que leur histoire d'amour soit finie, mais surtout parce qu'il est incapable d'acheter ou de louer un appartement tout seul. Son portrait est complété par un détail significatif : Riccardo se balade avec un lance-pierre dans la poche et il essaie plusieurs fois de l'utiliser devant le narrateur pour lui démontrer les « capacités acquises pendant son enfance »¹¹⁴⁸.

Tous ces éléments nous donnent l'idée d'avoir à faire non à un homme fort et décidé mais plutôt à un garnement, un adolescent capricieux et têtu. La rivalité entre hommes se révèle donc une confrontation entre gros bébés. Les termes liés à l'enfance d'ailleurs, reviennent souvent dans le roman : Riccardo

¹¹⁴⁷ BONI Federico, *Men's help: sociologia dei periodici maschili*, op. cit., p. 179. [« mascolinità precaria che va definita continuamente », NT]. En réalité Federico BONI se concentre surtout sur les représentations du corps masculin que l'on retrouve dans les magazines pour hommes. Tout en gardant cette différence, il nous semble toutefois que plusieurs de ses considérations peuvent être généralisées. Par exemple, le fait que l'accumulation de normes et de conseils dévoile la précarité et les insécurités des hommes.

¹¹⁴⁸ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, op. cit., p. 112. [« competenze acquisite durante l'infanzia », NT].

boude¹¹⁴⁹ comme un enfant, et notre narrateur commente ainsi le contenu de ses poches : « j’y trouvai son lance-pierre, son couteau, comme dans les culottes courtes d’un enfant »¹¹⁵⁰. De son côté notre *inetto* ne brille pas plus par sa maturité. Il est souvent assailli de « craintes infantiles »¹¹⁵¹ et, lorsqu’il est effrayé, il se met à parler en dialecte comme lorsqu’il était enfant¹¹⁵². L’évidence de cette situation ne lui échappe pas. Il glose en ces termes, se regardant de l’extérieur, le moment de l’affrontement final, quand, renfermé chez Silvana, il attend l’assaut qui ne se produira jamais : « comme nous sommes enfantins, comme nous sommes bruyants »¹¹⁵³

Cette situation nous dit deux choses. Tout d’abord c’est la négation de tout drame ou de tout héroïsme. Non seulement leur affrontement n’a rien d’exceptionnel ou de dramatique, il est ramené à une dispute entre gamins¹¹⁵⁴. Ensuite, elle nous met face à deux hommes qui n’ont pas grandi et qui, en dépit de leur âge n’ont pas atteint une vraie maturité. Par conséquent, il n’est pas étonnant de voir qu’ils dépendent encore fortement des deux femmes¹¹⁵⁵. Pensons au problème de la maison : Riccardo vit chez Silvana et ne se décide pas à déménager ; le narrateur a vécu pendant dix ans chez Angela sans jamais payer de loyer et pendant les deux tiers du livre il vit chez un ami. Quand ce dernier le chasse de sa maison, au lieu de se chercher un logement indépendant, l’*inetto* oscille entre Angela et Silvana, demandant à l’une et à

¹¹⁴⁹ C’est le verbe utilisé pour décrire l’attitude de Riccardo lors de la conversation téléphonique avec notre narrateur qui fait semblant d’être le frère de Silvana. Cf. *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 135. [« gli trovai la fionda, il coltello, come nei calzoni di un bambino », NT].

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 60. [« timori infantili », NT].

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 133. [« come siamo infantili, come siamo rumorosi », NT]

¹¹⁵⁴ Auparavant, lorsque Riccardo attend notre narrateur dans l’ombre de la cave d’Angela, puis l’agresse, il suscite en lui toute une série de réflexions de ce genre : « Il veut juste jouer, pensai-je : maintenant il dira : tu n’as pas de cran, lâche, félon ; tu es mort ; et d’autres phrases qu’enfants nous utilisions pour feindre de n’avoir peur de personne ». *Ibid.*, p. 55-56. [« Vuole solo giocare, pensai : ora dirà : non hai fegato, vile ; fellone; sei morto; e altre frasi che ci servivano da bambini per fingere di non aver paura di nessuno », NT].

¹¹⁵⁵ Les deux personnages féminins n’ont pas une grande épaisseur dans le roman. Vues à travers le regard du narrateur, elles n’apparaissent qu’en relation aux deux hommes. Angela et Silvana se montrent finalement assez indépendantes et prêtes à se moquer ou à profiter des hommes. De plus, elles sont souvent perçues comme des mères. C’est surtout le cas d’Angela, ainsi, par exemple, quand elle partait en voyage, resté seul à la maison il se sentait libre de « désobéir et ne pas être puni » ou, dormant sans elle, il avait souvent « des pensées apeurées ». *Ibid.*, p. 66 et p. 87. [« disobbedire e non essere punito » ; « dei pensieri impauriti », NT].

l'autre de l'héberger. Ce qui était l'un des devoirs principaux de l'homme (trouver, savoir garder et à l'occasion défendre, la maison) s'est ici transformé, devenant indice de l'immaturité de deux hommes qui dépendent de leurs femmes. Les deux personnages sont encore bloqués au stade infantile, refusant d'assumer la responsabilité de leur vie. « Quel mensonge c'est de grandir »¹¹⁵⁶ s'exclame l'*inetto*, épuisé par une tâche plus grande que lui.

11.5 À la recherche d'une identité

Une maturité inachevée est donc l'un des éléments qui contribuent à l'*inettitudine* du narrateur. Nous disons « l'un » parce que la situation de l'*inetto* ne s'arrête pas à cela. Plusieurs fois dans le roman le lecteur est confronté à un processus que l'on pourrait définir de « féminisation » du protagoniste. Pensons à toutes les fois où le narrateur devrait protéger Silvana mais finalement se laisse protéger par elle¹¹⁵⁷ : « celui qui a besoin d'aide ne court pas aider »¹¹⁵⁸ confesse-t-il avec une certaine résignation, confirmant ainsi son besoin d'être protégé plus que sa capacité à protéger.

Le processus de féminisation investit son physique ainsi que son comportement. La première fois que Riccardo le voit, le croyant encore frère de Silvana, il se montre étonné de la ressemblance entre les deux. « “Vous vous ressemblez beaucoup”. Ensuite il me dévisagea avec soin et me définit en riant : identique ; on dirait elle, si je mettais une perruque »¹¹⁵⁹. Le narrateur lui-même se rapproche de la femme en prenant ses habitudes comme, par exemple, la camomille. Si au départ il détestait ça, après l'avoir bue avec Silvana il commence à en boire régulièrement. C'est toujours Riccardo qui le

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 56. [« Che frottola è crescere », NT].

¹¹⁵⁷ Cela arrive notamment lors de la première soirée qu'ils passent ensemble. Le narrateur monte chez elle par « excès de zèle » : en d'autres termes il veut s'assurer que Riccardo ne l'attend pas pour l'agresser. En réalité, il dévoile sa peur (il contrôle les fenêtres, la porte, le balcon de façon obsessionnelle). Silvana s'en aperçoit et ferme bien la porte, rassurant le narrateur mal à l'aise. *Ibid.*, p. 76-78.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 92. [« Chi ha bisogno di aiuto non corre in aiuto », NT].

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 36. [« “Vi assomigliate tantissimo”. Quindi mi squadro ben bene e mi definì ridendo: identico; sembravo lei, se mi mettevo una parrucca », NT].

remarque : « Vous avez en commun même la camomille avec le citron »¹¹⁶⁰. D'ailleurs, encore adolescent, il était blâmé pour son comportement peu viril :

« Je repensai à la sœur de ma mère [...]. J'étais adolescent quand elle me houspillait en disant : "Pourquoi tu mets la main sur le côté de cette façon ? Les hommes ne font pas comme ça, c'est les femmes qui le font". [...] Je laissais tomber mon bras le long de mon côté et, embarrassé, je regardais ailleurs »¹¹⁶¹.

De plus, n'oublions pas son métier : « "Toi, pourquoi es-tu dactylo ?" me demanda Silvana, mais nonchalamment, "C'est un métier de femme" »¹¹⁶².

Le sommet est atteint peu avant le combat final. Le narrateur se trouve chez Silvana qui, entre-temps, est sortie avec Angela. Pour la remercier de son hospitalité, l'*inetto* décide de nettoyer toute la maison, comme une vraie ménagère. « J'ouvris grand balcons et fenêtres, je mis tout en ordre. Je mis un tablier à petites fleurs jaunes sur fond bleu et je lavai cafetières et tasses »¹¹⁶³. Quand Riccardo essaie de pénétrer dans l'appartement et le menace de mort, il se fait la réflexion suivante : « Si je le laissais entrer il aurait vite fait : il m'assassinait et il partait. La seule chose qui l'embêterait serait de tuer quelqu'un habillé en femme »¹¹⁶⁴.

Notre personnage oscille entre une masculinité normative et des tendances plus féminines. Cette féminisation peut être lue sous plusieurs angles : elle est indice de crise de la masculinité ainsi que d'un possible renversement des rôles – Silvana qui sort avec ses amies et l'homme qui reste à la maison pour

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 92. [« Avete in comune persino la camomilla col limone », NT].

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 56. [« mi tornò in mente la sorella di mia madre [...]. Ero adolescente quando mi perseguitava dicendo: "Perché metti la mano sul fianco a quel modo? I maschi non fanno così. Lo fanno le femmine". [...] Lasciavo cadere il braccio lungo il fianco e guardavo imbarazzato da un'altra parte », NT]. On remarquera que le personnage est accusé d'avoir un geste féminin : tout comme nous avons vu pour la masculinité, la féminité est un ensemble de postures.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 74. [« "Tu perché fai il dattilografo?" mi chiese Silvana ma svogliatamente. "È un mestiere femminile" », NT].

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 128. [« Spalancai balconi e finestre, misi tutto in ordine. Indossai un grembiule a fiorellini gialli su fondo blu e lavai bricchi e tazze », NT].

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 132. [« Se lo lasciavo entrare, ci metteva poco: mi assassinava e se ne andava. Gli seccava solo ammazzare uno vestito da femmina », NT].

faire le ménage. Cependant, à notre avis, une autre hypothèse peut être formulée. Cette oscillation nous semble due plutôt à une faiblesse de l'identité tellement extrême qu'elle rend l'*inetto* perméable aux deux pôles du masculin et du féminin. Un jour, découvrant dans le tiroir du bureau de Silvana une photo d'elle avec un ami il regarde avec attention la photo, se sentant « tantôt [...] lui tantôt elle »¹¹⁶⁵ montrant donc une forte capacité d'identification à l'autre.

Notre *inetto* a une identité tellement évanescence qu'il ne sait même pas comment se décrire. Lorsqu'il parle au téléphone avec Riccardo pour la première fois, les deux hommes se donnent rendez-vous pour le déjeuner ; alors que Riccardo s'empresse de lui expliquer qu'il est reconnaissable à son chien-loup et à son t-shirt bleu, notre narrateur notre narrateur réfléchit : « Je m'efforçai de trouver quelque détail capable de me faire reconnaître au premier coup d'œil. Je n'en trouvai pas »¹¹⁶⁶. Par la suite la situation identitaire de notre *inetto* ne se clarifiera pas : il ne dévoile jamais son nom à Riccardo (ni d'ailleurs au lecteur) au point que ce dernier lui demande plusieurs fois : « Qui es-tu ? ». Cette situation débouche sur une quasi-transparence du personnage, incapable de se faire remarquer même là où on devrait le connaître. Rappelons cette scène significative, à peu près au milieu du roman : il décide de vérifier en personne s'il est vrai, comme Riccardo l'affirme, que Silvana a un amant parmi les dirigeants de son entreprise. Il monte donc au quatrième étage et il attend dans un coin l'arrivée de Giorgio Liotti – c'est le nom de l'amant présumé. De là il salue les employés qui passent mais personne ne lui répond, comme s'il était devenu transparent¹¹⁶⁷.

Son « moi » s'évapore et il devient « une chaussette que l'on ne porte plus, qui était par chance de [sa] pointure et cependant pas à [lui], trouée à la pointe et au talon »¹¹⁶⁸. Angoissé, notre *inetto* s'interroge sur son identité et regarde

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 27. [« ora [...] lui, ora lei », NT].

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 33. [« Mi sforzai di trovare un qualche dettaglio capace di farmi riconoscere al primo colpo d'occhio. Non ne trovai », NT].

¹¹⁶⁷ « Je faisais de timides signes de salut. Personne ne répondait ». *Ibid.*, p. 123. [« Facevo cenni timidi di saluto. Nessuno ricambiava », NT].

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 42. [« una calza smessa, fortuitamente della [sua] stessa misura e tuttavia non [sua], bucata in punta e sul tallone », NT].

le bout de ses doigts pour y chercher ses empreintes digitales¹¹⁶⁹. Nous retrouvons une réflexion très semblable dans l'un des récits qui composent *La retta via. Otto storie di obiettivi mancati* que Starnone publie en 1996. Le dernier de ses huit récits, *Approssimazione per difetto*, présente un narrateur sans nom et *inetto* qui tombe amoureux de Giuliana. Pour se rapprocher d'elle et la connaître plus intimement, il décide de passer du temps avec les personnes importantes de sa vie (son père, ses meilleures amies...). Bientôt on découvre que ce narrateur n'a pas une identité assurée, bien au contraire, il est tellement inconsistant qu'il assimile tout des gens avec qui il passe son temps. Leur façon de parler, de penser ou de se comporter : tout est déversé dans ce personnage qui apparaît comme un moule vide que les autres remplissent avec leur présence et leur personnalité. Quand la possibilité d'une histoire d'amour avec Giuliana aura fait naufrage, le narrateur se retrouvera tout seul, découvrant n'avoir aucun « [s]oi-même sur lequel se reposer »¹¹⁷⁰. Il tourne donc le regard vers ses doigts nous disant : « j'avais l'impression d'avoir perdu mes empreintes digitales »¹¹⁷¹.

Un même souci d'identité tourmente les deux personnages de Starnone qui, pour y faire face, choisissent le même escamotage : pour se donner une consistance, ils sortent d'eux-mêmes afin de s'accrocher aux autres. Ces réflexions nous expliquent pourquoi *l'inetto* boit la camomille avec du citron comme le fait Silvana ou pourquoi il fait le même rêve que Riccardo¹¹⁷² ayant, d'ailleurs, ses mêmes réactions de colère et de haine. Pour se sentir « moins labile »¹¹⁷³, il en arrive à s'emparer du nom d'un autre. Interrogé sur son identité par Riccardo, il a une réaction qu'il n'arrive pas à expliquer : « Je suis

¹¹⁶⁹ « J'avais encore mes empreintes digitales ? ». *Ibid.*, p. 43. [« Avevo ancora le impronte digitali ? », NT].

¹¹⁷⁰ STARNONE Domenico, *La retta via: otto storie di obiettivi mancati*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 154. [« [s]e stesso su cui ripiegare », NT].

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 155. [« avevo l'impressione di aver perso le impronte digitali », NT].

¹¹⁷² Une des premières fois que Silvana lui parle de Riccardo, elle lui explique que son ex-compagnon faisait des cauchemars dans lesquels il la voyait le tromper avec un autre homme (Giorgio Liotti). Se réveillant, encore sous l'emprise du cauchemar, il commençait à l'insulter et à la frapper, incapable de distinguer le rêve de la réalité.

¹¹⁷³ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo, op. cit.*, p. 122. [« meno labile », NT].

Giorgio Liotti »¹¹⁷⁴ lui répond-il, s'appropriant l'identité de l'amant présumé de Silvana¹¹⁷⁵.

Ce même épisode nous rappelle que l'identité passe tout d'abord à travers le nom – ce qui est d'autant plus significatif lorsqu'on pense que le narrateur n'a pas de nom. De surcroît, il nous signale l'importance que le langage assume chez ce personnage. Plusieurs spécialistes ont remarqué « l'obsession pour les mots »¹¹⁷⁶ de notre *inetto*, dont l'histoire est tout d'abord « l'aventure des mots » qui se lie « à la matière jusqu'à s'en nourrir »¹¹⁷⁷. Pour ce personnage en effet, les mots ont un fort lien avec la réalité, au point de pouvoir devenir cause de souffrance et de blessure : « Je reculais plein de dégoût face à l'origine sanguine des mots. De sang étaient faits ceux avec lesquels Angela m'avait nommé. Je ne les tolérais pas. Ils me frappaient »¹¹⁷⁸. Choisir un mot plutôt qu'un autre signifie essayer de se défendre du monde mais, surtout, chercher à lui donner un sens. Chercher « un point de contact, même arbitraire [...] [pour que] tout trouve un ordre »¹¹⁷⁹. Mais les mots sont bien éphémères, on ne peut pas leur faire confiance : « lexique labile [...] noms de la précarité et de la misère »¹¹⁸⁰. La précarité du langage amplifie donc l'incertitude d'une identité qui n'a plus d'appuis. Un « moi volatile »¹¹⁸¹ en compagnie d'autres moi qui ne donnent pas plus de certitudes¹¹⁸² et qui se définissent plus à travers ce qu'ils ont abandonné qu'à travers ce qu'ils ont ou qu'ils sont. Les quatre personnages

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 116. [« Sono Giorgio Liotti », NT].

¹¹⁷⁵ En fait, nous ne savons pas si cet amant existe réellement : Riccardo soutient avoir trouvé des lettres que Silvana lui aurait adressées, Silvana affirme que tout cela est une invention de son ex-compagnon. Comme nous l'avons dit, l'*inetto* ne sait pas s'expliquer son geste mais il formule plusieurs hypothèses dont la dernière est tout à fait intéressante : « je voulais m'attribuer la puissance que Riccardo sentait en ce nom inventé et l'effrayer ». *Ibid.* [« volevo attribuirmi la potenza che Riccardo sentiva in quel cognome inventato e spaventarlo », NT].

¹¹⁷⁶ LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa, op. cit.*, p. 209. [« l'ossessione delle parole », NT].

¹¹⁷⁷ AMOROSO, Giuseppe. *Il cenacolo degli specchi: narrativa italiana, op. cit.*, p. 78. [« l'avventura delle parole » ; « alla materia fino a nutrirsi », NT].

¹¹⁷⁸ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo, op. cit.*, p. 70. [« arretravo pieno di ribrezzo di fronte a quell'origine sanguigna delle parole. Di sangue erano fatte quelle con cui Angela mi aveva nominato. Non le tolleravo. Mi colpivano », NT].

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 138. [« un punto di contatto anche arbitrario [...] [perché] tutto trov[i] un ordine », NT].

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 79. [« lessico labile [...] nomi della precarietà e della miseria », NT].

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 127. [« io volatile », NT].

¹¹⁸² En effet toute l'histoire est assez floue. Par exemple, nous n'arrivons pas à savoir si Giorgio Liotti, l'amant présumé de Silvana, existe vraiment ou pas.

ont en effet en commun la qualification d'« ex » qui vivent dans un monde peuplé d'« ex » quelque chose : « ex piccì, ex elleccì, ex pdup, ex potop, ex autop »¹¹⁸³.

Ce roman raconte le « déracinement des quadras »¹¹⁸⁴ qui ont perdu leurs anciens points de repère. Rappelons que nous sommes en 1993, quatre ans après la chute du mur de Berlin. Le sentiment qu'une époque s'achève est fort ; en particulier la « soudaine dissolution du communisme » a laissé « un sens de vide et de renfermement dans le présent » créant ainsi « une génération qui n'est plus capable de se donner une identité en fonction de l'ennemi »¹¹⁸⁵. Le passé est passé mais il n'y a pas un futur vers lequel se projeter. D'où la lassitude qui connote le monde du roman et les personnages qui se poursuivent l'un l'autre sans une vraie conviction.

Sur l'arrière-plan d'un monde aride¹¹⁸⁶ et apathique se détache notre *inetto*. Faible et maladroit, il est un sympathique antihéros qui, avec ses mésaventures, nous raconte tout d'abord la crise d'un homme qui n'a plus ni la force ni la conviction pour être comme il le faudrait. Un homme qui ne se résout pas à grandir, bloqué dans un état d'enfance perpétuelle, laissant au lecteur de nombreux doutes sur sa possibilité d'atteindre le modèle proposé par la société. Il se fait ainsi le porte-parole d'une génération qui joue, feignant une vitalité qui a désormais disparu et qui est encline à trouver dans la régression son seul réconfort. La fin du roman nous le démontre : après avoir erré dans la ville, le narrateur arrive chez Angela, partie au travail. Tout seul dans son ancien appartement, il se regarde dans le miroir de leur chambre, se découvrant vieilli. Il décide alors de s'allonger, essayant de répéter les gestes qu'il faisait quand il habitait encore là. C'est à ce moment qu'il se regarde de

¹¹⁸³ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, op. cit., p. 59. Il s'agit de sigles de mouvements politiques d'opposition et de gauche, qui attiraient la jeunesse engagée pendant les années soixante-dix. Ces mouvements sont listés en allant de la gauche à l'extrême gauche : « ex piccì » indique un ancien militant du PCI, le parti communiste italien ; « ex elleccì » un ancien de Lotta Continua ; « ex pdup » un ancien du Partito d'Unità Proletaria ; « ex potop » un ancien de Potere Operaio et « ex autop » un ancien d'Autonomia Operaia.

¹¹⁸⁴ CHERCHI Grazia, *Siamo tutti ex*, op. cit. [« sradicamento dei quarantenni », NT].

¹¹⁸⁵ *Ibid.* [« repentina dissoluzione del comunismo » ; « un senso di vuoto » ; « una generazione che non è più in grado di darsi un'identità in funzione del nemico », NT].

¹¹⁸⁶ Aride par l'absence de sentiments forts et vrais, et par la température : l'histoire est située pendant l'été dans une ville de Rome caniculaire.

nouveau dans la glace, se voyant alors enfant. Imaginant s'adresser à Angela, il lui demande : « "c'est moi ça ?" Elle me répondit : non »¹¹⁸⁷.

11.6 Un *inetto* sans dents

Le rapport aux femmes n'est donc par le point fort de cet *inetto* et, on pourrait avancer, de *l'inetto* tout court. Le roman suivant de Starnone le confirme. *Denti*,¹¹⁸⁸ publié en 1994, raconte l'histoire d'un narrateur qui va de dentiste en dentiste pour faire réparer la blessure que sa compagne (Mara) lui a infligée. Le roman conserve plusieurs des caractéristiques d'*Eccesso di zelo*, à savoir un protagoniste désemparé et *inetto*, un ton ironique et léger et la brièveté de la narration. Cependant, les réflexions de l'auteur semblent s'approfondir, se concentrant sur le sentiment de malaise qui ronge un homme incapable de composer avec sa position dans la vie.

Comme le titre le signale, les dents sont au centre du roman : elles constituent un excellent « prétexte pour renvoyer à quelque chose d'autre »¹¹⁸⁹. Nombreux sont en effet les sujets abordés dans l'histoire : la solitude, la difficulté à communiquer avec les autres, l'incapacité à laisser partir le passé, le rapport aux femmes... tout concourt à accentuer « la fatigue de vivre de son protagoniste »¹¹⁹⁰ dont la douleur physique acquiert évidemment une valeur symbolique.

Le roman s'ouvre sur un accident banal et apparemment sans importance : Mara, épuisée par l'énième dispute avec le narrateur, lui jette à la figure un cendrier, lui cassant deux incisives. La perte des dents devient le point de départ d'un double voyage temporel, dans le présent et dans le passé. Dans le présent, se déroule l'errance du protagoniste qui essaie de se faire réparer les

¹¹⁸⁷ STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, *op. cit.*, p. 141. [« "Sono io quello?" Lei mi rispose: no », NT].

¹¹⁸⁸ Pour les citations nous nous référerons à la première édition du roman. Cf. STARNONE Domenico, *Denti*, Milano, Feltrinelli, 1994.

¹¹⁸⁹ MESSINA Dino, *Il professore ha mal di denti. E comunicare diventa un guaio*, « Corriere della Sera », 8 mars 1994. [« pretesto per rimandare a qualcos'altro », NT].

¹¹⁹⁰ ERBANI Francesco, *Scrittori col dente avvelenato*, « Repubblica », 17 avril 1994. [« fatica di vivere del protagonista », NT].

dents, sans y parvenir, dévoilant ainsi toute son irrésolution. Les épisodes du présent s'entrelacent avec des souvenirs du passé. Ces retours en arrière permettent de connaître l'enfance et l'adolescence du narrateur, montrant, entre son passé et son présent, une certaine homogénéité caractérielle.

Nous ne connaissons pas le nom du protagoniste : privé de la possibilité de le prononcer¹¹⁹¹ il n'est pas non plus nommé par les autres personnages, démontrant ainsi une certaine marginalité dans la vie¹¹⁹². Ce n'est qu'en deux occasions que nous nous approchons de son nom. La première fois c'est pendant un entretien d'embauche : il essaie de se présenter à l'examineur mais la douleur est tellement forte qu'il n'arrive à prononcer que « Oico ». L'examineur ne s'en aperçoit pas, générant ainsi dans notre narrateur toute une série de questions sur son identité : « pourquoi suis-je ici ? Est-il possible que je sois réduit à ce son contracté qui est sorti du trou entre mes dents ? Oico ? Oico ? Oico ? »¹¹⁹³.

La deuxième fois c'est chez le docteur Cagnano : « "Vous êtes Monsieur ?" me demanda une voix un peu rauque. "Oï" j'arrivai à dire avec clarté avant de m'arrêter, la bouche transpercée par la souffrance »¹¹⁹⁴. Son nom – ou mieux les sons qui l'indiquent – se réduit de plus en plus démontrant l'affaiblissement d'une individualité mise en crise par tout ce qui lui arrive. La perte des dents déclenche ce processus, qui les révèle ainsi strictement liées à l'identité du narrateur. L'accident qui ouvre le roman acquiert donc un ton pirandellien. Il

¹¹⁹¹ À ce propos rappelons l'incipit du roman : « Au début de l'après-midi du 6 mars d'il y a trois ans, je perdis d'un seul coup deux incisives. C'étaient celles qui me permettaient de prononcer mon nom ». STARNONE Domenico, *Denti, op. cit.*, p. 5. [« Nel primo pomeriggio del 6 marzo di tre anni fa, persi in un sol colpo due incisivi. Erano quelli che mi servivano per pronunciare il mio nome », NT].

¹¹⁹² Dans son étude consacrée aux noms propres, BROMBERGER souligne que donner un nom est tout d'abord « un acte de socialisation » qui fait exister, permettant d'être reconnu par la société. Par conséquent, en général, dépourvus de nom, sont « les marginaux, les gens de passage [...]. Connaître la complète identité d'autrui, c'est l'inclure – directement ou indirectement – dans le champ de ses relations sociales ; l'anonyme, le mal nommé, c'est l'inconnu ou, pour le moins, le méconnu. [...] L'aire de connaissance des noms propres se superpose à celle des relations sociales, trace une limite entre "nous" et "les autres" ». BROMBERGER Christian, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes*, « Langages », n° 66, 1982, p. 112-113.

¹¹⁹³ STARNONE Domenico, *Denti, op. cit.*, p. 65. [« perché sono qui? Possibile che io sia ridotto a questo suono contratto che mi è uscito dal foro tra i denti? Oico? Oico? Oico? », NT].

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 117. [« "Il signor?" chiese una voce un po' rauca. "Oï" riuscii a dire con chiarezza prima di fermarmi con la bocca trafitta dalla sofferenza », NT].

nous rappelle Vitangelo Moscarda qui, à partir d'un détail physique – un nez différent de celui qu'il croyait avoir – vit une profonde crise identitaire. De la même façon, la vie du narrateur de *Denti* est bouleversée par un élément physique qui le conduit à se questionner sur son identité. Cependant, le sort différent que les livres réservent aux deux protagonistes, nous en dit beaucoup sur la différence qui existe entre l'un et l'autre. Moscarda renoncera à tout, même à son nom, pour s'abandonner au flux de l'existence et oublier son individualité. Le protagoniste de *Denti* reviendra au point de départ, se démontrant ainsi bloqué dans une condition d'*inetto*.

En effet ce protagoniste montre une forte *inettitudine*. De ce point de vue, le choix des dents comme centre narratif n'est pas anodin : depuis toujours les dents sont liées dans l'imaginaire populaire à un profond symbolisme de vie et de mort, exprimant la santé, la puissance et l'agressivité. Au sens métaphorique, nous pouvons dire que les dents représentent la force d'un être humain, son énergie vitale. Avoir la capacité de mordre dans la vie, signifie savoir vivre pleinement, sans jamais reculer¹¹⁹⁵. Le fait de perdre ses dents peut donc être lu comme une perte d'énergie, de virilité et une mise en discussion de sa place dans le monde. De plus, nous pouvons rappeler qu'à chaque dent se relie un symbolisme précis : les incisives sont les dents du rapport aux autres¹¹⁹⁶. Elles sont les premières à apparaître lorsqu'on sourit (influençant également la beauté d'un individu) et celles qui pèsent le plus sur la capacité de parler. Par conséquent, nous pouvons dire que ne pas avoir

¹¹⁹⁵ À cet égard, les nombreuses expressions populaires italiennes qui contiennent les mots dent ou dents sont significatives puisqu'elles se basent sur leur symbolisme implicite. Pensons juste à quelques exemples : « avoir les dents pour quelque chose : être prêt, aguerri [...]. Combattre, défendre avec ses dents : combattre vaillamment [...]. Être, trouver pain [...] pour ses dents : être, trouver à qui parler [...]. Montrer les dents : révéler ou feindre agressivité, férocité [...] ». La liste pourrait s'enrichir et devenir encore plus longue : ce qu'il nous intéresse de souligner ici est que, dans la plupart des cas, ces expressions relient les dents à l'idée de force et d'agressivité, de défense ou d'agression. BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. IV, *op. cit.*, p. 188-189. [« avere denti per qualcosa: essere preparato, agguerrito [...]. Combattere, difendere coi denti: strenuamente [...]. Essere, trovare pane [...] per i propri denti: essere, trovare cosa proporzionata [...]. Mostrare i denti: rivelare o fingere aggressività, ferocia [...] », NT].

¹¹⁹⁶ LAURENT explique : « Les incisives figurent la renommée, la célébrité ; elles apparaissent au premier plan lorsqu'on sourit ; elles sont aussi un signe de joie [...] ». LAURENT André, *La bouche magique*, G. Dépollier, Annecy, 1977, p. 23.

d'incisives signifie ne pas avoir de force, être faible, aboulique¹¹⁹⁷ mais aussi ne pas parvenir à instaurer une communication limpide avec les autres. En un mot, cela signifie être *inetto*.

11.7 Un *inetto* qui ment

Notre narrateur ne se définit jamais comme *inetto* ; plutôt il se perçoit (et il se présente) comme une victime innocente. Ce statut est confirmé par le fait que le livre s'ouvre sur une violence subie par le narrateur. C'est Mara qui le frappe, réussissant d'un seul coup ce que lui a toujours voulu mais n'a jamais été capable de faire : se débarrasser de dents qu'il déteste¹¹⁹⁸.

Au-delà de sa compagne, le monde entier lui paraît malveillant et menaçant : hostilité concrétisée dans une dentition terrible qui, depuis son enfance, constitue, dit-il, le seul obstacle à une existence pleinement vécue. L'« existence m'était hostile »¹¹⁹⁹ commente-t-il, après avoir raconté la tentative vaine de se débarrasser de ses dents, lesquelles, énormes, encombrantes, ont poussé à l'improviste après celles de lait « comme des pierres lancées du fond de la gorge »¹²⁰⁰. Une « machine à broyer »¹²⁰¹ capable de détacher « la patte d'un éléphant d'une seule morsure »¹²⁰² transformant la parfaite bouche de l'enfance en deux « lambeaux d'une lacération qui apparaissait horrible à moi et aux autres »¹²⁰³. Comme nous pouvons le constater, il s'agit de descriptions hyperboliques qui connotent une bouche caractérisée par une force bestiale et incontrôlable.

¹¹⁹⁷ Le narrateur affirme : « sans dents sans envie ». STARNONE Domenico, *Denti*, p. 58. [« senza denti senza voglia », NT].

¹¹⁹⁸ Le narrateur, qui voit en ses dents la cause de tous ses maux, les déteste : « je hais mes dents. Plus tôt vous me les arrachez mieux c'est » avoue-t-il au docteur Calandra. *Ibid.*, p. 38. [« li odio i miei denti. Prima me li cavate tutti meglio è », NT]. De la même façon, il dit au lecteur : « plutôt édenté qu'avec ce que j'avais ». *Ibid.*, p. 74. [« meglio sdentato che con quello che avevo », NT].

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 11. [« esistenza mi era ostile », NT].

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 6. [« come pietre scagliate dal fondo della gola », NT].

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 7. [« macchina tritratrice », NT].

¹²⁰² *Ibid.*, p. 54. [« una zampa all'elefante con un morso solo », NT].

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 6. [« lembi di una lacerazione che appariva orribile a me e agli altri », NT].

C'est pour faire face à cette situation que le narrateur se tient toujours sur la défensive, obligé de vivre la « bouche entrouverte, veillant à ne pas rire »¹²⁰⁴. S'il lui arrive de rire, il se cache la bouche avec la main, pris par des sentiments opposés : « allégresse et souffrance, bonheur et malaise »¹²⁰⁵. Un rire retenu qui devient symptôme d'un mal-être plus profond. Au vu de la haine qu'il porte à ses dents, on pourrait imaginer que le fait de les perdre pourrait signifier l'occasion de repartir à zéro et de réorganiser sa vie. En réalité, cette perte se révélera un obstacle insurmontable, capable de faire exploser au grand jour une contradiction qui couvait depuis longtemps. L'équilibre qui régissait sa vie révèle toute sa fragilité et son inconsistance, mettant à nu son désir d'une vie meilleure¹²⁰⁶ et le sens d'infériorité qui le tourmente¹²⁰⁷.

Le récit à la première personne fournit donc une image assez cohérente du narrateur en tant que victime. Il arrive même à créer un néologisme, celui de « malmagia », magie mauvaise, pour indiquer la présence d'un destin contraire qui le poursuit depuis toujours et qui le pousse à se sentir malheureux : « mais moi, je le savais ce qu'il en avait été de mon existence. Proie de la mauvaise magie »¹²⁰⁸. Son *inettitudine* ne serait donc que fatalité ? Ou plutôt le personnage contribue-t-il de quelque façon à cet état ?

11.8 La construction de l'*inetto*

Alors que le narrateur accuse la mauvaise magie de ses échecs, l'auteur implicite semble plutôt suggérer qu'il ne faut pas croire à tout ce qu'il nous dit. Pour en avoir confirmation, nous pouvons relever toute une série d'indices textuels qui nous obligent à nuancer son état de victime. Pensons à la fréquence du syntagme « je n'osai pas » qui revient souvent dans le texte

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7. [« a bocca socchiusa, attento a non ridere », NT].

¹²⁰⁵ *Ibid.* [« allegria e sofferenza, felicità e disagio », NT].

¹²⁰⁶ Dans l'antichambre du docteur Gullo, le protagoniste commence à penser « je ne sais pas pendant combien de temps, les yeux fermés : je veux être heureux, je veux être heureux », *Ibid.*, p. 11. [« non so per quanto, a occhi chiusi : voglio essere felice, voglio essere felice », NT].

¹²⁰⁷ « Qu'il est insupportable de soupçonner que les autres soient tous meilleurs que nous ». *Ibid.*, p. 144. [« Com'è insopportabile sospettare che gli altri siano tutti migliori di noi », NT].

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 42. [« ma io lo sapevo com'era andata la mia esistenza. Preda della malmagia », NT].

indiquant de façon explicite la peur de vivre du personnage. Ou encore aux moments où, de façon directe ou indirecte, nous venons à connaître pensées et paroles des autres personnages. C'est en ces moments que le point de vue du narrateur laisse place aux points de vue des autres : les indications qui en découlent s'avèrent très intéressantes. Par exemple, le mutisme qu'il attribue à la blessure se révèle plutôt une constante du personnage : « Ne reste pas silencieux comme d'habitude »¹²⁰⁹ lui dit Mara. D'ailleurs, selon les autres, ses dents ne sont pas si horribles qu'il le dit. « Ce ne sont pas de vilaines dents. Prognathisme, ça oui » ; « Selon elle mes dents étaient belles » ; « Incroyable, tant d'histoires pour des dents qui avancent un peu »¹²¹⁰. Les autres ramènent le problème à de justes proportions : sans être parfaites, ses dents ne sont en aucun cas la cause de ses échecs.

Le démenti ne s'arrête pas là. Nous trouvons dans le texte au moins deux autres indices significatifs : la distance qui le sépare des autres personnages et l'opposition – toute intérieure – entre volonté et action. En d'autres termes, le rapport aux autres et le rapport à soi-même entrent en jeu. Pour ce qui est du premier élément, il faut souligner que le narrateur nous apparaît assez seul et très différent de ceux qui l'entourent. Un sentiment d'étrangeté l'accompagne même quand il est avec la femme qu'il aime : « Je la sentais à vingt centimètres de moi et je m'étonnais de la voir si proche. Qu'est-ce que je sais de cette personne ? m'interrogeais-je. Si quelqu'un me demandait : décris-la-moi, saurais-je le faire ? Non, je n'aurais pas su »¹²¹¹ ; « Combien de secrets cachent les personnes avec qui l'on passe sa vie »¹²¹².

Cette distance se concrétise ensuite en vraie opposition à l'égard de deux personnages masculins : son oncle et Mario Micco¹²¹³. De façon cohérente avec le double parcours temporel du roman, nous avons deux rivaux, l'oncle pour le

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 11. [« Non startene zitto come al solito », NT].

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 38, p. 42 et p. 54. [« Non sono brutti denti. Prognatismo, questo sì » ; « Secondo lei i miei denti erano belli » ; « Robe da non crederci; tante storie per un po' di denti sporgenti », NT].

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 23. [« La sentivo a venti centimetri di distanza e mi stupiva che fosse così vicina. Cosa so di questa persona? - mi interrogavo. Se qualcuno mi chiedesse: Descrivimela, saprei farlo? No, non avrei saputo », NT].

¹²¹² *Ibid.*, p. 57. [« Quanti segreti nascondono le persone con cui passiamo la vita », NT].

¹²¹³ Mario Micco est le collègue de Mara, dont le narrateur est fortement jaloux.

passé et Micco pour le présent. Son oncle se pose tout d'abord comme un modèle de virilité et de puissance, capable de vivre toujours pleinement :

« Il grimpeait sur les vergues les plus hautes, il hissait l'ancre [...]. Mon oncle la tirait à la force des bras et l'ancre remontait du fond de la mer [...] "Tâte un peu ce muscle" me disait-il, gonflant un biceps sur lequel une sirène était tatouée. Je le tâtais. C'était un muscle d'une puissance extraordinaire. [...]. Mon oncle était fort, oui, outre que beau, et il savait faire plein de choses »¹²¹⁴.

Un homme qui savait y faire donc, un idéal de masculinité auquel notre *inetto* tend sans jamais pouvoir l'égaliser, même pas une fois devenu adulte. Ainsi, si son oncle, d'un geste sec lui fait tomber une dent de lait, le narrateur n'arrivera pas à faire la même chose avec sa fille :

« Je me rappelai que, à la première dent branlante, quand j'étais déjà sur le point de quitter la maison, je l'avais mise sur mes genoux et je lui avais dit : maintenant nous l'attachons avec un fil de coton, cette petite dent [...]. Je l'avais attachée, j'avais tiré, mais elle s'était mise à crier aie aie et je n'avais pas été assez décidé sur le coup, la dent était restée branlante dans la gencive. Bien autre trempe que celle d'oncle Nino [...]. Il m'avait pris la dent dans un nœud coulant, avait attaché l'autre bout du fil à la poignée de la porte et "Reste là" m'avait-il ensuite ordonné. [...] il avait ouvert la porte d'un seul coup [...]. La dent avait giclé de la gencive »¹²¹⁵.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 33. [« Si arrampicava sui pennoni più alti, issava l'ancora [...]. Mio zio la tirava a braccia e l'ancora veniva su dal fondo del mare [...]. "Tocca il muscolo" mi diceva gonfiando un bicipite su cui era tatuata una sirena. Io toccavo. Era un muscolo di straordinaria potenza. [...] Mio zio era forte, sì, oltre che bello, e aveva molte abilità », NT].

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 71. [« mi ricordai che, al primo dente dondolante, quando giù stavo per andar via di casa, me l'ero presa sulle ginocchia e le avevo detto: ora lo leghiamo con un filo di cotone, questo dentino [...]. Gliel'avevo legato, avevo tirato, ma lei s'era messa a gridare ahi ahi e io non ero stato abbastanza deciso nello strappo, il dente era rimasto nella gengiva a dondolare. Altra tempra, invece, quella di zio Nino [...] mi aveva preso il dente al laccio, aveva legato l'altro capo del filo alla maniglia della porta e "Resta lì" poi mi aveva ordinato. [...] aveva spalancato la porta di colpo [...]. Il dente era schizzato via dalla gengiva », NT].

La comparaison entre les deux est rendue encore plus significative par le fait que, comme le neveu, l'oncle a une particularité : dans une bagarre, il a perdu une dent et il l'a remplacée par une fausse dent en acier. Tout les deux sont rapprochés par une anomalie dentaire ; cependant, leurs réactions s'opposent. Pour l'oncle une dent en acier n'est pas une condamnation mais plutôt un symbole de force et de puissance qui confirme l'image vigoureuse que le neveu en donne¹²¹⁶. De façon plus concrète par rapport au roman précédent, nous avons un exemple de masculinité forte et décidé qui fait ressortir toute l'insuffisance de l'*inetto*¹²¹⁷.

Dans le présent le rival est Mario Micco. Micco est un homme sûr de lui et capable de s'imposer en toutes circonstances. Il se sent toujours à l'aise, il se glorifie lui-même¹²¹⁸ et, bien évidemment, il a des dents parfaites. Dès leur première rencontre, le narrateur essaie de rivaliser mais avec un résultat médiocre¹²¹⁹. L'opposition entre les deux prend souvent la forme d'une antithèse silence/parole : à l'*inetto* revient le premier, à Micco la deuxième. À cela il faut ajouter la blessure qui déforme chaque mot que l'*inetto* essaie de prononcer. Sans pitié, Micco n'hésite pas à se moquer de son élocution :

« À un certain moment j'intervins en me couvrant la bouche avec un mouchoir. Mes gencives me faisaient mal [...] je bredouillais quand même quelque chose de flatteur [...]. Mara détourna le visage, embarrassée. Quant à Micco il demanda amusé : "Quoi quoi quoi ?" et,

¹²¹⁶ On pourrait objecter qu'avoir une dent en acier peut être plus facilement interprété comme une arme par rapport à des dents qui avancent. En réalité, ce qui différencie les deux personnages c'est leur attitude face à l'anomalie : parlant avec le neveu qui a honte de sa bouche, l'oncle l'incite à l'utiliser pour menacer les enfants qui se moquent de lui et s'imposer ainsi aux autres. Cf. *Ibid.*, p. 42-43.

¹²¹⁷ Comme nous l'avons dit l'oncle est tout d'abord un modèle de ce que le narrateur ne sera jamais. Cependant, il est parfois perçu par le narrateur, en dépit de la différence d'âge, comme un rival, comme le démontre la scène du bal. Lors d'une fête, l'oncle danse avec la jeune fille dont le neveu est secrètement amoureux : « Je le regardai danser pendant toute la soirée, un couple parfait [...]. Oncle Nino avait quinze ans plus que moi et qu'elle : je le regardais, j'étais stupéfait et démoralisé ». *Ibid.*, p. 44. [« Li vidi ballare per tutta la sera, una coppia perfetta [...]. Zio Nino aveva quindici anni più di me e di lei: lo guardavo, ero esterrefatto e addolorato », NT].

¹²¹⁸ Pensons au dîner qu'il organise chez lui. Accueillant Mara et le narrateur il affirme avoir cuisiné avec zèle « "comme dans toutes les autres choses" se loua-t-il ». *Ibid.*, p. 19. [« "come in tutte le cose" si elogiò », NT].

¹²¹⁹ « J'insistai pathétiquement pour me montrer à la hauteur ». *Ibid.*, p. 20. [« insistetti pateticamente per mostrarmi all'altezza », NT].

se sentant en veine d'esprit, il fit une imitation de mon élocution. Il récita : "Babalù, babalù, blut spot blut". Ensuite, il rit comme un demeuré »¹²²⁰.

Une forte agressivité caractérise Micco dont le comportement est encouragé par les gens qui l'entourent. En dépit de sa grossièreté, tout le monde semble l'aimer. Ainsi le simple énoncé de son nom fait effet sur la secrétaire du docteur Calandra et l'on se bouscule à sa fête d'anniversaire. Mara aussi semble sous son charme comme le démontre le fait que, après l'épisode cité, elle aussi se met à se moquer de l'élocution du narrateur.

L'oncle Nino et Mario Micco sont deux exemples de personnages aptes et de masculinités hégémoniques. Face à eux, notre *inetto* n'a aucun espoir de réussite, il est condamné à une position subordonnée en partie due à sa faiblesse naturelle, et en partie à des circonstances peu favorables (rappelons que dans le premier cas, le narrateur n'est qu'un adolescent, dans le deuxième, la blessure à la bouche le condamne au silence). Tout ce que notre narrateur fait, ils le font aussi, mais à l'inverse, et transforment donc les échecs en succès. Les personnages se révèlent fonctionnels l'un à l'autre et ils constituent un système clos qui a une valeur narrative et sémantique. Nous pourrions donc reprendre les considérations que Philippe Hamon fait sur le portrait du personnage qui « n'a de statut qu'intégré au sein d'une corrélation, ne prend sens que par différence, par un "parallèle" [...] avec d'autres portraits »¹²²¹. De même, l'*inettitudine* du protagoniste se révèle par la confrontation aux personnages aptes.

Le deuxième indice dont nous avons précédemment parlé est l'opposition interne entre la volonté et l'action. Comme pour l'*inetto* d'*Eccesso di zelo*, dans ce cas aussi nous pouvons relever une distance entre l'intériorité du

¹²²⁰ *Ibid.* [« a un certo punto intervenni coprendomi la bocca con un kleenex. Le gengive mi dolevano [...] balbettai ugualmente qualcosa di lusinghiero [...]. Mara guardò da un'altra parte in imbarazzo. Quanto a Mario Micco chiese divertito: "Checchecché?" e, poiché si sentiva spiritoso, fece l'imitazione della mia dizione. Recitò: "Babalù, babalù, blut spot blut". Poi rise come uno scemo », NT].

¹²²¹ HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, op. cit., p. 170.

personnage et son extériorité. Plusieurs fois dans le roman, il pense une chose et en dit une autre ou, de peur d'avoir des problèmes, il se tait. Dans ces passages, nous pouvons signaler l'utilisation de conjonctions adversatives ou du conditionnel passé qui indique la distance entre l'idéal (ce qu'il voudrait faire ou ce qu'il voudrait être) et la réalité, l'échec d'une volonté qui est trop faible pour s'imposer. Pensons à la scène chez le docteur Calandra : le narrateur voudrait s'en aller mais il ne parvient pas à surmonter l'opposition de la secrétaire : "Je peux attendre". Non : elle voulait m'aider ; pour faire plaisir à Micco naturellement. Peut-être – supposa-t-elle – le docteur n'avait pas compris de qui j'étais ami. [...] "Venez" dit la jeune femme : "le docteur vous attend". Je bredouillai non, il était tard : j'allais revenir une autre fois. Inutile »¹²²².

11.9 L'enfance perpétuelle de l'*inetto*

Plusieurs éléments – les dialogues, le rapport aux autres et à soi-même – nous dévoilent la réalité du narrateur. Il n'est pas une victime innocente mais plutôt un *inetto* dont la faiblesse et l'incertitude contribuent à le laisser en marge de la vie. De plus, comme l'*inetto* du roman précédent, il montre une attitude encore enfantine. Le contenu ainsi que la structure du roman fondent cette analyse. Pour ce qui est du contenu, pensons au rapport qu'il entretient avec Mara. Il essaie d'attirer son attention « en exagérant à dessein »¹²²³ sa douleur ou il en a peur, comme un enfant a peur de sa mère. Mara en est consciente, ainsi que le démontrent les questions qu'elle lui pose¹²²⁴ ou

¹²²² STARNONE Domenico, *Denti, op. cit.*, p. 37. [« "Posso aspettare". No: voleva aiutarmi; per far piacere a Micco, naturalmente. Forse -ipotizzò- il dottor Calandra non aveva capito di chi ero amico. [...] "Venga" Disse la ragazza: "il dottore l'attende". Farfugliai no, s'era fatto tardi: sarei tornato in un'altra occasione. Inutile », NT].

¹²²³ *Ibid.*, p. 10 [« esagerando ad arte », NT].

¹²²⁴ « Ou j'étais un enfant capricieux et je pensais qu'elle était ma mère ? » demande Mara au narrateur. *Ibid.*, p. 99. [« O ero un bambino capriccioso e pensavo che lei fosse la mia mamma ? », NT].

l'ironie¹²²⁵ dont elle fait preuve à son égard. D'ailleurs, presque tous les souvenirs que le narrateur raconte sont centrés sur la figure de sa mère qui se pose ainsi comme un fantôme qui le hante et dont il ne sait pas se libérer. Par conséquent, enfermé dans le rôle de fils, il ne sait pas être un bon père : outre son ex-femme qui lui reproche de ne jamais s'intéresser à ses trois enfants, d'autres personnages l'accusent de ne pas être un bon père ou à la hauteur de ce rôle¹²²⁶.

D'un point de vue structurel, le roman, construit sur l'axe passé présent, semble figer le narrateur dans une condition d'adolescent. Tous les événements du passé dont il nous parle ont comme protagonistes son oncle, sa mère et lui-même. Dans le présent, le triangle se répète : Micco, Mara et lui-même. Dans certains cas, la narration présente même des épisodes qui se répètent à l'identique au sein de ce triangle¹²²⁷. Il s'agit donc d'une construction narrative close et calibrée qui condamne le personnage à revivre toujours les mêmes situations, avec les mêmes sentiments, nous donnant ainsi l'image d'un protagoniste incapable de grandir, bloqué à l'adolescence.

L'inettitudine est donc dans ce roman la conséquence d'une immaturité psychologique que le narrateur n'arrive pas à dépasser. L'obsession pour ses dents d'ailleurs, pourrait être interprétée comme un transfert : il transpose sur une cause externe, physique, une incapacité qui n'appartient qu'à lui. La fin du livre est révélatrice. *L'inetto* va chez un autre dentiste, le docteur Cagnano, qui s'avère être celui qui l'avait soigné bien des années auparavant. C'est un personnage du passé qui devient présent : les deux dimensions temporelles

¹²²⁵ Lors de la fête d'anniversaire de Micco, la compagne du narrateur, énervée par son attitude, se moque de lui l'appelant « chouchou de sa maman ». *Ibid.*, p. 149. [« cocco di mamma », NT].

¹²²⁶ Chez le docteur Lotto (le dentiste que son ex-femme lui a conseillé) aussi bien le docteur que la secrétaire le méprisent pour le comportement qu'il a eu à l'égard de sa famille. Nous ne savons pas ce qui s'est passé, toutefois, reconstruisant à partir des mots des personnages, on comprend que le narrateur est tombé amoureux de Mara, oubliant pour elle sa famille. Même en cela donc, il démontre avoir encore un comportement enfantin. Cf. *Ibid.*, p. 65-68 et p. 93-94.

¹²²⁷ Pensons, par exemple, à la danse : tout comme il regardait avec douleur son oncle danser avec la fille qu'il aimait, dans le présent de la narration, lors de la fête d'anniversaire, il regarde Micco danser avec Mara. De la même sorte, dans le présent il subit les dentistes tout comme il les subissait pendant son enfance.

semblent destinées à se rejoindre et à débloquent la situation. Poussé par ce dentiste, le narrateur commence à croire qu'il a dans les gencives une troisième dentition et soudain, devant lui s'ouvre la possibilité du rachat si fortement désiré. Le docteur Calandra, rencontré par hasard à la fête de Mario Micco, semble le confirmer. Un peu ivre, il décide d'examiner la bouche du narrateur qui n'arrive pas à se soustraire à son emprise : « il se demanda, mais comme en s'adressant à mes gencives : "Y a-t-il de nouvelles dents ici ?" [...] "Ici il y a deux belles petites incisives prêtes à sortir. [...]. La nouvelle dent attend ici depuis des décennies. À dents nouvelles, nouvelle vie" »¹²²⁸. En le quittant, il lui dit « Admirez-vous »¹²²⁹, mais la glace des toilettes est cassée et le protagoniste ne parvient pas à voir sa bouche ni à se rendre compte de son état. Ce passage exprime clairement son incapacité à se voir, à se juger de façon honnête et lucide, ainsi que sa tendance à se laisser bercer par l'illusion d'une nouvelle vie. Pendant un moment, on serait tenté de le croire. Mais les doutes reviennent aussitôt : après la fête, la femme à qui il a demandé de le ramener regarde sa bouche, prend peur et l'oblige à descendre de la voiture. La nouvelle vie espérée dure bien peu : rentré à la maison, la énième dispute avec Mara entraîne un nouveau lancer de cendrier, ramenant tout à zéro.

Nous sommes donc confrontée à une structure presque parfaitement circulaire : le livre s'ouvre et se ferme sur le cendrier qui frappe le protagoniste. Deux gestes de violences caractérisent le début et la fin du roman, sanctionnant la faiblesse d'un *inetto* qui subit la vie. Après le jet du cendrier, trois autres pages suivent. Le narrateur arrive à trouver un dernier dentiste, le docteur Falari, qui semble cette fois pouvoir réparer les dégâts. Cependant, l'intervention ne pourra pas lui donner de nouvelles dents, elle pourra juste ramener la bouche à l'état précédent l'accident : « Je sais déjà qu'il ne veut pas et qu'il ne peut pas me refaire une nouvelle bouche ; il entend juste donner, dans les règles de l'art, une apparence faussement intacte à

¹²²⁸ STARNONE Domenico, *Denti, op. cit.*, p. 166-167. [« si domandò, ma come se si rivolgesse alle mie gengive: "Ci sono denti nuovi qua dentro?"[...] "qui ci sono due bei piccoli incisivi pronti per spuntare [...]. Il nuovo dente sta aspettando qui dentro da decenni [...]. Denti nuovi vita nuova" », NT].

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 167. [« Si ammiri », NT].

l'ancienne »¹²³⁰. Porter un masque serait donc le seul remède ? Avec une « fausse sérénité »¹²³¹ l'*inetto* semble accepter ce compromis : non pas un changement mais une simulation perpétuelle qui, tout en l'intégrant, l'isole encore plus : « Maintenant je souris mieux mais je ne sais pas à qui »¹²³².

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 174. [« So già che non vuole en non può rifarmi un'altra bocca; intende solo fingere, a regola d'arte, un'apparenza d'integrità per quella vecchia », NT].

¹²³¹ *Ibid.*, p. 175. [« finta serenità », NT].

¹²³² *Ibid.* [« Ora sorrido meglio ma non so a chi », NT].

Chapitre 12

Le personnage masqué.

L'inetto de Giuseppe Montesano

12.1 Deux *inetti* très semblables

Nous concluons notre parcours sur *l'inetto* dans la littérature italienne de la fin du XX^e siècle avec un roman qui ouvre le nouveau millénaire : *Di questa vita menzognera*¹²³³ de Giuseppe Montesano. L'auteur napolitain avait fait ses débuts en 1996 avec *A capofitto* qui d'emblée signale son talent satirique et la force expressionniste de sa langue. À trois ans de distance suit *Nel corpo di Napoli* dont l'histoire et les personnages anticipent plusieurs des éléments que nous retrouverons dans son troisième roman, *Di questa vita menzognera*.

Avant d'analyser ce texte, nous voudrions nous arrêter un instant sur le deuxième roman qui met au centre de sa narration une situation d'*inettitudine* très amère et sans issue. Tommaso, le narrateur de *Nel corpo di Napoli*¹²³⁴, ressemble beaucoup à Roberto, le narrateur de *Di questa vita menzognera* : l'un et l'autre sont deux jeunes d'une trentaine d'années, sans emploi et ayant un rapport très difficile avec leur famille qui s'est lassée de les entretenir. Tous les deux croisent des entrepreneurs à succès mais de moralité douteuse (Tolomeo dans le deuxième roman, la famille des Negromonte dans le troisième) et cette rencontre leur permet d'ouvrir les yeux sur la société.

Par rapport à Roberto, Tommaso apparaît plus aboulique et infantile. Il passe ses journées avec son ami Landrò, dissertant de philosophie et de

¹²³³ MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003. Pour les citations nous nous référerons à l'édition française : MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, QUADRUPPANI Serge (trad.), Paris, Éditions Métailié, 2005.

¹²³⁴ MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, Milano, Mondadori, 1999. Pour les citations nous nous référerons à la traduction française du roman : MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, op. cit.

littérature sans jamais se décider à vivre vraiment et, donc, à travailler : « le travail me semblait une folie absolue. Je croyais aveuglément aux paroles de Rimbaud : “Je ne travaillerai jamais !” »¹²³⁵. Ces idées expriment son refus du monde : comme déjà le Walter de *Tutti giù per terra*, Tommaso pense que l'emploi participe de l'immense piège social. Cette opinion si radicale l'isole à l'intérieur de sa famille : déplorant son attitude, celle-ci lui oppose constamment le comportement et le savoir-vivre de Tauto, le fiancé de sa sœur, pragmatique et manipulateur. La position décalée de Tommaso est exprimée par le lieu qu'il occupe à la maison : sa mère décide de donner sa chambre d'enfant à Tauto et de le transférer dans la cave. Loin de tous, il passe une grande partie de son temps sur son lit – unique meuble de cet espace exigu et insalubre. Encore une fois la vie de l'*inetto* est étroitement liée à un espace clos et séparé du reste du monde ; toutefois, ici c'est le monde extérieur qui choisit pour lui.

Cet *inetto* se caractérise par un fort rejet du monde : il hait la réalité et il se dit convaincu que rien de tout ce qu'il a sous les yeux n'est vrai. Il croit que la société telle qu'il la voit – avec ses mécanismes d'oppression, de guerre de chacun contre tous, d'argent qui fait la loi et de malhonnêteté qui l'emporte sur l'honnêteté – n'est qu'un mensonge : « “La vie est ailleurs” [...] “N'importe où pourvu que ce soit hors de ce monde !” »¹²³⁶. Il vit en grève face au monde : les symboles de cette grève sont les lunettes de soleil qu'il porte même à l'intérieur de la maison, et la barricade imaginaire qu'il élève par le biais des livres qu'il lit.

Quand, épuisé par la situation familiale, Tommaso va vivre chez l'entrepreneur Tolomeo il se rend compte en côtoyant ce personnage qu'il connaît bien peu à la réalité¹²³⁷ et que ni lui ni ses amis n'en ont compris les règles de fonctionnement. Amis que nous retrouvons constamment : le

¹²³⁵ MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, op. cit. p. 17.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹²³⁷ « Je commençai à me rendre compte que je connaissais bien peu ce que j'avais toujours défini avec mépris comme “la soi-disant réalité”. Je l'avais refusée et la refusais encore, dans un geste absolu : mais est-ce que je savais vraiment ce que c'était, ce à quoi je disais non ? », *Ibid.*, p. 81.

principal est Landrò, qui lui ressemble beaucoup, sauf par sa situation économique plus favorable et la capacité qu'il revendique de se déguiser et de savoir s'adapter à toute circonstance. Nous pouvons citer également Ciro Morvo, jeune intellectuel qui essaie de combiner les théories d'Einstein et de Jung, convaincu qu'avec « l'énergie de la psyché [...] s'ouvrirait la possibilité d'agir directement sur la matière »¹²³⁸. Cette énergie psychique se trouve dans le corps de Naples, à savoir dans les entrailles de la ville où les trois personnages descendent, guidés par Fulcaniello, un spécialiste d'ésotérisme, et par sa femme Zanaida, une médium énorme et déformée. Il s'agit d'une quête vouée à l'échec, tout comme voué à l'échec est le voyage de formation de notre protagoniste qui découvre que non, on ne peut pas effacer le réel.

La réalité l'emporte sur ces personnages et, l'un après l'autre, elle les plie tous à sa loi. Landrò, une fois son père mort, commence à travailler pour l'entrepreneur qu'il méprisait, subissant un changement moral et physique. Ciro passera par un hôpital psychiatrique d'où il reviendra bouleversé et affaibli. Nous le retrouverons dans *Di questa vita menzognera*, devenu muet et chauffeur des Negromonte auxquels il s'oppose : « C'est un être à mi-chemin entre le paradis et l'enfer, entre le monde des vivants et le monde des morts. [...] il est muet [parce que] le bien, dans ce roman, est devenu muet face au déchaînement de la vulgarité et de la violence »¹²³⁹. Quant à Tommaso, il vend sa part d'héritage à Tauto : il se retrouve ainsi avec dix millions de lires et aucune idée de comment les utiliser. Il est le seul à ne pas s'adapter : il comprend que sa vie contemplative ne l'amènera nulle part¹²⁴⁰ et qu'il n'existe pas « une infinité d'autres mondes »¹²⁴¹ mais il n'a pas la force de changer et il

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 111 et p. 113.

¹²³⁹ C'est ce que Montesano dit en parlant de Ciro lors de son intervention à l'Université de Palerme. L'interview est maintenant disponible sur le site : TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano*, « Lo Specchio di carta », <http://www.lospecchiodicarta.it/it/autori/indiceautori/13/178-intervista-a-giuseppe-montesano.html>. [« È un essere a metà strada tra il paradiso e l'inferno, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. [...] è muto [perché] il bene, in questo romanzo, è ammutolito di fronte allo scatenamento della volgarità e della violenza », NT].

¹²⁴⁰ « Alors, d'un coup, je me sentais de nouveau pris au piège. S'il était vrai que "plus on contemple, moins on vit" [...] alors j'étais mort depuis longtemps », MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, op. cit. p. 197.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

continue de préférer ses rêves à la réalité. Nous le quittons allongé sur son lit, en train de rêvasser sur tout ce qu'il pourrait faire sans avoir le courage de le faire¹²⁴² : son *inettitudine* est sans issue, elle continuera à l'isoler et à le séparer du monde extérieur.

12.1.1

Di questa vita menzognera montre une forte continuité avec le roman précédent : en particulier, ce qui nous intéresse est la présence d'un narrateur *inetto* qui refuse la réalité et qui s'interroge sur la possibilité de la changer.

Après avoir obtenu « un diplôme inutile »¹²⁴³, Roberto se retrouve sans travail et sans aide de la part de sa famille qui le considère comme un raté. Il devient alors le secrétaire personnel d'un vieux dandy, Carlo Cardano, mari entretenu d'Amalia Negromonte. Les Negromonte sont une richissime famille d'entrepreneurs napolitains dont la soif d'argent et de pouvoir est sans limite. À la tête de la famille nous trouvons le vieux Negromonte qui a délégué l'administration de son empire économique à ses quatre fils : Caliban¹²⁴⁴, Ferdinando, Francesco (dit le Chacal) et Amalia, femme entrepreneur qui gère en particulier le secteur de l'éducation. À ces quatre Negromonte il faut en ajouter un cinquième : Andrea, « le plus jeune [...] le rebelle »¹²⁴⁵, celui qui n'approuve pas la façon de vivre de sa famille et qui essaie de s'en éloigner.

Lorsque Roberto entre chez eux, la famille a décidé de lancer un immense projet de tourisme total : leur intention est de transformer la ville de Naples en un parc de loisir du nom d'Eternapoli. Grâce au lien qui, par le biais de Cardano, s'établit entre la famille et Roberto, le jeune homme peut suivre de

¹²⁴² « Je me voyais marcher, la liasse de billets en poche, la main par-dessus pour ne pas me la faire dérober par quelque autre mort de faim. Alors, qu'est-ce que j'attendais encore ? Il était temps d'en finir avec toutes les attentes. Il fallait agir, je devais me lever et m'en aller, maintenant, pour toujours, sans me retourner en arrière, jamais plus », *Ibid.*, p. 239.

¹²⁴³ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁴⁴ Caliban est le surnom de l'aîné des enfants Negromonte. Nous ne saurons jamais son vrai prénom. Cardano le présente ainsi à Roberto : « Comment ça, qui était Caliban ? C'était le surnom du frère aîné d'Amalia, un animal gluant et rusé qu'il avait connu longtemps avant de rencontrer sa femme ». *Ibid.*, p. 30.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

l'intérieur leur ascension, leurs manœuvres illégales et les projets délirants qu'ils mettent en œuvre. Cette fois Montesano met au premier plan « la race des gagnants »¹²⁴⁶, leur arrogance et leur domination sur la ville de Naples, une « ville monde » contradictoire et infernale. « Mais ici Naples cesse d'être Naples et devient l'Italie entière : un pays qui jour après jour plonge toujours plus dans le mensonge, dans la laideur, dans la stupidité et qui le fait comme s'il s'agissait d'aller à une fête, la fête finale »¹²⁴⁷.

Ce troisième roman confirme Montesano comme « l'un des romanciers les plus polémiques d'Italie, qui épingle ses contemporains avec un humour féroce et un vrai talent d'écriture »¹²⁴⁸. Giulio Ferroni a défini le livre comme un « roman anthropologique » pour sa capacité à peindre une humanité délirante mais incroyablement vraie et pour son courage de plonger dans les difformités de la vie sociale¹²⁴⁹. Il s'agit de ne pas « tourner le dos à la réalité et [de ne pas] la mépriser »¹²⁵⁰ mais plutôt d'en mettre en relief les contradictions et les dangers¹²⁵¹. Cette volonté de dénonciation a des conséquences sur la construction et la signification du personnage *inetto*. Le récit ne se concentre pas sur un seul individu mais raconte plutôt une histoire à laquelle concourent

¹²⁴⁶ BARENGHI Mario, *Napoli, Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in SPINAZZOLA Vittorio (éd.), *Tirature 09: Milano-Napoli, due capitali mancate*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 48. [« La genia dei vincenti », NT].

¹²⁴⁷ LA REDAZIONE FELTRINELLI, *Intervista a Montesano*, disponible en ligne :

http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1113&id_int=1469.

[« città-mondo »; « Ma qui Napoli per me smette di essere solo Napoli e diventa l'Italia intera: un paese che giorno dopo giorno sprofonda sempre più nella menzogna, nella bruttezza, nella stupidità: e la fa come se si trattasse di andare a una festa, la festa finale », NT].

¹²⁴⁸ RÉROLLE Raphaëlle, *La jungle déguisée en démocratie*, « Le Monde des livres », 23 décembre 2005.

¹²⁴⁹ FERRONI Giulio, *Una Disneyland delle menzogne Nel libro di Montesano una Napoli saccheggiata e ridotta a spettacolo dagli imprenditori*, « L'Unità », 4 juin 2003.

¹²⁵⁰ SAVIANO Roberto, *Giuseppe Montesano: l'intervista di "Pulp"*, « Pulp », mai 2003, disponible en ligne :

http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1145&id_int=1471. [« voltare le spalle alla realtà, e [non] disprezzarla », NT].

¹²⁵¹ Ainsi FERRONI : « Montesano nous montre en réalité ce que notre pays (et peut-être le monde entier) est en train de devenir : il nous montre l'ascension illimitée de la vulgarité et du cynisme, et il nous montre en même temps la parabole d'une large partie de la culture du négatif et de la transgression, misérablement réduite à soutien de la société du spectacle ». FERRONI Giulio, *Una Disneyland delle menzogne Nel libro di Montesano una Napoli saccheggiata e ridotta a spettacolo dagli imprenditori*, op. cit. [« Montesano ci mostra in realtà che cosa sta diventando il nostro paese (e forse il mondo): ci mostra l'ascesa illimitata della vulgarità e del cinismo, e ci mostra nello stesso tempo la parabola di tanta cultura del negativo e della trasgressione, miseramente ridotta a supporto della società dello spettacolo », NT].

plusieurs personnages. *Di questa vita menzognera* peut être défini comme un roman choral¹²⁵² dont *l'inetto* est le narrateur mais pas forcément le protagoniste. Roberto a une position privilégiée pour observer les vicissitudes des Negromonte mais son rôle s'épuise dans un témoignage désespéré qui ne semble avoir aucun effet sur le réel.

12.2 Le témoignage de *l'inetto*

L'inettitudine de Roberto se manifeste d'emblée par son extrême faiblesse et son caractère velléitaire, deux éléments qui se trouvent dès la scène d'ouverture du roman. Assis dans un bar, Roberto ressasse sans arrêt une dispute avec sa mère : sa énième demande d'argent a déclenché les protestations de celle-ci qui l'accuse d'être incapable de vivre comme il se doit. Roberto apparaît isolé au sein de sa famille, il est trop différent des autres : « T'es rien qu'un asocial ! T'as plus un ami, ta copine t'a quitté, évidemment ! C'est elle qui devait te conduire en voiture, où t'as déjà vu ça ? Mais de qui t'as pris ça, je voudrais le savoir »¹²⁵³. Selon sa mère Roberto ne se conduit pas en homme : remarquons que la thématique de la masculinité n'est qu'ébauchée dans le roman et en général elle confirme l'image traditionnelle dont *l'inetto* s'éloigne. Ainsi Roberto, qui dépend des autres, qui ne sait pas tricher ou manipuler et qui est trop idéaliste, n'est pas considéré un homme véritable lequel, comme les Negromonte le démontrent, se distingue par sa force et son agressivité mais aussi par son élan sexuel : « l'homme doit faire l'homme »¹²⁵⁴

¹²⁵² Ou polyphonique pour utiliser les mots de MONTESANO qui, dans une interview, parlant du rôle de l'écriture, souligne « l'exigence d'un "roman polyphonique" qui abandonne l'illusion de la domination absolue de l'auteur sur la matière et qui s'abandonne à ce qu'il rencontre dans son chemin. Un roman dans lequel on donne voix à des personnages le plus possible distants l'un de l'autre, en une interaction perpétuelle qui est aussi un affrontement ». BALZANO Roberto, *Un passo dopo la catastrofe. Intervista a Giuseppe Montesano*, disponible en ligne : <http://www.rivistaorigine.it/conversazioni/giuseppe-montesano-roberto-balzano>. [« Da qui nasce l'esigenza di un "romanzo polifonico", che abbandoni l'illusione del dominio assoluto dell'autore sulla materia, e si abbandoni a quello che incontra per strada. Un romanzo nel quale si dà voce a personaggi il più possibile opposti tra loro, in una continua interazione che è anche uno scontro », NT].

¹²⁵³ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 11.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

c'est-à-dire qu'il doit collectionner une femme après l'autre parce que les « hommes supérieurs doivent se reproduire avec plusieurs femmes »¹²⁵⁵. Il s'agit de passages très rares et de plus, la cible de l'auteur étant le mode de fonctionnement de la société et du capitalisme, les différences de genre semblent s'atténuer sous l'emprise de la soif d'argent. Cela est confirmé par le personnage d'Amalia, la seule femme de la famille Negromonte, qui se comporte exactement comme ses frères. C'est « un être pervers [...] [une] insatiable machine à plaisirs, vicieuse comme toute sa famille de dégénérés et d'assassins »¹²⁵⁶.

Sans jamais disparaître, les différences entre hommes et femmes semblent s'atténuer face à l'argent, ce que confirment par les propos de la mère de Roberto qui oppose à ce dernier son frère Eduardo et sa copine Matilda. Si Eduardo est le directeur d'une agence de voyages qui marche bien (la « Edotravel »), Matilda se présente comme une jeune femme ambitieuse. Le jugement que la mère de Roberto porte sur elle en dit beaucoup sur les règles qui régissent la société : « Mais cette Matilda est tellement bien de sa personne, elle a plein de sous, elle a même *o'loft*, un loft à New York »¹²⁵⁷. Matilda apparaît intelligente et honnête ainsi que sa position sociale et ses succès en témoignent, donc si Roberto et elle se sont disputés, la faute en revient sans aucun doute à *l'inetto* : Matilda a trop d'argent pour avoir tort.

12.2.1

De l'altercation avec sa mère, nous pouvons tirer deux indications importantes sur *l'inetitudine* de notre narrateur : sa faiblesse et son caractère velléitaire.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 111. C'est pour cette raison d'ailleurs que Cardano est considéré comme un homosexuel : il n'a pas donné d'enfant à Amalia, donc il n'est pas un homme véritable : « ça fait cinq ans que t'es pas bon à faire un enfant ! Et maintenant, tu t'en sors avec ces phrases de crétin ? Mais qu'est-ce que tu veux ? Moi, je vais pas rester avec un raté ! » ; « Quoi ? Et moi, qu'est-ce que je t'avais dit, précepteu' ? Pas de poésies ou ils deviennent pédés comme Cardano ! ». *Ibid.* p. 151 et p. 83.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 25. D'ailleurs, n'oublions pas que c'est elle qui entretient son mari Cardano et pas le contraire.

¹²⁵⁷ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 10.

Sa faiblesse émerge en ce passage moins d'un point de vue narratif que d'un point de vue structurel. Leur apparent dialogue est de fait un monologue de sa mère : nous avons droit uniquement aux répliques de celle-ci, les réponses de Roberto sont omises ou rapportées par elle¹²⁵⁸. En théorie nous sommes dans l'esprit de Roberto mais son point de vue ressort de façon indirecte. Nous connaissons uniquement sa colère et ce qu'il est en train de faire, c'est-à-dire lire l'annonce qui l'amènera à travailler pour Cardano. Déjà dans cette scène, son rôle de témoin émerge : Roberto agit peu, de préférence il regarde ou il écoute. Ce schéma est confirmé ailleurs dans le texte : dans une scène qui rappelle celle d'ouverture, Roberto rencontre pour la première fois Miranda, la femme de Ferdinando. Pendant environ quatre pages le dialogue entre Miranda et Roberto est en fait un monologue de la femme qui lui raconte certains secrets de famille. Roberto semble encore plus affaibli : si au départ nous avons la possibilité de connaître ses réponses à travers les répliques de sa mère, ici Miranda ne prête aucune attention aux paroles de Roberto. Peut-être ne parle-t-il pas du tout, confirmant ainsi son rôle de spectateur plus que d'acteur¹²⁵⁹. D'ailleurs, chaque fois que Roberto essaie de s'opposer avec ses mots à ceux des autres, le petit espace que l'auteur laisse à ses répliques en dit beaucoup sur son incapacité à s'imposer¹²⁶⁰. Nous pouvons signaler une seule scène où Roberto parle avec entrain et pendant plus longtemps, mais cela ne joue pas en sa faveur. Environ au milieu du livre, Roberto va avec Cardano dans la chambre d'Andrea, qui n'en sort jamais pour éviter ses frères et son père ; face aux pensées à voix haute du jeune homme, Roberto commence soudain à parler sans pouvoir s'arrêter : « Mais qu'est-ce qu'il disait, Andrea ? Est-ce qu'il avait jamais travaillé, un seul jour, dans sa vie ? Et est-ce qu'il avait jamais su

¹²⁵⁸ Donnons un seul exemple : « Ah, tu vas voir l'avocat ! [...] Oui, les sous je les ai mis dans la société d'Eduardo, et alors ? [...] Et *mo'*, qu'est-ce que tu fais ? [...] Ah, à toi, même me crever, ça te dégoûterait ? Et alors, *mo'*, je vais te dire, dégueulasse, je vais te dire [...] Ah, tu veux savoir où est passée ta statuette de Bouddha ? [...] Tu dis que t'es végétarien, que Bouddha était un grand homme qui savait tout ? » *Ibid.* p. 11 et p. 12.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 48-52.

¹²⁶⁰ Pensons par exemple au moment où Roberto et Cardano sont dans la voiture avec les trois frères Negromonte (Caliban, Ferdinando et Francesco) qui leur expliquent le projet Eternapoli. Roberto essaie de répliquer mais ses réponses s'arrêtent à deux répliques alors que tout le reste de la scène (d'une dizaine de pages) est occupé par les frères Negromonte. *Ibid.*, p. 84-94.

ce que ça voulait dire être humilié ? [...] »¹²⁶¹. Au fur et à mesure que sa tirade avance, sa force diminue :

« Je sentais que ma voix se brisait dans ma gorge, j'aurais voulu seulement que Nadja se lève et vienne m'embrasser sur la bouche devant tous, mais je continuai. [...] Je vis les yeux de Nadja me fixer dans l'ombre de l'abat-jour et, d'un coup, je me sentis perdu. Je réussis à balbutier encore quelques mots, mais ce n'était pas ceux que je voulais dire »¹²⁶².

Trois moments composent son discours : après un début énergique et assuré vient le fléchissement, puis le bafouillage. Ce progressif épuisement de *l'inetto* est d'autant plus cruel qu'il est suivi du discours d'Andrea. Bien qu'en proie à une forte émotion, le cadet des Negromonte montre une capacité oratoire et une clarté de discours dont Roberto est totalement dépourvu. Il s'agit d'une situation quelque peu paradoxale : l'homme de culture se montre incapable d'employer les mots justes. Parfois, il n'arrive même pas à exprimer ce qu'il pense ou ce qu'il ressent au point que « les mots non dits [lui] restaient plantés dans la gorge comme une épine »¹²⁶³.

Par la suite sa faiblesse sera confirmée plusieurs fois dans le texte¹²⁶⁴ : Roberto est guidé par les autres et il ne devient jamais un enquêteur mais il se contente de suivre passivement Cardano, les Negromonte ou le groupe des rebelles¹²⁶⁵. Ainsi, lorsqu'Andrea décide de quitter la maison de famille et de

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁶² *Ibid.*

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁶⁴ Pensons à toutes les fois où les autres personnages décident à sa place : lorsque les Negromonte proposent à Cardano de les aider avec ses connaissances esthétiques et artistiques, Cardano accepte pour Roberto aussi « parce qu'il savait qu'[il] serai[t] d'accord ». *Ibid.*, p. 44. De même, lors du repas de Pâques, Roberto se laisse entraîner par Cardano même pour boire : « le vin que Cardano se versait et me versait sans arrêt ». *Ibid.*, p. 62.

¹²⁶⁵ Pensons à la scène qui précède la fin : Nadja va le chercher pour l'emmener avec elle dans sa fuite et Roberto la suit mécaniquement sans se soucier de savoir où ils vont : « Je bondis hors du lit, vacillant, et Nadja me jeta un costume. [...] Tandis que j'enfilais mécaniquement le pantalon de ce qui me parut la tenue du Fou du jeu de Tarot, elle expliqua que le carnaval avait commencé [...]. Mais comment ça, pourquoi nous devons nous en aller ! Nous n'avions donc pas lu les messages ? ». *Ibid.*, p. 191.

vivre dans un ancien couvent, restauré par les Negromonte, Cardano et Roberto, qui vont souvent le trouver, y croisent « des étudiants en rupture de cours, des filles des quartiers bourgeois [...] des visages sans âge qui se déclaraient partisans de la rébellion totale »¹²⁶⁶ mais, dit l'*inetto*, « Je ne parvenais pas bien à comprendre ce qu'ils voulaient, même si parfois je m'exaltais et criais avec eux »¹²⁶⁷. De même, lorsque Nadja prépare la fuite qui conclura le roman, elle envoie des messages à Roberto qui ne les comprend pas : « Qu'est-ce que ça voulait dire, qu'il fallait se ternir prêts ? Prêts à quoi ? Je ne comprenais pas »¹²⁶⁸.

À toutes ces manifestations de faiblesse nous pouvons en ajouter une autre : comme souvent les *inetti*, Roberto pense une chose et en fait une autre¹²⁶⁹. Cardano le lui dit : « Décide-toi, Robe', décide-toi » mais l'*inetto* ne se résout à rien : « Me décider à faire quoi ? [...] Pourquoi restais-je encore là ? Il m'aurait suffi de me lever, de prendre le couloir, de descendre les deux volées de marches et je me serais retrouvé dehors. Mais pour aller où ? »¹²⁷⁰. Une distance sépare ses pensées des actions et le sépare lui-même de la réalité. Cette distance est due en partie à son irrésolution : Roberto a peur d'accomplir un acte fort et définitif. Son mantra est un verset de la *Bhagavadgita* : « qui accomplit l'action sans espérer dans le résultat de l'action, celui-là est un homme libre »¹²⁷¹. Il le répète sans cesse, il s'y accroche dans les moments difficiles mais au fond de lui il sait qu'il n'est pas capable de le suivre. À un certain moment, Nadja se rebelle ouvertement aux Negromonte : sous les yeux de Roberto, elle les accuse d'être des assassins et des voleurs. Le narrateur voudrait faire comme elle mais n'y arrive pas :

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁶⁹ Pensons par exemple, à toutes les fois où Roberto songe à quitter la maison Negromonte mais n'a pas le courage de le faire. Ou encore, lorsque Caliban lui demande de lire des livres à sa place : Roberto se montre agacé par cette requête et se dit qu'il ne le fera pas. En réalité, dès qu'il entre dans le bureau avec les livres il commence à les lire. *Ibid.*, p. 56-57.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

« J'étais tombé dans une espèce de torpeur, je me répétais que j'allais descendre, que maintenant je lui disais que je voulais descendre tout de suite et qu'il était un fumier, mais je ne bougeais pas. [...] Je savais que je n'avais pas suivi Nadja par peur et quand j'y repensais je me sentais étouffer »¹²⁷².

12.2.2

La distance dont nous parlions est due également au deuxième élément qui ressort de la scène d'ouverture : le caractère velléitaire de *l'inetto*. À la base de notre personnage, il y a un acte de rupture fort : il s'oppose au Président de l'Université et ce faisant il se met tout seul dans le pétrin¹²⁷³. Aux yeux des autres c'est un personnage inapte tout d'abord parce qu'il est bloqué par une conscience qui l'empêche de profiter des situations et décide de suivre ses principes, renonçant à tout ce qu'il avait construit jusque-là. Sa révolte toutefois est velléitaire : elle n'aboutit à rien si ce n'est à l'isoler encore plus et à le couper du monde entier. Le monde, justement, est le problème de cet *inetto* qui se retrouve tellement loin de la réalité qu'il n'arrive plus à intervenir sur elle. À quoi cet éloignement est-il dû ? Tout d'abord à la théorie qui domine le personnage : Roberto nous apparaît enfermé dans un intellectualisme stérile, car il est capable de citer par cœur des passages ou des auteurs importants mais sans savoir les mettre en relation avec ce qui l'entoure.

Un autre élément est étroitement lié à cette vie toute spéculative : comme Cardano le lui dit, Roberto est trop « pollué par la morale »¹²⁷⁴. En d'autres termes il se fait porteur d'une idée précise de ce qui est juste et de ce qui est mauvais et à partir de cela il juge la société qu'il a sous les yeux. Son jugement est foncièrement négatif : il ne veut avoir rien à faire avec ce qu'il voit et il

¹²⁷² *Ibid.*, p. 148 et p. 149.

¹²⁷³ Rappelons que Roberto a contredit le Président de l'Université qui « a dit que les pays pauvres c'est leur faute [s]'ils meurent de faim » et par la suite ce dernier a décidé de le renvoyer et de lui interdire toute possibilité de travail au sein de l'Université. Comme le narrateur lui-même le dit à Cardano, il sait avoir fait un faux-pas : « Et quand je lui répondais que je m'étais mis moi-même dans le pétrin, que j'avais sur le dos un procès pour outrage et que j'avais même perdu tout mon argent, Cardano devenait méprisant », *Ibid.*, p. 9 et p. 13-14.

¹²⁷⁴ *Ibid.*

préfère vivre en deçà de ce spectacle. Il ne s'implique jamais totalement, autrement dit, il ne vit jamais à fond comme Cardano le lui reproche :

« “Ah oui ? Bouddha dit que le monde est une maison en flammes et que tu dois l'abandonner ? Et alors, va-t'en sur une montagne ! Au moins, les moines, ils le vivent, leur rien, mais toi ? Dans ce monde dégueulasse, la seule chose qu'il vaille la peine de faire, c'est vivre, vivre jusqu'à la lie !” »¹²⁷⁵.

À la base de son *inettitudine*, il y a donc un déséquilibre fort entre vie théorique et vie pratique qui lui interdit toute forme d'action positive et concrète sur la réalité. Comme le Tommaso de *Nel corpo di Napoli*, Roberto est un « révolutionnaire de la pensée »¹²⁷⁶ : précipité dans ses élucubrations et dans sa morale, il ne sait pas instaurer un rapport direct et positif avec la réalité qui l'entoure. Il désire s'opposer mais il est toujours légèrement en retard par rapport au cours des choses. Partant, il se sent désemparé et il est accusé de ne rien comprendre : Roberto est un homme qui dort debout¹²⁷⁷ et qui ne saisit pas les règles qui régissent le monde contemporain¹²⁷⁸. « Il est inutile que vous rêviez, la réalité existe, elle existe »¹²⁷⁹ disent les personnages aptes qui, eux, se sentent parfaitement à l'aise dans le monde. D'ailleurs, est-il possible de changer la réalité sans se salir les mains ? Cette question semble sous-jacente à l'œuvre de Montesano et nous met face à un dilemme bien défini par le système des personnages. D'un côté nous avons un personnage inapte qui ne veut pas se compromettre, honnête, naïf et n'ayant aucune capacité

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁷⁶ MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁷⁷ C'est ce que Cardano lui dit : « Robe', t'es idiot, tu dors debout ». *Ibid.*, p. 178.

¹²⁷⁸ Suscitant souvent le rire des Negromonte. Cf, par exemple, « Qu'est-ce que ça voulait dire, n'était-il pas propriété de l'État ? Mais, alors, je n'avais rien compris ! ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁷⁹ C'est ce que Tolomeo dit à Tommaso et à Landrò. Cf. MONTESANO Giuseppe, *Dans le corps de Naples*, *op. cit.*, p. 209.

d'intervention pratique¹²⁸⁰ ; de l'autre nous avons l'exact opposé : les Negromonte, capables de réaliser des changements profonds et concrets.

12.3 « La race des gagnants »

Les Negromonte sont une famille d'entrepreneurs sans scrupule qui n'hésitent pas à manipuler la réalité à leur profit, avec des méthodes qui ressemblent beaucoup à celles de la mafia¹²⁸¹. Souvent accusés et jugés, ils ont toujours été acquittés grâce à la corruption ou à l'intimidation. Lorsque Roberto entre dans leur maison, ils sont la famille qui domine la ville de Naples grâce surtout à la puissance économique construite par le vieux Negromonte ; convaincus de pouvoir tout faire¹²⁸², leurs ambitions n'ont pas de limites. L'exemple le plus éclatant en est Eternapoli : un immense projet visant à changer toute la ville en un immense musée total. Ce musée ne sera composé qu'en partie de véritables pièces archéologiques, dans la plupart des cas, il s'agit de tout recréer :

« Mais combien de fois devrait-il répéter qu'il fallait que la ville soit redessinée comme après un bombardement ? Il fallait que surgisse Neapolis, entière ! Et si on ne réussissait à rien trouver d'entier, alors, il fallait la reconstruire pareille à l'antique cité, et même plus antique qu'avant. [...] "Nous reconstruirons pierre par pierre tout ce qu'il y avait avant" »¹²⁸³.

¹²⁸⁰ Se rapprochant en ce sens de Tommaso et Landrò qui cherchent un moyen de changer la réalité sans se compromettre. Ils arriveront peu à peu à deviner que la vie choisie (uniquement théorique) n'aboutit à rien : « C'était cela la réalité ? [...] Alors 'O Tolomeo avait raison ? La réalité existait et on ne pouvait l'ignorer ? Chaque évasion ramenait toujours plus dans la cellule, [...] ? Ou bien étaient-ce les routes que nous avions tentées jusque-là qui étaient erronées ». *Ibid.*, p. 152.

¹²⁸¹ La camorra est nommée une seule fois dans le roman comme un outil dont la famille se sert. Les Negromonte n'appartiennent pas à la mafia napolitaine et cela peut s'expliquer par le fait que l'auteur ne voulait pas lier trop étroitement les vicissitudes des Negromonte au Sud de l'Italie. Autrement dit : les Negromonte se comportent ainsi non parce qu'ils sont des mafieux mais parce qu'ils mettent le principe économique et capitaliste au-dessus de tout.

¹²⁸² Citons par exemple Francesco : « Allez, Caliba' ! Nous, on est les Negromonte et on peut faire ce qu'on veut ! [...] dans ce pays, c'est nous qui commandons, de quoi on devrait avoir peur ? ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 40 et p. 42.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 85 et p. 87.

Les Negromonte élaborent un projet de tourisme global : chaque recoin de la ville deviendra partie d'un spectacle perpétuel qui impliquera tous les citoyens, lesquels auront un seul travail : jouer leur propre rôle, c'est-à-dire jouer les Napolitains, de façon à pouvoir vendre aux touristes « l'expérience réelle des mondes qui n'existaient plus »¹²⁸⁴. Les Negromonte offriront donc aux habitants et aux touristes une existence transférée sur le plan de la fiction : c'est le monde de la post-expérience¹²⁸⁵.

Cette famille se révèle attentive aux plus modernes instances de l'économie libérale et de la globalisation. Elle participe d'un monde globalisé¹²⁸⁶ mais tout cela ne devient chez eux qu'un moyen supplémentaire pour cumuler argent et pouvoir. Ils ont les idées claires : inutile de produire encore des objets pour un marché saturé, mieux vaut vendre des idées : on est entré dans une nouvelle époque, celle de l'économie immatérielle, capable de s'attaquer aux idées et aux images et de mettre « sur le marché "la vie même" »¹²⁸⁷. Cette transformation investit toute la ville qui devient un énorme chantier : rien n'est fait pour durer mais tout peut être façonné sans trêve. Le résultat est la création d'un non-lieu où les éléments du passé sont reconstruits pour sembler plus vrais.

Il s'agit d'une intervention malsaine qui ne tient pas compte du réel tissu urbanistique de la ville, comme le démontre le regard douloureux de Roberto

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁸⁵ Ce qui nous rappelle le monde postiche, où tout est sous strict contrôle dont parle LA PORTA. Cf. LA PORTA Filippo, *L'autoreverse dell'esperienza: euforia e abbagli della vita flessibile*, op. cit.

¹²⁸⁶ Nous pouvons signaler chez les Negromonte une sorte de schizophrénie. D'une part, ils se sentent napolitains et ils tiennent beaucoup à leurs traditions : ils parlent dialecte, les repas de famille proposent des mets strictement traditionnels, la musique jouée lors de ces repas est napolitaine et ainsi de suite. De l'autre, ils se montrent attentifs aux nouveautés qui viennent de l'étranger : ils obligent leurs fils à apprendre l'anglais, ils leur offrent les posters de Bill Gates, ils veulent faire de Naples la Californie de la culture et pour le projet Eternapoli ils s'inspirent des parcs d'attraction américains. Cette possible schizophrénie cependant, ne provoque chez eux aucun problème puisque tout est encadré par un principe supérieur : l'argent. En ce sens nous pouvons dire qu'ils suivent les principes de la glocalisation, à savoir l'adaptation de principes, règles et produits globaux à des lieux précis – dans leur cas, la ville de Naples. Sur la glocalisation cf. CHAUBET François, *La mondialisation culturelle*, op. cit. ; LECLER Romain, *Sociologie de la mondialisation*, op. cit. et MATTELART Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, la Découverte, 2005.

¹²⁸⁷ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 41.

sur Naples qui lui paraît un corps blessé, tuméfié, une « ville lépreuse [...] transformée, écaillée et annulée »¹²⁸⁸. Se déplaçant dans cet espace, notre *inetto* perd toute connaissance des lieux. Qu'il suive les Negromonte ou qu'il erre à travers la ville avec Nadja, le résultat ne change pas : il ne sait plus où il se trouve : « Où avaient-ils échoué ? [...] Je regardai autour de moi, perdu »¹²⁸⁹ ; « Nous sortions, Nadja et moi [...]. Jusqu'aux endroits où nous réussissions à arriver [...] la sensation qui nous étreignait était d'être perdus dans un autre monde »¹²⁹⁰. Le dépaysement de notre *inetto* face au nouveau Naples peut être lu comme l'incapacité de comprendre une réalité qui change trop vite pour lui.

Eternapoli n'est que le point de départ. La famille d'entrepreneurs napolitains vise à étendre le projet à tout le Sud de l'Italie à travers la création d'un Royaume du Sud qu'ils gouverneront à la place de l'État à travers « l'outsourcing » :

« pour réaliser Eternapoli, les Negromonte devaient avoir les mains libres pour gouverner. [...] Le pouvoir central, l'armée et les télévisions nationales restaient entre les mains du Premier ministre, le gouvernement donnait le Sud en concession aux Negromonte et aux autres entrepreneurs, et en échange, il recevait la fidélité maximum. C'était une forme de sous-traitance, non ? »¹²⁹¹.

Toute cette famille se distingue par son mépris total de l'État et de ses structures : rien n'est resté de l'autorité d'un gouvernement qui devrait protéger les intérêts publics et la société entière de toute forme d'exploitation et de domination. Au contraire, quand il apparaît, l'État n'est rien d'autre qu'un complice de la famille Negromonte et ses représentants se montrent prêts à tout leur accorder en échange d'argent. C'est ainsi que, par le biais « de la formule de la concession temporaire »¹²⁹² la famille arrive à mettre la main sur

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 46.

Villa Floridiana, l'un des bâtiments de plus grand intérêt historique et culturel de tout Naples¹²⁹³. Cette même connivence permet aux Negromonte de faire approuver des mesures qui leur sont favorables : « en quelques semaines, on avait fait des pas de géant et par un décret voté par presque toute l'opposition, les musées et monuments de la ville avaient été mis aux enchères. La nouvelle loi, la "Treccarte bis", consacrait définitivement l'initiative privée dans la culture »¹²⁹⁴.

Ce passage est significatif aussi pour la dérive personnaliste et autoritaire du nouveau Royaume du Sud. Le rôle central de l'État venant à manquer, les notions de public et de privé vacillent : la privatisation est le nouveau mot d'ordre, d'ailleurs « il fallait être cohérent, une vraie révolution ne pouvait s'arrêter devant des mots vides comme public et privé »¹²⁹⁵. La loi du profit domine : elle régit toute action, au point de faire passer pour l'intérêt général les intérêts privés d'une seule famille. Pour accumuler de l'argent on est prêt à tout sacrifier et à accueillir, en fonction du profit, toutes les idéologies. On peut croire à tout parce que « rien n'est faux a priori »¹²⁹⁶. Dans cette optique la dimension humaine perd son sens, devenant elle aussi un moyen de faire de l'argent : chaque famille devient une entreprise et tout le monde croit ainsi être maître de son destin.

Ces exemples illustrent la façon de procéder des Negromonte pour convaincre les gens de la justesse de leur conduite. Ils se révèlent d'habiles manipulateurs des faits aussi bien que du langage.

Pour ce qui est des faits, pensons au soin qu'ils mettent à la création d'un mythe de la famille Negromonte. Leurs enfants ne vont pas à l'école comme tout un chacun parce que, tels les anciens rois, ils doivent vivre séparés des autres¹²⁹⁷. Ils traitent de la même manière la mort d'Andrea : épuisé par une

¹²⁹³ Avec les mêmes escamotages Ferdinando achète le Palazzo Donn'Anna, l'un des plus célèbres palais de Naples et Francesco, le Chacal, Villa Pignatelli.

¹²⁹⁴ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 123-124.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁹⁶ C'est ce que le Caliban soutient pendant le repas de Pâques : « Lui ? Lui, il croyait en tout, parce que rien n'était faux a priori ». *Ibid.*, p. 67.

¹²⁹⁷ « "Il faut créer un mythe, le mythe des Negromonte. Alors, ça suffit de faire ce que tout le monde fait, ça suffit de se mêler aux autres !" [...] Tous les jeunes de la famille devaient être

famille qu'il n'aime pas et à laquelle il ne lui semble pas possible de s'opposer, le cadet des Negromonte décide de se suicider, mettant ainsi en discussion toute la façon de vivre de la famille. Cependant, les Negromonte décident de faire passer son suicide pour un acte d'héroïsme :

« Ferdinando se vanta que Caliban et lui avaient réussi à faire passer le suicide d'Andrea pour la mort d'un héros. "Vous avez compris ? Nous avons dit qu'il s'était jeté à la mer devant le palais Donn'Anna pour sauver un enfant et que son cœur s'est arrêté. C'est comme ça qu'on crée la légende, les légendes servent, elles servent" »¹²⁹⁸.

De la même façon, le langage n'est rien d'autre qu'un outil fonctionnel à l'image qu'ils veulent donner. Chez eux, les mots perdent leur vraie signification et ne deviennent qu'un camouflage capable de recouvrir et justifier des intérêts particuliers. En ce sens, significative est la différence que l'on retrouve entre *l'inetto* et les Negromonte face à deux mots très importants : liberté et révolution.

Roberto se présente d'emblée comme un homme libre : « toi, tu craches sur le recteur parce t'es un homme libre ? »¹²⁹⁹ lui crie sa mère. C'est pour confirmer cette liberté à l'égard de sa famille qu'il préfère être le secrétaire personnel de Cardano plutôt que de se réconcilier avec son frère¹³⁰⁰. Cependant, cette liberté le tient à l'écart du monde : un peu comme Walter, le narrateur de *Tutti giù per terra* de Culicchia, Roberto est « juste libre de ne rien faire »¹³⁰¹. Dans le cas de notre *inetto* donc, la liberté équivaut à la solitude et à l'isolement. Le cas des Negromonte est différent. Liberté est un mot qui revient souvent dans leurs discours, privés et publics. Par exemple, le vieux

retirés de l'école. Ils seraient pris en charge par des précepteurs privés, comme on faisait autrefois dans les familles aristocratiques ». *Ibid.*, p. 54.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁰⁰ Qui, nous le découvrirons, est à la solde des Negromonte : « je réussissais seulement à comprendre que mon frère était au service des Negromonte, et que pour lui et ma mère je n'avais jamais été qu'un bouffon ». *Ibid.*, p. 189.

¹³⁰¹ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 13. [« solo libero di non far niente », NT].

Negromonte décide de supprimer toutes les portes à l'intérieur de sa maison parce que chez lui il doit être libre d'aller où bon il lui semble¹³⁰². Poussée à son extrême, la liberté devient quelque chose de paradoxal et d'opposé à la vraie liberté :

« “Je le refile à la camorra, je le fais pendre où qu'il soit, t'as compris ?” “Comme vous avez fait avec le syndicaliste de Casal di Principe ? comme vous avez fait avec tous les autres ?” Ferdinando la fixa tranquillement. “Alors, tu n'as rien compris. Et nous, qu'est-ce qu'on a à voir avec ça ? C'est eux qui le font, en toute liberté. T'as le droit de faire le syndicaliste ? Et un autre a le droit de te tirer dessus. Liberté et égalité, minote, et droits égaux pour tous” »¹³⁰³.

Il est évident que le mot liberté n'est rien d'autre qu'une coquille vide à remplir selon la circonstance. Il faut le prononcer pour ne pas rendre les gens suspicieux mais petit à petit on va l'anéantir, ainsi que la forme la plus grande de liberté, à savoir la démocratie¹³⁰⁴.

Nous pouvons faire la même analyse concernant le mot révolution. Roberto est un révolutionnaire en théorie : toute son opposition reste confinée à la sphère intellectuelle. Sa révolte nous rappelle de près celle de l'*inetto* de *Per dove parte questo treno allegro* d'Aldo Busi, capable de dire « non » au modèle paternel. De la même façon, l'opposition de Roberto est avant tout une négation. Il a le courage de nier la justesse et l'unicité du mode de vie général et tout le roman ainsi que notre personnage sont bâtis autour de sa tentative de dire « non aux jours présents »¹³⁰⁵, cependant, il importe de remarquer que

¹³⁰² Quand, se baladant dans la maison, le vieux Negromonte découvre que la porte de la chambre d'Andrea est fermée, il se met à crier : « Aujourd'hui je suis bien brave, mais demain, cette porte, elle doit rester ouverte, parce que tout doit rester ouvert ! Chez moi, dans ma maison, il doit y avoir la liberté ! ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 105.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 148. Dans ce dialogue ce sont Ferdinando et Nadja qui s'opposent.

¹³⁰⁴ Comme le Caliban l'explique à Roberto : « “Tu n'as rien compris. Les gens s'en foutent, de la démocratie ! Les gens ne la supportent pas, la démocratie. Mais tu comprends rien, alors ? La liberté exige des efforts et les gens ne veulent pas en faire. Tout continue seulement par habitude, par inertie, parce que personne n'a le courage de dire maintenant ça suffit ! Mais vraiment, tu ne comprends pas ?” ». *Ibid.*, p. 55.

¹³⁰⁵ C'est l'épigraphe de Blok qui ouvre le roman : « Mais de cette vie mensongère / efface l'onctueux rouge à lèvres/ [...] / et même sans voir l'avenir, / dis non aux jours présents ».

Roberto n'est pas capable de proposer une alternative concrète et pratique : sa révolte s'épuise dans la négation et de ce fait elle est condamnée à l'échec.

De leur côté les Negromonte utilisent largement le mot mais de deux façons différentes. Chez eux, ils méprisent la révolution¹³⁰⁶ qui est vite classée comme une affaire plus émotive que rationnelle ou sociale. Les jeunes sont des rebelles, mais ils le sont tous parce qu'ils sont jeunes. En grandissant ils rentrent dans le rang¹³⁰⁷ et tous ceux qui auparavant luttèrent, sont maintenant parfaitement intégrés dans cette même société qu'ils rejetaient.

« Mais oui, lui aussi, voilà très longtemps, avait cru à la révolte, et à quoi avait servi cette espérance ? Maintenant, les révolutionnaires [...] envoyaient leurs petits-enfants à l'école des curés, [...] – Tout est fini, mais parce que rien n'a jamais commencé »¹³⁰⁸.

La rébellion est quelque chose d'étroitement lié à l'âge : en grandissant, l'idéal meurt, la vie réelle nous rattrape et tout élan rebelle disparaît : « Qui de nous n'a pas été rebelle dans sa jeunesse ? Après, on mûrit... »¹³⁰⁹.

Cependant, à l'extérieur, les Negromonte tiennent beaucoup à se présenter comme les vrais et uniques révolutionnaires. Pour éviter que le peuple fasse vraiment la révolution¹³¹⁰, ils s'approprient son imaginaire : « Nous sommes la vraie révolution de ce pays, nous sommes le rêve qui devient nécessaire »¹³¹¹. Encore une fois le mot ne devient rien d'autre qu'un voile capable de masquer

¹³⁰⁶ Ou de la rébellion. Les personnages du roman utilisent avec une certaine liberté ces deux termes, comme s'il s'agissait de synonymes. Cette confusion sémantique est probablement un miroir de l'incertitude qui accompagne souvent les deux concepts dans la vie de tous les jours, mais on pourrait l'interpréter également comme synonyme révélateur de leur perte d'importance.

¹³⁰⁷ Concept que nous retrouvons dans *Tutti giù per terra* de CULICCHIA, où Walter observe avec un certain mépris le retour à l'ordre de la génération de 68.

¹³⁰⁸ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 21.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹³¹⁰ Pensons au moment où Ferdinando, peu avant la fête finale, s'inquiète de la possibilité d'une vraie rébellion. Son inquiétude est vite effacée : il suffit de faire croire au peuple qu'il est libre. « Mais qu'est-ce qu'il racontait ? Les gens accumulaient toujours une colère latente contre ceux qui gouvernaient et cette colère avait besoin de s'exprimer, mais à travers des symboles. Tous devaient se croire libres et acteurs de leur propre vies, c'est seulement ainsi qu'on les avait en main ». *Ibid.*, p. 186.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 198.

et déguiser la réalité : la vraie révolution est celle de l'argent, celle d'un monde où dominent les idéaux de force, d'agressivité et de satisfaction personnelle¹³¹².

Concernant la manipulation du langage de la part des Negromonte, il nous semble important de signaler deux choses. Tout d'abord la famille napolitaine met en route un processus que Montesano reconnaît avec inquiétude dans notre société : « Dans notre réalité le vrai se transforme en faux, le faux en vrai, et [...] si nous apprenons le mécanisme nous serons capables de voir les choses à peu près comme elles sont »¹³¹³. En ce sens, la présence du personnage de Scardanelli s'avère fondamentale. Scardanelli est l'archéologue qui « s'était permis de dénoncer les Negromonte »¹³¹⁴ et qui est l'opposant principal des entrepreneurs. Dans le roman il a une position ambiguë qui est en même temps source de réconfort et d'angoisse pour le lecteur. D'une part, nous pouvons parler de réconfort parce que Scardanelli est le seul qui a vraiment compris comment fonctionne la famille et le roman est parsemé de ses encouragements à redonner aux mots leur vraie signification : « "Une rose est une rose, le pain est le pain, la vérité est la vérité. [...] Ne nous laissons pas tromper, ne nous enivrons pas de folie [...] les mots ne sont pas un gant qu'on peut retourner à volonté, ne vous rendez pas" »¹³¹⁵. Faire en sorte que derrière les mots il y ait une base solide et réelle, c'est le seul moyen de restaurer une idée de ce qui est bien et de ce qui est mal. Autrement dit, c'est le seul moyen que l'on a pour redonner au langage une épaisseur morale. D'autre part, il convient de souligner que cette figure d'opposant est extrêmement évanescente. Scardanelli semble plutôt un fantôme : nous ne le rencontrons jamais dans le

¹³¹² « Soyez vous-mêmes, ne renoncez à rien [...] parce que vos désirs sont sacrés et seul le superflu est nécessaire ». *Ibid.*, p. 199 et p. 201.

¹³¹³ TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano*, *op. cit.* [« Nella nostra realtà il vero si trasforma in falso, il falso in vero, e se noi [...] impariamo il meccanismo saremo in grado di vedere le cose più o meno come sono », NT].

¹³¹⁴ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 92.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 206. Le rôle de Scardanelli, dont le nom est un hommage à Hölderlin, est confirmé par l'auteur lui-même : « Comme Scardanelli, le chef des résistants, le crie, "le pain est le pain, la vérité est la vérité" : il faut conserver aux mots leur signification si l'on veut changer la vie », LA REDAZIONE FELTRINELLI, *Intervista a Montesano*, *op. cit.* [« Come grida il capo dei resistenti, Scardanelli, "il pane è il pane, la verità è la verità": bisogna conservare alle parole il loro significato, se si vuole cambiare la vita », NT].

roman, on le connaît grâce aux discours des autres personnages ou par les biais des messages qu'il laisse sur des cassettes ou sur des pierres. De surcroît, notre *inetto* ne comprend pas ses mots¹³¹⁶, démontrant encore une fois son retard par rapport à la réalité mais également l'isolement qui frappe les opposants condamnés chacun à mener tout seul une bataille qu'il faudrait combattre unis.

Le deuxième élément que nous voudrions souligner est que la révolution dont les Negromonte se servent pour couvrir leur projet de domination est de fait une sorte de restauration. Sous l'enseigne du progrès, ils veulent récupérer un type de pouvoir féodal ou en tout cas monarchique. En ce sens nous pouvons parler d'un vrai court-circuit temporel : d'une part, cette famille est fille d'un monde globalisé et moderne. De l'autre, plusieurs fois dans le texte ils rappellent la monarchie des Bourbons et ils se dotent même d'un blason nobiliaire¹³¹⁷ qui fait d'eux une sorte de famille aristocratique. En somme, cette famille propose une restauration autoritaire qui, selon l'auteur, a une forte correspondance avec ce qui arrive dans la réalité :

« Nous courons vers une pleine restauration [...] mais de telles proportions qu'une fois terminée, elle ne laissera pas d'espace pour une révolte [...]. C'est une restauration basée sur la transformation intérieure de l'homme, non sur son oppression externe. Elle vise à créer [...] une masse amorphe d'esclaves heureux »¹³¹⁸.

La domination des Negromonte est basée sur la séduction : anesthésié par le bien-être et le progrès continu, le peuple n'est plus intéressé à changer le

¹³¹⁶ « Sur l'escalier, je me baissais pour lacer une chaussure et vis un graffiti gravé au canif dans le mur : AU SOIR DE VOTRE VIE, VOUS SEREZ JUGÉ SUR L'AMOUR. AVEC HUMILITÉ, SCARDANELLI. Mais ces mots me semblaient incompréhensibles ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 189.

¹³¹⁷ Qu'ils gravent un peu partout, y compris sur leurs téléphones cellulaires : « un téléphone cellulaire orné d'un incompréhensible écusson de noblesse sur champ d'azur surmonté d'un énorme N majuscule ». *Ibid.*, p. 48.

¹³¹⁸ BALZANO Roberto, *Un passo dopo la catastrofe. Intervista a Giuseppe Montesano*, op. cit. [« Siamo in corsa verso una piena restaurazione [...] ma di proporzioni tali che, una volta ultimata, non darà spazio ad una rivolta [...]. È una restaurazione basata sulla trasformazione interiore dell'uomo, non sulla sua oppressione esterna. Punta a creare, per dirla brutalmente, una massa amorfa di schiavi contenti », NT].

statu quo mais il veut juste participer à la fête et croire qu'il peut devenir comme les Negromonte. C'est l'« Italie où une parfaite soudure entre les classes dirigeantes, la politique et les gens communs s'est réalisée. Ils sont le miroir l'un de l'autre, ils partagent une vision du monde »¹³¹⁹.

La distance qui sépare Roberto des Negromonte est celle qui le sépare du peuple tout entier : ne comprenant pas les changements survenus, il croit encore en l'indignation et en la nécessité d'une rébellion¹³²⁰. Significative est à cet égard la scène du repas de Pâques qui se déroule dans la maison de la famille. Nous assistons à un repas pantagruélique : pendant une dizaine de pages, les mets se succèdent sur un rythme de plus en plus serré et en quantité excessive¹³²¹. Chez les Negromonte tout est démesuré : la chaleur, l'abondance, le bruit. Tous les membres de la famille, ainsi que leurs invités, se jettent sur la nourriture avec avidité et voracité. Quoique rassasiés, ils continuent de manger : rien n'est jamais assez dans ce repas qui n'est rien d'autre que la représentation symbolique de leur attitude rapace face à la vie. Dans ce cadre de désir effréné et de gaspillage, la présence de Roberto détonne : « gamin, mais tu manges pas ? »¹³²², lui demande Ferdinando inquiet face au manque d'appétit de l'*inetto*. Tout est trop et trop rapide pour Roberto qui reste assis « abruti » alors que les serveurs continuent « à apporter des plats qu'[il] n'arrivai[t] même plus à regarder »¹³²³.

Cette distance se concrétise dans l'opposition à un membre de la famille en particulier : le Caliban¹³²⁴. L'aîné des frères Negromonte a un passé de rebelle

¹³¹⁹ LA REDAZIONE FELTRINELLI, *Lo scrittore più polemico d'Italia: intervista a Giuseppe Montesano*, disponible en ligne : http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1908&id_int=1724. [« L'Italia che racconto è quella nella quale si è realizzata una perfetta saldatura tra le classi dirigenti, la politica e la gente comune. Sono lo specchio l'uno dell'altro, condividono una visione del mondo », NT].

¹³²⁰ « "Ce n'est pas vrai, ce n'est pas possible, le peuple se rebellera...Les gens sont habitués à la liberté, à penser ce qu'ils veulent" ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 91. C'est pour cela d'ailleurs, que souvent dans le roman il est accusé de ne rien comprendre.

¹³²¹ « Déjà, les jours précédents, les fourgons frigorifiques avaient amené assez de provisions pour faire survivre un pays en temps de guerre [...] ». *Ibid.*, p. 58.

¹³²² *Ibid.*, p. 72.

¹³²³ *Ibid.*, p. 78 et p. 79.

¹³²⁴ Dans une interview MONTESANO explique que Caliban « est l'un des personnages de la *Tempête* de Shakespeare, le méchant par excellence ». TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano*,

et de communiste¹³²⁵ mais quand Roberto le connaît il s'est voué à l'accumulation de pouvoir et d'argent. À Roberto il confie un travail apparemment sans importance : il doit lire et faire une synthèse de toute une série de livres (dont, par exemple, *Amérique* de Kafka, le *Manifeste du parti communiste*, une bible, *Le Crépuscule des dieux* de Nietzsche, les œuvres complètes de Shakespeare et encore *l'Apocalypse*), en sélectionner les passages et les phrases les plus importants et ensuite lui en faire part. À la différence de ses autres frères, il semble doté d'une certaine intelligence et d'une certaine culture, chose qui le rapproche beaucoup de Roberto. Cependant, à la différence de *l'inetto*, le Caliban est aussi pourvu de cynisme et de pragmatisme ce qui le rend capable de manipuler les gens et de sourire de la naïveté de Roberto. Ce dernier n'a pas de secrets pour le Caliban parce qu'au fond il est comme lui : « Je sortis étourdi du bureau de Caliban. La phrase de la *Bhagavadgita* ! Comment savait-il que c'était le seul livre que j'avais conservé ? Cet homme irradiait une force qui me donnait la nausée, il me semblait vraiment le seul à être arrivé à ce dont je rêvais »¹³²⁶. Lors de la fête carnavalesque qui clôt le roman, le Caliban prononce au micro toutes les phrases que Roberto avait sélectionnées pour lui¹³²⁷. La colère de ce dernier est forte mais inutile : elle ne peut pas effacer l'utilisation déformée et dégradée de la culture qui continue ainsi de jouer un rôle important mais négatif dans l'univers romanesque. Ce passage dénote un changement intéressant par rapport aux autres romans présentant des personnages *d'inetti*. Chez Montesano la culture est un outil neutre qui n'acquiert une valeur que dans l'utilisation que l'on en fait. C'est dans cette utilisation que la distance entre un personnage apte et un personnage inapte se précise. Dans son roman *Nel corpo di Napoli* cette opposition était déjà présente : à Tommaso, qui

op. cit. [« È uno dei personaggi della *Tempesta* di Shakespeare, il malvagio per eccellenza », NT].

¹³²⁵ Dont nous avons connaissance en partie grâce aux potins de Miranda, la femme de Ferdinando, et en partie par le Caliban même. MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 49 et p. 67.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹³²⁷ « J'essayais de me convaincre que c'était pas possible, mais les mots de Caliban qui sortaient des haut-parleurs étaient ceux des livres que j'avais lus, fasciné, dans la bibliothèque, et je me sentis suffoqué par des sanglots de colère ». *Ibid.*, p. 195.

s'enfermait à la bibliothèque, se cachant derrière ses livres, répondait l'entrepreneur Tolomeo dont la maison était pleine de livres utilisés pour justifier sa conduite. « Donc la culture est une valeur en soi ? Non. C'est nous les humanistes qui en faisons une valeur »¹³²⁸ dit Montesano. L'intellectuel *inetto* est ainsi chargé de toute une série de responsabilités. Si c'est à l'intellectuel qu'il revient de faire de la culture une valeur, c'est à lui également qu'il incombe de défendre cette valeur contre toute manipulation dans un combat permanent et sans merci rejetant toute forme de connivence ou d'indifférence. Chaque fois que Roberto ou Cardano regardent sans protester les Negromonte qui rapportent à la maison des objets artistiques¹³²⁹, ils font beaucoup plus que les laisser s'approprier la Tasse Farnèse ou un collier de la collection Spinelli. Chaque fois qu'ils permettent aux Negromonte de s'emparer de leurs phrases ou de leurs références philosophiques sans riposter, ils leur offrent plus que des mots sur un papier. C'est le sens de la culture, son rôle dans la formation de l'individu, son indépendance du pouvoir économique qui est en jeu¹³³⁰ : « rien ne nous est donné, nous devons le conquérir »¹³³¹ dit encore l'auteur, et c'est probablement là la plus grande erreur de cet *inetto* qui ne sait pas engager l'affrontement avec les personnages aptes pour défendre ses idées et ses valeurs.

¹³²⁸ Ainsi MONTESANO dans une interview. TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano, op. cit.* [« Dunque la cultura è di per se un valore? No. Siamo noi umanisti a farne un valore », NT].

¹³²⁹ Après l'approbation de la loi qui met en vente les collections des musées publics, la famille commence à acheter ces collections et les utilise pour décorer ses maisons. Il s'agit de passages qui font sourire : le comique dérive notamment du contraste entre des objets importants, raffinés, et leur utilisation basse et vulgaire (par exemple, ils sont utilisés comme porte-savon). Mais il s'agit d'un rire amer : l'ignorance, la présomption et la force de ces parvenus qui utilisent l'art comme un élément de décor sans aucune compréhension de sa valeur, laissent une certaine désolation chez le lecteur. MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère, op. cit.*, p. 109-111.

¹³³⁰ Un exemple très fort de cette optique commerciale et de la vision toute économique des Negromonte se retrouve dans la façon dont ils traitent les précepteurs de leurs enfants, qui ont le devoir de tout leur dire et de tout leur expliquer. Lorsque les choses ne se passent pas ainsi, les Negromonte n'hésitent pas à les frapper ou à les menacer. Le refrain qui accompagne ces passages est : « sinon pourquoi je le paie ? ». Cf., par exemple, « Carda', c'est pas comme ça ? Et toi, trouve précepteu' ! Je te paie pour quoi ? ». *Ibid.*, p. 111.

¹³³¹ TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano, op. cit.* [« nulla ci è regalato, ce lo dobbiamo conquistare », NT].

12.4 L'*inetto* prêt à mûrir

Les Negromonte sont les vrais dominateurs du roman. Tous les autres personnages se définissent par rapport à eux, en tant que complices, opposants ou soumis. Parfois les personnages incarnent plusieurs rôles à la fois : ainsi, par exemple, notre *inetto* est en même temps un opposant (il est dégoûté de leur façon de vivre et il espère que le peuple se révoltera) et un soumis (à cause de sa faiblesse, de sa peur, de son incapacité à agir). De la même façon Cardano est un opposant en théorie (chaque fois qu'il est avec Roberto il se laisse aller à des discours virulents contre la famille) mais dans le rapport concret qu'il instaure avec les Negromonte il est un soumis (il dépend économiquement de sa femme, Amalia) et parfois même un complice (par exemple, lorsqu'il craint d'être quitté par Amalia il commence à se comporter comme elle le veut)¹³³².

De fait, dans *Di questa vita menzognera* il n'y a pas un seul personnage qui soit totalement positif. Comme Montesano lui-même le dit « dans le roman il n'y a que des héros à moitié, des héros pris à leur propre piège »¹³³³. Le groupe des opposants, bien que nombreux, n'est pas porteur d'une alternative concrète ou d'une quelconque issue de secours. Leur problème principal est, à notre avis, le manque d'unité. Si les Negromonte agissent comme un groupe compact et solidaire, les rebelles apparaissent éparpillés et fragmentés. Ils combattent chacun de son côté la bataille contre les Negromonte et au lieu de s'entraider, tous sont prêts à critiquer la conduite des autres, on n'est pas surpris de les voir succomber l'un après l'autre. Andrea – qui incarne l'espoir dans un salut venant de la religion et de la fraternité – se suicide, voyant dans

¹³³² Après une très violente dispute avec Amalia, Cardano essaie de la reconquérir : « Elle m'a juré que c'est terminé pour moi, qu'elle ne peut plus tolérer ce comportement » [...] Non, lui, il s'en allait, maintenant ça suffisait. Le chèque que sa femme lui versait ? Lui, il y crachait dessus, sur les sous ! [...] Mais le soir même, à table, Cardano et sa femme plaisantèrent sans arrêt. ». Face à la volte-face de l'homme, Roberto se dit dégoûté : « Moi, j'essayais de l'éviter [...] et si je l'avais entendu encore une seule fois pérorer sur la séduction de la défaite, je me serais jeté sur lui pour l'étrangler ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, op. cit., p. 115-116 et p. 118.

¹³³³ TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano*, op. cit. [« Nel romanzo ci sono solo eroi a metà, eroi presi nella loro stessa trappola », NT].

la mort la seule possibilité de ne pas devenir comme ses frères. Scardanelli est un fantôme : lorsque, avant la fuite, le groupe l'attend en vain, son absence semble sceller la fin de toute possibilité de rébellion organisée et consciente. Cardano, l'« esthète misérable mais pas idiot »¹³³⁴ est le représentant d'un monde fini et mis au rancart¹³³⁵, d'une Beauté devenue laideur parce qu'à la solde du pouvoir économique. Parmi tous les opposants Cardano est le plus amer : il ne croit plus en la possibilité de changer les choses et de ce fait il incite souvent les jeunes à partir. Notre *inetto* est le représentant des intellectuels : sa défaite est contenue dans son incapacité à agir avec courage et à donner corps à tous ses mots¹³³⁶. Peut-être n'y croit-il pas vraiment : sa présence est constamment accompagnée d'un halo de désespoir et d'angoisse. C'est ce que Nadja remarque : lorsque les deux personnages commencent à se fréquenter, la femme se soustrait souvent à leurs rencontres amoureuses : « "Mais pourquoi ?" "Parce que tu le fais par désespoir" »¹³³⁷.

À cet *inetto* il ne reste plus rien, l'opposition velléitaire et solitaire à la réalité que l'on vient d'évoquer l'a vidé de toute son énergie et ne lui laisse qu'une forte nausée existentielle. Une scène qui revient souvent dans le livre montre Roberto seul dans sa chambre, la nuit tombée, alors que toute la maison Negromonte dort, l'*inetto* veille et se dévoile. De quoi l'intérieur de cet *inetto* est-il fait ? Tout d'abord, un sentiment de profonde fatigue le domine : « Tout d'un coup, je ressentis une lassitude profonde et m'assis sur le lit »¹³³⁸. La réalisation du projet d'Eternapoli ne bouleverse pas Roberto, ne déclenche en lui aucune fureur : « moi, je voulais juste dormir, seulement dormir. Il m'arrivait de m'assoupir n'importe où, pris d'une torpeur qui me clouait les jambes et me rendait la tête très lourde »¹³³⁹. De plus, son extériorité à la

¹³³⁴ *Ibid.* [« l'esteta disgraziato, però non è stupido », NT].

¹³³⁵ Le refrain qui clôt en général ses tirades contre les Negromonte est « je suis un mort vivant » ou « je suis un survivant ». Cf. par exemple : « Moi, je viens d'une autre époque, d'un monde fini. Je suis un survivant, Robe', un survivant ». MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 132.

¹³³⁶ Parlant de Cardano et de Roberto l'auteur dit : « leur vraie maladie ce sont les mots sans lien avec les actions et la réalité ». LA REDAZIONE FELTRINELLI, *Intervista a Montesano*, *op. cit.* [« La loro vera malattia sono le parole slegate dalle azioni e dalla realtà », NT].

¹³³⁷ MONTESANO Giuseppe, *Cette vie mensongère*, *op. cit.*, p. 140.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 181.

société se traduit en une « sensation de vide en toute chose qui s'emparait parfois de [lui] comme une nausée insupportable »¹³⁴⁰. La nausée l'accompagne souvent : « cet homme irradiait une force qui me donnait la nausée »¹³⁴¹ ; « ce visage gonflé et soigné me donnait la nausée »¹³⁴² ; « si j'essayais vraiment de me souvenir, j'étais pris de nausée »¹³⁴³. Il s'agit bien évidemment d'une réaction physique à un état psychologique que l'on pourrait, certes, mettre en relation avec la célèbre nausée du roman homonyme de Jean-Paul Sartre : cependant dans le cas de Roberto, ce sentiment n'est pas dû à la conscience de la gratuité et du manque de sens de l'existence humaine. Il découle plutôt d'une situation sociale et historique précise : sa nausée est celle d'un homme qui se sent inutile face à un monde sur lequel il n'a aucune prise. De ce monde on ne peut pas s'échapper : tout est réduit à un espace plat et clos renfermé sur soi-même comme une boîte. C'est pour cela que notre *inetto* essaie en vain de voir la mer, symbole d'ouverture vers l'horizon et symbole d'une possibilité nouvelle, différente, qui a du mal à se manifester : « au-dehors, il faisait nuit et je ne distinguais rien. La mer, où était la mer ? Si je tendais l'oreille, il me semblait percevoir comme un bruissement d'eau, mais peut-être était-ce seulement le bruit de la circulation au loin »¹³⁴⁴.

De même, tout horizon métaphysique a été colonisé par les Negromonte. L'argent est la nouvelle religion : ainsi, lors d'une immense et grotesque procession laïque, défilent des « garçons qui portaient sur leurs épaules des statues des saints, de la Vierge des Douleurs, du Christ, complètement revêtues de billets de banque »¹³⁴⁵. Le spectacle mis au point par cette famille n'épargne aucun domaine. À cette tendance nous pouvons relier la métaphore du théâtre qui accompagne les Negromonte. Dans notre parcours sur *l'inettitudine* nous

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 118.

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 141.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 34. Rappelons d'ailleurs que dans leur fuite finale, Roberto et le groupe des rebelles se dirigent vers la mer où devrait les attendre un bateau prêt à les amener loin de Naples. Avec les fugitifs, nous sentons l'odeur et le bruit de la mer mais nous n'arrivons pas à la voir : pourront-ils s'échapper de la ville ?

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 194.

avons rencontré plusieurs fois cette métaphore : chez Bufalino par exemple, mais également chez Lodoli, chez Veronesi et chez Doninelli. En général, elle est utilisée pour exprimer le sentiment de vacuité et de non-sens qui accompagne *l'inetto* et qui le pousse à regarder la société d'une façon différente des autres personnages. Dans *Di questa vita menzognera* les Negromonte arrivent à s'approprier également cette image. Tout d'abord, ils se comportent dans leur vie comme des acteurs¹³⁴⁶ ; ensuite toute l'opération d'Eternapoli peut être lue comme une énorme mise en scène à la valeur double : d'un côté elle s'insère dans l'idée de la société spectacle où tout est créé pour être vu et où tout le monde peut devenir acteur¹³⁴⁷. De l'autre côté, elle permet de bernier le peuple qui croit participer mais qui de fait est relégué à un second rôle sans importance :

« Tous devaient se croire libres et acteurs de leurs propres vies, c'est seulement ainsi qu'on les avait en main. [...] "Ils doivent croire que tout est permis, qu'ils peuvent avoir ce qu'ils veulent. Et nous, nous dirons que tous les désirs sont licites, que tout ce à quoi ils aspirent peut se réaliser" [...]. La seule chose importante était que chaque idiot croit être un premier rôle »¹³⁴⁸.

De ce point de vue, la scène du carnaval est révélatrice. Pour inaugurer Eternapoli la famille décide de donner une immense fête carnavalesque qui, sous les airs d'une fête populaire, confirme la nette séparation entre ceux qui commandent et ceux qui obéissent. Les Negromonte proclament qu'elle est la fête de tout le monde, où tous sont libres de s'amuser¹³⁴⁹, d'être acteurs, mais en réalité eux seuls sont sur le devant de la scène. Ils feignent d'être du côté du peuple (donc s'ils détiennent le pouvoir, c'est tout le peuple qui gouverne avec

¹³⁴⁶ Cf. ce que Roberto dit du Caliban : « il ne semblait jamais vraiment sincère et même quand, rarement, il se laissait aller à élever la voix ou à utiliser quelques mots de dialecte, c'était toujours comme s'il jouait un rôle ». *Ibid.*, p. 54.

¹³⁴⁷ « "Un théâtre, la vie doit devenir un spectacle !" [...] Toute la société se présente comme une immense accumulation de spectacles ». *Ibid.*, p. 185.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 186-187.

¹³⁴⁹ « Liberté, égalité, tu me voles, je te vole ! ». *Ibid.*, p. 198.

eux¹³⁵⁰), mais en réalité ils gèrent et utilisent le pouvoir et dirigent les gens. La scène en est une illustration très concrète : s'il n'y en a pas dans le carnaval traditionnel¹³⁵¹, c'est parce qu'il n'y a pas une vraie distinction entre acteurs et spectateurs, ici au contraire tous les moyens de communication sont mobilisés : on a une scène, des haut-parleurs, la télévision et des écrans géants... tout concourt à faire en sorte que les Negromonte soient les véritables et uniques protagonistes.

Les Negromonte se présentent comme les auteurs de ce grand spectacle mais aussi, puisque ce spectacle coïncide avec la réalité entière, comme les auteurs de la réalité même. En d'autres termes, ils se prennent pour Dieu¹³⁵². Toutefois, si de divinité on peut parler, il s'agit d'une divinité postiche et artificielle qui survivra tant que les gens n'ouvriront pas les yeux ou que la terre n'implorera pas.

De tout cela notre *inetto* est en partie conscient. Dans ses nuits insomniaques chez les Negromonte, il est souvent assailli par une angoisse sans nom : « cette nuit-là, à quatre heures du matin, je me réveillai étranglé de peur, me jetai hors du lit, la sueur se gelant sur moi, et courus sur le

¹³⁵⁰ Voici ce que Ferdinando dit au peuple en présentant sa nouvelle femme : « Voici ma femme, l'amour est le fondement de la famille, je suis comme vous et vous êtes comme moi ». *Ibid.*, p. 203.

¹³⁵¹ Ce carnaval pourrait en effet rappeler celui de Bakhtine mais d'importantes différences les séparent. Chez Bakhtine le carnaval est la fête du peuple et, en tant que telle, il n'y a aucune distinction entre acteurs et public. C'est le moment où toute hiérarchie est abolie et où chacun se retrouve sur un même pied d'égalité. De plus, le carnaval est la fête du devenir où les deux facettes de la condition humaine, vie et mort, s'entrelacent : il s'agit d'un retour à la terre qui permet de dissoudre ce qui existe déjà pour recréer quelque chose de nouveau. Or, c'est exactement cet élément de régénération qui manque chez Montesano : tous les éléments qui accompagnent ce carnaval corrompent l'homme, l'éloignent de sa nature et ne sont pas féconds. C'est pour cela qu'ils ne sont pas accompagnés d'une régénération (d'ailleurs, ce n'est pas un hasard si le grotesque ne frappe pas la sphère sexuelle qui est presque absente dans cette œuvre). Le carnaval des Negromonte est un carnaval stérile : de ces cendres rien ne peut naître. Mais un carnaval qui n'est que destructif et destructeur devient apocalypse. Il s'agit d'une apocalypse sans palingénèse qui ne créera pas l'Éden mais l'enfer : « Andrea avait raison, l'enfer existe, on ne peut aider personne. [...] Je me sentais pris d'envie de vomir, et les silhouettes autour s'allongeaient et se déformaient comme des langues de flammes [...] ». *Ibid.*, p. 178. Pour le carnaval cf. BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 15 et svv. Sur le concept d'Apocalypse sans palingénèse cf. DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, GALLINI Clara (éd.), Torino, Einaudi, 2002.

¹³⁵² Nous avons déjà vu qu'ils manipulent la réalité à leur guise, de plus ils visent à créer « une terre nouvelle et un ciel nouveau [où] la mort n'existera plus ». MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, *op. cit.*, p. 203.

palier »¹³⁵³ ; « je me portai une main à la gorge, j'avais l'impression d'étouffer, les muscles de mon visage se contractaient douloureusement »¹³⁵⁴. Il a la sensation d'être poursuivi et épié par quelqu'un d'autre ; dans l'obscurité un homme masqué semble se cacher :

« Soudain, dans la chambre, j'avais senti la présence d'un étranger, d'un autre. La peur me suffoquait, mais je rentrai et allumai les lumières. Le cœur dans la gorge, je fouillai sous le lit, ouvris grand l'armoire et jetai un l'air tous les tiroirs. Où était-il ? Qui était-ce ? [...] Je tremblais et, juste derrière mon épaule gauche, j'eus l'impression de découvrir un visage qui riait, les yeux couverts de quelque chose qui semblait un loup »¹³⁵⁵.

Bientôt il découvrira que cet étranger c'est lui-même : « tout à coup, je pensais que c'était moi, celui que j'avais senti sous le lit comme un étranger »¹³⁵⁶. Ce « moi » couvert d'un masque le hante avec son « rire méprisant qui fai[t] brûler [s]on visage comme un coup de fouet en pleine face »¹³⁵⁷. Ce rire recèle le jugement négatif que *l'inetto* porte sur lui-même. Roberto comprend qu'il n'est pas à la hauteur de son idéal et cela le pousse à ressentir une rage violente accompagnée d'un sentiment de honte. Ainsi, après l'épisode où il aurait voulu suivre Nadja sans y parvenir, il s'accuse de lâcheté et cela le pousse à avoir tellement honte qu'il restera immobile à sa place¹³⁵⁸.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 94. Plus loin on peut lire : « je me réveillais au milieu de la nuit, je ne relevais plus les paupières pour ne pas voir déboucher d'un coin ou de sous mon lit ces yeux couverts d'un masque ». *Ibid.*, p. 164 fr.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹³⁵⁸ « Quelquefois, je me disais que j'aurais dû partir de là, aller chercher Nadja, mais la honte de ne pas l'avoir suivie ce soir-là, le dégoût d'avoir seulement parlé d'amour, m'enlevaient même la force de me lever de ma chaise ». *Ibid.*, p. 141. [« A volte mi dicevo che avrei dovuto andare via di lì, a cercare Nadja, ma la vergogna di non averla seguita quella sera, il disgusto per aver solo parlato di amore, mi toglievano persino la forza di alzarmi dalla sedia », NT]. Nous avons préféré traduire nous-mêmes ce passage puisque dans la version française la première personne du singulier est traduite avec la troisième personne du singulier.

Mais cet homme qui se dissimule dans l'ombre peut aussi être une part cachée de lui-même, une part dont il a peur et qu'il essaie de contrôler. C'est – pour utiliser les mots d'Andrea – le Negromonte que chacun de nous porte en soi¹³⁵⁹. Lue de la sorte, *l'inettitudine* de Roberto se révèle être une variante nouvelle et intéressante. Pour la première fois depuis que notre parcours a commencé, nous sommes face à un *inetto* qui non seulement a honte de son "non-agir", mais surtout qui commence à s'interroger sur sa possible responsabilité. Cela explique l'intérêt que nous portons à Roberto : tout en étant un *inetto* extrêmement faible et témoin passif de ce que font les Negromonte, il incarne une sorte de maturation du personnage qui commence à sentir qu'il est nécessaire de se reconnaître responsable pour démasquer les formes de complicité qui permettent à cette société de se perpétuer. Roberto n'ira pas au-delà d'une perception vague de cet état de choses¹³⁶⁰ : il est trop faible et trop convaincu de sa supériorité intellectuelle pour creuser son intuition.

Ce n'est donc pas à lui que sera confié le démantèlement de ce monde, mais à deux éléments textuels : l'un repérable au niveau du style, l'autre au niveau de l'intrigue. L'élément stylistique dont nous parlons est le registre du grotesque, massivement utilisé dans les descriptions des Negromonte et de leur monde avec un double résultat : tout d'abord ces scènes font rire, ou mieux, sourire. Comme l'explique Bergson¹³⁶¹, le rire naît lorsqu'il existe un détachement du personnage dont on rit. Aucune implication émotive n'est admissible si on vise à faire sourire le lecteur : pour pouvoir rire de quelqu'un (ou de quelque chose) il ne faut pas s'identifier à lui. Ainsi, dans ce roman, l'utilisation de la première personne et la transparence du narrateur déterminent un lien entre le lecteur et le personnage inapte, mais l'usage du

¹³⁵⁹ Ainsi Andrea à Cardano : « Je devrais te tuer, mais peut-être que c'est toi qui as raison. Les Negromonte, on les a à l'intérieur de nous ». *Ibid.*, p. 100.

¹³⁶⁰ Pour cela il faudra attendre les œuvres de Giorgio VASTA, notamment *Il tempo materiale* et *Spaesamento*, dont les protagonistes (qui ne sont pas des *inetti* mais qui présentent des traits d'*inettitudine*) reconnaissent à la base de la situation italienne une sorte de déresponsabilisation collective. Se reconnaître coupable est donc le premier pas pour essayer de changer les choses.

¹³⁶¹ Cf. BERGSON Henri, *Le rire*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 388-389.

grotesque entraîne une distanciation entre le lecteur et les personnages gagnants. L'auteur arrive ainsi à mettre une certaine distance entre nous et ceux qui représentent le modèle dominant. De surcroît, le grotesque permet d'attirer l'attention sur des aspects qui, autrement, passeraient inaperçus ou dont on ne comprendrait pas l'importance¹³⁶², il est une loupe qui permet de s'arrêter sur un détail dont le lecteur prend ainsi conscience. Par le biais du grotesque l'auteur essaie de semer le doute dans l'esprit du lecteur, en montrant le visage déformé de ce que l'on poursuit jour après jour.

Quant à l'intrigue, nous pouvons rappeler la fin du livre : pendant que le groupe des opposants cherche à s'échapper, la ville semble implorer. Les Negromonte ne se rendent pas compte que tout Naples s'effondre : leurs travaux ont miné le terrain qui cède lors de la fête. Le seul à s'en apercevoir est Roberto : par rapport au peuple, le lecteur est donc en possession d'une information supplémentaire qui recèle une sorte de sentence morale : ce même monde qui semble dominateur est en réalité voué à l'implosion et destiné à sombrer dans ses propres entrailles. Le fait que notre *inetto* soit le vecteur de ce jugement en dit beaucoup sur le rôle et l'importance de ce type de personnage. Sa position excentrique – symbolisée dans ce final par la distance qui le sépare de la ville – lui autorise une vision d'ensemble de cette apocalypse ordinaire, silencieuse qui se produit sans que personne ne s'en aperçoive. Nous ne savons pas si l'*inetto* arrivera à se sauver ni ce qui restera de la ville de Naples et de ses habitants. Montesano s'arrête un instant avant que les dés ne soient jetés, décidant ainsi de ne pas sceller une fois pour toutes la destinée des personnages. Tout comme le personnage inapte, le lecteur n'a pas de certitudes : l'auteur nous laisse dans un état de suspension qui nous concède encore une petite marge de manœuvre. L'hésitation, cet instant où l'on peut encore décider quel chemin prendre, s'avère être un espace fécond

¹³⁶² Dans une interview, parlant de la fiction narrative, il dit qu'elle doit « agrandir les détails et les rapprocher des sens, comme pour défier notre myopie et l'obliger à faire une mise au point sur ce qui nous entoure et que l'on ne voit pas ou que l'on feint de ne pas voir ». SAVIANO Roberto, *Giuseppe Montesano: l'intervista di "Pulp"*, op. cit. [« ingrandire i dettagli e portarli vicinissimi ai sensi, come per sfidare la nostra miopia e costringerla a mettere a fuoco ciò che ci circonda e non si vede o si finge di non vedere », NT].

parce que capable de générer une solution alternative. « Avoir le courage de l'incertitude »¹³⁶³ signifie donc avoir la possibilité de s'arrêter, de comprendre et changer ainsi les choses.

¹³⁶³ VASTA Giorgio, *Cosa raccontano i giovani scrittori*, « La Repubblica », 10 juin 2009.

Conclusion

Dans cette troisième et dernière partie de notre recherche nous avons examiné quatre différents types d'*inetti* des années quatre-vingt-dix. Leur diversité ressort à plusieurs égards : dans l'âge des personnages, dans les problèmes auxquels ils font face et surtout dans le sens à donner à leur *inettitudine*.

C'est ainsi que, lors du deuxième chapitre, nous avons analysé l'*inettitudine* du Walter de *Tutti giù per terra*. Nous l'avons défini l'*inetto* de la non-identité : tout son être se cristallise autour d'un « non » qui présente au moins deux significations. Tout d'abord, il exprime le refus de la société contemporaine et de son hypocrisie. Si l'image affichée est celle du « meilleur des mondes possibles »¹³⁶⁴ où l'on peut vivre avec insouciance et en confiance, la position de Walter dévoile la réalité d'un monde qui est sur le point de s'écrouler. En ce sens, son refus peut être interprété également comme une opposition, une vision critique et ironique des mécanismes qui régissent la société. Ensuite, ce « non » est aussi une absence : Walter n'a aucune certitude, aucun point de référence auquel s'appuyer ou duquel partir. Il en découle un profond sentiment d'égarement qui le pousse à se questionner sur qui il est et sur le sens à donner à l'existence entière.

Un souci d'identité encore plus poussé tourmente les deux *inetti* de Domenico Starnone auxquels nous avons consacré le troisième chapitre. La situation de départ de ces deux personnages est la même – identité faible et précaire – mais la réponse donnée est différente. Dans le cas d'*Eccesso di zelo* cette faiblesse devient une véritable évanescence au point de rendre le personnage inapte perméable à ceux qui l'entourent. Dans le cas de *Denti* elle devient un blocage : l'*inetto* s'entête dans des comportements enfantins et dans la répétition perpétuelle de situations déjà vécues. Cependant, l'un et

¹³⁶⁴ CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, op. cit., p. 72. [« migliore dei mondi possibili », NT].

l'autre choisissent, pour survivre, de feindre une normalité qui ne leur appartient pas. Par rapport aux *inetti* des chapitres 10 et 12, ceux de Starnone cherchent, chacun à sa façon, à composer avec le monde environnant.

Celui qui ne cherche pas à composer c'est le Roberto de *Di questa vita menzognera*, l'*inetto* analysé dans le quatrième chapitre. Avec un étonnement grandissant, il constate les conséquences désastreuses de l'ascension des Negromonte, famille qui, de fait, représente la partie la plus sombre de l'Italie entière. Un homme ne peut rien face à un groupe soudé capable de se syntoniser sur les instincts les plus bas et violents de l'homme et capable aussi de les exploiter à son propre avantage. Voici donc qu'une fois de plus l'*inetto* ne parvient pas à comprendre totalement ni à modifier la réalité qui l'entoure : sa présence se limite à un témoignage dont la valeur réside en la possibilité de donner au lecteur un point de vue différent sur les choses. À côté de cela, Roberto montre – et il est le premier – un malaise face à sa propre conduite, à ses incertitudes, à ses peurs et à sa lâcheté, démontrant ainsi que le personnage inapte est prêt à mûrir et, peut-être, à franchir la limite qui le sépare des personnages aptes, à savoir la frontière qui divise les innocents des coupables.

S'il est important de remarquer les différences qui caractérisent ces personnages, il convient néanmoins d'indiquer les similitudes les plus significatives ressorties de nos analyses et qui relèvent de trois grands domaines : le rôle d'opposant du personnage inapte, le problème de l'identité et le rapport au monde des *inetti*.

Concernant le premier domaine, remarquons que les quatre *inetti* analysés sont bien éloignés des modèles considérés comme gagnants. Ces modèles se font de plus en plus abstraits : dans les quatre romans analysés, l'idée d'une évolution du personnage apte est confirmée. Pour ce qui est de *Tutti giù per terra* et *Eccesso di zelo*, le modèle gagnant ne s'incarne en aucun personnage concret mais il imprègne la société. Même là où le personnage apte existe (pensons au Mario Micco de *Denti*) il joue un rôle plus limité : il est l'un des personnages avec qui l'*inetto* entre en contact. Dans le dernier roman analysé,

ce modèle est fragmenté en plusieurs personnages : les Negromonte ont besoin l'un de l'autre pour que leur pouvoir s'affirme.

Ces modèles gagnants sont, presque exclusivement masculins, ce qui nous permet d'affirmer que les *inetti* des années quatre-vingt-dix continuent de jouer le rôle de contretype. Ce contretype apparaît de plus en plus vidé de son énergie : ces quatre *inetti* sont affligés d'un sentiment de fatigue que nous pouvons retrouver ailleurs : pensons à l'« indolence aristocratique »¹³⁶⁵ qui accable Tommaso, le protagoniste de *Nel corpo di Napoli*¹³⁶⁶. L'*inetto* des années quatre-vingt-dix nous apparaît "à plat" : « moi, je suis celui qui n'y arrive pas »¹³⁶⁷ dit Learco Ferrari en 1999.

En deuxième lieu, tous ces *inetti* présentent un même problème d'identité. Walter, protagoniste du roman de Culicchia ne sait pas qui il est, les personnages de Starnone se regardent le bout des doigts à la recherche de leurs empreintes digitales et Roberto se confronte avec angoisse au masque qu'il porte. L'identité de l'*inetto* – ainsi que sa cohérence – est soumise à de fortes épreuves : il s'agit d'un élément de continuité avec les personnages inaptes de la décennie précédente et peut-être s'agit-il d'un caractère constant de l'*inetto* tout court. Il convient de souligner que les problèmes identitaires ne concernent pas que les *inetti*. Plusieurs spécialistes les indiquent comme un trait marquant la période et la littérature postmodernes¹³⁶⁸ qui seraient dominées par des identités aplaties, fragmentaires et sans mémoire. L'*inetto* participe de ce climat, toutefois, chez lui la fragmentation ne dérive pas de l'adhésion momentanée à des identités mouvantes, mais plutôt du refus de ces identités et de la difficulté à construire une alternative.

Enfin, le troisième domaine d'analogies concerne le rapport au monde qui s'articule autour de deux points : la solitude et le sentiment de crise. Les *inetti*

¹³⁶⁵ MONTESANO Giuseppe, *Nel corpo di Napoli*, Milano, Mondadori, 1999, p. 12. [« aristocratica accidia », NT].

¹³⁶⁶ À ce propos nous pouvons rappeler qu'un autre personnage inapte, Walter de *Scuola di nudo*, parle également de « paresse invincible » ou de « faiblesse psychologique, sexuelle et économique ». SITI Walter, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 37. [« pigrizia invincibile » ; « debolezza psicologica, sessuale e economica », NT].

¹³⁶⁷ NORI Paolo, *Bassotuba non c'è*, op. cit., p. 9. [« Io sono quello che non ce la faccio », NT].

¹³⁶⁸ Pour la société cf. BAUMAN Zygmunt, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, op. cit. Quant à la littérature cf. CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, op. cit.

de cette période nous apparaissent plus seuls ; leur non conformité à la norme les isole et les plonge dans une zone d'ombre où toute communication s'avère impossible. Cette solitude caractérise aussi d'autres textes que nous n'avons pas analysés ici dans le détail : le protagoniste de *Lettere a nessuno* de Moresco, par exemple, affirme que : « Il n'existe plus personne qui écrive des lettres, il n'existe plus personne qui lise des lettres et il n'existe plus de lettres non plus. Si l'on veut écrire à quelqu'un, il faut forcément écrire à personne »¹³⁶⁹. De même, avec une angoisse grandissante, Mario, personnage de *La revoca* de Doninelli, avoue : « Moi j'étais de plus en plus seul, toujours plus seul, furieusement »¹³⁷⁰. En ce sens nous pouvons remarquer un parallélisme entre la solitude des *inetti* et les processus d'atomisation en cours dans la société italienne que nous avons exposés lors du premier chapitre.

Chez nos *inetti* ce sentiment de solitude est déterminé aussi par l'incompréhension face à un monde qui change sans cesse et trop rapidement pour eux. « Moi je disais que s'il voyait des progrès, moi ces progrès je ne les comprenais pas, que le monde me semblait un endroit incompréhensible »¹³⁷¹ dit un autre *inetto*, Learco Ferrari, protagoniste du *Spinoza* de Paolo Nori. Il en découle un sentiment de désarroi et de crise qui émerge de façon plus nette que dans la décennie précédente. La fin du XX^e siècle se teinte de désespoir et d'angoisse se liant ainsi à la crise qui frappe l'Italie à la même période. Ce sentiment est commun à plusieurs *inetti* : si Walter, dans le roman de Culicchia se rend compte avec amertume que son futur n'est pas à la hauteur de ses rêves¹³⁷², Learco Ferrari au moment le plus important et le plus positif de sa vie, celui de la publication de ses romans, s'inquiète : « le fait est que je suis mal, pensais-je, j'ai un mal psychologique que je ne m'explique pas, pensais-je,

¹³⁶⁹ MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, op. cit., p. 11. [« Non esiste più nessuno che scriva lettere, non esiste più nessuno che legga lettere e non esistono neppure lettere. Se si vuole scrivere a qualcuno, bisogna per forza scrivere a nessuno », NT].

¹³⁷⁰ DONINELLI Luca, *La revoca*, Milano, Garzanti, 1992, p. 35. [« Io ero sempre più solo, sempre più solo, sfrenatamente », NT].

¹³⁷¹ NORI Paolo, *Spinoza*, op. cit., p. 18. [« Io dicevo che se lui vedeva dei progressi, io questi progressi non li capivo, che li mondo mi sembrava un posto incomprensibile », NT].

¹³⁷² Ainsi le jeune *inetto* : « Moi, entre-temps, arrivé au seuil de la trentaine, j'étais finalement en train de vivre mon futur. Je ne me le rappelais pas ainsi dans mes rêves d'enfant ». CULICCHIA Giuseppe, *Paso Doble*, op. cit., p. 117. [« Io nel frattempo, arrivato quasi alla trentina, stavo finalmente vivendo il mio futuro. Non lo ricordavo così nei miei sogni di ragazzo », NT].

qu'est-ce qu'il m'arrive, pensais-je »¹³⁷³. Le narrateur, partiellement *inetto*, de *Fantasmî e fughe* de Giulio Mozzi se pose des questions semblables : il se retrouve avec « un vide dedans »¹³⁷⁴ et il se sent « intolérable pour [lui]-même »¹³⁷⁵. Et n'oublions pas la nausée qui accompagne Roberto et Tommaso dans les romans de Montesano ou encore la vie aride et fausse, telle celle d'un somnambule, de Mario, le narrateur et protagoniste de *La revoca*. Ce dernier¹³⁷⁶ est habité d'un sentiment de vide et d'inutilité qui le pousse à s'éloigner de la vie ; mais la situation de crise se manifeste aussi chez les autres personnages du roman – tous, sans exception, à la dérive – et dans le milieu qui les entoure, celui d'une périphérie urbaine dégradée et dangereuse, grise et pauvre.

Ce sentiment de crise se concrétise souvent en un vagabondage angoissé à l'intérieur d'un espace urbain qui pour les *inetti* ne prévoit aucun itinéraire. C'est ainsi qu'ils vont souvent à la dérive : Walter tourne en rond dans ce labyrinthe qu'est la ville de Turin, Roberto dans le Naples artificiel des Negromonte, le protagoniste d'*Eccesso di zelo* lors de son retour à son ancien appartement et le protagoniste de *Denti* passe d'un dentiste à l'autre. L'errance caractérise aussi d'autres romans d'*inetti* ou partiellement *inetti*. Pensons à Gombro, l'*inetto* protagoniste du premier roman de Montesano, *A capofitto*, qui va « au hasard »¹³⁷⁷ tout comme le protagoniste de *Lettere a nessuno* qui marche « au long de ruelles étroites et écartées pour ne rencontrer

¹³⁷³ NORI Paolo, *Spinoza*, op. cit., p. 156. [« Il fatto è che sto male, pensavo, che ciò un male psicologico addosso che non me lo spiego, pensavo, cosa mi succede, pensavo », NT].

¹³⁷⁴ MOZZI Giulio, *Fantasmî e fughe*, Torino, Einaudi, 1999, p. 13. [« vuoto dentro », NT].

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 12. [« intollerabile a [se] stesso », NT].

¹³⁷⁶ Par ailleurs, ce roman récupère la métaphore de la vie en tant que théâtre que nous avons déjà rencontrée. Cette fois, elle devient le centre de toute l'histoire, l'élément qui accable le protagoniste. Rien n'est vrai et rien, au bout du compte, n'a une quelconque valeur : « je le savais depuis des années : tout était vain, mais c'était un savoir souterrain, une sentence dans laquelle le délai d'exécution de la condamnation n'était pas spécifié ». Une grande faiblesse découle de cette conscience : rien ne lui importe vraiment, rien ne semble avoir une valeur réelle, d'autant plus qu'il n'arrive pas à trouver ses « répliques » dans « le grand scénario de la vie ». DONINELLI Luca, *La revoca*, op. cit. p. 12 et p. 94. [« Da anni lo sapevo : tutto era vano ; ma era un sapere sotterraneo, una sentenza in cui non erano specificati i tempi dell'esecuzione della condanna » ; « battute » ; « grande copione della vita », NT].

¹³⁷⁷ MONTESANO Giuseppe, *A capofitto*, Milano, Mondadori, 2001, p. 71. [« a caso », NT].

personne »¹³⁷⁸. Et n'oublions pas les fuites qui prennent l'apparence d'un vagabondage à pied à travers toute l'Italie du protagoniste de *Fantasmie e fughe* ou encore le « fughe da fermo » c'est-à-dire les fuites immobiles, sans bouger, de Federico, le protagoniste en partie *inetto* du roman homonyme d'Edoardo Nesi¹³⁷⁹. Le sommet est atteint avec l'errance désespérée du protagoniste sans nom de *Bla bla bla* de Culicchia : privé de tout (ses biens, ses relations et son identité) il divague dans la solitude la plus totale : « je marche parmi [les gens] sans savoir où je me dirige [...] je me retourne et je suis seul »¹³⁸⁰. La valeur métaphorique de cette errance nous semble transparente : elle exprime le désarroi et l'étrangeté d'un monde qui est devenu fort inhospitalier pour les *inetti*.

¹³⁷⁸ MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, *op. cit.*, p. 86. [« seguendo stradine piccole e fuori mano per non incontrare nessuno », NT].

¹³⁷⁹ NESI Edoardo, *Fughe da fermo*, Milano, Bompiani, 1995.

¹³⁸⁰ CULICCHIA Giuseppe, *Bla bla bla*, *op. cit.*, p. 33. [« Cammino tra [la gente] senza sapere dove sono diretto [...] mi volto e sono solo », NT].

Conclusion générale

Dans notre recherche, nous avons étudié différentes représentations de l'*inetto* contemporain en nous concentrant sur deux décennies cruciales et emblématiques : les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix du XX^e siècle. Cette décision découlait d'un constat : le nombre important de personnages inaptes ou présentant des caractères d'*inettitudine* dans le roman italien de la fin du XX^e siècle. Lors des décennies choisies, l'*inetto* semblait retrouver une richesse et une densité que nous avons voulu interroger : sa réactualisation était significative en vertu du nombre de personnages inaptes, bien sûr, mais aussi du contraste qui surgissait entre le personnage et l'image d'insouciance, d'affirmation de soi et de force que l'on attribue à la période considérée.

Ainsi, nous avons sélectionné d'une manière raisonnée neuf cas exemplaires d'*inetti* et nous avons proposé une précise analyse textuelle de romans où figurent ces *inetti* pour découvrir le sens à donner à leur *inettitudine*.

Au moment où nous avons commencé notre travail, nous étions confrontée à deux grandes difficultés étroitement liées, tenant premièrement à la définition de l'individu inapte et deuxièmement à celle de la catégorie des *inetti*. Il est en effet délicat de définir la typologie de ce personnage, capable de réunir des caractéristiques éloignées voire opposées. L'absence d'études critiques spécifiquement consacrées à notre sujet de recherche ne nous simplifiait pas la tâche ; c'est pourquoi la question qui a ouvert notre étude était : qu'est-ce qu'un personnage inapte ? La structure de notre thèse nous a permis de répondre à cette question : dans la première partie portant sur la généalogie du personnage, nous avons pu en indiquer les caractéristiques principales. Cette incursion dans le passé de l'*inetto* nous a amené à conclure qu'il est un antihéros complexe et stratifié, dont l'identité peut être conçue comme un système où plusieurs éléments – pas toujours les mêmes –

s'associent de façon dynamique et mouvante. De là, l'extrême variété des personnages inaptes : à côté des abouliques nous avons les désemparés ou encore les colériques velléitaires. De cette identité-système découle une double conséquence. Tout d'abord la difficulté à saisir un *inetto*, ce qui pourrait en quelque sorte expliquer le relatif silence de la critique à son égard : certains caractères variant, il n'est pas toujours aisé de définir un personnage comme inapte. C'est pourquoi, une précise et profonde analyse textuelle s'impose : c'est plutôt dans la position de l'*inetto* à l'intérieur du monde romanesque (c'est-à-dire dans la façon dont ses traits particuliers interagissent entre eux et avec le monde extérieur) que son *inettitudine* ressort. Ensuite, la variété et la stratification favorisent la polysémie du personnage : l'*inetto* peut réunir en lui-même des caractéristiques diverses et celles-ci peuvent varier d'un *inetto* à l'autre. Sa plurivocité justifie sa présence constante en des temps différents de la littérature italienne : depuis la fin du XIX^e siècle, l'*inetto* n'a plus quitté les pages des romans italiens et encore aujourd'hui il est aisé d'en trouver des exemples¹³⁸¹. Pourtant, nous tenons à réaffirmer que dans les années choisies l'*inetto* connaît une modernisation manifeste et importante et c'est pour l'expliquer que nous avons consacré la deuxième partie aux *inetti* des années quatre-vingt et la troisième aux *inetti* des années quatre-vingt-dix.

La deuxième difficulté relevait de l'analyse de la catégorie de l'*inetto*. Jusque-là, les études critiques dédiées à l'*inettitudine* concernaient un seul personnage ou un seul auteur. Comment analyser plusieurs *inetti* ? Nous avons répondu à cette question par le biais de la perspective critique utilisée que nous avons définie « méthodologie hybride », puisque composée de différents savoirs disciplinaires, bien que relevant principalement de l'histoire de la littérature et de l'analyse textuelle. Elle nous a permis de mettre en valeur les spécificités des *inetti* des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qui sont au cœur de notre travail et de démontrer que leur présence persistante au cours

¹³⁸¹ Nous pensons notamment aux protagonistes de deux romans des années 2000, l'un de Mario DESIATI, l'autre de Tommaso GIAGNI. DESIATI Mario, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006 ; GIAGNI Tommaso, *L'estraneo*, Torino, Einaudi, 2012.

de ces deux décennies n'est pas anodine et peut être comprise dans le cadre d'un rapport antinomique à la société.

Ainsi, nous avons pu apporter des réponses aux questions qui composaient notre problématique : comment lire *l'inettitudine* ? Peut-on y voir le signe d'une critique ou d'une opposition à la société contemporaine ? L'examen attentif des neuf romans nous permet désormais de répondre à cette question par l'affirmative : *l'inetto* est un personnage oppositif dont l'incapacité et le déphasage dévoilent les incongruences et les hypocrisies de la société elle-même. Ce côté oppositif est examiné dans la deuxième partie de notre thèse ainsi que dans la troisième.

Lors de la deuxième partie de ce travail, nous avons étudié les romans *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, *Diario di un millennio che fugge*, *Per dove parte questo treno allegro*, *Casa di nessuno* et *Gli sguardi cattivi della gente*. Cette analyse a démontré que *l'inetto* se confronte aux idéaux de force, d'assurance et de décision répandus dans la société italienne de l'époque. Ces idéaux s'incarnent dans un personnage concret de telle sorte que la dialectique entre personnage apte et personnage inapte se structure comme une opposition binaire capable de façonner les univers romanesques dans leur essence. Nous avons également remarqué que souvent cette opposition se révèle au cours d'un voyage : le personnage apte et le personnage inapte sont ainsi coupés du reste du monde et mis l'un en face de l'autre de façon nette.

Cet élément commence à s'affaiblir dans le deuxième roman de Claudio Piersanti, *Gli sguardi cattivi della gente*, qui nous a fait entrer dans les années quatre-vingt-dix. Nous avons pu constater que les *inetti* de cette deuxième décennie apparaissent plus seuls. Dans *Tutti giù per terra*, *Eccesso di zelo*, *Denti* et *Di questa vita menzognera*, l'opposition binaire laisse place à une opposition plus large mais aussi plus vague : le modèle gagnant, bien que toujours présent, devient plus abstrait ou se délite. Nous pouvons affirmer que les *inetti* des années quatre-vingt-dix apparaissent aussi plus angoissés. À travers leurs

vicissitudes nous avons l'image d'une Italie en crise et tourmentée, où même les gagnants aussi commencent à s'affaiblir¹³⁸².

Pourtant, des éléments de continuité entre les deux décennies – et donc entre nos deux parties – sont clairement apparus. Dans les romans analysés, le rôle oppositif de *l'inetto* s'est concrétisé en quatre thématiques récurrentes : la critique explicite, l'immaturation du personnage inapte, sa tendance à ne pas agir et le problème de la masculinité. Nous voulons insister, dans ces conclusions, sur ces quatre points, ce qui nous permettra de mieux clarifier les résultats de notre thèse.

Tout d'abord, arrêtons-nous sur la critique explicite à la société. Dans la plupart des cas *l'inetto* exprime une condamnation ouverte de la société capitaliste occidentale de son époque¹³⁸³, de ses dogmes de réussite coûte que coûte, de bonheur à la portée de tous. Par le biais de ses échecs, de son caractère buté, velléitaire et parfois colérique, il manifeste une contestation du culte de la performance et de l'image. Les *inetti* tels qu'ils se dégagent des romans d'Aldo Busi, Giuseppe Culicchia, Giuseppe Montesano ou encore Sandro Veronesi, se lient de façon antithétique à la société des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix : à travers leur regard toutes les incongruences et les difficultés de l'époque apparaissent. La réactualisation de *l'inetto* se lie donc étroitement à la situation sociale elle-même. Pour en avoir une confirmation, il suffit de considérer comment le personnage inapte est utilisé. Bien qu'il soit plurivoque, capable d'exprimer un mal-être atemporel et des réflexions

¹³⁸² Ce processus semble s'accroître dans les années deux-mille. Signalons à ce propos les différences remarquables qui existent entre les deux versions de *Tutti giù per terra*, la première de 1994, la deuxième de 2014. À vingt ans de distance, Walter a perdu de nombreux traits d'*inettitudine*. D'ailleurs, y a-t-il encore un sens à parler d'*inettitudine* dans une société où tout le monde est perdant ? Dans la version « remixed » en effet, tout semble saturé et épuisé : il n'y a plus qu'un pâle souvenir des *rampanti* et plus personne ne croit à l'hédonisme ou aux possibilités d'ascension sociale. Tous sont soumis aux mêmes risques de chômage et d'exploitation. En confrontant les deux versions, la situation sociale italienne montre une nette aggravation. Désormais, la seule différence est entre ceux qui avaient déjà auparavant des privilèges et qui luttent bec et ongles pour les garder, et tous les autres, qui continuent à ne rien avoir. Dans une telle situation l'idée d'*inettitudine* s'affaiblit : que l'on soit capable ou pas, adapté ou non, il n'y a pas de salut possible.

¹³⁸³ Pensons aux propos d'Angelo (*Vita standard di un venditore provvisorio di collant*), du narrateur de *Per dove parte questo treno allegro*, du Walter de *Tutti giù per terra* ou encore du Roberto de *Di questa vita menzognera*.

d'ordre existentiel, dans la période analysée nous relevons une nette prédominance d'*inettitudini* sociales, c'est-à-dire d'*inettitudini* qui n'ont rien d'atemporel mais qui peuvent être comprises dans le cadre de l'Italie de l'époque. L'*inettitudine* de la fin du XX^e siècle exprime une claire prise de position critique à l'égard de la société. Toutefois cette critique, bien qu'explicite, reste en général verbale : l'*inetto* ne semble pas capable de la transformer en actions concrètes ; d'où le caractère velléitaire et le sentiment de frustration qui parfois l'accompagne.

Le deuxième élément auquel nous avons été souvent confrontée est le côté enfantin de l'*inetto*¹³⁸⁴. Il nous semble possible de lire en cela un refus (quoique beaucoup moins conscient) de la société : les *inetti* ne veulent pas grandir car cela signifierait devoir participer de façon active à la société qu'ils méprisent. N'étant pas capables de proposer une alternative, la seule solution qu'ils trouvent est de rester dans cet état fluctuant entre adolescence et maturité. Ce n'est pas un hasard si tous les personnages analysés ont un rapport trouble et problématique avec la paternité. Ils ne sont pas pères (Lodoli, Culicchia et Montesano) et ils refusent de l'être (Veronesi) ou encore ils échouent dans cette fonction (Busi) ou enfin ils ont des enfants qu'ils ne voient jamais (Starnone et Piersanti). L'incapacité à être père nous dit deux choses. En premier lieu, il est clair que les *inetti* ne veulent pas assumer de responsabilités : avoir la paternité de quelqu'un ou de quelque chose signifie également en assumer les conséquences. Deuxième point, en refusant cette responsabilité ils s'illusionnent de pouvoir arrêter le jeu social et de rester libres, de pouvoir ne pas entrer dans la case prévue.

Parfois leur immaturité est liée au troisième élément objet de notre réflexion conclusive : la masculinité. L'*inettitudine*, nous pouvons désormais l'affirmer, est une problématique exclusivement masculine. Pourquoi ? Sans

¹³⁸⁴ Le sommet de ce côté enfantin nous le retrouvons chez un *inetto* de 2011 : Alberto d'*Ameni inganni*. Le protagoniste de ce roman de CULICCHIA est encore bloqué à un état d'adolescent : il collectionne des revues pornos et des maquettes de vaisseaux spatiaux et toute sa vie se limite à cela. Ce blocage exprime son refus de faire face au temps qui passe, dont témoigne bien par ailleurs, l'angoisse qu'il éprouve à l'idée de la future mort de sa mère. Cf. CULICCHIA Giuseppe, *Ameni inganni*, Milano, Mondadori, 2011.

prétendre donner une explication définitive, nous pouvons avancer une hypothèse : elle ne concerne que les hommes en vertu de son rôle oppositif. Autrement dit, pour définir un personnage *inetto* il faut bien qu'il existe (en tant que personnage ou en tant que modèle) un *atto*. Dans tous les romans analysés, un modèle normatif d'homme est présent de façon plus ou moins explicite. Il s'agit d'un modèle variable mais dont certaines caractéristiques restent stables, pensons à la force et à l'esprit de décision ou à la promptitude. C'est à ce modèle que tous les hommes doivent essayer de se conformer. Pour que ces caractéristiques soient reconnues il ne suffit pas de les avoir : il faut les montrer, voire les étaler au grand jour. Or, il est facile de constater qu'il n'existe pas un tel modèle pour les femmes qui sont, traditionnellement, plutôt liées au domaine privé et domestique et non au succès, elles sont reliées à l'intérieur plus qu'à l'extérieur.

Être un homme se configure ainsi comme « une véritable tâche à accomplir »¹³⁸⁵, un devoir que l'*inetto* ne respecte pas. Il introduit plusieurs dérogations au modèle dominant et à cause de cela suscite le regard réprobateur d'une société qui le juge insuffisant et défectueux. Il convient d'insister sur ce point : à l'intérieur du monde romanesque le personnage inapte n'a jamais une position dominante, il est toujours l'exemple à ne pas suivre. C'est pour toutes ces raisons que l'*inetto* joue le rôle de contretypé : il est porteur de caractères qui ne sont pas simplement éloignés mais qui sont opposés à ceux du modèle hégémonique. Parfois ce rôle de contretypé est vécu comme une condamnation, parfois comme un choix. Toutefois, il importe de remarquer qu'à la différence de leurs ancêtres du début du siècle, les *inetti* des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ne courent pas après les modèles proclamés vainqueurs. Ils savent qu'ils ne sont pas comme les autres et ils ne manifestent pas l'intention de devenir ce que l'on attend d'eux. Au fur et à mesure que la fin du XX^e siècle approche, le « non » devient de plus en plus clair et net. Pourquoi alors ressentent-ils un malaise permanent ? Parce que cette remise en cause ne s'accompagne pas de modèles alternatifs et positifs.

¹³⁸⁵ BADINTER Élisabeth, *XY, de l'identité masculine*, op. cit., p. 15.

Dans les romans analysés, il ne semble pas exister de comportement intermédiaire entre la force et la faiblesse, entre les deux pôles où se situent saigner et faire saigner, attaquer ou subir. Lue de la sorte, *l'inettitudine* présente deux aspects. Le premier, négatif, est l'absence d'espace pour des modèles de masculinité différente, qui sont condamnés à un rôle subordonné. Le deuxième, positif, est la résistance aux modèles proclamés vainqueurs qui, par conséquent, entrent eux-mêmes en crise. Pour s'en convaincre, il suffit de s'attacher aux représentations de personnages aptes dans les romans analysés. Pensons à Lometto dans le roman de Busi ou à la famille Negromonte dans le roman de Montesano : ils ne suscitent pas le regard complaisant du lecteur, soumis comme ils le sont à une déformation grotesque qui souvent frôle le ridicule. De même, le père de *Per dove parte questo treno allegro* de Veronesi et le Ferdinando de *Diario di un millennio che fugge* de Lodoli sont deux personnages déclinants, et le méchant et dangereux Riccardo d'*Eccesso di zelo* de Starnone n'est rien d'autre qu'un gros bébé. En somme, le monde masculin fort et gagnant, celui qui domine, n'a rien de séduisant ; dans ces romans il révèle son côté le plus bas, le plus vil, le plus vulgaire.

L'inetto représente donc une mise en discussion de la masculinité hégémonique. Tout cela est-il suffisant pour considérer sa présence également comme une mise en discussion (voire une subversion) du modèle patriarcal ? Nous ne le pensons pas. En effet, si la faiblesse et la non univocité du modèle masculin gagnant semblent ouvrir des possibilités de changement, il faut remarquer que dans ces romans la position des femmes n'a rien de novateur. Les femmes ont un espace assez réduit et même lorsqu'elles semblent jouer un rôle important pour l'intrigue, elles sont calquées sur des clichés facilement identifiables au point de nous rappeler des types plus que des personnages-personne¹³⁸⁶. Elles ne sont pas au cœur de l'histoire : les enjeux sont ailleurs.

¹³⁸⁶ Nous reprenons ici la différence entre le type et le personnage-personne telle qu'elle a été définie par Vincent JOUVE. Le type est un personnage statique, aux caractéristiques stéréotypées qui n'évolue pas : « Ils *sont* mais ne *deviennent* pas ». Le personnage-personne au contraire, se montre plus stratifié : il évolue en nous donnant l'impression d'être plus proche de la vie. Cf. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 142-143. Sans vouloir dire que toutes les femmes des romans analysés sont des types, il est clair qu'elles montrent une plus grande rigidité. Même lorsqu'on a affaire à des personnages tels que Jasmine Belart

Le dernier point sur lequel nous nous arrêterons est celui de la non-action que souvent les *inetti* eux-mêmes revendiquent comme une conséquence du jugement négatif qu'ils portent sur la société. Ils n'agissent pas¹³⁸⁷, espérant ainsi se démarquer des personnages aptes et rester honnêtes et innocents. C'est un raisonnement foncièrement individualiste – d'ailleurs, l'*inetto* n'est pas un personnage qui fait groupe – et aussi un raisonnement manichéen. Il est basé sur l'idée qu'il est possible de séparer de façon nette ce qui est juste et ce qui ne l'est pas. Les *inetti* visent à rester du côté des gentils coûte que coûte et ce faisant, leur non-action acquiert une valeur morale. Nous avons vu les contradictions inhérentes à ce choix : parfois¹³⁸⁸ ne pas faire signifie permettre que des choses terribles se produisent.

Ces quatre thématiques articulent de façon constante l'*inettitudine* et elles contribuent à faire de l'*inetto* un personnage différent. Au-delà des spécificités propres à chaque *inettitudine*, tous les personnages inaptes sont réunis par ce sentiment d'opposition. Qu'il soit entêté ou évanescent, inamovible ou malléable, l'*inetto* reste un personnage différent de tout : des autres, des règles, du monde. Par conséquent, c'est un personnage de l'altérité qui propose un contre-chant. Dans un monde où tout semble aller dans la bonne direction, où les engrenages tournent rapidement et en phase l'un avec l'autre, l'*inetto* représente le grain de sable qui coince le mécanisme.

Les résultats de notre étude nous amènent néanmoins à souligner la forte ambiguïté qui se trouve à la base du personnage inapte. S'il est vrai qu'il s'oppose à la société et qu'il pointe du doigt ses contradictions, il est aussi vrai que l'*inetto* se démontre incapable de transformer sa critique en action forte et définitive. Le dernier point que nous avons abordé – celui de la non-action – démontre pleinement l'ambiguïté du personnage. Cette non-action peut être

de *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, la femme entrepreneur est soumise au stéréotype de la femme vampire, qui s'enracine dans le décadentisme.

¹³⁸⁷ C'est le cas pour la plupart des *inetti* analysés. Cette philosophie de la non-action nous la retrouvons chez l'Angelo de *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, chez les narrateurs de *Diario di un millennio che fugge* et de *Per dove parte questo treno allegro*, chez le Walter de *Tutti giù per terra* et en partie chez les *inetti* de Montesano, surtout le Tommaso de *Nel corpo di Napoli*.

¹³⁸⁸ Pensons notamment à Angelo Bazarovi, au protagoniste de *Per dove parte questo treno allegro* ou de *Diario di un millennio che fugge*.

lue non seulement comme un choix moral mais aussi comme une explicitation de son incapacité à intervenir sur la réalité. Aveugle, distrait, déphasé, *l'inetto* tourne en rond sans pouvoir se décider à faire quoi que ce soit. D'ailleurs, comment oublier le sentiment de vacuité qui accompagne parfois les *inetti* ? Ce sentiment d'inutilité va de pair avec le désarroi que nous avons souligné à maintes reprises. En ce sens, le questionnement qui accompagne les *inetti* les plus mûrs et les plus conscients peut nous éclairer : « comment s'en échapper ? » s'interroge le Walter de *Tutti giù per terra*. « Aller où ? » se demandent Roberto et Tommaso dans *Di questa vita menzognera* et *Nel corpo di Napoli*. Tout comme la ville que les *inetti* parcourent sans cesse, la société ne semble pas prévoir de parcours alternatifs. C'est le problème de la société de consommation qui, comme le remarque Günther Anders, se présente comme un système complet, nous empêchant d'imaginer toute alternative¹³⁸⁹. Le monde contemporain est une plénitude (rappelons-nous ce que Lodoli faisait dire à son *inetto*) où rien ne bouge et rien ne se modifie. C'est un système d'oppression, d'autant plus fort qu'il condamne toute issue de secours et distrait les gens en colonisant leur imaginaire.

Pourquoi alors continuer ? Pourquoi ne pas baisser les bras et devenir comme tous les autres, faire ce que l'on attend de nous ? Parce que cette bataille, bien qu'inutile et velléitaire, permet de garder une lueur d'espoir. Elle permet de conserver un espace à ce qui est différent, elle donne droit d'existence à ce qui est déphasé et donc, à ce qui est humain. *L'inetto* nous rappelle constamment ce qu'être humain signifie : la possibilité de faire des erreurs, de ne pas savoir où aller ni comment changer les choses, de se confronter avec angoisse à la certitude de la mort qui démantèle tout ce que l'on s'échine à construire. En toute probabilité, c'est en cela qu'est la vraie valeur de ce personnage, son legs le plus significatif : nonobstant tous ses doutes, ses contradictions et sa faiblesse, *l'inetto* continue à résister, à dire « ce qu'il n'est pas et ce qu'il ne veut pas ». Ou, pour utiliser les mots d'un *inetto* : « Qu'est-ce que vous dites ? C'est inutile ? Je le sais. Mais on ne se bat pas dans

¹³⁸⁹ Cf. LA PORTA Filippo, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, op. cit., p. 27.

l'espoir du succès. Je sais bien qu'à la fin vous m'aurez ; ce n'est pas important. Je me bats, je me bats, je me bats »¹³⁹⁰.

Que peut apporter notre thèse aux études sur la littérature italienne contemporaine et à l'étude du personnage ?

Il nous semble que nos analyses ont mis en évidence la complexité et la richesse d'un type de personnage qui, s'il habite la littérature italienne depuis désormais plus de cent ans, a été réactualisé avec force durant les vingt dernières années du siècle. Nous avons pu démontrer la charge contestataire qui se rencontre dans le choix du personnage inapte. La critique l'a souvent délaissé, lui reprochant d'être faible, irrésolu et immature, mais nous avons constaté que ses « défauts » sont souvent autant de réponses aux images qui dominent la société italienne des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ainsi, nous avons aussi montré que ces deux décennies n'ont pas donné naissance seulement à une littérature incapable de raconter la contemporanéité ou célébrant le « triomphe de l'Occident »¹³⁹¹. Notre travail soulève par conséquent la nécessité d'une réflexion nouvelle sur la littérature de la fin du XX^e siècle, qui est bien plus complexe qu'elle n'apparaît à première vue.

¹³⁹⁰ NORI Paolo, *Bassotuba non c'è*, op. cit., p. 151. [« Cosa dite? È inutile? Lo so. Ma non ci si batte nella speranza del successo. Io so bene che alla fine mi metterete sotto; non importa. Io mi batto, io mi batto, io mi batto »]. .

¹³⁹¹ Pour ce qui est de l'incapacité à rendre compte de la contemporanéité, rappelons les polémiques déjà citées pendant les années quatre-vingt-dix, en particulier celle qui commence avec RUGARLI et qui voit de son côté plusieurs spécialistes comme par exemple AMOROSO. La littérature postmoderne comme célébration du « triomphe de l'Occident » est une expression tirée du memorandum *New Italian Epic* de WU MING 1 de 2008. Rappelons que dans ce pamphlet, WU MING 1 soutient l'existence d'une nouvelle tendance (celle de la nouvelle littérature épique italienne) dont feraient partie les œuvres écrites à partir de 1993 et qui ne participe pas du postmoderne. Sans vouloir entrer dans la polémique enflammée qui a suivi la publication de ce pamphlet, remarquons juste que vue du côté de *l'inetto* la production littéraire de l'époque ne semble pas aussi clivée. Ce type de personnage a en effet été utilisé à la fois dans des romans qui n'entrent pas du tout dans la catégorie décrite par WU MING 1 (pensons aux romans analysés *Tutti giù per terra* ou *Eccesso di zelo* et *Denti*) et dans des romans qui y entrent, comme *Dies Irae* de Giuseppe Genna. Cf. RUGARLI Giampaolo, *Narratori del nulla. Magliari o scrittori? Chiedetelo all'industria editoriale*, op. cit. ; WU MING 1, *New Italian Epic. Versione 2.0*, 14 septembre 2008, p. 32. [« trionfo dell'Occidente », NT]. L'essai est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

Concernant l'étude du personnage, grâce à notre méthodologie, nourrissant l'analyse du texte de perspectives offertes par les sciences humaines et sociales, nous avons pu faire ressortir la multiplicité de l'*inetto*. Pour pouvoir profiter pleinement de la richesse de ce personnage, il faut accepter son statut ambigu et oscillant : l'*inetto* n'est ni tout à fait positif ni tout à fait négatif, il pose des questions plus qu'il ne donne de réponses.

Nulle surprise donc si à la fin de ce travail, plusieurs pistes de réflexions supplémentaires s'ouvrent. L'*inetto* est un personnage qui traverse les époques, il est interdisciplinaire et polysémique ; si dans notre recherche nous avons privilégié le côté social, ainsi qu'une période précise, d'autres possibilités d'analyse sont envisageables.

Pour ce qui est de son côté historique, une étude diachronique de l'*inetto* dans la littérature italienne pourrait éclairer de nombreux points. Elle pourrait, par exemple, démontrer la persistance du personnage en le liant ainsi de façon définitive à l'histoire de la littérature italienne. De plus, une telle étude permettrait de vérifier quels traits sont restés constants et lesquels ont évolué. En ce sens, dans notre travail même certains indices sont apparus, tels que le fait d'avoir défini les *inetti* contemporains plus contestataires que leurs ancêtres. Qu'est-ce que cette donnée implique ? Relève-t-elle plutôt de changements sociaux ou de ceux qui se vérifient au sein de la littérature italienne ? Par le biais d'une étude diachronique, une confrontation entre moderne et postmoderne pourrait avoir lieu. L'étude de l'*inetto* viendrait ainsi s'insérer dans le cadre d'un plus grand débat, contribuant à l'enrichir.

Quant au côté interdisciplinaire, une étude comparative entre la littérature et le cinéma pourrait s'avérer fort intéressante. Plusieurs fois dans notre étude les deux chemins se sont croisés ; par ailleurs, des essais tels que ceux de Ruspini ou de Reich montrent que le cinéma italien à partir des années soixante semble se peupler d'*inetti*. À la lumière du portrait de l'*inetto* que nous avons établi dans la première partie, il faudrait vérifier combien et lesquels de ces personnages nommés *inetti* le sont vraiment ; de plus, un changement méthodologique s'impose : analyser un personnage filmique demande d'autres outils que ceux que nous avons utilisés dans notre analyse

littéraire. N'en demeure pas moins l'intérêt d'un tel sujet qui pourrait jeter une lumière nouvelle sur l'*inetto* mais aussi éclairer certains aspects de la société de l'époque que nous avons considérée. Par exemple, comment ignorer la présence persistante du personnage inapte dans la littérature des années quatre-vingt-dix et l'utilisation qu'un réalisateur à succès tel que Nanni Moretti en fait dans ses films à la même époque ?¹³⁹²

Si la catégorie du personnage inapte a été utilisée dans le domaine des études filmiques, c'est surtout dans des travaux qui appliquent la perspective de genre. Nous avons nous-même constaté que les études sur la masculinité s'avèrent fort prolifiques pour la compréhension du personnage inapte : elles nous ont permis d'éclairer en particulier le rôle d'opposant de l'*inetto* à la masculinité hégémonique. À partir de là cependant, d'autres questions peuvent être soulevées. Par exemple, peut-on mettre en relation le côté plus contestataire que nous avons reconnu chez les *inetti* contemporains avec l'affaiblissement de la hiérarchie interne au masculin dont parlent certains spécialistes ?¹³⁹³ De plus, le rapport avec les femmes mérite d'être creusé car, à leur égard, l'*inetto* montre une ambiguïté certaine. D'une part, étant dépourvu des caractères de force et de décision qui caractérisent les représentations masculines hégémoniques, il semble pouvoir établir un nouveau rapport avec les femmes et leur donner plus d'espace¹³⁹⁴. D'autre part, cependant, ce nouveau rapport ne se traduit pas par un rapprochement, bien au contraire : les *inetti* semblent incapables d'instaurer un rapport ouvert

¹³⁹² En effet, nous pouvons retrouver des éléments d'*inettitudine* déjà en *Caro diario*, film de 1993. À notre avis cependant, le vrai *inetto* est le MORETTI protagoniste du film suivant, *Aprile* (1994). Dans ce film, où le public et le privé s'entrecroisent, l'*inettitudine* semble exprimer tout d'abord l'impossibilité pour l'individu d'intervenir sur la réalité ainsi que l'impossibilité de la saisir et de l'expliquer de façon cohérente dans un cadre unitaire (le film documentaire sur la situation italienne que MORETTI ne parvient pas à réaliser). Face à cette situation, la seule échappatoire semble être le repli sur soi, rappelons à ce propos la fin du film : lors d'une course en Vespa le réalisateur se débarrasse de tous les articles de journaux qu'il avait conservés pendant des décennies en témoignage des contradictions de la politique et de la société italienne. À cette course fait suite la réalisation du film musical sur le pâtissier, le seul qu'il semble possible de tourner.

¹³⁹³ À ce sujet cf. SARACENO Chiara, *Prefazione*, in *Mascolinità all'italiana*, *op. cit.*

¹³⁹⁴ Par ailleurs, nous avons souligné le côté féminin du personnage dans les textes analysés : pensons au romantisme qui tourmente le Walter de *Tutti giù per terra* ou à la féminisation du narrateur d'*Eccesso di zelo*.

et franc avec elles, qui demeurent étrangères et lointaines. Comment expliquer ce rapport ambigu ? De plus, nous ne pouvons pas oublier que des exemples d'*inette* ne semblent pas exister : est-il possible de trouver un personnage féminin qui s'en rapproche ? Qu'est-ce que cette absence nous dit sur la position des femmes ? C'est là une piste de recherche qui s'ouvre devant nous.

Nous terminerons sur une dernière hypothèse résultant de la réflexion que nous avons menée jusque-là et qui pourrait jeter une lumière nouvelle sur le personnage inapte : l'*inetto* est un personnage littéraire typiquement italien et lié à l'ethos national. Trois éléments surgis pendant notre analyse nous poussent en cette direction : le rapport avec le stéréotype de l'homme italien, l'incapacité du personnage inapte à saisir les occasions et enfin son incapacité à grandir.

Tout d'abord, plusieurs spécialistes soulignent l'enthousiasme du peuple italien, dans la période prise en considération, pour les personnalités fortes et décidées, capables de s'imposer. Gervasoni parle de « decisori »¹³⁹⁵, décideurs, dont Craxi serait un exemple tout comme, en des temps plus récents, Silvio Berlusconi. Si ces hommes sont aimés c'est qu'ils incarneraient une part du caractère national. Déjà en 1964, dans son célèbre essai consacré au caractère des Italiens, Luigi Barzini soulignait combien en Italie ce qui compte est l'autorité personnelle, composée de plusieurs facteurs : « la capacité, le talent, l'énergie, la culture, l'esprit de décision [...] [et] l'habileté à intimider les adversaires »¹³⁹⁶. Ou encore, rappelons ce que Prezzolini disait en 1921 sur le caractère des Italiens : « L'Italien a un tel culte pour la ruse, qu'il arrive même à admirer celui qui s'en sert à ses dépens. L'homme rusé est à l'honneur en Italie non seulement pour sa propre ruse, mais aussi pour le respect que l'Italien en général a pour la ruse elle-même »¹³⁹⁷. À cela nous pouvons ajouter

¹³⁹⁵ GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta, op. cit.*, p. 32.

¹³⁹⁶ BARZINI Luigi, *Gli italiani: vizi e virtù di un popolo*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008, p. 155. [« la capacità, il talento, l'energia, la cultura, la decisione [...] [e] l'abilità nell'intimidire gli avversari », NT].

¹³⁹⁷ PREZZOLINI Giuseppe, *Codice della vita italiana*, Roma, Robin Edizioni, 1993, p. 17. [« L'italiano ha un tale culto per la furbizia, che arriva persino all'ammirazione di chi se ne serve a suo danno. Il furbo è in alto in Italia non soltanto per la propria furbizia, ma per la reverenza che l'italiano in generale ha della furbizia stessa », NT].

un autre élément dont nous avons parlé : celui du séducteur. Nous sommes consciente du fait que parler du prétendu caractère national d'un peuple signifie glisser vers des stéréotypes et des visions simplistes, toutefois, c'est exactement le cliché qui intéresse ici : l'image (stéréotypée et banale si l'on veut mais fortement répandue) de l'Italien fort, décidé, rusé et séducteur contre l'image de l'*inetto* faible, naïf, gauche mais intelligent. En ce sens, l'*inetto* pourrait bien devenir l'anti-italien ou mieux, un personnage mobilisé pour combattre les stéréotypes et pour démanteler le culte des hommes qui seuls, avec leur force, peuvent tout résoudre.

Ensuite, l'*inettitudine* semble se relier à la situation spécifique de l'Italie sous deux autres aspects. L'Italie a souvent été considérée comme le pays des occasions manquées¹³⁹⁸ : à partir de la fin de la deuxième guerre mondiale, il y a eu une série de moments historiques qui auraient pu changer le visage de la nation (*Tangentopoli* est sans doute l'un d'entre eux) mais qui n'ont pas été mis à profit. Nous savons que l'*inetto* est le personnage des occasions ratées, il est celui qui ne sait pas faire fructifier ses talents et ses possibilités. Sa présence serait ainsi une sorte d'expression du mal-être national.

Troisième point : nous avons vu que l'histoire de l'*inetto* est aussi l'histoire d'un personnage enfantin, qui ne peut pas ou ne veut pas grandir ; il est bloqué dans une condition perpétuelle d'adolescent sans savoir devenir adulte et père. Dans ce cas aussi nous pouvons instituer un parallélisme avec un caractère national. Plusieurs voix se sont élevées pour souligner à quel point l'Italie est une nation qui empêche ses enfants de devenir des adultes. Ambrosi et Rosina, par exemple, parlent de déséquilibre générationnel et affirment que « le prolongement de la jeunesse devient fonctionnel au blocage générationnel »¹³⁹⁹. En 2009 Giorgio Vasta déplorait le même problème : l'Italie est le pays de l'« infantilisation à outrance [...] qui nous oblige à être des

¹³⁹⁸ Rappelons à ce sujet que Guido CRAINZ décide de titrer l'une de ses œuvres *il paese mancato*, le pays manqué, se référant explicitement à l'occasion de changement perdue après la deuxième guerre mondiale. CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, op. cit.

¹³⁹⁹ AMBROSI Elisabetta, ROSINA Alessandro, *Non è un paese per giovani: l'anomalia italiana, una generazione senza voce*, op. cit., p. 21. [« il prolungamento della giovinezza diventa funzionale al blocco generazionale », NT].

enfants pérennes incapables d'être des pères »¹⁴⁰⁰. De toute évidence, on pourrait tracer un lien avec le personnage inapte et son immaturité¹⁴⁰¹.

Ce sont trois éléments distincts, qui rapprochent (par antonymie dans le premier cas, par similitude dans les deux autres) le caractère et le sort du personnage inapte à l'histoire, à la culture et à la société italienne contemporaines. L'approfondissement des recherches dans ces perspectives pourrait concourir à expliquer pourquoi l'*inetto* est si fortement enraciné dans la littérature et la culture italiennes, au point que cette dénomination est difficilement traduisible dans d'autres langues.

Nous comptons suivre dans des recherches à venir ces dernières pistes de réflexion et d'autres qui se sont entrouvertes lors de notre travail. Nos résultats actuels pourront trouver confirmation ou s'enrichir de nouvelles orientations. Pour l'heure, le résultat le plus prégnant de notre recherche est, nous semble-t-il, d'avoir montré l'importance et la signification de la réactualisation de l'*inetto*, ainsi que la richesse et la densité d'un personnage « qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire »¹⁴⁰².

¹⁴⁰⁰ VASTA Giorgio, *Cosa raccontano i giovani scrittori*, « Repubblica », 10 juin 2009. [« infantilizzazione a oltranza »; « ci obbliga a essere figli perenni incapaci di essere padri », NT]

¹⁴⁰¹ En 2009 CULICCHIA ouvre son roman *Brucia la città* sur une épigraphe d'Alexis DE TOCQUEVILLE qui nous semble significative à cet égard : « l'espèce d'oppression, dont les peuples démocratiques sont menacés ne ressemblera à rien de ce qui l'a précédée dans le monde ; [...] je vois une foule innombrable d'hommes semblables et égaux qui tournent sans repos sur eux-mêmes pour se procurer de petits et vulgaires plaisirs, dont ils emplissent leur âme. [...] Au-dessus de ceux-là s'élève un pouvoir immense et tutélaire, qui se charge seul d'assurer leur jouissance et de veiller sur leur sort [...]. Il ressemblerait à la puissance paternelle si, comme elle, il avait pour objet de préparer les hommes à l'âge viril ; mais il ne cherche, au contraire, qu'à les fixer irrévocablement dans l'enfance ; il aime que les citoyens se réjouissent, pourvu qu'ils ne songent qu'à se réjouir ». Cf. CULICCHIA Giuseppe, *Brucia la città*, Milano, Mondadori, 2009. La citation est tirée de DE TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1992, p. 836-837.

¹⁴⁰² CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, MANGANARO Jean-Paul (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 9.

Annexes

Annexe 1. Aldo Busi

1.1 Aldo Busi. notice biobibliographique

Aldo Busi naît à Montichiari (Brescia) en 1948. Il fait ses débuts littéraires avec *Seminario sulla gioventù*, publié par Adelphi en 1984. Le livre obtient un succès immédiat de critique et de public, s'imposant grâce à ce qui sera la caractéristique principale de Busi : une prose riche, expressionniste, envoûtante et pas toujours simple. Capable de combiner et utiliser des formes et des langages différents, l'œuvre de Busi offre des images denses, éloquentes et souvent caustiques, de la vie contemporaine.

La célébrité de l'écrivain est bientôt renforcée par le personnage public qui s'impose par sa personnalité forte et qui génère parfaitement à l'aise avec les nouveaux médias. Après cette première œuvre maintes autres suivront : la production d'Aldo Busi est extrêmement prolifique et diversifiée et elle comprend romans, livres de voyage, recueils de récits et traductions. Nous nous limiterons à signaler les œuvres les plus célèbres : *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, publiée par Mondadori en 1985 (à cette première édition, une deuxième édition revue viendra s'ajouter en 2002) ; *La delfina bizantina* (Mondadori, 1986) ; *Sodomie in corpo 11* (Mondadori, 1988), *Altri abusi*, (Leonardo, 1989), *Sentire le donne* (Bompiani, 1991) ; *Manuale del perfetto Gentilomo* (Sperling & Kupfer, 1992) ; *Cazzi e canguri. Pochissimi i canguri* (Frassinelli, 1994), *Grazie del pensiero* (Mondadori, 1995), *Suicidi dovuti* (Frassinelli, 1996), *Per un'Apocalisse più svelta* (Bompiani, 1999), *Casanova di se stessi* (Mondadori, 2000), *E io, che ho le rose fiorite anche d'inverno?*(Mondadori, 2004), *El especialista de Barcelona*, (Dalai Editore, 2012). Trois romans de Busi ont été traduits en français : *Séminaire sur la jeunesse* (Presses de la Renaissance, 1988), *Vie standard d'un vendeur provisoire de collants* (Éditions Robert Laffont, 1988) et *Sodomie en corps onze : non voyage, non sexe et écriture* (Presses de la Renaissance, 1991).

1.2 Résumé du roman analysé

Le deuxième roman d'Aldo Busi a comme protagoniste Angelo, un jeune homme d'une trentaine d'années, qui commence à travailler en tant qu'interprète pour Celestino Lometto, entrepreneur de Mantoue. Angelo accompagne souvent Lometto dans ses voyages qui deviennent ainsi l'occasion de mettre l'une à côté de l'autre ces deux personnalités si différentes. Angelo est un homme de culture, idéaliste, *inetto* ; Lometto est un entrepreneur à succès, cynique, pragmatique et sans scrupule ; l'opposition structure tout l'univers romanesque. À partir d'elle deux noyaux thématiques principaux se dégagent. Le premier concerne le monde des affaires : lors de l'un de leurs voyages, Angelo et Celestino entrent en contact avec Jasmine Belart, entrepreneur turco-allemande dont la plupart des affaires se déroulent dans l'illégalité. Belart propose à Lometto de produire un médicament (le *Koptacaz*) interdit en Allemagne. Angelo refuse avec détermination de prendre part à ce projet et pendant plusieurs mois il croit que Lometto renonce à collaborer avec Belart. Par la suite, il découvrira que les affaires entre les deux individus ne se sont jamais arrêtées : *inetto* comprend ainsi qu'il n'a pas su saisir le mode de fonctionnement du système.

Le deuxième noyau thématique concerne plutôt la vie privée de la famille Lometto. Angelo fait la connaissance de la femme de Celestino, Edda, et de ses trois enfants, Ilario, Berengario et Belisario. Lorsque Edda tombe enceinte du quatrième enfant, elle décide d'accoucher aux États-Unis, espérant ainsi faire du cadet un futur Président de ce pays. La réalité s'avère bien différente : Edda accouche d'une fille atteinte du syndrome de Down. D'Italie arrive l'ordre péremptoire de Lometto : il faut éliminer le bébé. Angelo, qui entre-temps s'est attaché à la petite et lui a donné le nom d'Aurora, concocte un plan pour la sauver. Arrivé en Italie, il donne l'enfant à Lometto, le menaçant de tout révéler au cas où quelque chose devrait lui arriver. Notre *inetto* croit avoir sauvé Aurora et joué Lometto ; en réalité, une fois rentré d'un voyage en Égypte, il découvre que la petite est morte, officiellement à cause d'une méningite.

Avec un ton féroce­ment satirique et une langue déformée et déformante, Busi mène dans ce roman une enquête sur l'Italie capitaliste du nord, en dévoilant toute la férocité.

Annexe 2. Marco Lodoli

2.1 Marco Lodoli. Notice biobibliographique

Né à Rome en 1956, Marco Lodoli est écrivain, journaliste et enseignant. Déjà auteur du recueil de poésies *Un uomo innocuo* (Trevi, 1978), il fait ses débuts de romancier en 1986 avec *Diario di un millennio che fugge*, (Theoria) qui le fait connaître du grand public, devenant aussitôt l'un des jeunes narrateurs les plus significatifs des années quatre-vingt. L'une des caractéristiques récurrentes dans la production de Lodoli est l'intérêt que l'auteur porte aux personnages pauvres, marginaux, capables de poser un regard autre sur l'existence. À cela, il faut ajouter sa prose limpide et légère qui doit beaucoup à la poésie.

À ce premier roman s'ajouteront : *Snack Bar Budapest* écrit avec Silvia Bre en 1987, publié par Einaudi, dont a été tiré le film homonyme de Tinto Brass ; *Ponte Milvio* (Rotundo, 1988) ; *Grande raccordo* (Bompiani, 1989), recueil de récits ; *I fannulloni* (Einaudi, 1990), *Crampi* (Einaudi, 1992) et *Grande circo invalido* (Einaudi, 1993) : par la suite réunis dans la trilogie *I principianti*, publiée par Einaudi en 1994. Nous pouvons encore rappeler les romans *Cani e lupi* (Einaudi, 1995) ; *Il vento* (Einaudi, 1996) ; *Boccacce* (Il melangolo, 1997) ; *I fiori* (Einaudi, 1999) ; *La notte* (Einaudi, 2001). Les trois romans *La notte*, *Il vento* et *I fiori* sont réunis dans la trilogie *I pretendenti*, publiée par Einaudi en 2003. Nous pouvons rappeler aussi le recueil de récits *I professori e altri professori* (Einaudi, 2004) ; le guide de la ville de Rome, *Isole. Guida di Roma vagabonda* (Einaudi, 2005), les romans *Sorella* (Einaudi, 2008) , *Il rosso e il blu, cuori ed errori nella scuola italiana* (Einaudi, 2009) et *Vapore* (Einaudi, 2013). Quant aux traductions françaises de ses romans, nous pouvons rappeler : *Chronique d'un siècle qui s'enfuit* (P.O.L. 1987), *Boccacce* (L'Arbre vengeur 2007), *Iles : guide vagabond de Rome* (La Fosse aux ours, 2009), *Snack bar Budapest*, (Les Allusifs Éditions, 2010), *Les Prétendants* (P.O.L., 2011) et *Les*

Promesses trilogie qui réunit les romans *Sorella*, *Italia* et *Vapore*, publiée par P.O.L. en 2013.

2.2 Résumé du roman analysé

Diario di un millennio che fugge est le journal d'un jeune *inetto* qui essaie à travers ces pages de mettre de l'ordre dans sa vie. Nous le rencontrons lorsqu'il vit sur une petite île bretonne (l'île de Sein) avec sa compagne Clo, jeune femme sourde-muette dont la beauté angélique bouscule tout le monde. Sur cette île l'*inetto* sans nom et Clo sont hébergés par Gérard et sa femme, un couple tenu à l'écart par le reste de la communauté – le lecteur découvrira pourquoi par la suite : ils sont frère et sœur et l'enfant qu'ils attendent est le fruit d'un inceste. À la vie sur cette île, s'entremêlent les bribes du passé du narrateur, ainsi que ses réflexions, ses rêves et ses sentiments, dans un va-et-vient incessant qui structure l'entière narration.

Le lecteur vient à prendre connaissance du passé du protagoniste et notamment du rapport difficile qu'il entretient avec son père et de celui ambigu, tissu d'admiration et de mépris, qui le lie à l'ami d'enfance, Fernando. Ils sont comme deux faces de la même médaille, opposés et pourtant étroitement liés : Fernando est arrogant, fort et il phagocyte tout ce qu'il trouve sur son chemin ; notre *inetto* est aboulique, faible et il vit dans l'ombre de l'ami. C'est pour cela que parfois il choisit de passer quelques jours dans une chambre d'hôtel juste en face de chez Fernando. De la fenêtre de sa chambre, l'*inetto* le guette et vit à travers lui. C'est pendant l'un de ces séjours qu'il connaît la gérante de l'hôtel, Serena, et cédant au désir de la femme, devient son amant puis l'épouse. Très tôt le lecteur comprend que Serena est une ancienne maîtresse de Fernando et que le mariage n'a donc autre but que de rester aux côtés de l'homme. Les choses commencent à dégénérer lorsque Serena tombe malade et que l'intérêt que Fernando lui porte diminue.

Un soir, lors d'un repas en tête à tête avec son mari, Serena s'étouffe avec un morceau de viande. Le narrateur ne fait rien : il regarde sa femme se débattre, étouffer et mourir sans se lever de la chaise. C'est l'événement qui le

change à tout jamais : lorsque, quelque temps après, il se rend à Paris pour voir Fernando, le rapport entre les deux est modifié. L'*inetto* ne ressent rien d'autre que du mépris pour l'ancien ami qui a, lui aussi, fortement changé. Maintenant, il vit en marge de la société, dans des conditions de pauvreté et sous l'emprise de Clo qu'il décide pourtant de confier à l'*inetto*.

C'est à ce moment que les deux dimensions temporelles se recourent : la deuxième partie du roman nous raconte la rencontre avec Fernando (qui veut récupérer Clo) et la fuite de la jeune femme. Une fois Clo perdue, les deux hommes réagissent de façon opposée : Fernando vouera toute sa vie à sa poursuite, alors que notre *inetto* décidera de retourner sur l'île où entre-temps Gérard et sa femme ont accouché d'une fillette malade. Ne pouvant pas accepter la maladie du bébé, le couple décide de quitter l'île et de confier l'enfant à l'*inetto* qui l'appelle Clo – en honneur de son ancienne compagne. Le roman se clôt au tournant du siècle : c'est le soir du réveillon, le narrateur et la petite Clo le fêtent sur l'île et espèrent pouvoir ouvrir une nouvelle époque.

Annexe 3. Sandro Veronesi

3.1 Sandro Veronesi. Notice biobibliographique

Après une série de nouvelles et un recueil de poésies publié en 1984 (*Il cielo e il resto*), Sandro Veronesi (né à Florence en 1959) s'impose avec son premier roman : *Per dove parte questo treno allegro*, publié en 1988 par Theoria. Dès cette première œuvre, Veronesi démontre sa grande veine narrative nourrie du langage de nouveaux médias. En particulier Veronesi semble attentif au langage filmique dont, comme plusieurs critiques l'ont remarqué, il essaie de reproduire le rythme et les mouvements. Veronesi se fait connaître comme auteur jeune, pas seulement pour son âge, mais aussi pour les protagonistes choisis. Jeune est le narrateur sans nom du premier roman, jeune est également Mète, le protagoniste de *Gli sfiorati*, deuxième œuvre publiée en 1990 par Mondadori.

Par la suite Veronesi se partagera entre la production romanesque et le journalisme : en 1992 il publie *Cronache italiane*, un ensemble d'articles parus sur « Il Manifesto » entre 1988 et 1991. Il est aussi auteur du livre enquête sur la peine de mort : *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, (Mondadori, 1992). Nous pouvons également rappeler : *Venite venite B-52* (Feltrinelli, 1995) ; *La forza del passato* (Bompiani, 2000) qui a remporté le prix Campiello ; *Superalbo. Le Storie complete* (Bompiani, 2002) ensemble des articles publiés dans les journaux italiens, *Caos calmo* (Bompiani, 2005) roman qui remporte le prix Strega ainsi que d'autres récompenses ; *Brucia Troia* (Bompiani, 2007) ; *XY* (Fandango, 2010) et *Baci scagliati altrove*, recueil de récits publié par Fandango en 2011. Plusieurs de ses œuvres ont été traduites en français : *Gli sfiorati* a été publié une première fois aux éditions Laffont en 1993 sous le titre de *Les vagualâmes* et, avec le même nom, en 2002 par 10-18 ; *La forza del passato* devenu *La Force du passé* en 2002 par Plon, *No man's land* a été publié en 2010 par Grasset sous le titre de *Terrain vague*. Ensuite,

nous pouvons citer *Chaos calme* (Grasset, 2008), *XY* (Grasset, 2012) et *Chroniques italiennes* (Tour de Babel, 1995).

3.2 Résumé du roman analysé

Un père et son fils (notre *inetto* narrateur) se rencontrent à plusieurs années de distance : leur rapport n'a jamais été facile à cause de leurs caractères opposés. Le père, entrepreneur à succès, actif, pragmatique, mais aussi froid et distant avec son fils qui, au contraire, est aboulique, velléitaire et rêveur. Le but de cette rencontre est vite révélé : le père demande au fils d'aller récupérer l'argent qu'il a caché dans une banque suisse, le seul qui lui reste après la faillite de son empire économique. Le narrateur – dont nous ne saurons jamais le nom – accepte après quelques hésitations : c'est ainsi que leur voyage vers la Suisse commence. Ce voyage présente plusieurs étapes : les deux premières s'arrêtent à Riva Dorata, où l'*inetto* veut revoir leur ancienne maison d'été, et à Viareggio, où l'*inetto* demande à revoir Rita, son ancienne compagne. Ils sont enfin à Milan où le père laisse son fils continuer seul. Ce voyage est aussi un moment de confrontation entre deux philosophies de vie opposées et qui sont bien résumées par la formulation métaphorique utilisée par l'*inetto* lui-même : « saigner ou faire saigner », c'est-à-dire subir ou attaquer.

Arrivé en Suisse, l'*inetto* suit, pas à pas, les directives données par son père, exception faite de la décision finale : au lieu de signer et faire transférer l'argent de Suisse en Italie, il décide de le retirer en liquide, fixant les billets sur sa peau avec du ruban adhésif pour passer la frontière. Il rentre donc en Italie avec l'argent mais son père ne le sait pas : le livre se termine avec les deux hommes en voiture, l'un à côté de l'autre et pourtant l'un étranger à l'autre.

Annexe 4. Claudio Piersanti

4.1 Claudio Piersanti. Notice biobibliographique

Claudio Piersanti naît en 1954 à Canzano, dans les Abruzzes. Au début des années soixante-dix il s'inscrit à la faculté de Lettres de Bologne : il vit donc pleinement la période et l'expérience du « Mouvement de 77 ». C'est dans ce contexte qu'il rencontre Andrea Pazienza, Enrico Palandri et Pier Vittorio Tondelli et qu'il participe à Radio Alice, faisant donc partie de ce groupe d'universitaires destiné à jouer un rôle important dans la relance du roman italien pendant la décennie suivante.

Piersanti commence son activité d'écrivain en 1981 avec un court roman : *Casa di nessuno*. À ce premier roman s'ajouteront d'autres œuvres, comme *Charles*, dont la première édition éditée par Transeuropa paraît en 1986, ou le recueil de récits *L'amore degli adulti* (Feltrinelli 1998). En 1992 Feltrinelli publie *Gli sguardi cattivi della gente*, le roman analysé dans notre travail de thèse, auquel *Luisa e il silenzio* (Feltrinelli, 1997) fait suite. Ce dernier livre ajoute, aux thématiques récurrentes chez Piersanti comme l'isolement et l'éloignement du monde, une méditation intense sur la maladie et la résignation. Trois ans plus tard, Feltrinelli publie *L'appeso*, et en 2003 PeQuod *Comandò il padre*, recueil de quatre récits écrits entre 1989 et 1998. En 2006 *Il ritorno a casa di Enrico Metz* (Feltrinelli, 2006) suscite un vif intérêt de la part de la critique et du public. Nous pouvons encore rappeler le graphic novel *Stigmante* réalisé avec Lorenzo Mattoti et publié en 1999 par Einaudi. Quatre œuvres ont été traduites en français : *Luisa et le silence* (Actes Sud, 1998), *Le Pendu* (Actes Sud, 2002), *Stigmates* (Éditions du Seuil, 1998) et *Enrico Metz rentre chez lui* (Quidam Éd., 2008).

4.2 Résumé des romans analysés

4.2.1 *Casa di nessuno*

Le premier roman de Claudio Piersanti est structuré comme un journal intime, fragmentaire et épisodique, d'un narrateur *inetto* et égaré, qui essaie de faire face à un moment de crise dans sa vie. Dans ces pages, il n'y a pas une allusion explicite aux années soixante-dix et à tout ce qu'elles ont signifié en Italie ; cependant, l'air du temps imprègne toutes les pages. De ce fait, le désarroi et le repli sur soi qui caractérisent cet *inetto* : le roman n'a pas une vraie intrigue, rien ne se passe, mais le lecteur est confronté aux angoisses et aux névroses du narrateur qui cherche une issue à ses problèmes intérieurs.

4.2.2 *Gli sguardi cattivi della gente.*

Gli sguardi cattivi della gente raconte, à la troisième personne du singulier, l'histoire d'Alessandro, un *inetto* d'une quarantaine d'années qui se confronte à un double échec, professionnel et personnel. Quand le lecteur le rencontre, Alessandro a perdu sa maison d'édition et sa femme, Valeria, l'a quitté pour un autre homme emmenant avec elle leur enfant. Le comble de ses difficultés est un épisode qui hante l'*inetto* page après page : M. Olivi, l'imprimeur qui travaillait pour lui, le gifle en public, sanctionnant ainsi son échec. Alessandro essaie de reconstruire sa vie et cherche à aller de l'avant : il gère la librairie de sa sœur et il commence à sortir avec Maria Teresa. Toutefois, le lecteur découvre bientôt un personnage plein d'amertume et de haine : toutes ses pensées et ses actes sont orientés par ce mépris et par la volonté de se venger de l'offense subie. Petit à petit, Alessandro recommence à travailler dans l'édition : c'est à ce moment qu'il décide de quitter Maria Teresa et de retourner avec Valeria, faisant ainsi son devoir de mari et de père. Avec ce roman, Piersanti nous met face à un personnage médiocre et incapable de changer et qui synthétise, comme l'auteur le suggère, la médiocrité qui l'emporte en Italie.

Annexe 5. Giuseppe Culicchia

5.1 Giuseppe Culicchia. Notice biobibliographique

Giuseppe Culicchia naît à Turin en 1965. Il s'approche du monde littéraire grâce à Tondelli : ces premiers récits sont publiés dans l'anthologie *Papergang. Under 25*. Mais c'est en racontant les aventures de Walter que Culicchia devient un phénomène littéraire : *Tutti giù per terra* (Garzanti, 1994) remporte immédiatement un énorme succès : connu et aimé par le public, le livre obtient plusieurs prix et sera adapté au cinéma sous le même titre (par Davide Ferrario en 1997). Les aventures de Walter continuent dans *Paso doble* (Garzanti, 1995) qui, tout en connaissant un succès mineur de critique et de ventes, confirme Culicchia comme l'un des écrivains les plus intéressants de la période. Parmi les livres suivants, nous pouvons rappeler *Bla bla bla* (Garzanti, 1997), *Ambarabà* (Garzanti, 2000), *Il paese delle meraviglie* (Garzanti, 2004) où il se confronte à la période des années de plomb, vue à travers le regard naïf et curieux d'un jeune garçon. Outre sa production purement romanesque, Culicchia rédige des ouvrages qui, tout en gardant un ton narratif, se présentent comme des guides ou des manuels. Nous pensons notamment à *Torino è casa mia*, un guide de la ville de Turin publié en 2005 par Laterza ou à *Sicilia, o cara* (Feltrinelli, 2010) découverte de l'île d'où la famille Culicchia est originaire. À cela il convient d'ajouter le mode d'emploi pour futurs écrivains : *E così vorresti fare lo scrittore*, publié en 2013 par Laterza. La production de Culicchia ne s'arrête pas ici : nous pouvons encore citer les romans *Un'estate al mare* (Garzanti, 2007), *Brucia la città* (Mondadori, 2009), *Ameni inganni*, (Mondadori 2011) et la nouvelle version de son premier roman : *Tutti giù per terra. Remixed* (Mondadori, 2014). En dehors de sa carrière d'écrivain, Culicchia est aussi traducteur et journaliste à « La Stampa ».

Parmi ses œuvres, plusieurs ont été traduites en français : *Tutti giù per terra* publié sous le nom de *Patatras* par Rivages en 1995, *Paso Doble* publié toujours

chez Rivages en 2000, *Il paese delle meraviglie, Le pays des merveilles*, chez Albin Michel, 2006 et *Un'estate al mare, Un été à la mer*, Albin Michel, 2009.

5.2 Résumé du roman analysé

Ce roman raconte l'histoire de Walter, un *inetto* d'une vingtaine d'années qui vient de terminer le lycée et doit donc décider de ce qu'il veut faire de sa vie. Pour éviter le service militaire, Walter choisit de faire le service civil ; dans l'attente d'une réponse ministérielle il s'inscrit à l'Université. Plus précisément il choisit la Faculté de Lettres, justifiant ce choix par l'amour qu'il porte à la littérature mais aussi par la volonté de se détacher du modèle dominant, celui du *rampantismo*. La réponse du Ministère arrive : Walter est accepté au CANE, le centre d'accueil pour les nomades et les immigrés, où il travaille avec Pasquale et leur patron, Lupo. Page après page, nous suivons Walter à la croisée de plusieurs mondes : celui *rampante* et des poètes à l'Université, celui des Tziganes et des défavorisés au CANE et celui de sa maison, où il essaie en vain de s'éviter un père qui voudrait le voir devenir riche. Après la fin du service civil, Walter tente, sans succès, un concours public et par la suite il cumule une série de « petits boulots » à temps déterminé, faisant ainsi l'expérience de la précarité. Nous le quittons alors qu'il travaille dans la librairie de « miss Alberta » où la femme de ses rêves lui échappe, dévoilant ainsi son incapacité à saisir la seule possibilité de bonheur qui semblait lui être offerte.

Annexe 6. Domenico Starnone

6.1 Domenico Starnone. Notice biobibliographique

Domenico Starnone naît à Saviano, tout près de Naples, en 1943. Sa carrière d'enseignant l'amène à se déplacer beaucoup : il enseigne et il vit d'abord en Basilicate, ensuite à Rome. Il collabore au quotidien « Il Manifesto » : c'est sur ses pages que voient le jour les articles destinés par la suite à composer son premier livre : *Ex cattedra*, publié une première fois par Rossoscuola-Il Manifesto en 1987 et ensuite en 1989 par Feltrinelli. Dans cette première œuvre, Starnone relate son expérience avec le monde lycéen qui constituera aussi le cœur des livres suivants comme *Fuori registro* (Feltrinelli, 1991) et *Solo se interrogato* (Feltrinelli, 1995). *Sottobanco* est également dédié à l'école et se présente comme une comédie mise en scène en 1992 par Daniele Luchetti qui réalisera aussi le film *La scuola* (1995) à partir des œuvres de Starnone.

Parmi ses œuvres narratives, nous pouvons rappeler *Eccesso di zelo* (Feltrinelli, 1993), *Denti* (Feltrinelli, 1994), le recueil de récits *La retta via. Otto storie di obiettivi mancati* (Feltrinelli, 1996), *Via Gemito* (Feltrinelli, 2000) qui recevra le prix Strega, *Labilità* (Feltrinelli, 2005) et *Spavento* (Einaudi, 2009).

Deux de ses romans ont été traduits en français : *Denti*, publié sous le titre de *Rage de dents* par Actes Sud en 1996 et *Via Gemito* publié par Fayard en 2004.

6.2 Résumé des romans analysés

6.2.1 *Eccesso di zelo*

Ce roman raconte les vicissitudes d'un *inetto* sans nom qui travaille en tant que dactylographe et qui, depuis la fin de son histoire avec sa compagne Angela, vit chez un ami. Un jour Silvana, sa collègue de bureau, lui demande de l'aide : bien que leur relation soit terminée, son ex-compagnon Riccardo refuse

de quitter son appartement. Elle demande donc à notre *inetto* de le rencontrer en se présentant comme son frère de façon à l'intimider. Riccardo est présenté d'emblée comme un personnage dangereux et menaçant qui n'hésite pas à avoir recours à la violence. Le lecteur découvrira par la suite qu'il s'agit plutôt d'un homme immature qui essaie de masquer ses défauts à travers une compétition serrée avec les autres hommes.

À partir de cette rencontre, les quatre personnages croisent leurs chemins, illustrant, avec leurs difficultés et leur fatigue, l'atmosphère de crise que l'on a souvent relevée dans le roman. Lorsque son ami lui demande de quitter son appartement, notre *inetto* prie Silvana de l'héberger : elle accepte mais pour une seule nuit. C'est pendant cette nuit qu'à lieu l'affrontement avec son rival Riccardo : plus qu'un duel, il s'agit d'une farce infantile qui dévoile la puérité des personnages eux-mêmes. Le roman se termine avec l'*inetto* qui retourne se réfugier dans son ancien appartement. Incapable d'aller de l'avant et de changer le présent, il se réfugie dans son passé.

6.2.2 *Denti*

Comme dans le roman précédent, le narrateur *inetto* de ce roman de Starnone n'a pas de nom. L'histoire commence avec une violence subie par le protagoniste : sa compagne Mara, hors d'elle après une énième scène de jalousie, lui lance un cendrier au visage, lui cassant deux incisives. Cet épisode déclenche un double voyage pour l'*inetto* : dans le présent et dans le passé. Tout d'abord, il passe d'un dentiste à l'autre, à la recherche de celui qui pourra sauver la situation : les docteurs Gullo, Cagnano, Calandra et Lotto l'examinent, sans que rien ne change et sans que personne ne décide d'intervenir sur sa blessure. Des souvenirs s'entremêlent à cette recherche, déterminant de la sorte un voyage dans le passé. Le lecteur découvre ainsi que, depuis son enfance, le narrateur se sent persécuté par ses dents (disproportionnées) dans lesquelles il voit la cause de toutes ses souffrances et de tous ses problèmes. La situation empire lorsque notre *inetto* est confronté au patron de sa compagne, Mario Micco qui est son opposé. Si l'*inetto* est faible, sensible,

velléitaire et seul, Micco est fort, arrogant, décidé et entouré de gens qui l'aiment. La partie finale du roman est occupée par la fête pour les quarante ans de Micco : lors de cette fête, notre *inetto* commence à croire qu'une troisième dentition est en train de lui pousser à la place de l'ancienne. Le rêve ne dure pas longtemps : rentré à la maison, Mara, énervée à cause du comportement qu'il a tenu à l'égard de Micco, lui lance encore une fois le cendrier à la figure. Tout recommence, la possibilité d'une nouvelle denture – et donc d'une nouvelle vie – disparaît. Nous laissons notre *inetto* chez un autre dentiste, le docteur Falari qui semble cette fois capable de pouvoir réparer les dégâts et de lui placer des fausses dents identiques aux anciennes.

Annexe 7. Giuseppe Montesano

7.1 Giuseppe Montesano. Notice biobibliographique

Giuseppe Montesano (né à Naples en 1959) est écrivain mais aussi critique littéraire et traducteur. Son premier roman, *A capofitto* (Mondadori, 1996) révèle d'emblée son talent satirique. À trois ans de distance suit *Nel corpo di Napoli* (Mondadori, 1999) qui obtiendra le prix Napoli et, en 2003, *Di questa vita menzognera*, publié cette fois par Feltrinelli. La ville de Naples joue un rôle important dans les trois livres – elle influence ces histoires, se montrant un lieu extrêmement vivant, grouillant de personnages hagards, violents ou naïfs, décrits parfois avec des tonalités infernales, dans une langue dense, brûlante, qui réunit l'italien et le dialecte napolitain. La bibliographie de Montesano est beaucoup plus limitée que celle des autres auteurs. Aux livres déjà mentionnés, il faut ajouter un quatrième, *Magic people* (Feltrinelli, 2005) qui se structure comme un ensemble de petites histoires reprenant les thématiques déjà abordées dans les livres précédents. Montesano est aussi un traducteur (surtout du français), publiant avec Giovanni Raboni (Meridiani Mondadori, 2007) les œuvres de Baudelaire à qui il a en outre consacré une très belle monographie : *Il ribelle in quanti rosa* (Mondadori, 2007). Parmi ses œuvres seules *Nel corpo di Napoli* et *Di questa vita menzognera* ont été traduites en français aux Éditions Métailié : *Dans le corps de Naples* (2001), *Cette vie mensongère* (2005).

7.2 Résumé du roman analysé

Roberto est un jeune d'une trentaine d'années qui vient de perdre son travail à l'Université, à cause de son affrontement avec le Président de l'Université. Rejeté par sa mère, qui refuse de l'entretenir, Roberto est obligé de se trouver un travail : il devient ainsi le secrétaire personnel de Carlo Cardano, un homme qui aime jouer les dandys et qui s'avère être le mari d'Amalia Negromonte. Les Negromonte sont la plus riche et puissante famille

de Naples : le chef de famille, le vieux Negromonte, a su créer un empire économique maintenant géré par ses quatre enfants : Caliban, Ferdinando, Francesco et Amalia. Le cinquième Negromonte, Andrea, le cadet, est considéré comme le rebelle de la famille : il n'accepte pas la façon de vivre de ses frères et il essaie de s'en éloigner. À travers les yeux de Roberto, le lecteur a connaissance des projets de la famille et des méthodes illégales, parfois violentes, qu'ils emploient.

Les Negromonte visent à réaliser Eternapoli : transformer toute la ville de Naples en un immense musée ou un théâtre total où chaque napolitain devra jouer son propre rôle. Les Negromonte s'inspirent des parcs d'attractions des États-Unis mais ils visent à élargir ce modèle à tous les domaines de la vie humaine. Les seuls à s'opposer à leur projet délirant sont des rebelles guidés par Scardanelli, un architecte qui n'apparaît jamais dans le livre, démontrant ainsi l'impossibilité de toute révolte consciente et organisée. De ce groupe de rebelles font partie Ciro, le chauffeur des Negromonte, et Nadja, une jeune femme dont notre *inetto* tombe amoureux : c'est pour la suivre qu'il se rapproche du groupe et s'enfuit avec eux.

Pour l'inauguration d'Eternapoli, les Negromonte organisent une immense fête de Carnaval pendant laquelle ils prévoient de se débarrasser de tous les ennemis qui leur sont restés. Le groupe des rebelles, accompagné de Roberto, doit donc prendre la fuite : dans une atmosphère grotesque et débraillée, nous les voyons parcourir une ville de Naples devenue copie factice d'elle-même et envahie par une foule animalesques. Le groupe se dirige vers la mer lorsque Roberto se rend compte que le terrain est en train de céder. Naples plongera-t-elle dans ses viscères ? Les rebelles réussiront-ils à se sauver ? C'est sur ces questions que le roman se clôt : Montesano décide de ne pas sceller une fois pour toutes le sort des personnages, laissant ainsi au lecteur un petit espace pour l'espoir.

Bibliographie

Corpus des romans analysés

BUSI Aldo, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Milano, Mondadori, 1985.

CULICCHIA Giuseppe, *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti, 1994.

LODOLI Marco, *Diario di un millennio che fugge*, Napoli, Theoria, 1986.

MONTESANO Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003

PIERSANTI Claudio, *Casa di nessuno*, Milano, Feltrinelli, 1981.

–, *Gli sguardi cattivi della gente*, Milano, Feltrinelli, 1992.

STARNONE Domenico, *Eccesso di zelo*, Milano, Feltrinelli, 1993.

–, *Denti*, Milano, Feltrinelli, 1994.

VERONESI Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, Roma-Napoli, Theoria, 1988.

Autres œuvres littéraires

AMMANITI Niccolò, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996.

BAJANI Andrea, *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, Torino, Einaudi, 2006.

BALLESTRA Silvia, *La guerra degli Antò*, Milano, Mondadori, 1992.

BORGESE Giuseppe Antonio, *Rubé*, Milano, Fratelli Treves, 1921.

BRIZZI Enrico, *Jack Frusciate è uscito dal gruppo*, Ancona, Transeuropa, 1994.

–, *Bastogne*, Milano, Baldini&Castoldi, 1996.

BROLLI Daniele (éd.), *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

BUFALINO Gesualdo, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984.

CAMPO Rossana, *In principio erano le mutande*, Milano, CDE, 1992.

CANALI Luca, *Autobiografia di un baro*, Milano, Bompiani, 1983.

CAPRONI Giorgio, *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975.

- CASTELLANETA Carlo, *Rapporti confidenziali*, Milano, Mondadori, 1989.
- CELATI Gianni (éd.), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- CULICCHIA Giuseppe, *Paso Doble*, Milano, Garzanti, 1995.
 –, *Bla bla bla*, Milano, Garzanti, 1997.
 –, *Brucia la città*, Milano, Mondadori, 2009.
 –, *Ameni inganni*, Milano, Mondadori, 2011.
 –, *Tutti giù per terra. Remixed*, Milano, Mondadori, 2014
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Prose di romanzi*, Milano, Meridiani Mondadori, 1988.
- DE CARLO Andrea, *Tecniche di seduzione*, Milano, Bompiani, 1991.
- DEBENEDETTI Antonio, *Spavaldi e strambi*, Milano, Rizzoli, 1987.
- DESIATI Mario, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006
- DONINELLI Luca, *La revoca*, Milano, Garzanti, 1992.
 –, *Talk show*, Milano, Garzanti, 1996
- FOGAZZARO Antonio, *Malombra*, Milano, Brigola, 1881.
 –, *Piccolo mondo antico*, Milano, Galli, 1895.
 –, *Il Santo*, Milano, Baldino&Castoldi, 1905.
- GENNA Giuseppe, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006.
- GIAGNI Tommaso, *L'estraneo*, Torino, Einaudi, 2012.
- MONTESANO Giuseppe, *A capofitto*, Milano, Mondadori, 1996.
 –, *Nel corpo di Napoli*, Milano, Mondadori, 1999.
- MORAVIA Alberto, *Gli Indifferenti*, Milano, Alpes, 1929.
- MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- MOZZI Giulio, *Fantasmì e fughe*, Torino, Einaudi, 1999.
- NORI Paolo, *Bassotuba non c'è*, Roma, DeriveApprodi, 1999.
 –, *Le cose non sono le cose*, Ravenna, Fernandel, 1999.
 –, *Spinoza*, Torino, Einaudi, 2000.
- NOVE Aldo, *Puerto plata market*, Torino, Einaudi, 1997.
 –, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998,

- PALANDRI Enrico, *Boccalone: storia vera piena di bugie*, Milano, L'erba voglio, 1979.
- PAVESE Cesare, *La casa in collina*, in ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, [1949].
- PIRANDELLO Luigi, *Tutti i romanzi*, Milano, Meridiani Mondadori, 1973.
–, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1985, [1922].
- SCARPA Tiziano, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996.
–, *Amore®*, Torino, Einaudi, 1998.
- SITI Walter, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.
- STANCANELLI Bianca, *Cruderie*, Venezia, Marsilio, 1996.
- STARNONE Domenico, *La retta via: otto storie di obiettivi mancati*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- SVEVO Italo, *Una vita*, Libreria editrice Ettore Vram, 1892.
–, *Senilità*, Libreria editrice Ettore Vram, 1898.
–, *La Coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923.
–, *Opera omnia, Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, Dall' Oglia, 1968.
–, *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori, 2004.
–, *Romans*, FUSCO Mario (trad.), Paris, Gallimard, 2010.
- TONDELLI Pier Vittorio (éd.), *Papergang*, Ancona, Transeuropa, 1990.
–, *Opere: cronache, saggi, conversazioni*, Milano, Bompiani, 2001.
- TOZZI Federigo, *Con gli occhi chiusi*, Milano, Treves, 1919.
–, *Ricordi di un impiegato*, Roma, La Rivista letteraria, 1920.
–, *Tre croci*, Milano, Treves, 1920.
–, *Il podere*, Milano, Treves, 1921.
- VAN STRATEN Giorgio, *Generazione*, Milano, Garzanti, 1987.
- VASTA Giorgio, *Il tempo materiale*, Roma, Minimum fax, 2008.
–, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- VERONESI Sandro, *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori, 1990.
–, *Venite venite B-52*, Feltrinelli, 1995.

Études sur l'inetto

- ABRUGIATI Luigia, *Il volo del gabbiano*, Lanciano, Rocco Carabba Editore, 1982.
- BALDI Guido, *L'inetto e il superuomo: d'Annunzio tra "decadenza" e "vita ascendente"*, Torino, Paravia, 1996.
–, *Le maschere dell'inetto*, Torino, Paravia, 1998.
–, *Narratologia e critica*, Napoli, Liguori, 2003.
- BARILLI Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1971.
- BATTAGLIA Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1967.
- BERTONCINI Giancarlo, *Studi tozziani*, Manziana, Vecchiarelli, 1997.
- BOUISSY André, *Les Fondements Idéologiques de L'œuvre d'Italo Svevo*, « Revue Des Études Italiennes », n° 3, 1966.
- CAVAGLION Alberto, *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, 2000.
- CONTARINI Silvia, *L'Umorismo di Zeno*, « Narrativa », n° 13, février 1998.
- CRÉMIEUX Benjamin, *Italo Svevo*, « Le Navire d'argent », II, n° 9, 1^{er} février 1926.
- CURTI Luca, *Svevo e Schopenhauer: rilettura di "Una vita"*, Pisa, ETS, 1992.
–, *Svevo romanziere. Ottimismo, pseudo-Weininger, inettitudine*, Pisa, ETS, 2012.
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Scritti giornalistici*, Milano, Meridiani Mondadori, 2003.
- DE CASTRIS Leone, *Italo Svevo*, Pisa, Nistrilischi, 1959.
–, *Il Decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato Editore, 1984.
- DE LAURETIS Teresa, *La Sintassi del desiderio: struttura e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo, 1976.
- DEBENEDETTI Giacomo, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.
- FERRARIS Denis, *Le Crépuscule des Passions : Una vita d'Italo Svevo*, in « Chroniques italiennes », n° 16, 1988.
- FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- FUSCO Mario, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, Palermo, Sellerio, 1984.

GHIDETTI Enrico, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

–, *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

JEULAND-MEYNAUD Maryse, *Zeno e i suoi fratelli. La Creazione Del Personaggio nei Romanzi Di Italo Svevo*, Bologna, Pàtron, 1985.

JONARD Norbert, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

LA RÉDACTION, *Aux lecteurs*, in « Le Décadent », 10 avril 1886.

LAVAGETTO Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986.

LUPERINI Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1985.

MAGRIS Claudio, *Nihilisme et mélancolie, Jacobsen et son Niels Lyhne : leçon inaugurale faite le 25 octobre 2001*, Paris, Collège de France, 2001.

MANACORDA Giuliano, *La fortuna letteraria di Italo Svevo*, « Rinascita », n° 6, giugno 1949.

MAXIA Sandro, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1965.

–, *Svevo e la prosa del Novecento*, Bari, Laterza, 1990.

MOMIGLIANO Attilio, *Storia della letteratura italiana, dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Principato, 1950.

MORETTI Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

MUTTERLE Anco Marzio, *Gabriele d'Annunzio: introduzione e guida allo studio dell'opera Dannunziana*, Firenze, Le Monnier, 1982.

PETRONI Franco, *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, Manni, 2006.

PIRANDELLO Luigi, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006.

PUPPO Mario, *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, Brescia, La Scuola, 1979.

RAMBELLI Paolo, *Il principio formale della senilità nelle opere di Svevo*, in « Moderna », vol. II, n° 1, 2000.

RUSSO Luigi, *I narratori*, Palermo, Sellerio, 1987.

SACCONI Edoardo, *Narrative di crisi. Sulla forma di alcuni romanzi e novelle di Federigo Tozzi*, « MNL », vol. 118, n° 1, janvier 2003.

SERRA Maurizio, *Svevo ou l'antivie*, Paris, Grasset, 2013

SOLMI Sergio, *Gli Indifferenti di Moravia* in ID., Sergio, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

TARTAGLIA Marcello, *Elogio dell'inettitudine*, « Studi di estetica », n° 32, 2005.

TELLINI Gino, *Il Romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

TERRILE Maria Cristina, *La narrazione dell'inettitudine in Rubé di Giuseppe Antonio Borgese*, « Italica », vol. 72, n° 1, printemps 1995.

TOSI Guy, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, MARIANO Emilio (éd.), Milano, Il Saggiatore, 1976.

VENEZIANI Livia, SVEVO Italo, *Vita di mio marito. Stesura di Lina Galli. Con altri inediti di Italo Svevo*, Edizioni dello Zibaldone, Trieste, 1958.

Sur la littérature italienne de la deuxième moitié XX^e siècle

a) Ouvrages

AMOROSO Giuseppe, *Narrativa italiana: 1984-1988*, Milano, Mursia, 1989.

–, *Il cenacolo degli specchi: narrativa italiana 1993-1995*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1997.

–, *Le sviste dell'ombra: narrativa italiana 1999-2000*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002.

ARCANGELI Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.

BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata: dalla neo alla neo-avanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

BUSI Aldo, *E io, che ho le rose fiorite anche d'inverno?* Milano, Mondadori, 2006.

CARDONE Raffaele, GALATO Franco, PANZERI Fulvio (éd.), *Altre storie, Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos Y Marcos, 1996.

- CARNERO Roberto, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano, Mondadori, 2010.
- CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- CAVALLI Marco, *Aldo Busi*, Fiesole, Cadmo, 2008 et DELLA VALLE VALERIA (éd.), *Parola di scrittura*, Roma, Minimum fax, 1997.
- CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CHIRUMBOLO Paolo, *Letteratura e lavoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2013.
- CONTARINI Silvia, MARRAS Margherita, PIAS Giuliana, QUAQUARELLI Lucia (éd.), *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.
- DE MICHELIS Cesare, *Fiori di carta*, Milano, Bompiani, 1990.
- DONNARUMMA Raffaele, *Postmoderno italiano: un'introduzione*, in *Il Romanzo contemporaneo: voci italiane*, PELLEGRINI Franca, TARANTINO Elisabetta (éd.), Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2006
- FERRONI Giulio, *Quindici anni di narrativa*, in *Storia della letteratura italiana, Il Novecento Scenari di fine secolo*, BORSELLINO Nino, FELICI Lucio (éd.), Milano, Garzanti, 2001.
 –, *Letteratura italiana contemporanea*, Milano, Mondadori, 2007.
- GAGLIANONE Paola, *Conversazione con Domenico Starnone: il sottile dispiacere dell'ironia*, Roma, Omicron, 1996.
- GIOVANARDI Stefano, *La favola interrotta: appunti di critica letteraria*, Ancona, Transeuropa, 1990.
- GUGLIELMI Angelo, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Milano, Rizzoli, 1994.
- JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Cesati, 2002
- LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
 –, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- MONDELLO Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004.

–, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

NELLI Anna, *Marco Lodoli*, Fiesole, Cadmo, 2000.

PALANDRI Enrico, *Pier Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

PANZERI Fulvio (éd.), *I nuovi selvaggi. Le condizioni del narrare oggi*, Rimini, Guaraldi, 1995.

–, *Senza rete: conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, Ancona, Pequod, 1999.

PARIS Renzo, *Romanzi di culto: sulla nuova tribù dei narratori e sui loro biechi recensori*, Roma, Castelvechi, 1995.

PAUTASSO Sergio, *Gli anni ottanta e la letteratura*, Milano, Rizzoli, 1991.

PEDULLÀ Walter, *La narrativa italiana contemporanea: 1940/1990*. Roma, Newton, 1995.

SICILIANO Enzo, *Romanzo e destini*, Roma, Theoria, 1992.

SINIBALDI Marino, *Pulp*, Roma, Donzelli, 1997

SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti*, Fiesole, Cadmo, 2009, p. 25

TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

b) Articles

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *I giovani cannibali mangiano soprattutto letteratura*, « La Stampa, Tuttolibri », 7 novembre 1996.

BARILLI Renato, *I giovani narratori*, « Alfabetà », n° 81, febbraio 1986.

–, *Ma con i buoni e i cattivi sentimenti la letteratura non c'entra*, « Corriere della Sera », 1^{er} juin 1996.

BECCARIA Gabriele, *“Ma la volontà non manca”*, « La Stampa », 25 août 1998.

BELPOLITI Marco, *Avanguardia fuori sede*, « L'Espresso », 6 avril 2006.

BEVILACQUA Alberto, *Il terrorismo di cartapesta dei giovani “cannibali”*, « Corriere della Sera », 11 décembre 1996.

BOSCOLO Claudia, ROVERSELLI Franca, *Scritture precarie attraverso i media: un bilancio provvisorio*, « Bollettino '900 », 2009, n° 1-2.

BRIZZI Enrico, *Jack Frusciante vent'anni dopo*, « Corriere della Sera », 2 settembre 2014.

CASES Cesare, *Gaudium magnum*, « L'Indice dei libri del mese », n° 7, juillet 1994.

–, *Questa risata vi squarterà*, « Il Sole 24Ore », 26 janvier 1997.

CHERCHI Grazia, *Siamo tutti ex*, « L'Unità », 10 mai 1993.

–, *Il giovane Walter. Memorie dagli anni di plastica*, « L'Unità », 9 mai 1994.

COMOLLI Giampiero, *E gli scrittori inventano la nuova lingua*, « L'Unità », 3 janvier 1993.

–, *Il nostro italiano è luminoso e rapido e fresco*, « La Stampa. Tuttolibri », 23 janvier 1993.

CONTARINI Silvia, *Corrente e controcorrente*, « Narrativa », n° 12, settembre 1997.

DONINELLI Luca, *È arrivato il nuovo Lisenko della critica*, « La Stampa. Tuttolibri », 23 janvier 1993.

ERBANI Francesco, *Scrittori col dente avvelenato*, « Repubblica », 17 avril 1994.

FERRONI Giulio, *Abbasso i seguaci di "Pulp fiction". Meglio la normalità della trasgressione*, « Corriere della Sera », 30 avril 1996.

–, *Un paese di cannibali o di poeti?* « L'Unità », 3 juin 1997.

–, *Una Disneyland delle menzogne Nel libro di Montesano una Napoli saccheggiata e ridotta a spettacolo dagli imprenditori*, « L'Unità », 4 juin 2003.

FIORI Cinzia, RASY Elisabetta, *Il romanzo, chi l'ha visto?*, « Corriere della Sera », 12 janvier 1993.

–, *Ecco l'inetto del terzo millennio, tra i modellini e Twitter*, « Corriere della Sera », 8 mars 2011.

FUMAGALLI Marisa, *Giovani ma imboscati*, « Corriere della Sera », 19 mars 1993.

GAMBARO Fabio, *La vague des jeunes romanciers italiens*, « Le Monde », 3 janvier 1997.

GARBESI Marina, *Ebbene sì, non siamo animali da discoteca*, « Repubblica », 15 août 1995.

GIOVANARDI Stefano, *Padre cialtrone, che simpatia!*, « Repubblica », 9 avril 1988.

GUGLIELMI Angelo, *Nell'isola deserta aspettando la catastrofe*, « La Stampa. Tuttolibri », 5 juillet 1986.

–, *I giovani scrittori hanno lingua di plastica*, « La Stampa. Tuttolibri », 16 janvier 1993.

LA PORTA Filippo, *Il trasformismo triste della nuova letteratura*, « L'Unità », 3 juin 1996.

MELLARINI Bruno, *La "fragile perfezione" dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra "diario" e "romanzo esistenziale"*, « Studi Novecenteschi », n° 2, 2003.

MESSINA Dino, *Il professore ha mal di denti. E comunicare diventa un guaio*, « Corriere della Sera », 8 mars 1994.

MONTELEONE Renato, *Sonno e veglia della parola*, « L'Indice dei libri del mese », n° 3, mars 1993.

ONOFRI Sandro, *No caro Rugarli, non siamo magliari*, « L'Unità », 13 janvier 1993.

ORENGO Nico, *Sono così inutili questi nuovi autori?*, « La Stampa. Tuttolibri », n° 477, 16 novembre 1985.

PANZERI Fulvio, *Quando il videogioco si fa punk*, « Avvenire », 13 août 1994.

PERRELLA Silvio, *Quaratenni in fuga*, « L'Indice dei libri », n° 7, luglio 1992.

PETRELLA Angelo, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, « Allegoria », n° 52-53, 2006.

POCCI Luca, *La trilogia sulla città di Giuseppe Culicchia*, « Forum Italicum », n° 2, 2008.

POLVERONI Adriana, *L'okkupazione letteraria*, « L'Unità », 1^{er} février 1995.

RÉROLLE Raphaëlle, *La jungle déguisée en démocratie*, « Le Monde des livres », 23 décembre 2005.

RUGARLI Giampaolo, *Narratori del nulla. Magliari o scrittori? Chiedetelo all'industria editoriale*, « Corriere della Sera », 6 janvier 1993.

–, *Scrittori dimezzati? Ecco nomi e cognomi*, « Corriere della Sera », 17 janvier 1993.

SERRI Mirella, *Scrittori buonisti, erbaccia sotto l'Ulivo*, « La Stampa », 4 mai 1996.

SICA Luciana, *Sono io il ragazzo bestseller*, « Repubblica », 20 juin 1994.

SINIBALDI Marino, *Senza scuola senza eroi*, « L'Unità », 26 avril 1993.

SPINAZZOLA Vittorio, *Tutte Le Vittime Di Aldo Busi*, « L'Unità », 8 octobre 1985.

– (éd.), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

– (éd.), *Tirature 09: Milano-Napoli, due capitali mancate*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

SPUNTA Marina, *Claudio Piersanti e la "fuga dal mondo"*, « Bollettino '900 », n° 1-2, 2010.

TAMBURRI Anthony, *Abitare in limine : Per dove parte questo treno [mica tanto] allegro di Sandro Veronesi*, « Esperienze letterarie », n° 2, 2005.

TESIO Giovanni, *Troppo zelo fa male al cuore*, « La Stampa. Tuttolibri », 8 mai 1993.

TOFFOLI Fulvio, *Meglio i timidi dei potenti. Intervista a Claudio Piersanti*, « Il Piccolo », 9 septembre 2006.

VAN DES BOGAERT Annelis, LANSLOTS Inge, *Corpi senza qualità*, « Incontri », n° 2, 2003.

VASSALLI Sebastiano, *Giovani scrittori, che orrore*, « Corriere della Sera », 26 octobre 1996.

VASTA Giorgio, *Cosa raccontano i giovani scrittori*, « La Repubblica », 10 juin 2009.

VENTAVOLI Bruno, *Pulp romanzo. Figli di Pasolini fratelli di Tarantino*, « La Stampa. Tuttolibri », 23 mars 1996.

Études sur le personnage

BUSTAMANTE Jorge (éd.), *Le personnage en question*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984.

BRIOSCHI Franco, *Semantica della finzione*, in *Il personaggio romanzesco: teoria e storia di una categoria letteraria*, FIORENTINO Francesco et CARCERERI Luciano (éd.), Roma, Bulzoni, 1998.

CHATMAN Seymour, *Storia e discorso*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

FORSTER Edward Morgan, *Aspects du roman*, BASCH Sophie (trad.), Paris, C. Bourgois, 1999.

HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.

HARVEY William John, *Character and the Novel*, London, Chatto&Windus, 1965.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

–, *Personnage*, in *Dictionnaire universel des littératures*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, vol. III.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, les Éditions de Minuit, 2012.

STARA Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.

WOLOCH Alex, *Per una teoria del personaggio minore*, in *Il romanzo*, MORETTI Franco (éd.), vol. IV, Torino, Einaudi, 2003.

Histoire et société italiennes – fin du XX^e siècle

a) Ouvrages

AMBROSI Elisabetta, ROSINA Alessandro, *Non è un paese per giovani: l'anomalia italiana, una generazione senza voce*, Venezia, Marsilio, 2009.

BALESTRINI Nanni, MORONI Primo, *L'orda d'oro 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa*, Milano, Feltrinelli, 1988.

BARZINI Luigi, *Gli italiani: vizi e virtù di un popolo*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.

BOCCA Giorgio, *Piccolo Cesare*, Milano, Feltrinelli, 2003.

BODEI Remo, *Gli individualismi: valori morali nella società contemporanea*, « Sisifo 18 », janvier 1990.

BUZZI Carlo, CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani verso il Duemila: quarto rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1997.

CALIANDRO Christian, *Italia revolution. Rinascere con la cultura*, Milano, Bompiani, 2003.

CALVI Gabriele, *Signori, si cambia: rapporto Eurisko sull'evoluzione dei consumi e degli stili di vita*, Milano, Bridge, 1993.

CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani anni 80: secondo rapporto Iard sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1988.

–, *Giovani anni 90*, Bologna, Il Mulino, 1993.

CENSIS, *Se trent'anni vi sembran pochi. 1967-1997. L'Italia nell'interpretazione del Censis*, Milano, Franco Angeli, 1997.

- , *32 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1998*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- , *33 rapporto sulla situazione sociale del paese, 1999*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- CERI Paolo, *Gli italiani spiegati da Berlusconi*, Roma, Laterza, 2001
- CRAINZ Guido, *Il paese mancato*, Roma, Donzelli, 2003.
- , *Les transformations de la société italienne*, « *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* », n° 4, 2008.
- , *Autobiografia di una repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Roma, Donzelli, 2009.
- CRAPIS Giandomenico, *Televisione e politica negli anni novanta*, Roma, Meltemi, 2006.
- CRAVERI Pietro, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, in *Storia d'Italia*, GALASSO Giuseppe (éd.), vol. XXIV, Torino, UTET, 1995.
- ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.
- , *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000.
- FOFI Goffredo, *Prima il pane: cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni Ottanta e Novanta*, Roma, Ed. E/O, 1990.
- GALLI DELLA LOGGIA (éd.), *Il trionfo del privato*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- GERVASONI Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta*, Venezia, Marsilio, 2010.
- GINSBURG Paul, *L'Italia del tempo presente*, Torino, Einaudi, 2007.
- GNAGNARELLA Giuseppe, *Millenovecentosettatotto: l'anno che ha cambiato la repubblica*, Firenze, Le Monnier, 1998.
- MORANDO Paolo, *Dancing days*, Roma-Bari, Laterza, 2009
- PANANARI Massimo, *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Torino, Einaudi, 2010.
- PREZZOLINI Giuseppe, *Codice della vita italiana*, Roma, Robin Edizioni, 1993.
- RECALCATI Massimo, *Cosa resta del padre?*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011
- RICCI Giuseppe, *La teledittatura: il berlusconismo neo-civilizzazione sociale e consenso politico*, Milano, Kaos, 2003.

SORCINELLI Paolo, VARNI Angelo (éd.), *Il secolo dei giovani: le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2004

VASSALLI Sebastiano, *Il Neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta*, Bologna, Zanichelli, 1989.

ZOJA Luigi, *Il gesto di Ettore: preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

b) Articles parus dans la presse

ALBERONI Francesco, *Il declino della politica*, « Repubblica », 12 avril 1985.

ASPESI Natalia, *La lotta di classe in Timberland*, « Repubblica », 3 mars 1985,
–, *Questi giovani d'oggi*, « Repubblica », 9 juin 1988.

BATTISTA Pierluigi, *1980 L' anno del Riflusso ci ha reso moderni*, « Il Corriere della Sera », 22 novembre 2009.

BERLUSCONI Silvio, *Costruiamo un nuovo miracolo*, « Il Giornale », 27 gennaio 1994.

CONTI Paolo, *Sta con la mafia chi deride lo Stato*, « Corriere della Sera », 29 juillet 1992.

DONOLO Carlo, *L'erosione delle basi morali nella società italiana*, « Quaderni di sociologia », n° 8, 1994-1995.

FERTILIO Dario, *E se lo Stato sparisce?* « Corriere della Sera », 26-27 septembre 1993.

GUZZANTI Paolo, *Migliaia di telefonate per sapere perché sono scomparsi i puffi*, « Repubblica », 18 octobre 1984.

LA REDAZIONE, *All'estero torniamo in prima pagina con mafia, corruzione e crisi*, « Corriere della Sera », 30 juillet 1992.

–, *Vent'anni fa il lancio di monetine contro Craxi all'hotel Raphaël*, « Corriere della Sera », 30 avril 2013.

MORI Anna Maria, *Di tutto, di più*, « Repubblica », 29 marzo 1990.

PLACIDO Beniamino, *Il successo è quella cosa*, « Repubblica », 27 novembre 1984.

SANTOLINI Egle, *L'uomo che inventò la Milano da bere*, « La Stampa », 1^{er} avril 2008.

Études sur le genre et la masculinité

- BADINTER Élisabeth, *XY, de l'identité masculine*, Paris, O. Jacob, 2004.
- BELLASSAI Sandro et MALATESTA Maria (éd.), *Genere e mascolinità: uno sguardo storico*, Roma, Bulzoni, 2000.
- BELLASSAI Sandro, *La mascolinità post-tradizionale*, in *Donne e uomini che cambiano*, RUSPINI Elisabetta (éd.), Milano, Guerini scientifica, 2005.
–, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.
- BONI Federico, *Men's help: sociologia dei periodici maschili*, Roma, Meltemi, 2004.
- CONNELL Raewyn, *Masculinités*, HAGÈGE Meoïn et VUATTOUX Arthur (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
- CONNELL Robert, *Masculinities*, Cambridge, Polity, 2005.
- DE BIASIO Anna, *Studiare il maschile*, « Allegoria », n° 61, 2010.
- DELL'AGNESE Elena et RUSPINI Elisabetta (éd.), *Mascolinità all'italiana*, Torino, UTET, 2007.
- DEMARIA Cristina, *Teorie di genere*, Milano, Bompiani, 2003.
- DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- FAGIANI Maria Luisa, RUSPINI Elisabetta, *Maschi alfa, beta, omega: virilità italiane tra persistenze, imprevisti e mutamento*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- FORTH Christopher, *Masculinités et virilités dans le monde anglophone*, in *Histoire de la virilité*, vol. III, COURTINE Jean-Jacques (éd), Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- LE RIDER Jacques, *Le Cas Otto Weininger, racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
–, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- MAUGUE Annalise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Payot & Rivages, 2001.
- MOSSE George, *L'image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997.

PICCONE STELLA Simonetta, SARACENO Chiara (éd.), *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il Mulino, 1998.

REICH Jacqueline, *Undressing the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Fashion and La Dolce Vita*, in *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, BRUZZI Stella, GIBSON Pamela (éd.), London, Routledge, 2000.

RUSPINI Elisabetta, *Uomini e corpi: una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, Milano, Franco Angeli, 2009.

SOFIO, *Mechthild Fend, Les limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, « Clio. Femmes, Genre, Histoire », n° 36, 2012.

Autres ouvrages et travaux

ASTRUC Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012.

BAUMAN Zygmunt, *The individualized society*, Cambridge, Polity, 2001.

–, *La vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2003.

–, *La vie liquide*, Rodez, Le Rouergue - Chambon, 2006.

–, *Modernità liquida*, GFL, Roma, Bari 2006.

–, *La décadence des intellectuels*, TRICOTEAUX Manuel (trad.), Paris, Chambon, 2007.

BERGSON Henri, *Le rire*, in ID., *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1912.

BROMBERGER Christian, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes*, « Langages », n° 66, 1982.

CADIOLI Alberto, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Milano, Bibliografica, 2012.

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, MANGANARO Jean-Paul (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1996.

CHAUBET François, *La mondialisation culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, GALLINI Clara (éd.), Torino, Einaudi, 2002.

DE TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique*, in ID., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1992.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Cham Libre, 1971.

JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.

LAURENT André, *La bouche magique*, G. Dépollier, Annecy, 1977.

LECLER Romain, *Sociologie de la mondialisation*, Paris, la Découverte, 2013.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

MATTELART Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, la Découverte, 2005.

PREVIATI Gaetano, *La tecnica della pittura*, Sugar, Milano 1990.

SALMON Christian, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

SENNET Richard, *L'uomo flessibile*, TAVOSANIS Mirko (trad.), Milano, Feltrinelli, 2001.

WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, la Découverte, 2008.

Sitographie

BALZANO Roberto, *Un passo dopo la catastrofe. Intervista a Giuseppe Montesano*, <http://www.rivistaorigine.it/conversazioni/giuseppe-montesano-robotto-balzano>, consulté le 15 octobre 2014.

BIANCHI Paolo, *Vita quotidiana del giovane inetto Carlo nella Catania di fine Millennio*, « Libero Blog », <http://www.liberoquotidiano.it/blog/1390072/Vita-quotidiana-del-giovane-inetto-Carlo-nella-Catania-di-fine-Millennio.html>, consulté le 15 octobre 2014.

CASAGRANDE Grazia, *Dal romanzo al fumetto al film. Intervista a Piersanti*, <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/piersanti.html>, consulté le 15 octobre 2014.

CHIODI Stefano, *Anni ottanta*, 5 avril 2011, <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/anniottanta>, consulté le 15 octobre 2014.

CULICCHIA Giuseppe, *Il primo precario della letteratura italiana*, Rai Educational, <http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=986¤tId=119>. Consulté le 25 septembre 2014

CULICCHIA Giuseppe, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis*, <http://www.giuseppelicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis>, consulté le 1^{er} octobre 2014

Gender history, « Studi culturali », http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/gender_history.html, consulté le 15 octobre 2014.

International Conference on "Italo Svevo and his legacy", St. Hugh's College, Oxford University, Friday, 16-17 décembre 2011, https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/svevo_2011.html, consulté le 15 octobre 2014.

ISTAT, *Venti anni di economia e società. L'Italia tra la crisi del 1992 e le attuali difficoltà*, 2012, http://www.istat.it/it/files/2012/05/Capitolo_2.pdf, consulté le 16 octobre 2014.

LA PORTA Filippo, *Da Italo Svevo a Sandro Veronesi: la commedia come via italiana al tragico*, communication à l'occasion de l'*International Conference on Italo Svevo and his legacy*, University of Oxford, 16-17 décembre 2011, <https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/ATTI/LA%20PORTA.pdf>, consulté le 15 octobre 2014.

LA REDAZIONE FELTRINELLI, *Intervista a Montesano*, http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1113&id_int=1469, consulté le 15 octobre 2014.

LA REDAZIONE FELTRINELLI, *Lo scrittore più polemico d'Italia: intervista a Giuseppe Montesano*, http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1908&id_int=1724, consulté le 15 octobre 2014.

MARRONE Gianfranco, *Pensiero debole*, « Doppiozero », 5 septembre 2011,

<http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/pensiero-debole>, consulté le 15 octobre 2014.

SARTORI Giacomo, *Autismi 27 – La mia inettitudine*, « Nazione Indiana », 24 octobre, 2012,

<http://www.nazioneindiana.com/2012/10/24/autismi-27-la-mia-inettitudine>, consulté le 15 octobre 2014.

SAVIANO Roberto, *Giuseppe Montesano: l'intervista di "Pulp"*, « Pulp », mai 2003,

http://archivio.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1145&id_int=1471, consulté le 15 octobre 2014.

TEDESCO Natale, *Intervista a Montesano*, « Lo Specchio di carta »,

<http://www.lospecchiodicarta.it/it/autori/indiceautori/13/178-intervista-a-giuseppe-montesano.html>, consulté le 15 octobre 2014.

TONDELLI Pier Vittorio, *Panta*,

<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/b4604a8b566ce010c125684d00471e00/7c6e9bee970439c2c1256c2a003a35a7!OpenDocument>, consulté le 15 octobre 2014.

WU MING 1, *New Italian Epic. Versione 2.0*,

http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, consulté le 26 septembre 2014

ZUCCO Giuseppe, *Senza appartenenza: un'intervista a Tommaso Giagni su L'estraneo, il suo primo romanzo*, « Nazione Indiana », 5 juillet, 2012,

<http://www.nazioneindiana.com/2012/07/05/senza-appartenenza-unintervista-a-tommaso-giagni-su-lestraneo-il-suo-primo-romanzo>, consulté le 15 octobre 2014.

Filmographie

MORETTI Nanni, *Aprile*, 1994.

MORETTI Nanni, *Caro diario*, 1993.

MORETTI Nanni, *Ecce bombo*, 1978.

TARANTINO Quentin, *Pulp Fiction*, 1994.

VIRZÌ Paolo, *La Bella vita*, 1994.

Index des noms propres

A

Abrugiati, Luigia · 16, 39, 47, 232
Alberoni, Francesco · 118, 133
Alighieri, Dante · 46
Amato, Giuliano · 265, 266
Ambrosi, Elisabetta · 267, 273, 409
Ammaniti, Niccolò · 274, 277, 283, 284
Amoroso, Giuseppe · 142, 163, 276, 291, 340, 405
Anders, Günther · 404
Arcangeli, Massimo · 138
Asor Rosa, Alberto · 19
Aspesi, Natalia · 118, 125, 132, 133, 273
Astruc, Rémi · 163, 164
Augé, Marc · 294

B

Bachelet, Vittorio · 121
Badinter, Elisabeth · 111, 223, 401
Bajani, Andrea · 273
Bakhtine, Mikhaïl · 163, 384
Baldi, Guido · 17, 21, 29, 56, 59, 67, 89
Balestrini, Nanni · 122
Ballestra, Silvia · 138, 274, 277, 285, 286
Balzano, Roberto · 361, 376
Bandello, Matteo · 44
Bàrberi Squarotti, Giorgio · 93, 284
Barengi, Mario · 360
Baricco, Alessandro · 284
Barilli, Renato · 15, 67, 74, 91, 96, 133, 137, 144, 154, 159, 165, 275, 276, 284, 291, 298
Barthes, Roland · 26
Barzini, Luigi · 408
Battaglia, Salvatore · 43, 45, 56, 63, 68, 124, 128, 129, 205, 344
Battista, Pierluigi · 117
Baudelaire, Charles · 50, 429

Bauman, Zygmunt · 136, 166, 211, 248, 271, 293, 294, 298, 301, 312, 317, 319, 392
Bazzocchi, Marco Antonio · 89, 96
Beccaria, Gabriele · 288
Bech, Henning · 317
Bellassai, Sandro · 29, 129, 257, 270, 272, 310
Belpoliti, Marco · 226
Bergson, Henri · 386
Berlusconi, Silvio · 130, 131, 132, 268, 269, 271, 408
Bertoncini, Giancarlo · 18, 100, 101
Bevilacqua, Alberto · 284
Bianchi, Paolo · 19
Bocca, Giorgio · 266
Bodei, Remo · 126
Boni, Federico · 270, 334
Bonomi, Andrea · 27
Bonura, Giuseppe · 134
Booth, Wayne · 89, 155
Borgese, Giuseppe Antonio · 12, 41, 54, 99, 103, 104, 105, 106
Borsellino, Paolo · 261, 265
Boscolo, Claudia · 272, 273
Bossi, Umberto · 268
Bouissy, André · 33
Bourget, Paul · 50, 52, 56
Bre, Silvia · 417
Brioschi, Franco · 27
Brizzi, Enrico · 274, 277, 284, 285, 286
Brolli, Daniele · 283
Bromberger, Christian · 343
Bruzzi, Stella · 33
Bufalino, Gesualdo · 11, 41, 107, 108, 170, 236, 383
Bukowski, Charles · 278, 296
Busi, Aldo · 11, 23, 119, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 254, 275, 373, 399, 400, 402, 414, 415, 416
Bustamante, Jorge · 25
Butler, Judith · 186
Butti, Enrico · 16

Buzzi, Carlo · 273

C

Cadioli, Alberto · 134
Caliandro, Christian · 131, 204, 269
Caliceti, Giuseppe · 274
Calvi, Gabriele · 261, 265, 270
Calvino, Italo · 136, 137, 158, 278, 410
Campo, Rossana · 274, 285
Canali, Luca · 11, 255
Canalini, Massimo · 277
Caproni, Giorgio · 322
Carceneri, Luciano · 27
Cardone, Raffaele · 133, 274, 286
Carnero, Roberto · 291
Casadei, Alberto · 133, 134, 136, 277
Casagrande, Grazia · 27, 133
Cases, Cesare · 284, 288, 291
Castellaneta, Carlo · 266
Cataluccio, Francesco · 138
Cavaglione, Alberto · 17, 43
Cavalli, Alessandro · 126, 264, 271, 273
Cavalli, Marco · 126, 142, 264, 271, 273
Celati, Gianni · 285
Ceri, Paolo · 269
Ceserani, Remo · 135, 392
Chatman, Seymour · 25, 26, 27, 89, 155
Chaubet, François · 271, 369
Chelli, Carlo · 16
Cherchi, Grazia · 264, 265, 289, 291, 325, 341
Chiodi, Stefano · 117
Chirumbolo, Paolo · 272
Citati, Pietro · 169, 170
Comolli, Giampiero · 279, 280
Connell, Raewyn · 30, 112, 161, 250, 251
Connell, Robert · 30
Contarini, Silvia · 96, 271, 275
Conti, Guido · 138, 265, 266, 283
Conti, Paolo · 265, 266
Courtine, Jean-Jacques · 30
Crainz, Guido · 118, 121, 122, 123, 127, 142, 204, 268, 409
Crapis, Giandomenico · 269
Craveri, Piero · 266
Craveri, Pietro · 266

Craxi, Bettino · 126, 131, 270, 408
Crémieux, Benjamin · 76
Croce, Benedetto · 21
Culicchia, Giuseppe · 19, 24, 138, 260, 261, 262, 266, 267, 273, 274, 277, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 320, 321, 372, 374, 390, 392, 393, 395, 399, 400, 410, 424, 441
Curti, Luca · 17, 66, 67, 91

D

D'Annunzio, Gabriele · 17, 39, 40, 44, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 165
De Biasio, Anna · 29
De Carlo, Andrea · 117, 118, 136, 137, 204, 275, 308
De Castris, Leone Arcangelo · 45, 48, 50
De Lauretis, Teresa · 81
De Lillo, Antonio · 126, 264, 271, 273
De Maria, Luciano · 105, 106
De Martino, Ernesto · 384
De Michelis, Cesare · 136
de Tocqueville, Alexis · 410
Debenedetti, Antonio · 11, 256
Debenedetti, Giacomo · 14, 16, 17, 18, 66, 67, 88, 99, 100
Debord, Guy · 130
Del Giudice, Daniele · 117, 136, 137, 139, 275
Del Vecchio, Andreina · 158, 160, 165, 167
Dell'Agnese, Elena · 18, 179, 270
Della Valle, Valeria · 142
Demaria, Cristina · 187
Desiati, Mario · 397
Doninelli, Luca · 11, 260, 280, 281, 283, 308, 383, 393, 394
Donnarumma, Raffaele · 135
Donolo, Carlo · 127
Dorlin, Elsa · 181, 187, 223
Dostoevski, Fédor · 23, 46, 47, 51, 62, 106, 169, 234, 277

E

Eco, Umberto · 122, 131, 134, 309
Ellis, Bret Easton · 310
Erbani, Francesco · 342

F

Fagiani, Maria · 269, 297
Falcone, Giovanni · 261, 265
Fante, John · 278
Fellini, Federico · 18
Ferrario, Davide · 424
Ferraris, Denis · 68
Ferroni, Giulio · 102, 133, 141, 198,
284, 360
Fertilio, Dario · 266
Ficino, Marsilio · 44
Finzi, Enrico · 126
Fiorentino, Francesco · 27
Fiori, Cinzia · 19, 282
Fofi, Goffredo · 166, 226
Fogazzaro, Antonio · 12, 16, 32, 40, 44,
53, 54, 55
Forster, Edward Morgan · 26
Forth, Christopher · 30
Fumagalli, Marisa · 273
Fusco, Mario · 32, 33, 66, 69, 71, 97

G

Gaglianone, Paola · 330
Galasso, Giuseppe · 266
Galato, Franco · 133, 274, 286
Galiazzo, Matteo · 274, 283
Galli della Loggia, Ernesto · 123, 124
Galli, Guido · 121
Gallini, Chiara · 384
Gallo, Giuseppe · 284
Gambaro, Fabio · 274
Garbesi, Marina · 289, 292
Gates, Bill · 369
Genette, Gérard · 26
Genna, Giuseppe · 131, 214, 405
Génot, Gérard · 32
Gervasoni, Marco · 122, 128, 130, 132,
257, 408
Ghidetti, Enrico · 13, 14, 53, 63
Giagni, Tommaso · 19, 397
Gibson, Pamela · 33

Ginsborg, Paul · 21, 128, 142, 211,
216, 265, 266, 267
Giovanardi, Stefano · 136, 197, 199,
200
Gnagnarella, Giuseppe · 124, 125
Gogol, Nicolas · 51
Goldoni, Carlo · 44
Gontcharov, Ivan · 47, 51
Gozzano, Guido · 44
Gualdo, Luigi · 16, 39
Guglielmi, Angelo · 169, 280, 285, 325
Guzzanti, Paolo · 131

H

Hagège, Meoïn · 30
Hamon, Philippe · 25, 26, 350
Harvey, William John · 25
Hemingway, Ernest · 296
Hérelle, Georges · 32, 57, 59
Heyse, Paul · 13
Hillmore, Peter · 267

J

Jahier, Valerio · 91, 95
Jameson, Fredric · 135, 217
Jansen, Monica · 135
Jeuland-Meynaud, Maryse · 83, 87
Jonard, Norbert · 16, 47, 49, 50
Jouve, Vincent · 26, 252, 402

K

Kerouac, Jack · 278

L

La Porta, Filippo · 20, 136, 137, 141,
200, 238, 274, 276, 277, 278, 322,
325, 340, 369, 404
Lanslots, Inge · 172
Laurent, André · 344
Lavagetto, Mario · 15, 67, 79, 80, 89,
98
Le Rider, Jacques · 111
Lecler, Romain · 271, 369
Leopardi, Giacomo · 44, 46
Lepenies, Wolf · 166

Lodoli, Marco · 11, 20, 23, 119, 136,
140, 169, 170, 171, 172, 173, 180,
181, 186, 187, 190, 191, 194, 195,
196, 236, 254, 307, 383, 400, 402,
404, 417
Luchetti, Daniele · 426
Luperini, Romano · 18, 50, 57, 100
Lyotard, Jean-François · 135

M

Magris, Claudio · 51, 61
Maier, Bruno · 14
Malatesta, Maria · 29
Manacorda, Giuliano · 47
Manganaro, Jean-Paul · 410
Marras, Margherita · 271
Marrone, Gianfranco · 135
Mattelart, Armand · 369
Maugue, Annalise · 111
Maxia, Sandro · 15, 67, 78, 84, 91, 93,
94, 97
Mechthild, Fend · 186
Mellarini, Bruno · 186, 190, 194
Messina, Dino · 342
Michel, Paul-Henri · 32, 59, 169, 206
Michetti, Francesco Paolo · 59
Momigliano, Attilio · 54, 55, 436
Mondello, Elisabetta · 274, 277, 278,
284, 308
Montale, Eugenio · 13
Monteleone, Renato · 166
Montesano, Giuseppe · 24, 35, 262,
308, 356, 357, 358, 359, 360, 361,
362, 367, 368, 369, 371, 373, 374,
375, 376, 377, 378, 379, 380, 381,
384, 387, 392, 394, 399, 400, 402,
403, 429, 430, 440
Morando, Paolo · 121, 124, 125, 126
Moravia, Alberto · 41, 54, 107, 169
Moresco, Antonio · 11, 260, 303, 393,
395
Moretti, Franco · 25, 77
Moretti, Nanni · 20, 118, 407
Mori, Anna Maria · 130
Moroni, Primo · 122
Mosse, George · 40, 76
Mozzi, Giulio · 11, 260, 274, 284, 394
Mutterle, Anco Marzio · 56

N

Nata, Sebastiano · 11
Nelli, Anna · 169, 172, 173, 194, 196
Nesi, Edoardo · 11, 395
Nietzsche, Friedrich · 50, 56, 290, 378
Nomadi · 125
Nordau, Max · 39, 50
Nori, Paolo · 11, 260, 303, 392, 393,
394, 405
Nove, Aldo · 274, 279, 283

O

Onofri, Sandro · 278, 279, 281, 282
Orengo, Nico · 137, 139, 143, 281
Oriani, Alfredo · 16

P

Palandri, Enrico · 118, 137, 139, 206,
226, 227, 235, 236, 422
Pananari, Massimo · 127, 269
Panzeri, Fulvio · 133, 134, 138, 139,
225, 239, 240, 251, 256, 274, 283,
286, 291
Paris, Renzo · 273, 279
Pautasso, Sergio · 136
Pavese, Cesare · 41, 107, 108
Pazienza, Andrea · 422
Pazzi, Roberto · 136, 139
Pedullà, Walter · 139
Perrella, Silvio · 238, 240
Petrella, Angelo · 135
Petroni, Franco · 18, 100, 101
Pias, Giuliana · 271
Picca, Aurelio · 283
Pico della Mirandola, Giovanni · 44
Piersanti, Claudio · 11, 20, 23, 24, 27,
35, 120, 133, 137, 139, 140, 206,
225, 226, 227, 228, 230, 232, 233,
234, 235, 236, 238, 239, 240, 245,
246, 247, 249, 251, 254, 256, 260,
398, 400, 422, 423
Pirandello, Luigi · 12, 15, 40, 44, 50,
59, 60, 61, 62, 63, 74, 91, 96, 99
Placido, Beniamino · 129, 253
Pocci, Luca · 290, 293, 296
Polveroni, Adriana · 285
Previati, Gaetano · 44

Prezzolini, Giuseppe · 408
Puppo, Mario · 21, 50

Q

Quadruppani, Serge · 308, 356
Quaquarelli, Lucia · 271

R

Raboni, Giovanni · 429
Radice, Marco · 137
Rambelli, Paolo · 91
Rampi, Alfredo · 131
Rasy, Elisabetta · 281, 282
Ravera, Livia · 137
Recalcati, Massimo · 223
Reich, Jacqueline · 18, 19, 33, 179, 406
Rerolle, Raphaëlle · 360
Revelli, Marco · 265
Ricci, Giuseppe · 269
Ricœur, Paul · 28, 49
Rilke, Rainer Maria · 23
Risset, Jacqueline · 46
Robber-Grillet, Alain · 25
Rosina, Alessandro · 45, 90, 267, 273, 409
Rovatti, Aldo · 135
Roverselli, Franca · 272, 273
Rugarli, Giampiero · 278, 279, 281, 282, 405
Ruspini, Elisabetta · 18, 257, 269, 270, 297, 306, 310, 406
Russo, Luigi · 14, 99

S

Saccone, Edoardo · 99
Salmon, Christian · 161
Sanguineti, Edoardo · 137
Santolini, Egle · 121
Saraceno, Chiara · 246, 270, 407
Sartori, Giacomo · 19
Sartre, Jean-Paul · 382
Saviano, Roberto · 360, 387
Scarpa, Tiziano · 274, 277, 284
Schmitz, Ettore · 13, 14, 15, 66, 67, 79, 80, 89, 98
Schopenhauer, Arthur · 16, 17, 49, 62, 91, 290

Sennet, Richard · 166, 212, 219
Serra, Maurizio · 43
Serri, Mirella · 285
Sica, Luciana · 289, 319
Siciliano, Enzo · 136, 140, 281
Simonetta Piccone, Stella · 246
Sinibaldi, Marino · 282, 284, 325
Siti, Walter · 260, 392
Sofio, Séverine · 186
Solmi, Sergio · 107
Sorcinelli, Paolo · 138
Spinazzola, Vittorio · 143, 159, 276, 277, 360
Spunta, Marina · 20, 226, 227, 232, 234, 239, 251
Stancanelli, Bianca · 308
Stara, Arrigo · 25
Starnone, Domenico · 11, 20, 24, 35, 260, 261, 264, 324, 326, 330, 333, 334, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 351, 353, 390, 392, 400, 402, 426, 427
Svampa, Nanni · 125
Svevo, Italo · 11, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 32, 33, 39, 40, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 55, 59, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 146, 200, 247

T

Tabucchi, Antonio · 136, 275
Tamaro, Susanna · 284
Tamburri, Anthony · 198, 199, 200
Tani, Stefano · 20, 136, 138, 139, 200, 204, 205, 221, 227, 236, 237
Tarantino, Quentin · 135, 283
Tartaglia, Marcello · 46
Tavosanis, Mirko · 212
Tedesco, Natale · 358, 375, 377, 379, 380
Tellini, Gino · 58
Terrile, Maria Cristina · 103
Tesio, Giovanni · 324, 325
Tobagi, Walter · 121
Toffoli, Fulvio · 251
Tolstoï, Léon · 50, 169
Tondelli, Pier Vittorio · 118, 134, 136, 138, 139, 206, 226, 227, 235, 236,

256, 277, 278, 285, 308, 422, 424,
439
Tosh, John · 246, 297
Tosi, Guy · 56
Tourgueniev, Ivan · 47, 48, 51, 142
Tozzi, Federigo · 12, 14, 18, 20, 21, 50,
99, 100, 101, 103, 169
Trevi, Emanuele · 284
Trump, Donald · 312, 313
Turani, Giuseppe · 265, 267

V

Van Des Bogaert, Annelis · 172
Van Straten, Giorgio · 11, 206, 237
Varni, Angelo · 138
Vasari, Giorgio · 44
Vassalli, Sebastiano · 129, 284
Vasta, Giorgio · 165, 212, 386, 388,
409, 410
Vattimo, Gianni · 135
Veneziani, Lidia · 65, 95, 200
Ventavoli, Bruno · 283
Verlaine, Paul · 51

Veronesi, Sandro · 11, 20, 23, 120,
136, 140, 197, 198, 199, 200, 201,
204, 205, 206, 207, 210, 211, 212,
214, 216, 217, 219, 221, 223, 224,
232, 236, 254, 307, 383, 399, 400,
402, 420
Virzì, Paolo · 307
Volponi, Paolo · 136
von Hofmannsthal, Hugo · 23
Vuattoux, Arthur · 30

W

Warnier, Jean-Pierre · 271
Weininger, Otto · 14, 17, 111
Wilde, Oscar · 52
Woloch, Alex · 25
Wu Ming · 405

Z

Zucco, Giuseppe · 19