



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
SCUOLA DI DOTTORATO IN CULTURE UMANISTICHE E VISIVE
DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO
Ciclo XXVII - Settore disciplinare L-FIL-LET/11

in cotutela con



UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE-LA DEFENSE
ECOLE DOCTORALE DE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
EQUIPE D'ACCUEIL ETUDES ROMANES
CENTRE DE RECHERCHES ITALIENNES

L'opera letteraria di Emilio Tadini
L'œuvre littéraire d'Emilio Tadini

Dottorando: **Dott. GIACOMO RACCIS**

Relatori: **Prof.ssa Nunzia Palmieri** per l'Università di Bergamo

Prof. Christophe Mileschi per l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense

Anno Accademico 2014-2015

L'œuvre littéraire d'Emilio Tadini

Introduction

Cette thèse se propose d'étudier l'œuvre littéraire d'Emilio Tadini (1927-2002). Peintre unanimement reconnu, auteur d'une parabole créative originale, Tadini a été de même protagoniste d'un parcours littéraire de grand valeur mais encore très peu étudié : il existe un certain nombre de critiques, militants et académiques, qui se sont concentrés sur son œuvre et qui en ont certifié la valeur et l'intérêt, mais sans étendre leur analyse au-delà de la publication de quelques essais.

Emilio Tadini a été un intellectuel éclectique, capable de convertir dans plusieurs voies expressives son inspiration artistique : à la pratique de l'écriture romanesque et de la peinture, il a associé une activité poétique et une petite production théâtrale, mais surtout un engagement culturel, en particulier dans le milieu milanais, qui s'est exprimé en termes de participation active, d'organisation et de responsabilité institutionnelle. Toutes les différentes déclinaisons de son activité intellectuelle contribuent à rendre plus riche et complexe sa production littéraire, qui représente une des voies les plus originales dans l'«extrême-contemporain» italien.

Après un apprentissage qu'il a passé en partageant son temps entre une première production poétique (en 1947 «Il Politecnico», dirigé par Vittorini, publie son petit poème *La passione secondo San Matteo*), la critique littéraire (sur des revues comme «Inventario» et «Quaderni milanesi») et la critique d'art (la première exposition présentée remonte au 1956), au début des années Soixante Emilio Tadini s'est rapproché, même si dans une position toujours marginale, du milieu de la nouvelle avant-garde : en 1963 il sort son premier roman, *Le armi l'amore*¹, et l'année suivante *Paesaggio con figure*, récit publié en 1959 dans une revue, est inclus par Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani dans l'*Antologia* du Gruppo 63². Il s'agit de deux narrations qui s'inscrivent dans le cadre des recherches de la phénoménologie, et en particulier de sa déclinaison relationniste élaborée par Enzo Paci.

¹ *Le armi l'amore*, Rizzoli, Milano 1963; puis BUR, Milano 1989, avec une *Introduzione* de G. Gramigna; traduction française par Claude-Antoine Ciccione : *Les armes l'amour*, Laffont 1967.

² *Paesaggio con figure*, dans «Inventario», a. IX/XIV, n. 1-6, janvier-décembre 1959, pp. 131-181; puis dans N. Balestrini et A. Giuliani (eds.), *Gruppo 63. Antologia*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 322-332.

Il faut attendre dix-sept ans pour voir sortir un nouveau roman : pendant ce temps Tadini se dédie complètement à la peinture (qu'il avait découverte en même temps que l'activité littéraire). En 1980, quand tous les paradigmes culturels sont changés et qu'il est devenu un intellectuel célèbre, *L'opera*³ est publiée par Einaudi : c'est le premier roman d'une trilogie centrée sur le personnage d'un journaliste myope qui s'engage dans la recherche des cas intéressants pour sa profession. Il devient le spectateur d'histoires qui sont le nœud de la narration romanesque. Il s'agit, en ce cas, d'une sorte de polar méta-narratif sur le milieu artistique ; *La lunga notte* (1987)⁴, deuxième volet de la trilogie, est une évocation tragicomique de la société italienne de l'après 8 Septembre 1943. Enfin, *La tempesta* (1993)⁵, troisième et dernier tome, transpose un mélange du drame de Shakespeare éponyme et du *Robinson Crusoe* de Defoe dans une histoire de folie et d'abandon contemporains.

Dès les années Quatre-Vingts Tadini augmente sa production purement littéraire : *La distanza*⁶, *L'occhio della pittura*⁷ et *La fiaba della pittura*⁸ représentent le côté théorique d'une culture éclectique, dans laquelle se mélangent psychanalyse et épistémologie, philosophie et critique du système culturel. Tadini s'engage encore dans la poésie (*L'insieme delle cose*)⁹ et exprime aussi sa riche inspiration narrative dans le théâtre (*Profughi*; *La tempesta*, adaptation du roman; *La deposizione*, 1997 ; *Profeta al trucco*, 2001)¹⁰. *Eccetera*¹¹, son dernier roman, sorti après sa mort, confirme la curiosité intellectuelle et la polyvalence de l'écriture d'Emilio Tadini, en proposant le « voyage au bout de la nuit » d'un groupe de jeunes à la recherche de la discothèque parfaite.

Le parcours littéraire se déroule ainsi : partant d'une première saison très expérimentale, conduite depuis une position d'arrière-garde dans l'avant-garde italienne, et passant par une deuxième phase dans laquelle il mûrit une vocation narrative très prononcée et fluviale (influencée aussi par les modèles de Céline, Faulkner et Gadda) jusqu'à mélanger certains thèmes du nouveau paradigme postmoderne (contamination des genres et des langages, parodie) à une conception de la littérature qu'on pourrait définir néo-moderniste. Dans toute sa production, il reste un noyau de thèmes constants: la thématisation du problème de la distance entre la représentation artistique et l'expérience individuelle, la mémoire comme système de composition narrative intime de l'homme

³ E. Tadini, *L'Opera*, Einaudi, Milano 1980.

⁴ E. Tadini, *La lunga notte*, Rizzoli, Milano 1987 ; puis Einaudi, Torino 2010, avec une *Prefazione* de M. Bersani ; traduction française par Françoise Liffra : *La longue nuit*, Lieu commun, Parsi 1989; puis Gallimard, Paris 1990.

⁵ E. Tadini, *La tempesta*, Einaudi, Torino 1993.

⁶ E. Tadini, *La distanza*, Einaudi, Torino 1998.

⁷ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, Garzanti, Milano 1995.

⁸ E. Tadini, *La fiaba della pittura*, aux soins de M. Bianchi, Pagine d'arte, Capriasca, Svizzera 2001-2002.

⁹ E. Tadini, *L'insieme delle cose*, Garzanti, Milano 1991.

¹⁰ E. Tadini, *Profughi (atto 1)*, dans «Idra», a. v, n. 10, gennaio 1995, pp. 7-37; *La tempesta*, 1995 ; *La deposizione*, Einaudi, Torino 1997 ; *Profeta al trucco*, 2001.

¹¹ E. Tadini, *Eccetera*, Einaudi, Torino 2002.

pour comprendre et justifier sa présence dans l'espace et le temps, l'élan d'un discours très libre et familier, engagé dans la transposition verbale d'une réalité toujours excédante, l'interprétation d'un rôle actif et collaboratif pour le lecteur dans la création de la narration. Ces thèmes se conservent au fil des années, mais ils changent de références théoriques et philosophiques, en mettant à l'épreuve l'auteur dans la conversion de son noyau poétique par rapport à des paradigmes culturels en transformation.

Il s'agit là des bases fondamentales indispensables à une étude intégrale de l'œuvre romanesque d'Emilio Tadini, qui devra tenir compte nécessairement de son activité picturale parallèle (qui développe et relance dans un contexte différent les mêmes thèmes) et s'intégrer avec un profil d'intellectuel polyédrique (il faut au moins rappeler les traductions et les préfaces critique des classiques de la tradition européenne moderne, la longue collaboration avec le « Corriere de la sera » pendant les années Quatre-Vingts-Dix, la présentation d'une émission culturelle télévisée et son rôle de président de l'Accademia di Brera à Milan, de 1997 à sa mort). A ces raisons il faut ajouter une impulsion qui rend notre recherche non seulement stimulante, mais aussi nécessaire : dans le panorama critique contemporain on constate l'absence d'une étude monographique de l'auteur comme écrivain (domine encore le « monopole » de l'image du peintre¹², qui conditionne la réception de son œuvre littéraire). Face à une production critique ponctuelle, pratiquée par des personnalités académiques très attentives (Alberto Casadei¹³, Clelia Martignoni¹⁴, Anna Modena¹⁵, Bruno Pischedda¹⁶, Gianni Turchetta¹⁷) mais pointant à l'analyse de parties spécifiques de l'œuvre tadinienne, il n'existe pas encore un travail critique qui permette de comprendre son écriture d'une façon intégrale, dans sa continuité chronologique.

En essayant de combler ce vide critique, cette thèse se fixe l'objectif de formuler une interprétation cohérente et intégrale de la poétique d'Emilio Tadini, approfondie par la relation évidemment très étroite avec sa production artistique et les différentes déclinaisons de son inspiration littéraire, la poésie – déjà objet d'étude dans un important recueil sorti en 201, sous la direction d'Anna

¹² A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, Fabbri Editore, Milano 1994 : unique monographie sur Tadini, ce texte se présente comme «longue légende» (environ 30 pages) d'un volume illustré sur l'œuvre picturale de l'artiste.

¹³ A. Casadei, *La distanza e il sistema. Letteratura, pittura e filosofia nelle opere di Emilio Tadini*, dans « Italianistica », XXXVIII, 3, 2009, pp. 207-220; puis dans *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Pearson, Milano-Torino 2011, pp. 135-153; Id., *Il pieno e il vuoto nell'onomastica di Emilio Tadini*, dans *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, aux soins de M.G. Arcamone, D. Brenner, B. Porcelli, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010, pp. 110-120.

¹⁴ C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore»*, in «Strumenti critici», xxiii, n. 1, gennaio 2008, pp. 11-24.

¹⁵ A. Modena, *La città laboratorio di Emilio Tadini*, dans « Strumenti critici », xxiii, n. 1, janvier 2008, pp. 39-53.

¹⁶ B. Pischedda, *Narrazioni comiche anni Ottanta: Eco, Benni, Meneghello, Tadini, Busi*, dans L. Clerici, B. Falcetto (eds.), *Calvino e il comico*, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 177-205.

¹⁷ G. Turchetta, *Tragico è comico. Incontro con Emilio Tadini*, dans «Linea d'ombra», n. 38, mai 1989, pp. 70-74; G. Turchetta, «Io quelli che sbadigliano li ammazzerei»: un mondo pieno raso di cose, Tadini, «Eccetera», CUEM, Milano 2004.

Modena¹⁸ – et le théâtre. La tenue de la formule originale du «realismo integrale» à une nouvelle disposition romanesque de l’auteur ; l’évolution des formes du roman allégorique, de la structure au contenu des œuvres ; l’expérience de différentes typologies narratives et les divers résultats de la confrontation représentation-réalité (jusqu’à l’hypothèse de l’« opera totale »¹⁹) ; la mise à jour du concept de « crise du sujet » aux différents contextes culturels et sociaux ; la transition de l’ironie, qui met en question les habituelles interprétations du monde en contestant leur validité, à la parodie postmoderne, formule qui, en réduisant les théories artistiques et philosophiques à des expédients de la narration, risque de les simplifier et banaliser : voilà les éléments à partir desquels nous pourrions considérer l’hypothèse d’un placement de l’œuvre de Tadini au sein d’un canon «expérimental» qui se fonde sur une proposition avancée par Gianni Turchetta en 1999²⁰.

L’écriture d’Emilio Tadini se présente aujourd’hui encore comme un terrain d’exploration très riche pour la critique littéraire : des lignes de recherche ont déjà été esquissées par d’excellentes études. Désormais, il est nécessaire de les compléter dans une œuvre intégrale qui puisse rendre justice à un auteur encore peu connu mais qui offre une expression originale et unique de la littérature italienne du XX^{ème} siècle.

¹⁸ A. Modena (ed.), *Poemetti e poesie*, Fondazione Corriere della sera, Milano 2011.

¹⁹ B. Pischetta, *L’opera totale di Emilio Tadini*, dans Id., *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.

²⁰ G. Turchetta, *Letteratura sperimentale. Gli effetti della trasgressione narrativa*, dans V. Spinazzola (ed), *Tirature '99*, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, Milano 2000.

Première Partie. *Les débuts*

1. Les années difficiles

Les témoignages et les informations qui permettent de reconstruire les premières années de la biographie d'Emilio Tadini ne sont pas nombreux. On possède heureusement la longue et riche conversation entretenue par Arturo Carlo Quintavalle avec l'auteur – et publiée dans le texte *Emilio Tadini e le scritture*²¹ – et quelques brefs témoignages d'amis et de collègues : par cette voie on peut arriver à raconter une partie de son adolescence, de son apprentissage culturel et de sa vie avant ses débuts en tant que poète, peintre et critique, littéraire et artistique à la fois.

Si la reconstruction de ses premières années de vie sert plutôt à fournir l'arrière-plan de sa vie d'artiste, la connaissance du contexte dans lequel Tadini fait ses premiers pas est utile en vue de connaître sa position dans une période historique qui voit les intellectuels de sa génération impliqués dans un défi culturel et social très important. En effet, pour ceux qui, comme lui – né en 1927 –, sont arrivés à la guerre sans une préparation idéologique ou culturelle à la hauteur de cette expérience, la saison suivante, à savoir celle de la reconstruction et d'un nouvel engagement pour les intellectuels plus âgés, représentera un passage difficile, d'inquiétude et d'égarement.

En 1959, Renato Palmieri et Enzo Antonini, rédacteurs de la revue « Il Paradosso », présentent une étude sur ladite «génération des années difficiles», composée par les intellectuels nés dans les années Vingt, tels Giuliano Gramigna, Oreste del Buono, Luciano Della Mea, Italo Calvino, Rossana Rossanda, Franco Fortini et Fulvio Papi²². Les éditeurs étaient motivés dans leur enquête par le besoin de comprendre les choix et les positions – face à l'Histoire et à ses bouleversements – prises par ceux qui avait été surpris par la guerre à l'âge de premières réflexions de jeunesse et qui, au bout des années Cinquante, représentaient l'épine dorsale de la nation. A travers les entretiens et les articles, ils sont arrivés à définir un profil très pertinent d'une génération qui a été définie, de manière emblématique, «*di mezzo*» [du milieu].

Pour Emilio Tadini, qui partage les mêmes inquiétudes des intellectuels de son âge, la fin de la Seconde Guerre Mondiale ouvre une période fondamentale de mise à jour culturelle, après l'autarchie du régime fasciste. Il faut remplir les lacunes et, en ce sens, le théâtre se présente comme l'art qui contribue le plus à la renaissance de la vie culturelle à Milan, où Tadini fréquente le cercle « Diogene », d'où naîtra le groupe fondateur du Théâtre Piccolo. Au moyen du théâtre, les jeunes

²¹ A.C. Quintavalle, *Emilio Tadini*, Fabbri Editore, Milano 1994.

²² L'enquête se déroula sur cinq épisodes (du n. n. 15-16, janvier-février 1959, au n. 23-24, septembre-décembre 1960) qui depuis ont été recueillies dans un seul volume par les mêmes éditeurs : *La generazione degli anni difficili*, aux soins de E.A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari 1962.

intellectuels entrent en contact avec la tradition, le répertoire et les auteurs étrangers, qui introduisent dans le milieu italien de nouvelles expériences et perspectives. A cette époque, Milan se présente comme l'épicentre de la renaissance culturelle et artistique : dans la ville on trouve les théâtres, justement, les journaux et les maisons d'éditions, les ateliers des artistes à Brera, mais aussi les usines et les nouveaux quartiers de la proche banlieue. Vers Milan se dirigent des milliers d'Italiens à la recherche d'un travail, car la ville incarne d'une manière exemplaire les caractéristiques d'un pays en transition vers la modernité, des difficultés de l'après-guerre à l'aisance petit-bourgeoise du *boom* économique.

C'est à Milan qu'Emilio Tadini fait ses débuts en tant que poète. Dès son premier texte, *La passione secondo San Matteo*, sorti en 1947 sur « Il Politecnico » dirigé par Elio Vittorini, il entreprend un parcours d'expérimentation poétique sous la forme d'un petit poème : ce choix – qui anticipe celui d'un autre poète de sa génération comme Pier Paolo Pasolini – trouve son modèle principal en T.S. Eliot, qui fait le pont vers une tradition qui remonte à Foscolo et Leopardi (et qui arrive jusqu'à Pavese). Dans ses poésies – de 1947 à 1961 il rédige *L'oratorio della pace*, *Storia di un soldato*, *Don Giovanni*, *Epitalamio*, *L'acqua*, *Arena Po*, *Natura nel segno*, *La metamorfosi* – Tadini emploie une forme longue, à propension narrative, et un langage ouvert et direct : il exprime ainsi la nécessité de surpasser les difficultés de la poésie hermétique, de sa versification brève, pour instaurer un nouveau dialogue entre poète et lecteur, en donnant une nouvelle importance à la signification par rapport au signifiant. A l'époque de ses débuts ce choix a encore une valeur de révolte contre la tradition intimiste et désengagée, mais, au cours de la décennie suivante, il deviendra une ligne forte de la poésie italienne²³.

Pour Tadini, la poésie, de *L'oratorio della pace*²⁴ jusqu'à *La metamorfosi*²⁵, représente le premier lieu au sein duquel il est possible de réfléchir sur la condition d'intellectuel, mais aussi de jeune qui a survécu au désastre de la guerre. Ce thème demeure dans toute la première partie de son activité et trouve une déclinaison dans ses poèmes à travers ce que Tommaso Giglio a défini « il tono corale dell'interrogazione sul destino di tutti dopo il disastro, l'apertura alla speranza unita all'angoscia di non appartenere forse che a un equivoco della storia, a nessun tempo e a nessun luogo »²⁶. On retrouve ici une confrontation avec l'Histoire qui était déjà au centre de l'enquête sur la génération des années difficiles : l'appel de l'Histoire oblige à mettre en question une forme d'engagement qui n'a rien à voir avec les partis politiques, mais qui interroge la conscience individuelle face aux vicissitudes collectives, à le sort d'une « foule » dont chacun fait partie.

²³ Comme le souligne Salvatore Quasimodo dans la préface de l'anthologie *Poesia italiana del dopoguerra*, où se trouvent aussi des poésies de Tadini; cfr. S. Quasimodo (ed), *Poesia italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958.

²⁴ E. Tadini, *L'oratorio della pace*, dans « Letteratura », n. 34, a. IX, mai-juin 1947, pp. 87-90.

²⁵ E. Tadini, *La metamorfosi*, dans « Quaderni milanesi », n. 2, printemps 1961, pp. 103-109.

²⁶ T. Giglio, *Introduzione* à E. Tadini, *La metamorfosi*, cit., p. 105.

Quelques années après la fin du conflit, le sens de la communauté que l'activité antifasciste avait transformé en sentiment spontané a déjà disparu ; le jeune intellectuel est seul face à ses devoirs. Geno Pampaloni a défini ce mouvement un processus d' « aliénation de l'Histoire »²⁷, qui concerne l'expérience d'une génération incapable de renverser dans les mouvements historiques les effets des sollicitations individuelles. A partir d'ici, un reflux vers les motifs existentiels, une clôture dans la république privée du soi-même.

L'œuvre poétique de Tadini, à cette époque, reflète un tourment similaire. Anna Modena parle d'une poésie qui élit comme protagoniste un « nous » en tant que dimension sociale, signal d'un peuple (italien ou milanais) qui dans la peur a acquis la conscience du futur²⁸. Mais c'est exactement face à cette collectivité que la parole poétique risque de devenir muette, car insuffisante pour témoigner, pour représenter les autres : « Così non rispondiamo. Ed è noi che han chiamato / secoli interi di respiro »²⁹.

Il y a une deuxième partie de la première production de Tadini où le scénario des narrations poétiques change. Dans *Natura nel segno*³⁰ ou *La metamorfosi*, la guerre, en tant que thème et arrière-plan, disparaît ; à sa place s'installe un discours plus abstrait, sans référence à une réalité reconnaissable. Cette deuxième phase charge les poèmes d'une forte tension à la conceptualisation : la haute densité symbolique est, en réalité, le produit d'une confrontation avec la *Waste land* et les *Quartets* d'Eliot, ainsi qu'avec les *Cantos* de Pound, modèles d'une poésie qui cherche dans l'abstraction une voie privilégiée pour accueillir la complexité du réel. Ce genre de compositions poétiques montre aussi les nouvelles sources poétiques et philosophiques qui arrivent à influencer la formation intellectuelle de Tadini.

Le militantisme culturel

Par la suite, et avec la poésie, Tadini trouve dans l'activité critique sur les revues culturelles le moyen d'exprimer sa personnalité intellectuelle. Au fil des années il bâtit un très riche réseau de contacts, qui lui permet de donner corps à une production éclectique, qui comprend la critique littéraire ainsi que le reportage photographique, les chroniques d'art et l'enquête sociologique (sur « Civiltà delle macchine »). Sur « Inventario », revue de profil international (dans son comité scientifique se trouvent Quasimodo et Eliot), Tadini publie quelques poèmes, mais aussi ses premiers articles en tant que critique littéraire. En se confrontant avec des textes différents – des essais de Lukács aux romans de Balzac, des différences entre Proust et Joyce à la poésie

²⁷ Cfr. G. Pampaloni cité dans E. Golino, *La speranza laica. Colloquio sulla generazione degli anni difficili*, dans Id., *Cultura e mutamento sociale*, Edizioni di Comunità, Milano 1969, p. 52.

²⁸ Cfr. A. Modena *Introduzione* a E. Tadini, *Poemetti e poesie*, cit., p. 16.

²⁹ E. Tadini, *L'oratorio della pace*, cit.; puis dans E. Tadini, *Poemetti e poesie*, aux soins de A. Modena, Fondazione Corriere della sera, Milano 2011, p. 79.

³⁰ E. Tadini, *Natura nel segno*, dans « Inventario », a. IX/XIV, n. 1-6, janvier-décembre 1959, pp. 182-185.

contemporaine – Tadini met au point sa « boîte à outils » et entreprend un travail d'échange avec le public qui est fondamental pour ne pas réduire le discours de l'auteur au monologue. Sur l'ensemble des dix années de collaboration avec la revue (de 1950 à 1960), il écrit seulement quatre articles, mais ces derniers suffisent pour montrer les préférences de l'auteur en matière de théorie de la littérature. En particulier parce-que dans ces brefs essais Tadini esquisse déjà une idée de « critique des formes » sur laquelle, au début des années Soixante, il bâtira sa théorie du « réalisme intégral » : en lisant les grands écrivains de la tradition occidentale, Tadini élabore la conviction qu'une contrainte nécessaire relie l'écriture à la vie réelle, d'où jaillirait une vive attention à la « *metafisica delle "circostances"* »³¹, à la phénoménologie des événements minimaux.

Sur « Cinema nuovo », revue dirigée par Guido Aristarco, Tadini retrouve plusieurs de ses amis et compagnons des soirées aux tables du Bar Jamaica, mais surtout trouve l'ambiance pour tirer profit de sa passion de jeunesse pour le cinéma, dont il reconnaîtra toujours l'influence profonde. Le 1^{er} novembre 1953 il inaugure la rubrique *Letterati al cinema*, qui durera six épisodes (jusqu'à mai 1954) et où il examine le rapport entre les intellectuels et le nouveau média, dès son irruption dans le système des arts au début du siècle. La collaboration à « Cinema nuovo » représente pour Tadini une étape cruciale au cours de son apprentissage : ici il soumet à l'épreuve de l'esthétique spécifique du cinéma les réflexions élaborées dans des domaines artistiques différents. En particulier, le cinéma lui offre la confirmation définitive de la nécessité de travailler à la recherche d'un style qui puisse reproduire le mélange des niveaux et des tons avec lesquels la réalité se montre (c'est une caractéristique qu'il retrouve déjà dans les comiques muettes, construites sur l'entrelacement du tragique et du ridicule).

Finalement, à la fin des années Cinquante, sur « Settimo giorno », un hebdomadaire, et « Successo », mensuel, il entreprend l'activité de chroniqueur et divulgateur d'art. C'est surtout la collaboration avec « Successo », où il occupe une rubrique dédiée à l'art, qui lui offre l'occasion de se construire un profil de critique d'art. Dans ses articles – plus de cent-cinquante sur neuf ans – Tadini propose des portraits d'artistes italiens contemporains (Fontana, Peverelli, Morlotti, Romagnoni, Schifano) ainsi que de grands protagonistes de l'art mondial (Ernst, Bacon, Matta, Dix, qui seront aussi des sources d'inspiration pour sa production picturale personnelle). Mais il commente parfois les nouveautés du panorama national et international, en relatant les grands événements et les manifestations les plus importantes. A travers ces écrits variés, Tadini commence à définir sa position dans le contexte artistique ; on observe qu'il raconte et juge toujours l'œuvre de ses « collègues » à partir de la correspondance (ou de la non-correspondance) avec les caractères

³¹ Edoardo Sanguineti parlait ainsi de la poétique de Michel Butor, qui a influencé la pensée théorique de Tadini; cfr. E. Sanguineti, *Butor, "une machine mentale"*, dans « il verri », n.2, 1959 puis dans Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 137.

principaux de ce qu'il définira comme le « réalisme intégral ». Der plus, précisément dans ces articles, Tadini élabore et compose un vrai vocabulaire critique – fait de termes et de catégories – qu'il élèvera à théorie ses considérations sur l'art.

On retrouvera ce vocabulaire dans les catalogues des expositions des artistes que Tadini reconnaît comme camarades dans le renouvellement de l'art contemporain et auxquels, à juste raison, il offre sa mûre voix critique. Il s'agit de ceux que l'on regroupe habituellement sous l'étiquette de la « Nuova Figurazione » : Valerio Adami, Alik Cavaliere, Alfredo Chighine, Gianni Dova, Bobo Piccoli, Bepi Romagnoni, Guido Somaré. Ce sont les protagonistes d'un mouvement qui, même comprenant des styles et des techniques différentes, se fonde sur un commun « portement » envers la réalité. Ces jeunes artistes – qui sont tous installés à Milan – essaient de réagir au mysticisme de l'art informel et au risque de tomber dans un naturalisme pictural propre au réalisme « engagé », en donnant à l'image une « nouvelle structure », définie par la conscience des relations d'espace et de temps qui composent le sujet.

L'exposition collective *Possibilità di relazione*³², à la Galerie L'Attico de Rome en mai 1960 et aux soins d'Enrico Crispolti, Roberto Sanesi et du même Emilio Tadini, marque une ligne de passage dans ce domaine : il s'agit de la première tentative d'inclure dans un cadre théorique cohérent ces différents artistes. Le texte écrit par Tadini fournit la substance théorique à cette tentative et propose pour la première fois la formule de « réalisme intégral » qui s'installera au centre de sa future production, littéraire et picturale. Cette étiquette vise à inclure toutes les œuvres qui essaient de déconstruire la morphologie du sujet pour la recomposer selon une logique inattendue, mais non moins significative.

Le « réalisme intégral » entre peinture et écriture

Si on lit en parallèle le texte consigné par Tadini pour la présentation de *Possibilità di relazione* et un essai sur Joyce publié fin 1960 sur « Inventario », intitulé *Il tempo e il cuore*, on peut observer la même réflexion poétique se déverser sur les deux domaines de l'expression artistique sans solution de continuité. On comprend, ainsi, la perméabilité entre discours littéraire et discours pictural qui caractérisera toute la production artistique de l'auteur. Dans les deux textes une conception « organique » de la réalité s'impose, en convergeant vers la définition du « réalisme intégral » : cette formule se construit sur l'idée que chaque « fait » doit ouvrir la dimension du temps dans celle de l'espace, dans un flux continu des rapports et des valeurs.

Au centre de la création artistique s'affirme la catégorie temporelle, non pas entendue dans sa valeur chronologique, mais dans sa dimension narrative : « dimensione che si attua solo nell'essere

³² *Possibilità di relazione*, aux soins de E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Galleria L'Attico, Roma, (du 25 mai) 1960.

occupata da una serie di accadimenti umani e nel suo integrarsi ad essi »³³. Sur la toile, dans la peinture de Tadini (qui débute en 1961 à la Galerie du Cavallino de Venise) et de ses amis, les figures sont difformes, ambiguës, non-reconnaissables : il semble que la réalité ait été mise de côté pour faire place à un absurde incompréhensible. Mais cette déformation est déterminée par la nécessité de faire affleurer ce qui, dans le réel, est invisible, submergé. Le dessin pousse le regard jusqu'au lieu où se produisent les conséquences que nos habitudes visuelles ont sur notre inconscient³⁴.

En ce qui concerne la littérature, la référence est l'écriture de Joyce, car ce dernier avait transformé la linéarité du temps chronologique des narrations traditionnelles en « sphère », c'est-à-dire dans la configuration géométrique d'un champ complexe qui comprend souvenir, faits, sensations passées, présents ou à venir, c'est-à-dire, encore, tous les éléments qui constituent la sphère organique d'un individu. Tadini mettra à profit sa leçon dans ses premières épreuves narratives, où le modernisme de Joyce se mêle à celui de Faulkner.

La peinture de Tadini naît sous l'influence du surréalisme, surtout des « maîtres » De Chirico et Ernst, mais aussi des surréalistes de deuxième génération tels Francis Bacon, Roberto Sebastián Matta, Graham Vivian Sutherland. Pablo Picasso, Francis Picabia et Paul Klee. Ce panthéon est l'objet des citations explicites dans les toiles des débuts et d'hommages dans les articles de la même période. Dans *Il vincitore* (1959), *La Coppia* (1960) ou *Paesaggio con figure* (1960), le cubisme et le surréalisme sont récupérés pour leur exercice de déconstruction des formes qui ouvre à un travail de recomposition fondé sur d'imprévisibles règles d'assemblage. Il s'agit d'une « peinture narrative », selon la définition que Tadini préférait à celle de « Nuova figurazione ».

Dès *Saggio sul nazismo* (1960), Tadini ouvre la saison des « cycles » picturaux : la composition en série se révèle comme la structure idéale pour ce projet narratif. Dans les années 1965-1966 on trouve *Le vacanze inquiete* et *Giardino freddo*, *La famiglia irrealista d'Europa* et *Il posto dei bambini*, premières tentatives d'une pratique de la composition que Tadini gardera pendant toute sa carrière (et qu'il mettra aussi à l'épreuve de l'écriture avec la « trilogie du journaliste myope »). Dans les cycles la dimension relationnelle s'étend de la composition singulière à l'échelle de la série ; l'analyse sémantique et grammaticale de l'objet de la représentation est remplacée par l'étude syntaxique de la représentation même, où les valeurs des éléments sont déterminés par leurs « rapports structurels ». Il s'agit d'une position créative influencée, comme beaucoup d'autres à l'époque, par l'esthétique phénoménologique d'Husserl et Merleau-Ponty, filtrée en Italie par la pensée d'Enzo Paci. Selon la phénoménologie, l'art et la philosophie partagent le même « destin »

³³ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, in « Inventario », a. XV, n. 1-6, janvier-décembre 1960, p. 209.

³⁴ Cfr. E. Tadini, *Valerio Adami*, Galleria d'arte moderna La Polena, Genova 1964.

d'interrogation et d'expression du monde³⁵ : l'objectif de leurs recherches, comme le disait Merleau-Ponty, est de saisir le sens du monde et de l'histoire « à l'état de naissance »³⁶. En ce sens, l'œuvre d'art est le palimpseste de l'expérience perceptive et expressive de l'homme, qui ne peut pas être expliquée, mais seulement représentée.

C'est ainsi que Tadini arrive à l'expérience de l'écriture narrative. En 1959 il publie sur « Inventario » le conte *Paesaggio con figure*, un texte qui ressent de la lecture des théoriciens de l'école du regard et de leurs tentatives de traduire en narration les principes de l'existentialisme et de la phénoménologie. En particulier, l'équilibre retrouvé entre forme et contenu, qui selon Alain Robbe-Grillet³⁷ était à la base du *nouveau roman*, et l'idée qu'il n'y a pas de réalisme sans invention formelle, comme l'affirmait Michel Butor³⁸, offrent à Tadini les références préliminaires à sa recherche narrative. Mais, à l'option de Robbe-Grillet pour une parole superficielle, qui se limite aux « données » sans se compromettre avec la profondeur des choses, Tadini préfère une exploration verticale du temps, qui s'entrecroise à la cartographie horizontale de l'espace, selon le double mouvement sur lequel Butor avait construit ses premiers romans (de *Le passage de Milan* à *Degrés*). La narration, alourdie par un excès de conceptualisation (nécessaire à exhiber une perspective étrangère à tout schéma de compréhension), s'engage dans une tentative d'éliminer la distance entre réalité et représentation, en assumant un point de vue interne au flux de la vie et du temps dans les éléments.

Dans sa peinture ainsi que dans son écriture, Tadini définit sa conception d'« intégralité » à partir d'une vision relationniste de la réalité, d'une attention phénoménologique aux intersections des axes temporels et d'une notion ambiguë du sens. Cette même définition de « réalisme intégral » va s'installer petit à petit dans le vocabulaire des artistes et des écrivains auxquels l'activité de Tadini se rapproche et qui composent un front d'élaboration artistique expérimental. En ces mêmes années, Italo Calvino utilise le terme d'« organicité » – très proche de l'intégralité tadinienne – pour définir le projet d'une littérature qui ne peut pas montrer la sortie du labyrinthe, mais qui trouve dans le défi du labyrinthe sa propre raison de vie, la tentative de cartographier les possibilités pour s'en sortir représentant le modèle d'une étude de la réalité dans toutes ses relations internes et profondes³⁹.

³⁵ Cfr. M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini, Milano 1990, p. 11.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione (Phénoménologie de la perception, 1945)*, il Saggiatore, Milano 1965, p. 31.

³⁷ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de minuit, Paris 1963.

³⁸ Cfr. M. Butor, *Repertori. Studi e conferenze 1948-1959 (Répertoire: études et conférences, 1960)*, il Saggiatore, Milano 1961.

³⁹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, dans «Il Menabò 5», Einaudi, Torino 1962; puis dans Id., *Saggi 1945-1985*, I, aux soins de M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 115.

En recourant aux mêmes systèmes herméneutiques que ceux que Calvino indiquait comme les seuls capables de comprendre de manière dynamique la condition de l'individu – c'est-à-dire l'existentialisme, la psychanalyse et la phénoménologie –, Emilio Tadini essaie de faire suivre le moment de la négation et de la déconstruction – typique d'une *positio* d'avant-garde – par un mouvement complémentaire de construction, qui donne forme à la réalité, en la pénétrant pour la montrer à nouveau, sans prétendre l'expliquer à travers des catégories prédéfinies (comme le « typique » de Lukács). L'expérience de collaboration avec la revue « *Quaderni milanesi* » représente un passage décisif dans la maturation de cette proposition esthétique, qui trouve un lieu de partage et d'expérimentation collective.

« *Quaderni milanesi* »

En récupérant l'héritage du « *Politecnico* » de Vittorini, la revue milanaise « *Quaderni milanesi* » se lance dans le débat culturel en attaquant les vices de la « *dolce letteratura* » à *la romaine* (voir les débats du salon Bellonci), liée aux événements de la mondanité et nourrie par des fausses polémiques réduites à une bagarre entre factions (abstraction-figuration, réalisme-antiréalisme). Dans cette bataille culturelle, « *Quaderni milanesi* » fait référence à une notion d'engagement intellectuel qui ne passe pas par la déclinaison idéologique de l'art, mais plutôt par un investissement complet dans l'élaboration technique, structurelle et formelle des œuvres. « *QM* » se bat pour une littérature « expérimentale » qui veut récupérer les authentiques valeurs littéraires et transpercer la surface de la réalité pour arriver à ses structures profondes⁴⁰.

Pour réaliser ce projet, la rédaction – composée par les directeurs Oreste del Buono et Domenico Porzio et les collaborateurs Giuseppe Ajmone et Tommaso Giglio – identifie un petit groupe de nouveaux auteurs qui montrent une commune cohérence dans la tentative de mettre en question dans l'écriture les rapports habituels – herméneutiques, éthiques, esthétiques – entre l'homme et le monde. Giuliano Gramigna, Oreste del Buono, Raffaele La Capria, Luciano Bianciardi, Enzo Golino et, parmi eux, Emilio Tadini: ces écrivains composent le front de la revue et se présentent comme les principaux interprètes de la génération des années difficiles, engagés dans une œuvre de nouvelle construction des valeurs artistiques et littéraires. A l'origine de leur expérimentation il y a des modèles communs, tels Joyce et Pirandello, Faulkner et Butor, c'est-à-dire les auteurs d'une tradition qui a travaillé sur les principes formels du roman pour faire place aux données complexes de la réalité⁴¹.

⁴⁰ Cfr. *Le streghe sperimentali*, dans « *Quaderni milanesi* », n. 4-5, automne-été 1962, p. 6.

⁴¹ Cfr. T. Giglio, *La questione del romanzo*, dans « *Quaderni milanesi* », n. 3, printemps 1962, pp. 27-41.

La proposition littéraire de la revue est exposée de la manière plus cohérente dans un essai écrit par Oreste del Buono et intitulé *La narrativa integrale*⁴², en empruntant l'adjectif à la théorisation de Tadini : il s'agit de la première tentative d'élaborer une théorie pour le roman expérimental, qui se développe le long du XX^{ème} siècle, en partant de Joyce pour arriver à Raffaele La Capria, en passant par Malcolm Lowry, reconnu par Tadini comme le vrai héritier de la saison du modernisme. Selon del Buono, ce nouveau roman ne peut naître que d'un contact vif avec la vie, où l'écriture mesurera ses moyens – et sa différence – par rapport à la complexité du réel. Pour del Buono, Tadini et les autres auteurs de « QM », le roman se présente comme un champ de possibilités où l'on peut mettre à l'épreuve différentes techniques de représentation pour saisir le profond mouvement de la réalité. Ces auteurs s'appuient sur une conception phénoménologique de la narration (exposée par Enzo Paci⁴³) selon laquelle à la base de l'écriture se trouve l'instant de l'*epochè* husserlienne : seule la « suspension du jugement » peut ouvrir l'individu aux possibilités qui demeurent dans ses profondeurs et le roman, en tant qu'écriture « à faire », se propose comme expérience originelle face à laquelle toute voie reste ouverte. D'où une notion de réalisme non pas comme acceptation passive de l'image de la qu'on a toujours dans les yeux, mais plutôt comme exercice de construction d'un nouveau sens.

Emilio Tadini traduit cette formulation en termes de tradition picturale dans un important article publié en 1963 sur « il verri » : *Organicità del reale*. En récupérant un lien organique entre les avant-gardes historiques du cubisme et du surréalisme et certaines expériences artistiques contemporaines (comme la nouvelle figuration), il trace la ligne d'un art qui, à travers l'élaboration des nouvelles stratégies de composition (analogie, multi-perspective), arrive à une vraie révolution herméneutique : réalisme et organicité convergent sur la nécessité de conjoindre le projet formel à l'ouverture des nouveaux territoires de l'expression.

A partir du petit groupe d'auteurs de « QM » et de leurs principes théoriques on peut définir, alors, un terrain d'expérimentation attentive qui s'oppose, dans le débat littéraire, à l'extrémisme de la nouvelle avant-garde.

Expérimentation versus Avant-garde

D'un côté on trouve la « culture de l'inconscient » de l'avant-garde, qui se traduit en dérèglement linguistique, rupture de la syntaxe structurelle, collage contre intrigue ; de l'autre, il y a l'ordre du roman expérimental, qui n'accepte aucun renoncement au sens, mais, au contraire, travaille pour le recomposer à travers la réélaboration des formules traditionnelles de construction. Il y a, à la base

⁴² O. del Buono, *La narrativa integrale*, dans «Quaderni milanesi», n. 2, printemps 1961, pp. 85-102.

⁴³ Cfr. E. Paci, *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*, dans «Quaderni milanesi», n. 1, automne 1960, pp. 130-134.

de cette recherche d'un ordre, la conscience de produire des œuvres d'art, qui doivent répondre à une fonction avant tout poétique, alors que l'avant-garde essaie de redonner forme à une réalité qui ne vise qu'à être ce qu'elle est (selon l'idée que le texte n'est pas littérature, mais un morceau du monde)⁴⁴.

Angelo Guglielmi, dans une des interventions les plus lucides sur la question de l'opposition entre avant-garde et expérimentation, reconnaît comme élément de distinction la capacité, propre à l'art expérimental, d'associer à la destruction des vieilles formes de représentation, un nouveau travail de construction, alors que l'avant-garde démontre un caractère nihiliste qui renonce à toute possibilité de recomposition de l'unité⁴⁵. Dans ce besoin de reconstruire on reconnaît, non pas une foi naïve dans les capacités propres aux techniques déjà invalidées par la saison de l'avant-garde historique, mais plutôt la recherche d'un défi d'expérimentation, qui se prolonge au-delà de la singularité de l'œuvre pour s'insérer dans un processus sérial. L'œuvre expérimental est comme une expérimentation scientifique, où les outils et les techniques élaborés en laboratoire doivent être mis à l'épreuve du contact avec la réalité extérieure. L'œuvre d'art expérimentale se reconnaît dans la perspective de l'« épreuve », de la tentative dont la partialité et la faillibilité sont déclarées dès le début, mais possèdent malgré tout une valeur gnoséologique car elles sont insérées dans une continuité expérimentale qui se poursuit, ouvrage après ouvrage.

En ce qui concerne les structures romanesques, la littérature expérimentale (par exemple, les romans *Ferito a morte* de La Capria ou *Né vivere né morire* de del Buono) élabore des formes narratives qui cherchent une unité, là où la nouvelle avant-garde détruit toute forme dans la conviction que seulement dans le chaos de la casualité et de l'analogie stochastique on peut reproduire la complexité du réel. Si l'avant-garde a pour modèle les principes inconnaissables de l'inconscient, l'art expérimental se concentre sur la reproduction des processus de la mémoire, en tant que lieu où s'entrecroisent les différents niveaux de temporalité qui forment l'individu. Le sujet est un « centre » d'où passent tous les axes temporels qui font sa complexité ; la mémoire offre au narrateur un palimpseste sur lequel réaliser le montage des séquences narratives. Ce montage ne doit pas nier la nature conséquentielle de l'expérience humaine et offre un « horizon de sens » sur lequel construire un double de la réalité.

Par cette voie, le roman intégral montre sa prédisposition à réfléchir sur l'écriture et sur ses structure alors que ces mêmes structures se développent. Il ne s'agit pas, donc, de dématérialiser la réalité pour lui donner une existence seulement linguistique, mais, au contraire, de voir combien de

⁴⁴ Cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione: romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007, p. 132.

⁴⁵ Cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

cette réalité peut s'agréger « sur » les structures narratives du texte. Avec son premier roman, *Le armi l'amore*, Emilio Tadini met à l'épreuve ces complexes notions de théorie littéraire.

2. *Le armi l'amore*

Composition et critique

Le armi l'amore, publié par Rizzoli en 1963, est un roman historique qui met en scène l'échec de l'expédition de Carlo Pisacane dans le Sud d'Italie, en 1857. A travers une subversion de l'usage traditionnel des temps de la narration, Tadini arrive à fournir un regard inédit sur l'histoire de cette entreprise du Risorgimento italien. L'action principale, où le héros entreprend l'expédition et la conduit avec obstination à travers les villages de la Campanie qui ne s'insurgent pas au passage des libérateurs, est construite au temps futur ; l'évocation des images et des souvenirs de la vie du héros avant cette entreprise – de l'enfance aux jours juste précédant le départ – est narrée au temps passé ; puis, au conditionnel ont lieu des différentes hypothèses du futur du héros après l'entreprise, qui sont historiquement impossibles (Carlo Pisacane meurt à Sanza dans un conflit avec l'armée des Bourbons), mais possibles dans la dimension du texte littéraire. Ces trois axes de la narration mettent en question la linéarité de l'Histoire et sont « montés » selon des principes relationnels qui visent à reproduire la structure de la mémoire du sujet.

Giuliano Gramigna, dans sa recension du roman sur le « Corriere della Sera », identifie dans le rapport narrateur-personnage la clé de l'œuvre, qui met en question l'acte même de la narration, qui sous-entend, à son tour, l'acte de l'historiographie : l'originalité du roman de Tadini, en fait, se trouve dans la multiplication des plans narratifs, qui n'appartiennent pas à l'inconscient du personnage, mais plutôt à ce que Mann nommait « l'esprit de la narration ». C'est la narration, en tant que personnage, qui se décompose en hypothèses infinies, qui se perdent le long d'un labyrinthe qui est l'expérience du sujet⁴⁶.

Comme le montrent aussi des cahiers personnels gardés au sein du Fondo Emilio Tadini de l'archive historique de la Fondazione « Rizzoli Corriere della Sera »⁴⁷, l'intérêt de Tadini se transfère d'une lecture historiquement intégrée des faits (selon l'idée d'une révision de l'histoire du Risorgimento italien contre la *vulgata* patriotique) à une lecture concentrée sur le caractère littéraire de Pisacane en tant qu'« héros ». Il s'agit d'une propension déjà définie lorsque Tadini publie une première version de ce qui sera le premier chapitre du roman sur « Quaderni milanesi »⁴⁸.

Un roman sans noms

La narration de *Le armi l'amore* apparaît cohérente et continue : les personnages ne changent pas de manière significative, les épisodes ne déterminent jamais des changements radicaux, les mêmes

⁴⁶ G. Gramigna, *Vicende nuove e antiche nei romanzieri di oggi*, dans « Corriere della sera », 17 novembre 1963.

⁴⁷ Cfr. Le carton des manuscrits n. 179ET conservé chez l'Archive historique de la Fondazione « Rizzoli Corriere della Sera » et contenant les « Materiali afferenti a *Le armi l'amore* ».

⁴⁸ E. Tadini, *Capitolo primo* (de *Le armi l'amore*), dans « Quaderni milanesi », n. 4-5, été-automne 1962, pp. 167-186.

thèmes traversent tout le roman. Un effet de coaction à répétition domine la structure de la narration, qui garde son unité le long d'un unique période syntaxique qui constitue le texte. Une forte attention de la voix du narrateur pour la dimension minimale des événements renforce cette impression : ce sont ces derniers qui occupent principalement l'espace romanesque, en compagnie de ceux qu'on pourrait nommer les « événements manqués », c'est-à-dire les réactions des personnages à ce qui est déjà arrivé ou qui va bientôt arriver (mais qui n'occupera jamais le centre de la narration). Si l'Histoire est le lieu par excellence des grands événements, dans le roman de Tadini elle se produit à un autre niveau, tout à fait phénoménologique, qui se lie à une série de perceptions ou de sensations potentiellement infinie, qui empêchent de percevoir sa structure essentielle. Il n'y a pas de place pour ce qui a effectivement caractérisé la biographie de Carlo Pisacane (avant l'entreprise dans le Mezzogiorno), et sa pensée politique ne trouve pas non plus un espace pour se définir clairement. Tadini propose ce que Clelia Martignoni a défini « un nuovo atteggiamento epistemologico nei confronti della storia e delle storie »⁴⁹.

Pour approfondir cette action de contestation herméneutique, Tadini recourt à un usage subversif des noms et des profils historiques des personnages. Ceux-ci se composent d'une foule de profils qu'il n'est pas possible de distinguer, vu qu'ils sont privés de leurs étiquettes de distinction, c'est-à-dire leurs noms. Les figures qui se succèdent, l'une après l'autre, sur la scène sont indiquées par des simples pronoms, qui imposent au lecteur un surplus d'attention et qui lui demandent de recourir à sa propre encyclopédie pour remplacer le manque d'informations et les ambiguïtés. À partir de Monsieur K. chez Kafka, le nom, ou plutôt son absence, a été identifié comme l'emblème de la crise du sujet, d'une identité brisée et en transformation continue. On observera que très peu de personnages, chez Tadini, sont dotés d'un prénom ; dans ce roman, cette élimination est utilisée non pas pour souligner une faiblesse identitaire, mais plutôt pour libérer les caractères des principes primaires de l'identification. Ne pas nommer signifie échapper aux contraintes et aux mystifications des noms, comme l'avaient bien démontré les académiciens de Lagado dans le *Gulliver* de Swift.

De cette manière, le personnage peut être jugé seulement « en situation », dans le réseau de relations immédiates qui se détermine instant après instant, comme le prescrivait l'esthétique phénoménologique. La narration remet à zéro le regard du lecteur, en lui imposant une nouvelle connaissance des faits et des personnages, libérée des préjugés idéologiques ou historiques. Les yeux apprennent à reconnaître les personnages par leur aspects perceptibles (caractères psychologiques, habitus discursifs), et non pas par des catégories préexistantes. Ainsi, la réalité du roman déclare son autonomie par rapport à la réalité du texte historiographique.

La voix qui raconte, dans le roman, a placé son focus sur le personnage autour duquel toute l'histoire se développe et qui, même s'il n'est jamais nommé, correspond à la figure de Carlo

⁴⁹ C. Martignoni, *Il romanzo d'esordio, «Le armi l'amore»*, in «Strumenti critici», XXIII, n. 1, gennaio 2008, pp. 11-24.

Pisacane. Les élaborations de sa conscience sont reportées par une voix extérieure qui peut aisément se confondre avec lui mais qui, en vérité, n'arrive jamais à coïncider totalement. Le narrateur est donc une figure « autre » qui essaie de garder l'équilibre entre objectif et subjectif, ou, comme le disait Roland Barthes, qui tente de se faire « voix intransitive »⁵⁰ et de verbaliser de l'intérieur du flux, en ouvrant le regard du sujet à la perception de la réalité à l'état de « naissance ». De cette dimension sans Histoire, la voix narratrice démontre que les histoires – et même les micro-histoires – ne sont que des constructions *a posteriori*, établies par le lecteur à partir d'une base de faits, souvenirs, perceptions exposées par celui qui raconte. L'absence d'une perspective de jugement place ainsi le récit « en suspension », comme prêché par l'*epochè* phénoménologique.

Mémoire, temps narratif, Histoire

Le Pisacane tadinien démontre une inaptitude face au monde autour de lui ; cette inaptitude lui empêche de réaliser effectivement ses projets : toute action reste suspendue au fil d'hypothèses infinies et, en même temps, tout apparaît marqué par un destin d'échec. Son action, avant même une expédition révolutionnaire, est une tentative continue de mesurer la correspondance entre le monde intérieur – émotif, moral, intellectuel – et le monde empirique. Toute son activité se consume dans l'effort d'inclure dans ses paroles et dans ses projets tout ce qui peut se passer, y compris les mots prononcés par ses interlocuteurs, leur réaction, leurs objections. Cette aptitude, qui rend le personnage monologique – c'est-à-dire incapable d'élaborer ses actions à partir des réactions d'autrui, sinon à l'état de présuppositions –, le pose tout de même au croisement des divers parcours des possibilités spatio-temporelles. Pour reproduire cette condition au niveau de la structure du roman, Emilio Tadini recourt à un usage subversif des temps de la narration, qui s'entrecroisent sur le palimpseste de l'expérience du temps du sujet. Ce choix formel révèle ainsi toute son importance structurelle et herméneutique, comme l'avait compris Luciano Bianciardi qui, dans deux de ses romans, cite explicitement l'œuvre de Tadini en évoquant ses principes de disposition des temps narratifs⁵¹.

Le choix du temps grammatical, comme le disait Harald Weinrich⁵², impose au discours une caractérisation modale spécifique. En utilisant le futur et le conditionnel, Tadini soumet sa narration à la force de l'incertitude, de la possibilité et de l'hypothèse : de cette manière, l'Histoire perd son sens unique et définitif, car à chaque pas un flux de possibilités dans le futur et une foule de causes dans le passé interviennent pour en remettre en discussion l'univocité. Celui qui raconte enlève la

⁵⁰ Cfr. R. Barthes, *Scrivere, verbo intransitivo (To Write: An Intransitive Verb?)*, 1966), dans Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, (*Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984) Einaudi, Torino 1988, pp. 13-22.

⁵¹ Cfr. L. Bianciardi, L. Bianciardi, *La battaglia soda*, Bompiani, Milano 1964; et *Aprire il fuoco*, Bompiani, Milano 1969.

⁵² Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo (Tempus: le récit et le commentaire)*, 1954), il Mulino, Bologna 1978

fin de son récit et s'engage dans le défi impossible de noter tout ce qui arrive dans le domaine de la réalité, mais aussi dans celui de la possibilité.

Bien que la nouvelle avant-garde ne comprît pas le roman historique dans son horizon plutôt antihistorique, Emilio Tadini, avec d'autres auteurs, aborde l'histoire nationale pour en mettre en question certains paradigmes considérés comme non modifiables. Même s'ils présentent des différences évidentes, les romans de Tadini, Sciascia, Bianciardi ou Morselli se proposent de conduire aux extrêmes conséquences les possibilités du genre historique, en exploitant son potentiel d'ambiguïté, qui peut jusqu'à montrer la précarité de toute construction historiographique. Ces romans – *Le armi l'amore*, *Il consiglio d'Egitt*⁵³, *Aprire il fuoco*, *Contro-passato prossimo*⁵⁴ – ne se contentent plus de relire l'Histoire, mais prétendent de la subvertir, d'en montrer les contradictions, jusqu'à en mettre en discussion la linéarité et la véridicité. Il s'agit, peut-être, de la réaction d'une génération exclue des mouvements de l'Histoire qui décide de l'attaquer en tant que discipline qui prétend être l'origine de toute connaissance. Sans doute, cette brève saison du roman historique témoigne de la nécessité de mettre en question, à travers la narration, tous les paradigmes herméneutiques sur lesquels l'Occident a fondé sa culture. Le produit est un roman qu'on peut définir « contre-historique », car il contredit en même temps le contenu et l'ordre de l'histoire.

Dans le roman de Tadini, le futur et le conditionnel fondent le temps d'une Histoire encore à raconter et donc disponible à la construction d'un espace d'« uchronie », où le principe de causalité typique des narrations historiques est remplacé par un principe de possibilité propre aux constructions littéraires (et capables d'arriver jusqu'à l'impossibilité). *Le armi l'amore* n'entend pas imaginer l'histoire de Pisacane du point de vue du « *what if* » ; l'objectif est de reproduire tous les possibles parcours alternatifs qui, à chaque pas, auraient pu s'ouvrir pendant la vie du héros, non pas pour en vérifier les effets, mais seulement pour les noter, pour montrer la multiplicité et la complexité de l'expérience de l'homme. Au lieu de l'Histoire, Tadini bâtit un espace utopique de représentation de tous les « mondes possibles » qui se présentent dans l'expérience du sujet. Il s'agit d'une tentative qui, en mettant en crise le paradigme historique, met également en crise la narration, car toute intrigue se fonde sur l'idée de l'achèvement, d'une fin qui arrive à choisir une possibilité, en effaçant les autres. Si l'histoire en tant que discours et horizon conceptuel est soumise à la rigueur du principe de non-contradiction, le seul domaine capable de rendre la complexité contradictoire de l'expérience de la réalité se révèle être celui de la représentation littéraire.

Ecrire le temps de l'expérience

⁵³ L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, Einaudi, Torino 1963.

⁵⁴ G. Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Adelphi, Milano 1975.

Le modèle pour la construction narrative de *Le armi l'amore* est la structure de la mémoire du sujet. Il s'agit d'une mémoire involontaire, à la Proust, car son moteur n'est pas le souvenir, mais plutôt une sorte de mémorisation spontanée, poussée par des analogies difficiles à comprendre. La voix du narrateur renonce au désir de l'interprétation et se contente d'enchaîner les morceaux de cette activité mémorielle dans la continuité grammaticale (en recourant aux parenthèses pour séparer les différents plans : celui du conditionnel de ceux du passé et du futur). L'intrigue se compose en fonction de la capacité de la mémoire individuelle de reconstruire et de donner un ordre. La déstructuration qui peut donner l'impression d'un sujet en crise, reflète plutôt la crise de la configuration des rapports temporels qu'on considère comme normale. La narration, en fait, propose une reproduction approximative des mécanismes irréfléchis qui règlent la mémoire individuelle. Dans l'unité du sujet, vrai centre de la narration, Tadini reconstruit le double mouvement de la rétention du passé et de la « protension » vers le futur – selon la terminologie d'Husserl – qui compose l'expérience dynamique du présent.

Dans *Le armi l'amore* il y a un fort côté méta-narratif car la nécessité de composer sa propre vie comme une histoire est propre à l'expérience de tout sujet. Programmer, ordonner, composer : ce sont des activités propres à tous les hommes face à la complexité de la vie. Ainsi, la tentative du protagoniste du roman de tout prévoir et de tout programmer représente une version extrême de cette attitude. En épuisant méthodiquement toute possibilité du réel, le héros essaie de réduire au minimum la part de l'imprévu et de réduire à son tour la vie à un schéma compréhensible. Il s'agit d'une propension qui se consomme dans la dimension verbale de la parole et de la pensée qui, en revanche, laisse le sujet concrètement sans outils face aux mouvements imprévisibles du monde et des hommes.

Son projet d'action est le seul vecteur de la narration. Cependant, même s'il est lui-même convaincu de la justesse de son projet, l'entreprise de Pisacane n'obtient aucun résultat, ni aucune conséquence effective. Ce sont les mêmes problèmes que l'écriture doit affronter. Tout le long de la narration, le protagoniste se trouve souvent engagé dans un effort d'écriture, à plusieurs niveaux : chaque typologie textuelle présente des problèmes différents, mais tous concernent la difficulté de traduire la complexité de l'existence en un schéma écrit ordonné. En effet, l'écriture impose à la pensée et à la conscience une clarté et un ordre conséquentiel qui contrastent avec la simultanéité des perceptions dans l'expérience irréfléchie du sujet. L'écriture – sur le plan de l'expédition, sur le journal personnel, sur la relation officielle *a posteriori* – reproduit sur la page la confrontation entre complexité (de l'expérience) et linéarité (de la phrase verbale).

Les mots sont des signes noirs sur la page blanche et arrivent jusqu'à la remplir, soit dans les tentatives de Pisacane, soit dans le texte même du roman : ces signes se composent dans un « tout plein » qui ratifie, même au niveau typographique de compacité de la page, l'impossibilité d'agir.

Le défi d'une écriture phénoménologique pose le problème de noter et décrire chaque possibilité – réalisable ou irréalisée – qui se présente le long de la narration, en acceptant la rature et la réécriture comme des aspects naturels de cette action. Dans toutes ces tentatives on trouve un renversement de la déclaration faite par Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis : « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit »⁵⁵. Il s'agit de reproduire sur la page tout cet ensemble d'intentions et de sensations qui compose l'expérience du sujet sans qu'il s'en aperçoive.

Ce sont les mêmes caractères de l'expérience qui posent problème dans le roman de Tadini : les mondes possibles, la dimension intangible des impressions et des perceptions, tout ce qui sort du nombre des données qu'on peut transcrire objectivement. Le noir de la page écrite et épaisse des relations et des cahiers de Pisacane ainsi que de *Le armi l'amore* n'est que le négatif du blanc dans lequel Mallarmé isolait les vers de son *Coup de dès*. L'allusion abstraite est ici remplacée par la compacité d'un discours qui vise à l'intégralité du réel.

Dans l'écriture, Pisacane et son auteur partagent ainsi les mêmes problèmes de représentation. Cependant, si la structure du roman réfléchit la « conscience présentationnelle » du sujet – selon la définition de Husserl et Merleau-Ponty –, c'est-à-dire le moment où la perception trouve une synthèse entre l'horizon de rétention (queue de l'impression) et celui de protension (attente intuitive), le projet d'écriture du personnage reproduit ladite « conscience représentationnelle », où la perception n'est plus présente au sujet et doit être reconstruite en image par remémoration (du passé) et anticipation (du futur)⁵⁶. Dans la représentation linguistique de la vie le nœud qui lie « la triplicité du temps »⁵⁷ se rompt : le passé, qui devrait projeter un horizon de finitude sur le présent, est rouvert aux mouvements du devenir et le futur devient un domaine où des hypothèses contradictoires peuvent vivre ensemble.

Les manifestations de l'écriture, dans le roman, sont des symboles de l'échec de toute tentative de fixer dans la mémoire ou sur le papier ce qui est naturellement en mouvement : le monde n'« est » pas, le monde « arrive », et pour cela il n'est pas représentable. Quand un homme croit avoir réussi à fixer l'expérience dans sa vitalité, en réalité, il n'observe que l'archive de la réalité, c'est-à-dire un dépôt de signes qui est à la place de la réalité et qui la simplifie. Pour cette raison, la parole peut être considérée comme un exorcisme face à l'exubérance incontrôlable de la vie et de l'expérience.

Emilio Tadini, dans *Le armi l'amore*, traduit en termes de praxis la poétique de l'intégralité exposée sur « Quaderni milanesi » : il démontre que l'écriture, comme toute forme d'expression, doit se contenter d'imprimer des traces, sans prétendre qu'elles soient le corps même de la réalité. Il pousse

⁵⁵ S. Mallarmé, *Lettre à H. Cazalis*, octobre 1864, dans Id., *Correspondance I*, aux soins de H. Mondor, J.P. Richard, Gallimard, Paris 1959, p. 137.

⁵⁶ Cfr. E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (Leçons pour une phénoménologie de la conscience interne du temps, 1893-1917)*, Franco Angeli, Milano 1981.

⁵⁷ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato (Temps et récit, Le temps raconté, 1985)*, Jaca Book, Milano 1988.

la parole à la limite de ses potentialités phénoménologiques en réduisant au minimum le champ de la représentation. L'écriture ne peut pas reproduire intégralement une réalité qui change continuellement ; ce projet correspond plutôt à l'idée d'une nouvelle avant-garde comme « révolution permanente » et « tâche infinie »⁵⁸. Pour l'esthétique expérimentale de Tadini l'écriture garde une fonction exploratrice, qui marque sa différence par rapport à son objet – la réalité –, mais en reconnaît tout de même la capacité d'en reproduire les traces.

⁵⁸ E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, dans A. Asor Rosa (ed), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000; puis dans E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 201.

Deuxième Partie. De l'écriture à la peinture

1. De l'écriture à la peinture

Au milieu des années Soixante Tadini met de côté son activité d'écrivain pour se consacrer uniquement à la peinture, où il construit un parcours original dans le sillon de la Nuova Figurazione. En marge du travail artistique il continue, cependant, à écrire : il traduit (à partir de l'anglais et du français), il réalise de la critique d'art (« Successo », « Settimo giorno ») ou littéraire (« Corriere d'informazione ») pour des revues, mais il présente et commente également ses collègues dans les catalogues d'exposition. Entre critique, catalogues et activité pratique, à cette époque Tadini arrive à se confronter avec un mouvement qui bouleverse le panorama de l'art contemporain : le Pop art.

Le Pop art se présente, à première vue, comme l'art de l'immanence, qui célèbre l'objet dans son image, et dans l'instant dans lequel cette image se donne. Les artistes pop accueillent dans leurs ouvrages les figures et les objets de la culture populaire qui, à l'intérieur de l'œuvre d'art, obtiennent un sens ultérieur. Le Pop art cache derrière une innocence apparente sa volonté de transformer les images les plus populaires en vraies idoles.

Tadini, qui réfléchit à l'époque sur la nature relationniste de la figure et sur son inclusion dans un régime temporel intégral, refuse la nouvelle esthétique pop, car il la considère trop reliée à la dimension du présent en tant que moment d'un événement éphémère et, en même temps, digne de la transcendance (il parle du « mysticisme » du Pop art)⁵⁹. Il trouve la déclinaison anglaise de cet art, qui est né exactement en Angleterre au début des années Soixante, beaucoup plus intéressante. En effet, Peter Blake, Patrick Caulfield, Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi se démontrent plus attentifs à la dimension multiple du temps et de l'espace ; avec la superposition de l'objet quotidien et de l'objet esthétique, le Pop américain révèle, au contraire, un désir de significations métahistoriques et métaphysiques et démontre ainsi sa proximité avec l'art abstrait des années Cinquante.

Le Studio Marconi

A cette époque un événement marque un passage décisif dans la biographie artistique de Tadini : la rencontre avec Giorgio Marconi, galeriste milanais qui lui est présenté par Bepi Romagnoni et Valerio Adami, qui travaillent avec lui à la fondation d'une nouvelle galerie. L'entente est immédiate et le 11 novembre 1965, à l'ouverture du Studio Marconi de Milan, Tadini fait partie des quatre artistes auxquels la première exposition est dédiée (les autres sont Adami, Del Pezzo et

⁵⁹ Cfr. E. Tadini, *Processo alla pop-art*, dans « Successo », a. VI, n. 3, mars 1965, p. 91.

Schifano)⁶⁰. Cette exposition marque pour lui une sorte de deuxième début : en effet, même si ses premières toiles remontent à la fin des années Cinquante, sa vraie naissance en tant que peintre se situe à la moitié de cette décennie : le cycle de la *Vita di Voltaire* (1967-1968), premier chef d'œuvre, arrive ainsi à sceller sa période de formation.

Marconi, avec son support émotif et économique, permet à Tadini de se sentir définitivement un artiste et d'investir son énergie sur ce parcours. En échange, Tadini, comme les autres artistes du groupe de Marconi, participe activement à la vie du Studio, en contribuant à l'élaboration des expositions, en programmant les rencontres, en réalisant la promotion en Italie et à l'étranger.

En ce qui concerne ses toiles, Tadini explore les mythes du nouveau capitalisme occidental, comme les vacances (*Le vacanze inquiete*) en tant que manifestation d'un nouvel ordre de l'apparaître et d'une nouvelle « culture du loisir »⁶¹. Il pose sur ces objets un regard à la fois fasciné et critique, influencé par les recherches de l'École de Francfort sur la convergence entre art et divertissement dans ce monstre nommé « l'industrie culturelle »⁶². A travers ces thèmes Tadini donne l'impression de récupérer de manière contradictoire certains aspects typiques du Pop art, même au niveau formel : la répétition des mêmes figures polymorphes, d'une toile à l'autre, d'un cycle à l'autre, selon la reproduction sérielle et mécanique mimée par le Pop art (voir *L'uomo dell'organizzazione*, 1968, ou *Circuito chiuso*, 1969-1970) ; l'emploi d'une technique similaire à celle de la poster art, de la publicité ou du design graphique ; la présence d'objets de la nouvelle société capitaliste, placés sur la toile selon des modalités d'assemblage qui détruisent apparemment toute logique structurelle. Mais à la base de ces ouvrages il y a, plus encore que le Pop américain, le Pop anglais, qui pendant cette même période avait trouvé dans le Studio Marconi un de ses centres de promotion en Italie. Les jeunes artistes italiens sont fascinés par l'idée de réaliser une critique de la contemporanéité en utilisant les mêmes symboles (qui le Pop américain transforme au contraire en fétiches). Les anglais montrent un très fort sens de la tradition artistique qui leur permet de mettre à réaction les nouveaux langages de la société de la consommation avec l'idiome de la peinture, qui impose ses règles de style et de forme. Il s'agit d'une théorie de l'art qui se rapproche de l'idée tadinienne d'une expérimentation formelle qui met en question les principes d'ordres typiques de la tradition en utilisant ces mêmes outils représentatifs. En outre, le Pop anglais révèle une propension au récit très similaire à celle de Tadini qui, en tant que peintre également, prêtera une grande attention à la

⁶⁰ Adami, *Del Pezzo, Schifano, Tadini*, Studio Marconi, Milano, (de l'11 novembre) 1965.

⁶¹ Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi (Mythologies)*, 1957), Einaudi, Torino 1974; E. Morin, *Lo spirito del tempo (L'esprit du temps: essai sur la culture de masse)*, 1962), Meltemi, Roma 2002, pp. 95-106.

⁶² Cfr. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *L'industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa*, in Ei., *La dialettica dell'illuminismo (La dialectique de la raison: fragments philosophiques)*, 1947), Einaudi, Torino 1966.

construction structurelle du cadre, dans lequel le spectateur peut repérer des parcours narratifs personnels.

Psychanalyse et philosophie nietzschéenne

A cette époque la réflexion poétique de Tadini s'enrichit également d'autres sources et d'autres lectures, qui produisent une réélaboration de la notion d'intégralité de l'art.

Alla fine del testo per *Possibilità di relazione*, parlavo di «realismo integrale», di «integrale oggettivazione». Se ora dovessi riprendere e precisare il discorso su questo particolare argomento penso che prima di tutto cercherei di utilizzare quello che dice Freud (in *Totem e tabù*) sul «principio di plurideterminazione» che agisce nel campo degli atti e delle strutture psichiche⁶³.

La psychanalyse de Freud est la première découverte de ce nouveau parcours de Tadini en tant qu'artiste ; en particulier, *L'interprétation des rêves* suscite son attention car elle révèle la nature linguistique et textuelle du travail du psychanalyste sur le rêve⁶⁴. Comme le montrent Freud puis Lacan⁶⁵, condensation et déplacement, qui constituent les processus primaires de la construction du rêve, correspondent aux figures de la métaphore et de la métonymie, que la psychanalyse emprunte à la linguistique structurelle (de Saussure) pour définir les modalités de construction du discours de l'inconscient.

Tadini découvre aussi à cette époque la philosophie de Friedrich Nietzsche, qui appartient avec Freud et Marx à l'« école du suspect », selon la définition de Paul Ricoeur⁶⁶. Il s'agit d'une ligne de renouvellement des principes herméneutiques courants qui fonde une « nouvelle possibilité d'interprétation » sur un travail constant de « démasquage » de la vérité, qui se présente en fait toujours cachée derrière des interprétations⁶⁷.

L'hypothèse d'une fréquentation attentive et privée du texte nietzschéen est confirmée par des cahiers personnels de Tadini remontants à peu près aux années Soixante-Dix et conservés dans l'archive de la famille. Dans ces cahiers Emilio Tadini prenait des notes de lecture, copiait des citations des textes en consultation et traçait des croquis préparatoires pour ses tableaux. Il s'agit d'une documentation inédite qui offre un regard privilégié sur l'atelier de l'artiste et de l'intellectuel, en révélant ses intérêts de l'époque et ses projets en élaboration. Comme le

⁶³ E. Tadini dans *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, Centro Attività Visive du Palazzo dei Diamanti de Ferrara (8 novembre-8 décembre 1970), Siaca, Ferrara, 1970.

⁶⁴ Cfr. M. Lavagetto, *Il resoconto analitico*, dans Id., *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, pp. 193-257.

⁶⁵ Cfr. J. Lacan, *L'istanza della lettura dell'inconscio o della ragione dopo Freud (L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, 1957)*, dans Id., *Scritti (Écrits, 1966)*, vol. 1, Einaudi, Torino 2002, p. 506.

⁶⁶ P. Ricoeur, *Della interpretazione: saggio su Freud (De l'interprétation: essai sur Freud, 1965)*, il Saggiatore, Milano 1966.

⁶⁷ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud*, dans *Nietzsche*, Actes du colloque international de Royaumont (4-8 juillet 1964), Editions de Minuit, Paris 1967, p. 190.

témoignent ces cahiers, le terrain où Freud et Nietzsche se rencontrent est exactement celui de l'épistémologie ; le langage, en tant que fonction qui permet de remonter aux origines de l'homme (l'inconscient, la culture), se pose ainsi comme sujet principal de confrontation. Dans la chronologie tadinienne, Freud est le premier à intervenir pour démasquer la lettre des rêves, qui, à travers le principe de « double détermination », cache le vrai contenu de l'inconscient. Le rêve n'est pas l'inconscient, mais une construction au deuxième degré – littéraire, figurale, linguistique.

Dans les toiles de Tadini on trouve des objets, comme les symboles d'un inconscient individuel ou collectif, sur lesquels la psychanalyse peut avancer son travail « archéologique », en creusant pour remonter à l'origine de leurs formes et de leurs sens. L'absence des motivations propre à l'époque phénoménologique se révèle une fiction (ou un « mensonge » comme le dirait Nietzsche), car la psychanalyse apprend que tout a une raison et qu'il faut creuser pour arriver à la révéler. Mais la psychanalyse associe à ce mouvement de démasquage un travail parallèle de reconstitution du sens : il s'agit de la dialectique entre archéologie et téléologie que Ricœur montrait à la base de la pensée de Freud et qui trouve une synthèse dans la duplicité du symbole.

La *Vita di Voltaire* et la critique des Lumières

Les critères avec lesquels le monde onirique du patient se traduit en récit à travers la médiation du langage suggèrent des principes d'association et de transfiguration très valables pour la pratique artistique en vertu d'un rapport direct avec la réalité sous-entendue. Tadini exprime cette réflexion dans le texte écrit à l'occasion du dixième anniversaire de l'exposition *Possibilità di relazione* : en tant que récit verbal d'un contenu psychique qui s'est présenté pour la première fois sous forme d'image, le rêvé arrive à déterminer la priorité de l'art figuratif sur la littérature. En littérature, condensation et déplacement, voire métaphore et métonymie, sont des formules rhétoriques que la technique permet de réaliser et qu'on utilise pour obtenir des effets spécifiques ; en peinture, ces sont les modalités naturelles de l'expression. Figuration et rêve dénotent un lien spécial.

Dans le cycle de la *Vita di Voltaire* Tadini « joue » pour la première fois avec les potentialités de ce langage. Les figures qui peuplent les toiles sont des signes qui renvoient à des significations différentes de leur dénotation : Voltaire est un personnage de l'Histoire, le symbole d'une révolution culturelle, d'un nouveau comportement envers la connaissance, mais en ces « textes » il est en rapport avec des figures étrangères qui, à travers des relations insolites, imposent une réélaboration du sens. De plus, chaque sujet d'une toile renvoie aussi aux autres sujets des autres toiles, car l'œuvre a été conçue dans un cycle, comme un chapitre d'un roman.

Le cycle de « Voltaire » ouvre la réflexion de Tadini à la confrontation des opposés : conscience et inconscient, raison et irrationalité, âme et corps, sens manifeste et sens latent. Toute la série, et chaque toile, met en scène la double implication propre aux rêves, où chaque signe porte en soi au

moins deux significations, en connexion l'une avec l'autre ou, peut-être, en contradiction. Par exemple, l'égalitarisme, démocratique et anti-réactionnaire, des Lumières révèle, à contre-jour, la nature oppressive du pouvoir de l'Etat, comme un nouveau tyran. Ce thème n'a pas été choisi au hasard : il offre une démonstration considérable de la convergence entre structure psychanalytique et attitude nietzschéenne dans sa réflexion esthétique.

Nietzsche, en fait, a montré la nature précaire et instable du concept de vérité, qui ne peut jamais être affirmé de manière définitive : la vérité est toujours prononcée arbitrairement et à partir d'un conflit entre plusieurs forces⁶⁸. Toute vérité n'est que le produit d'une interprétation et, à travers un parcours régressif, on pourrait remonter à l'infini, d'une interprétation à l'autre, à la recherche d'une vérité originelle qui n'existe pas. Tadini n'est pas intéressé par la troublante infinité de cette chaîne de démasquage, mais à la critique radicale adressée par Nietzsche à la philosophie occidentale : Nietzsche a remplacé la critique de l'objet du savoir par la critique des principes du savoir. Tadini recherche la nature conflictuelle de la connaissance, la collision violente entre significations opposées.

Comme dans les rêves – qui sont les lieux des « formations de compromis »⁶⁹ –, dans la création artistique la vérité se donne dans la forme instable d'un compromis entre la raison et ce qui lui est irréductible, entre les forces du devenir et celles de l'être, ou encore entre la tragédie en tant que lieu du désespoir et la comédie comme lieu de la « *dispèranza* »⁷⁰. C'est propre à l'art, ainsi qu'à l'analyse et à la philosophie, ce qu'on peut définir, avec Ricœur, un « travail de vérité ».

Sens de la limite et potentialité de la convention

Les cahiers personnels de Tadini témoignent aussi une lecture attentive d'un texte important comme *Krisis* de Massimo Cacciari⁷¹. A travers cette lecture, en effet, Tadini met en connexion le côté logique de la pensée de Nietzsche avec la philosophie de Ludwig Wittgenstein. De cette perspective, Nietzsche se montre comme le père de l'idée de vérité en tant que « formule rhétorique » nécessaire à l'homme pour faire face à la complexité et à la plurivocité de la nature et du monde. La vérité est le résultat d'une déconstruction du flux du réel en une série de rapports qui permettent de le « voir », de le comprendre et de l'« utiliser »⁷². Il s'agit des mêmes rapports que Tadini identifie dans le langage, qui se montre comme un « système de distances », selon la définition donnée par l'auteur dans *La distanza*.

⁶⁸ Cfr. F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col martello* (*Crépuscule des idoles*, 1889), Adelphi, Milano 1983; Id., *La nascita della tragedia* (*L'origine de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, 1872), Adelphi, Milano 1972.

⁶⁹ Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

⁷⁰ Cfr. E. Tadini, *Sul comico*, dans « Linea d'ombra », n. 50, juin 1990, pp. 76-81.

⁷¹ M. Cacciari, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1977.

⁷² Comme le dit Cacciari, «Verità è una forma di organizzazione del materiale sensibile tale da permettercene l'uso»: M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 64.

Le langage nous est donné dans l'usage, en tant qu'outil nécessaire à rendre pensable et dicible le monde : une réalité sans forme linguistique est littéralement impensable. La philosophie démontre la nature artificielle et conventionnelle du langage non pas pour inviter à l'abandonner, mais pour apprendre à l'utiliser : le but est de « désensorceler » la raison et de remettre le langage au travail.

Besoin du sens pour survivre et nécessité de démasquer l'illusion d'un sens définitif sont les deux termes d'une dialectique toujours ouverte et en devenir. Pour Nietzsche cette constante confrontation avec la « misère de la totalité » constituait la nature de la tragédie : à la base de la tragédie se trouve la nécessité d'exorciser l'absence d'un sens définitif en projetant ce sens dans l'horizon d'un destin qui est à la fois concret – car il détermine le sort du héros ou de l'héroïne – et impossible à rejoindre – car appartenant au temps des archétypes. Tadini assume le thème du tragique dans son répertoire : il se pose le problème d'en rétablir la place dans l'univers de l'homme, mais il recourt à son opposé, au comique, pour en démontrer la nature précaire. Tragique est la condition de l'homme et la tragédie se conclut sur un panorama de décombres. Le comique offre un « manuel de survivance » à cette condition, car il introduit la lumière là où il n'y avait que la nuit hors du temps de la tragédie. En ce sens, l'art peut être défini comme le lieu de l'« aporie », où les termes contradictoires peuvent vivre ensemble

***La distanza* et l'espace potentiel**

Ces thèmes – la vérité, la connaissance, la tragédie et la comédie – font partie du vaste univers du discours de *La distanza*, un essai de 1998 où Tadini reproduit, à la fin de son parcours d'artiste et d'écrivain, tous les passages les plus significatifs de sa réflexion théorique. Cet essai révèle les raisons de la préférence accordée par Tadini à la peinture dans les 17 ans qui séparent le premier roman du deuxième, *L'Opera* : la figure et la parole recourent à des stratégies différentes pour leur travail de formalisation. Les figures de la peinture n'ont pas la prétention d'« être » réellement ce qu'elles représentent : ce sont des ombres, qui présupposent un espace irréductible qui les sépare du corps des choses.

Sur cette distance, se concentre la réflexion de Tadini. Il s'agit d'une notion qui trouve dans la psychanalyse son premier lieu de formulation, et spécifiquement dans la psychanalyse de Jacques Lacan et Donald Winnicott : au moment de sa naissance, l'enfant se détache du corps « total » qui le liait à sa mère. Cette séparation constitue le premier trauma de la vie, mais aussi le lieu d'une première connaissance : dans ce détachement il y a, pour la première fois, la vue d'un corps « autre » par rapport au propre. Une distance se pose entre le sujet et le corps maternel – mais aussi le monde qui l'entoure – et rien n'interviendra à la recomposer. L'« autre » se donne dans la distance : la distance est donc le lieu d'une représentation (de l'autre et du monde). La nostalgie et

le désir poussent le sujet à projeter dans cet espace symbolique des simulacres chargés de remplacer le corps absent, d'exorciser le vide et l'égarément qu'il produit.

Encore une fois la réflexion psychanalytique se croise avec la réflexion esthétique, car le procès de construction des figures pour soigner la distance et feindre de la recomposer est commun à la psyché humaine et à l'art. C'est Winnicott qui suggère cette analogie en définissant l'« espace potentiel » : il s'agit de l'espace où l'individu fait l'expérience du « vivre créatif », c'est-à-dire qu'il y apprend à fabriquer la réalité et à établir un rapport avec l'absence. Cette créativité est commune à l'enfant – qui cherche une relation équilibrée entre monde intérieur et extérieur – et à l'homme adulte – qui accomplit la même tâche au niveau du milieu social et culturel. L'espace potentiel de Winnicott, en tant qu'espace intermédiaire, offre à Tadini une référence théorique précise pour sa notion de « distance » qui s'offre en tant que catégorie anthropologique aussi bien qu'esthétique. La création artistique se définit ainsi comme « un ponte gettato sul fiume della Distanza »⁷³.

Les mots de la peinture

La réflexion sur la distance confirme la suprématie de la figure sur la parole : les yeux qui voient le corps maternel s'éloigner sont les mêmes qui perçoivent les figures dans le tableau. L'œil représente le premier organe sensoriel pour sa position primaire dans la généalogie de la connaissance. Tadini dans un autre essai de 1995, *L'occhio della pittura*, parle de l'« œil sauvage » pour définir la perception visuelle avant qu'aucune structure conceptuelle ou interprétative n'arrive à « comprendre » l'objet de la vision. La parole est le lieu de la mémoire, du souvenir ; la figure est le lieu d'une expérience sensible.

En termes d'activité picturale, la réflexion sur la distance produit un imaginaire « archéologique » : *Museo dell'uomo* (1974-1975) et *dell'occhio della pittura* (1978), qui sont parmi les cycles les plus importants de la production tadinienne, montrent un répertoire d'objets fluctuants dans l'espace vide du décor et auxquels s'adresse l'action interprétative du spectateur. Ces objets sont les figures qui rendent la distance perceptible, mais ils ont également le but de démentir tout système de reconnaissance habituel. Il s'agit encore de la double détermination propre aux symboles, qui s'applique ici aux éléments de l'archéologie, de l'histoire de l'art : les significations attribuées par l'histoire ne sont pas les seules à prendre en compte. Magasin, archive, histoire : le passé se définit habituellement comme répertoire d'objets dont le sens a été donné une fois et pour toujours. Cette peinture travaille pour mettre en question ce modèle historique et pour montrer que l'histoire est faite par une construction progressive, muable et indéfinie de petites histoires, dont le sens change selon la perspective d'où on les observe.

⁷³ E. Tadini, *La distanza*, cit., p. 84.

Tadini ne nie pas que les objets gardent le sens que l'histoire leur a donné (ou qu'on leur attribue à partir de la perspective téléologique de l'Histoire), mais n'accepte pas que leur sens se réduise à cette seule dimension. Dans ces toiles (et surtout dans le cycle *Angelus novus*, 1979) il introduit une composante relativiste qui ne vise pas à annuler toute possibilité de signification, mais qui lui permet de contester l'idée que l'achèvement du sens se réalise toujours dans un « ailleurs » quoi qu'il soit (le passé d'un âge de l'or ou le futur de l'utopie). Ce sont des illusions qui empêchent l'homme de travailler pour que le sens se bâtisse dans le présent de son expérience.

«L'uomo muore perché non sa ricollegare la fine con l'inizio»⁷⁴: ce proverbe pythagorique est la *summa* de la réflexion tadinienne. Ces deux termes servent à refermer l'espace de l'interprétation et de la vérité, c'est-à-dire servent à exorciser l'espace vide ouvert par la distance. L'histoire en tant que schéma de compréhension de l'expérience individuelle et collective est le système symbolique le plus puissant, qui révèle sa dimension métaphysique lorsque l'homme, en projetant le terme final dans un espace intouchable (comme pour la tragédie), fait de l'achèvement un procès qui surmonte la dimension historique. Un mythe de l'Histoire s'installe ainsi en tant que lieu d'un sens qui, même si insondable, se révélera à la fin des jours. Tadini remplace cette perspective mythique avec une théologie des petites religions, c'est-à-dire des divers procès de construction quotidienne qui produisent des vérités précaires. C'est la démonstration de la valeur vitale des vérités qu'on ne peut se donner que dans un « hic et nunc » qui ne peut pas durer. Tadini affirme ainsi un « besoin de sens » là où la réflexion postmoderniste va affirmer l'impossibilité du sens, l'inutilité de distinguer vérité et mensonge, selon une lecture captieuse des mêmes auteurs qui fondent sa théorie esthétique (Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein).

⁷⁴ Cfr. T. Trini, *Se la pittura vede*, in «Data», n. 32, estate 1978.

Troisième Partie. *La trilogie du journaliste myope*

1. Le retour au roman

La réflexion théorique de Tadini, au début des années Quatre-Vingts aboutit à la construction de trois romans qui, caractérisés par la présence du même narrateur, composent ladite « trilogie du journaliste myope ». La crise des grands récits déclarée par Jean-François Lyotard et l'élaboration des « petits récits » pour combler ce vide imaginaire marque à cette époque la réflexion de Tadini (même s'il ne cite jamais l'intellectuel français) ainsi que la discussion culturelle en Italie et en Occident. Tadini, avec la théorie benjaminienne de la tempête qui réduit le monde en décombres non plus recomposables en grands systèmes de sens, touche effectivement certains thèmes du paradigme postmoderne, mais il se montre capable de les rendre objets d'une élaboration personnelle qui les transforme en fonction d'un projet de nature moderniste.

La figure du réfugié, ou « profugo », s'installe au centre de sa production en tant que représentant d'une époque qui a perdu ses points de repère. Le réfugié est obligé d'abandonner sa maison et doit faire face à la nécessité de reconstruire, jour après jour, des nouveaux systèmes de distances qui lui permettent d'habiter le monde où il se trouvera à vivre.

Postmodernisme et néo-modernisme

Tadini montre qu'il s'oriente sans problèmes dans l'univers conceptuel de la nouvelle vague épistémologique, mais il refuse d'en soutenir les axiomes culturels et artistiques. Sa recherche s'inscrit plutôt dans un côté qu'on pourrait définir néo-moderniste car caractérisé par l'intention de voir cette nouvelle saison en continuité avec la précédente⁷⁵. En particulier, il trouve cet élément de continuité dans le principe sur lequel il avait bâti son « expérimentalisme organique », c'est-à-dire la tension vers la limite, l'exploration de la frontière pour confirmer la fuite d'une vérité définitive, mais surtout pour comprendre les marges dans lesquels on peut encore en construire une précaire. Le seul sens qui demeure dans la nouvelle époque postmoderne est le « besoin du sens ». La dialectique négative, la critique de la modernité et de ses mythologies qui caractérisent le procès de déconstruction à la base de l'idéologie postmoderne servent à redéfinir l'espace de la connaissance qui, même réduit, résiste encore.

A partir des années Quatre-Vingts, Emilio Tadini identifie le roman comme la forme la plus adéquate pour héberger ce processus continu de déconstruction et reconstruction qui constitue la processus de la connaissance. La machine du texte est construite pour retarder l'épuisement de la

⁷⁵ Selon une position théorique partagée par plusieurs critiques: cfr. B. Pischetta, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, n. 5, 1997, pp. 579-588; C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

tension narrative vers une fin qui définit le sens de l'histoire, mais lui impose aussi une mort symbolique : cette tension « érotique »⁷⁶ qui régit le texte est la même qui nourrit le besoin de vérité. Il y a une dimension « en cours » qui est commune au roman et à la connaissance. Il s'agit d'un espace de possibilité – matériel ou bien idéal – où s'exprime un désir : le désir d'étendre de manière polyphonique le domaine de la narration, en incluant les marges dans une nouvelle géographie humaine, pour vérifier les lieux et les discours où il est encore possible de chercher une vérité.

⁷⁶ P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (*Reading for the plot: design and intention in narrative*, 1984), Einaudi, Torino 1995.

2. *L'Opera*

Le premier roman de la trilogie peut être défini comme un pamphlet parodique sur une saison culturelle passée – le 68 et ses dérivés intellectuelles –, mais aussi comme un roman expressionniste et expérimental à l'époque où les narrations virent en Italie en direction des formes traditionnelles et d'une langue moyenne, ou encore comme un polar avec une structure anormale et un final ambigu. L'intrigue est simple : un peintre polonais est retrouvé mort dans son atelier. Sur les traces de l'assassin se met un journaliste myope et gauche – dont on ne connaît pas le prénom – à la recherche d'un scoop pour renforcer sa position dans son journal (la description de la vie de la rédaction occupe des pages importantes du roman). Le mystère se résout de manière bizarre car l'assassin, le critique d'art qui avait construit la célébrité du peintre en Italie, invite chez soi le journaliste pour lui révéler la vérité : c'est lui qui a « inventé » l'artiste polonais, c'est lui qui en composait les œuvres, mais surtout les textes critiques qui l'ont fait exister en tant qu'artiste pour le public, et c'est lui qui l'a tué, lorsque l'homme qui s'était prêté aux apparitions publiques a revendiqué son autonomie dans la gestion de la célébrité artistique. De cette manière la confession de culpabilité coïncide avec une déclaration de poétique : l'homicide du faux artiste est l'achèvement d'une œuvre d'art totale qui a essayé d'engendrer la réalité sans en considérer les résistances.

A première vue, *L'Opera* se présente comme un parfait roman postmoderne à forte composante métalittéraire. En réalité, sous le projet artistique du Critique se cache l'échec de la réalisation d'une utopie qui surmonte le plan de l'art : son œuvre est la manifestation d'une volonté de soumettre la réalité à un projet idéal qui prétend la contenir et l'expliquer complètement. Le journaliste et le Critique incarnent deux différents principes de la réalité ; de leur confrontation Tadini arrive à définir les limites de toute tentative de s'approprier du monde et la nécessité de conserver un regard myope qui permet de travailler aux marges de la construction de la vérité.

Le roman polar

Pour donner une forme de narration à cette instance, Tadini choisit le polar, genre romanesque très populaire mais capable, malgré tout, de véhiculer un message complexe (comme l'avait compris Carlo Emilio Gadda qui, avec son *Pasticciaccio*, pensait d'« arrivare al pubblico *fino* attraverso il *grosso* »)⁷⁷.

A l'époque de la publication du roman, maints des grands écrivains avaient déjà fait recours au modèle du polar pour le subvertir et affirmer l'impossibilité d'atteindre une vérité définitive (c'est-à-dire d'identifier le coupable). Dans la postmodernité, la solution, positive ou négative, de

⁷⁷ C.E. Gadda, *Nota à Dejanira Classis, Novella seconda*, dans Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, aux soins de G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1989, pp. 1317-1318.

l'enquête n'est plus un élément qui permet de définir le roman selon son attitude traditionaliste, ou plutôt expérimentale (Schulz-Buschhaus parle d'un art de « post-avant-garde »⁷⁸ qui a épuisé le paradigme de l'infraction de la règle). L'originalité de *L'Opera* ne se définit pas, donc, à partir des diversions de sa machine narrative par rapport à la norme.

Tout de même, il faut signaler que l'enquête du journaliste myope est tout à fait bizarre : au début, il se met à la recherche de l'assassin, mais ensuite, quand un changement dans son journal modifie la stratégie éditoriale, il se trouve engagé dans un autre type d'enquête, qui concerne plutôt les milieux sociaux et culturels impliqués dans le fait divers. Sa recherche devient ainsi une exploration des différents microcosmes qui sont liés de quelque manière à l'histoire de l'artiste polonais. Mais ce qui change le plus l'image du polar est le ton choisi de l'auteur pour la narration : l'inaptitude physique du journaliste et sa disposition embarrassée face aux interlocuteurs donnent un caractère grotesque et comique à la narration, qui reflète la perception altérée du protagoniste et, surtout, renverse le style sérieux propre au statut du genre.

Le polar est le roman qui se bâtit sur la structure de la « recherche du sens (perdu) » ; la déformation comique et grotesque et l'imposition d'un principe de divagation qui remplace celui de la logique conséquentielle se révèlent comme des éléments qui mettent en question les principes de la recherche – soit au niveau narratif, soit au niveau allégorique. Cette recherche est confiée à un journaliste, un chroniqueur, modèle de l'homme qui voit la réalité comme un réseau compliqué de faits divers, qui ne se résumant pas dans les grands thèmes, dans les grandes histoires. La chronique est le discours sur le réel qui se reproche le plus de l'expérience de l'homme. La chronique est étrangère à l'Histoire, qui se construit dans la certitude d'un sens téléologique ; elle offre un regard plus étroit sur le monde, mais capable de pénétrer partout, surtout là où il n'y a que des détails apparemment sans relevance. Finalement, la chronique possède un regard sans histoire et sans espoir, donc un regard sans préjugés : « è uno sguardo sul niente, perché per esso tutto è assolutamente uguale a tutto »⁷⁹.

Les démiurges : le journaliste et le critique d'art

Le journaliste narrateur appartient à la grande famille des anti-héros de la littérature entre XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Il se présente tout de même comme un personnage gagnant dans son histoire : même si de manière fortuite, il arriva à découvrir l'assassin et à le faire arrêter. Il se caractérise avant tout

⁷⁸ U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul "Moderno" e sul "Postmoderno"*, dans « Problemi », 101, 1995, p. 13.

⁷⁹ E. Tadini dans G. Turchetta, *Tragico è comico. Incontro con Emilio Tadini*, dans « Linea d'ombra », n. 38, mai 1989, p. 73.

pour sa myopie : il se définit un « Homer (presque) aveugle »⁸⁰, mais qui garde encore une petite capacité de vision. Son organe le plus développé est l'ouïe, qui le caractérise comme un personnage qui écoute et recueille les voix d'autrui. Cependant, il n'est pas un reproducteur impartial de ces voix ; il est extrêmement idiosyncratique et ce caractère lui permet d'installer par rapport aux autres une distance que sa myopie ne lui permettrait pas. Cette distance recouvre un lieu dans la structure du roman, c'est-à-dire l'espace diégétique, où le narrateur commente ce qu'il voit ou écoute, sans se faire entendre de ses interlocuteurs.

Dans son discours il est poussé par un esprit polémique, anti-intellectuel ; il ne supporte pas les langages sophistiqués, auxquels il oppose un discours libre de tout schéma culturel, parfois très vulgaire. Ce discours se révèle un outil parfait pour désamorcer les illusions créées par les théories des autres. Toujours en contradiction avec ses interlocuteurs (qui font partie des différents milieux, tels le militantisme politique, l'avant-gardisme de la pensée politique ou de l'art), le journaliste finit par composer son propre discours, adressé directement au lecteur (car sur le plan de la narration il parle très peu) et qui en influence la lecture et la compréhension du roman. Ici demeure son pouvoir démiurgique.

De l'autre côté, c'est le Critique. Dès sa première apparition sur la scène, sa personnalité se montre coïncidente avec son écriture (il est l'auteur des textes associés aux œuvres exposées dans la galerie d'art) : ici c'est le nœud de sa théorie. Dans sa première rencontre avec le journaliste, il raconte la relation spéciale qui le lie à l'artiste polonais. C'est lui qui l'a découvert en Pologne, c'est lui qui a emporté ses œuvres en Italie, c'est lui qui recevait les textes théorique dans lesquels l'artiste expliquait la raison de son art. Et c'est dans ces textes, selon le Critique, que se cache la vraie grandeur de l'artiste, capable d'atteindre les plus hauts niveaux de la conceptualisation. Déjà dans ces mots se cache, au contraire, la priorité du discours théorique par rapport à l'œuvre qui soutient le projet du Critique.

Avec cette invention, Emilio Tadini donne une forme narrative à une situation caractéristique du monde de l'art de cette époque, c'est-à-dire l'hégémonie du critique par rapport à l'artiste. Il a conquis un pouvoir social, culturel et politique qui lui permet de décider *a priori* le sort d'un artiste. De son discours dépend sa fortune, il est l'«indispensabile collegamento tra il mercato e il museo»⁸¹. Comme le dit Carla Benedetti : « È comparsa così una nuova figura, quella dei venditori di poetiche. E a vendere non sono tanto gli scrittori, quanto i critici e i teorici. Vendono un prodotto particolare che serve a valorizzare e a promuovere prodotti artistici »⁸².

⁸⁰ E. Tadini, *L'Opera*, cit., p. 10.

⁸¹ G. Marconi in *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, a cura di D. Pertocoli, Skira, Milano 2004, pp. XXI-XXII.

⁸² C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 37.

Le Critique, dans l'*Opera*, se présente sous l'aspect du « grand falsificateur », vrai *topos* de la littérature postmoderne : il manipule les apparences, fait passer pour réalité ce qui est le produit de la fiction. Thème au centre de l'imaginaire du complot, le grand falsificateur coïncide dans ce roman avec le thème de la mort de l'auteur : le Critique est le vrai producteur des poétiques et des interprétations, c'est à lui de créer ou d'annuler les artistes et son pouvoir se manifeste à travers la parole et l'écriture.

C'est la parole qui à la tâche de réaliser l'œuvre, ou bien le chef d'œuvre, celui sur lequel toute une tradition romanesque (de Balzac du *Chef d'œuvre inconnu* au Zola de *L'Œuvre*) a réfléchi. Le chef d'œuvre devrait avoir des pouvoirs supérieurs, c'est-à-dire qu'il est censé atteindre un degré artistique absolu. En ce cas, le chef d'œuvre est exactement le discours que raconte l'œuvre et l'absolu se définit comme l'ambition à remplacer la réalité des choses avec son double verbal. L'utopie du Critique demeure dans la possibilité de nommer de manière définitive le monde : « *nominare per intero, finalmente, la realtà* »⁸³.

L'Opera, premier roman de la trilogie, met en place le conflit entre des différentes visions : la vision de qui prétend atteindre l'absolu en épuisant la réalité, et la vision de qui affirme la dignité d'une narration minimale, concentré sur des petits détails, mais encore capable de restituer un sens aux choses.

⁸³ E. Tadini, *L'Opera*, cit., p. 131.

3. *La lunga notte*

Le long des années Quatre-Vingts on assiste à un grand changement dans le panorama de la littérature italienne : les grands écrivains qui avaient marqué la vie culturelle dès l'après-guerre meurent les uns après les autres (Elsa Morante et Italo Calvino en 1985, Primo Levi en 1987, Sciascia en 1989, Moravia en 1990) et laissent vide un espace de discours qui n'est pas occupé par la génération suivante : Alberto Arbasino, Luigi Malerba, Vincenzo Consolo ou Giuseppe Pontiggia poursuivent leurs recherches sans se faire *maître à penser* de la société (Gianni Celati est le seul de cette génération qui arrive à fonder une sorte d'école d'écritures). Parfois ils ne sont même pas reconnus comme modèles par les jeunes auteurs, qui souvent cherchent leurs points de repère à l'étranger ou dans d'autres média de communication. Emilio Tadini – qui appartient chronologiquement à la génération des « maîtres disparus », mais qui est arrivé à la maturation littéraire avec la génération suivante – finit par se perdre dans la polyphonie désordonnée qui caractérise la scène littéraire de cette décennie.

Cependant, son troisième roman rencontre des critiques remarquables, car il récupère le roman historique qui, après le succès mondial de *Il nome della rosa* de Umberto Eco, est devenu un des genres les plus « employés » pour débiter dans les lettres et pour atteindre le grand public. Ledit « cas Eco », en fait, a fait converger deux mouvements différents : un nouveau intérêt pour l'Histoire et une renaissance du plaisir de la narration et du récit, après une décennie d'expérimentations formelles.

La lunga notte est le chronotope d'un récit : celui de Sibilla, la femme d'un vieux commandant fasciste qui vient de mourir. Dans sa villa sur le lac de Como, cette dame, qui ressemble un peu à Shéhérazade et un peu à la Madame Sosostriis de la *Waste land* d'Eliot, raconte sa vie avec le « Comandante » : leur histoire passe par la deuxième guerre mondiale, la Milan de la République sociale et celle de la Libération – les gens qui fêtent dans les rues pleines des décombres -, et puis la vie solitaire dans leur villa, la crise du commandant, son inhabilité après un ictus, la nécessité de trouver un travail pour survivre, la fortune de Sibilla en tant que voyante et la fuite du commandant avec l'infirmière de la clinique où il avait été hospitalisé, et finalement les derniers jours de vie de l'homme, désespéré pour son incapacité à écrire ses mémoires.

Comme dans *L'Opera*, tout le récit est mis en scène par la femme face un petit public, dont le journaliste myope est le premier auditeur, toujours prêt à partager l'effort de la narration. En fait, la performance narrative de Sibilla sert à souligner le pouvoir de la parole prononcée et de la narration en tant que véhicule d'un récit partagé, entre narrateur et destinataire : les mots de Sibilla activent la mémoire du journaliste (enfant à Milan, pendant la guerre) et y produisent des images qui vont compléter le récit de l'Histoire, qui se fait, de cette manière, collectif et polyphonique. En plus, ce mécanisme se déclenche sur le corps d'une Histoire, celle de la guerre et du fascisme, fixée dans

une *vulgata* indiscutable, que la double perspective – de Sibilla et du journaliste – arrivera à mettre en question.

Un récit polyphonique

Dans le récit de *La lunga notte* on assiste encore, comme dans le roman précédent, à une confrontation entre deux diverses typologie de discours : celui de l'histoire et celui de la chronique. Quand ledit « Poema del Comandante »⁸⁴ arrive au moment de la libération de Milan par les Alliés et de l'invasion des rues par le peuple en fête, la narration de Sibilla s'ouvre aux interférences du journaliste, qui retrouve dans le récit les lieux et les sentiments de son enfance. En particulier, il récupère la sensation de participer à l'Histoire qui était palpable dans l'atmosphère de ceux jours, dans l'idée de faire partie d'un sujet collectif, un « nous ». Ses souvenirs prennent le dessus sur la narration primaire et la transforment en narration chorale : le journaliste devient ainsi co-auteur du récit.

En outre, sa voix arrive à donner une autre perspective aux événements narrés : à côté du point de vue de la femme du commandant fasciste qui cherche à s'échapper en Suisse pour éviter la mort, il y a celui de l'enfant qui participe aux réjouissances pour la fin du fascisme et la liberté reconquise. Comme le dit Tadini : « questo io penso e vorrei che fosse la narrazione: un tentativo di ridare virtualità e capacità di contraddirsi a un passato che sembra rigido in quello che è successo, anche se ciò potrebbe parere paradossale »⁸⁵. Le double point de vue ouvre la narration à une contradiction qui n'annule pas le sens du récit, ni absout les hommes de leurs responsabilités historiques. Tout simplement, révèle la richesse et la complexité que toute narration devrait atteindre en se confrontant avec l'Histoire.

L'Histoire se révèle comme le lieu d'une polyphonie dont font partie l'expérience de Sibilla et du journaliste, mais aussi celles des personnages qu'ils évoquent. A travers l'oralité, le récit *in praesentia*, tel celui de Shéhérazade, la narration se fait chorale, produit d'un montage de voix différentes.

Une Histoire par souvenirs

La lunga notte est un roman à forte propension testimoniale, où les deux niveaux de la structure narrative (la narration de Sibilla et celle du journaliste) sont interceptés par un niveau supérieur, celui de l'expérience de l'auteur Tadini, qui se mêle et se cache parmi eux. Comme l'admet Tadini, « Il romanzo è nato da un ricordo »⁸⁶. Il s'agit du souvenir du meurtre, en août 1944, par les

⁸⁴ E. Tadini, *La lunga notte*, cit., p. 91.

⁸⁵ E. Tadini dans P. Paganin, *Il tesoro nascosto*, dans « l'Unità », 9 avril 1987, p. 12.

⁸⁶ C. Nicoletto, *Dalla tela alla pagina*, dans « La Gazzetta di Mantova », 9 septembre 1987, pp. 18-19; cfr. aussi E. Tadini dans G. Cherchi, *La ragion comica*, dans « Panorama », n. 1246, 4 mars 1990, pp. 106-107.

allemands de 15 hommes, dont les corps avaient été exposés en Piazzale Loreto ; la même place où étaient affichées les annonces des spectacles théâtraux qui encore animaient la vie milanaise. En fait, le monde du théâtre est au centre de la narration (Sibilla est une actrice ratée), car il incarne les contradictions d'une société en guerre, où les gens sont obligés d'abandonner leurs maisons détruites, mais où les collaborationnistes continuent leur vie d'avant-guerre.

Le milieu théâtral dont Sibilla fait expérience est le particulier à travers lequel raconter l'universel, l'expérience personnelle à partir de laquelle mettre en scène une époque entière. Le personnage de Sibilla naît de la conviction qu'il n'y a Histoire en dehors des histoires individuelles, qui permettent d'éviter les abstractions des « Grands Récits ».

La démonstration de la puissance des « petits récits » est dans le fait qu'ils s'ouvrent aux interpolations, se laissent modifier selon les différentes expériences. La narration triste et sombre de la fin de la République de Salò faite par Sibilla se renverse dans les mots du journaliste – et de sa doublure d'enfance – dans une représentation colorée et naïvement heureuse. Et ce même bonheur se transforme en inquiétude lorsque la foule qui envahit les rues pour aller voir le corps du dictateur exposé en Piazzale Loreto devient un monstre qui fait peur à l'enfant. Il s'agit du moment où l'on perçoit le plus la présence d'un sujet collectif, voire historique : en ce moment on avait la « sensazione che Milano fosse un teatro della grande storia »⁸⁷. Et ce moment, dans le roman, est raconté à travers l'entrecroisement des deux voix différentes, mais qui font également partie de la même unité, celle d'une Histoire qui se montre dans ses contradictions et qui en ces contrastes trouve son organicité. Abaissée au niveau des individus, l'Histoire retrouve sa choralité, qui ressemble à celle que Calvino évoquait dans sa *Préfaction* de 1964 au *Sentiero dei nidi di ragno* ; mais ici il est question d'une choralité qui s'ouvre à la contradiction et qui rompt les schémas avec lesquels l'Histoire se réduit, comme l'accusait Guido Morselli, en machine interprétative où «*tout comprendre* (delle cause) equivale a *tout justifier* (degli effetti, come che siano)»⁸⁸.

Dans ce récit l'Histoire retrouve sa compacité, remet en contact le présent (de la narration) avec le passé (des événements narrés), devient lieu d'une transmission d'expérience, comme, selon Walter Benjamin, est propre à la narration originaire⁸⁹. Le véhicule de cet échange est la voix, qui se met en concurrence soit avec l'écriture, soit avec les autres sens qui devraient contribuer à la perception de la réalité et à la transmission de l'expérience.

⁸⁷ E. Tadini dans F. Marcoaldi, *Ma grande, grande, grande non è diventata mai. Emilio Tadini racconta la "sua" Milano...*, dans « la Repubblica », 22 août 1991, pp. 32-33.

⁸⁸ G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano 1988, p. 378, 18 août 1972, p. 379. Et il faudra signaler que ce genre de narration évite aussi les risques de ladite « pop history », bâtie sur la nostalgie et sur la reproduction des stéréotypes, comme l'expliquait Frederic Jameson ; cfr. F. Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (*Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism*, 1984), Fazi, Roma 2007, p. 42.

⁸⁹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (*Le conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nikolas Leskov*, 1936), dans Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 247.

Le commandant essaie de confier à l'écriture le témoignage de sa vie : mais sur le texte écrit il n'arrive à pratiquer cet exercice de « structuration du chaos » nécessaire à toute histoire. Contre la mode de la « *textualization* » dominante à l'époque postmoderne, la voix de Sibilla s'impose comme seul moyen pour récupérer l'expérience passée : ce n'est que dans les mots de la femme que le Comandante trouve la certitude d'avoir vécu et l'impression de continuer à vivre.

En ce qui concerne les autres sens qui contribuent à l'expérience du monde, la myopie du journaliste rend la vue – qui selon Merleau-Ponty est censée recevoir la première stimulation de la réalité, sans l'intervention d'aucun filtre – inapte à cette contribution et impose, comme dans *L'Opera*, d'aviver la sensibilité de l'ouïe.

Le spectacle nocturne de Sibilla

Il en reste tout de même un lien spécial entre vision – manquée – et diction. Dans le chronotope nocturne, typiquement tadinien, lieu du déclenchement des forces primitives et du chaos, les mots de Sibilla vont se composer en images dans l'esprit du journaliste. Il s'agit du processus contraire à ce qui se passait quand, enfant, il allait au cinéma et restait foudroyé par les figures qui passaient sur l'écran ; puis, quand il rentrait chez lui, il essayait de les traduire en mots dans son journal, mais il n'arrivait qu'à composer des phrases incompréhensibles. Paroles et figures se trouvent, ainsi, dans un nouveau rapport, qui n'est pas d'antagonisme radical, mais plutôt de collaboration thérapeutique : la parole crée l'image là où la vue n'arrive à la saisir.

Ce processus est possible car la parole est prononcée : Sibilla met en scène une vraie représentation théâtrale, dont elle est à la fois directrice, réalisatrice et actrice. Sa disposition à la récitation est le produit d'un mouvement spontané de son esprit, qui naît du lien entre l'histoire qu'elle raconte et la survivance symbolique qu'elle promet, en la racontant, à son homme. Seul dans sa dimension physique est possible d'activer la fonction fabulatrice de la narration – selon la définition de Celati⁹⁰ : car la présence physique redouble et renforce le sens des mots. La construction d'une histoire, ou de l'Histoire, passe nécessairement par la découverte de la fonction archétypale de la narration, de la collaboration entre geste et parole. Ici demeure la vraie magie réalisée par Sibilla : elle restitue à la parole une puissance perceptive qui semblait apanage des yeux.

Avec *La lunga notte*, Tadini récupère à la narration un pouvoir herméneutique, qui vit ensemble à la composante esthétique (impliquée dans la dimension théâtrale).

⁹⁰ Cfr. G. Celati, *Il racconto di superficie*, dans «il verri», n. 1, 1973, p. 93-114.

4. *La tempesta*

Sorti en 1993, *La tempesta* se caractérise comme un vrai « roman de voix », où l'aspect théâtral de la narration est confirmé et ratifié par l'adaptation pour la scène réalisée la même année par Andrée Ruth Shammah (la pièce a été mise en scène au théâtre Franco Parenti de Milan pendant les saisons 1993-1994 et 1994-1995). Ce roman est le point d'arrivée de l'élaboration d'un style capable de reproduire sur la page les dynamiques de l'oralité la plus spontanée, mais sans jamais renoncer à une forte narrativité.

La tempesta raconte l'histoire de Prospero, un homme qui refuse l'avis d'expulsion de la maison où il a construit son propre règne, un temple à la mémoire, en utilisant les objets de sa vie passée avec sa femme – enfuie en Inde avec un gourou – et sa fille – partie en « voyage de destruction » avec la drogue. A ces objets il attribue des nouvelles significations qui donnent un sens à sa vie actuelle et lui permettent d'espérer en une salvation finale. Avec lui, le « Nero », un homme noir auquel il a donné hospitalité. Le journaliste myope, qui narre à la première personne en présence d'un commissaire de police, avait été envoyé dans la maison pour convaincre Prospero à l'abandonner : il avait fini par se faire raconter toute son histoire.

Intertextualité et mise en scène

La tempesta est l'issue de toute la réflexion poétique et esthétique élaborée par Tadini en tant qu'écrivain et peintre, à partir des années Soixante-Dix. C'est un roman qui conduit à maturation des aspects qui étaient déjà présents dans les romans précédents : le journaliste myope et l'architecture narrative « à lunette », où il reproduit à la première personne les monologues autrui, qui peuvent héberger, à leur tour, d'autres voix ; la confrontation entre le discours de la chronique et une autre forme de récit, fondée sur d'autres principes de connaissance et qui donne lieu à différentes conceptions de l'utopie : celle ultra-théorique du Critique de *L'Opera*, celle micro-historique de Sibilla dans *La lunga notte*, celle cosmogonique de Prospero. En concluant un cycle de narration, *La tempesta* en offre aussi la *summa*, en présentant tous les aspects dans leurs formes extrêmes.

Le protagoniste du roman est Prospero – qui se fait nommer ainsi, même si ceci n'est pas son prénom : il est comme le roi destitué de la pièce homonyme de Shakespeare, comme lui il vit dans un exil magique de la vie. Nero accueille, pour sa part, les caractéristiques soit de Caliban, car au début il se montre comme un sauvage, soit d'Ariel, car il devient le fidèle serveur de l'homme qui l'a sauvé. Abandonné par ses femmes, Prospero a perdu son règne et, comme le Prospero shakespearien, mais aussi comme le Robinson Crusoe de Defoe ou comme le don Quichotte de Cervantès, il entreprend un œuvre impossible : reconstruire un monde autonome par rapport à la

réalité extérieure et fonctionnelle à le faire vivre dans l'illusion d'une sensation survivante. Ce monde est sa maison, ladite « Casa del Senso »⁹¹.

Cependant, l'intertextualité de l'œuvre de Tadini ne concerne pas tout le roman, mais seulement l'histoire de son personnage telle qu'il la présente et la raconte. En fait, Prospero produit une vraie mise en scène de sa vie, face au journaliste-spectateur. Même si sa nature d'acteur correspond à sa folie – car Prospero croit effectivement à l'histoire qu'il narre –, la réalité (incarnée par le journaliste) est toujours prête à faire irruption, intervenant pour rompre le rêve intertextuel du protagoniste. Prospero est le modèle de l'homme qui recourt aux fictions pour survivre à l'hostilité du monde qui l'entoure.

La « Casa del Senso » et les petites religions

Ces fictions sont les « petites religions » auxquelles les hommes se vouent pour se protéger des attaques d'une réalité qui se montre chaotique, capable de menacer les points de repère qu'on considère comme stables. Chaque homme se construit son propre monde⁹² : c'est-à-dire que chaque lieu prend une configuration différente selon la personne qui doit l'habiter, car il y a une manière symbolique de s'approprier des lieux, en projetant des souvenirs, des systèmes de reconnaissance qui sont propres à chacun, et à lui seul. La maison est le lieu de la mémoire, le lieu où inscrire son propre récit. Prospero fait de sa maison un « Nuovo Mondo », dont il est le créateur : mais il utilise comme briques des souvenirs auxquels il attribue arbitrairement des nouvelles significations. Dans sa maison, les décombres produits par la « tempête » qui a bouleversé sa vie sont recomposés en unité : la maison incarne l'utopie cosmogonique de Prospero.

Ces décombres sont réutilisés selon un sens symbolique qui leur est attribué par Prospero : à motiver cette entreprise est la volonté de survivre, de ne pas se faire renverser par le désespoir. Un système fixe de symboles est la seule façon de faire face à l'égarement causé par les petites tragédies familiales. Telle une « machine anesthésique », la maison représente une construction qui ne devra jamais changer ses fondations. Les diverses pièces de la maison recouvrent différentes fonctions dans cette construction symbolique. On pourrait citer la terrasse, ou ledit « Monte Terrazzo », qui représente l'« anticamera del cielo »⁹³, car ici Prospero célèbre tous les matins son désir de fuite : dans l'image de l'avion qu'il voit décoller de l'aéroport juste à côté de sa maison il reconnaît la

⁹¹ E. Tadini, *La tempesta*, cit., p. 128.

⁹² Cfr. M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1951) dans Id., *Saggi e discorsi (Essais et conférences, 1954)*, aux soins de G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108; cfr. aussi E. Tadini, *Casa, teatro. Sul lavoro di Gianfranco Pardi*, dans «Studio Marconi», n. 3, 9 mars 1978, pp. 6-10.

⁹³ E. Tadini, *La tempesta*, cit., p. 322.

possibilité de partir en exil, de se détacher définitivement de la réalité (en réalisant son désir « de n'être nulle part », comme le dit Bruno Westphal)⁹⁴.

Mais si la réinvention du sens des autres pièces de la maison a failli convaincre le journaliste de la vérité du projet de Prospero, l'élan lyrique qui le pousse dans la célébration de la terrasse, dans son ton pathétique, révèle au narrateur tout la fausseté prétentieuse du projet de la « Casa del Senso ». Il reconnaît la folie de Prospero : encore une fois, la tentative de s'approprier d'une vérité stable, ou de la créer comme il faut, se révèle désastreux, absurde dans sa prétention de ne pas se confronter avec la réalité des choses. C'est alors au journaliste de ramener Prospero au vrai sens des choses.

Dans le dialogue final se confrontent deux instances complémentaires : d'un côté la conscience du caractère illusoire, mais aussi persuasif, des vérités censées durer à l'infini ; de l'autre, le besoin de s'engager continuellement dans le travail de construction d'un sens, même précaire. Il s'agit du thème principal de l'œuvre poétique de Tadini.

Le « profugo »

Dans une grande exposition dédiée au *Trittici* de Tadini au Studio Marconi en 1990, on trouve le cycle *Profughi* : dans ces toiles, les protagonistes sont des hommes avec des nez rouges de clown ou avec des étiquettes, comme celles des marchandises dans les magasins ; ils portent parfois des masques. Plus que dans d'autres cycles, les figures humaines apparaissent ici caractérisées par une composante théâtrale spécifique qui les pousse à jouer, malgré elles, une partie différente de la leur. Le réfugié abandonne sa maison et sa propre identité pour entreprendre un parcours qui l'amène à reconstruire ailleurs une nouvelle demeure et une nouvelle identité. Avec ce qu'il peut emmener dans sa valise il reconstruit son espace de vie, lui donne une forme symbolique : à partir de ça il définit des nouveaux rites d'appartenance, qui fondent des petites religions, comme le fait Prospero. Le « profugo » a une généalogie précise : il naît dans Milan de la guerre, où les gens étaient obligés d'abandonner leurs habitations et de se mettre en marche. La guerre produit des réfugiés, parmi les vaincus ainsi que parmi les collaborateurs, tel le Louis Ferdinand Céline de *D'un château à l'autre*, auquel Tadini dédie une série de dessins, *I castelli del profugo*. Le « profugo » incarne une recherche et un besoin du sens propre à une époque qui a perdu ses certitudes.

Le « profugo » accepte la précarité et l'incertitude en tant que conditions existentielles, mais il n'abandonne pas son expérience à l'insignifiance. Comme Prospero, il est un bricoleur qui essaie de « mettere insieme parti che non sono nate per essere collegate »⁹⁵, mais entre lesquelles on peut identifier des connexions originelles, qui rapidement se révèlent vitales. Le « profugo » est le point

⁹⁴ B. Westphal, *La psychose mythique ou les avatars de Prospero*. La tempesta d'Emilio Tadini, dans «Chroniques italiennes», 42-43, 1995, p. 194.

⁹⁵ E. Tadini dans *Now-here. Conversazione con Emilio Tadini*, in *La metropoli accidentale: conversazioni su Milano*, aux soins de P. Ranzo, Cronopio, Napoli 1994, p. 99.

d'arrive de la réflexion de Tadini qui y trouve une métaphore du besoin d'un espace « potentiel » où continuer à créer ses projets et ses lieux d'habitations.

Un roman milanais

Emilio Tadini est un intellectuel milanais, qui a vécu toute sa vie et toute sa carrière à Milan, en traversant les transformations de la ville. *La tempesta* peut être défini un roman sur Milan, qui devient un personnage parmi les autres. Spécialement, à la ville sont dédiés lesdits «Lieder delle Notti Milanesi»⁹⁶, prononcés par Prospero.

Ce genre de narration « urbaine » a des prédécesseurs, qui sont bien connus par Tadini, qui s'inscrit ainsi dans la féconde tradition de représentation littéraire de Milan : de Tessa et Porta à Gadda, du Bianciardi de *La vita agra* au Testori des *Segreti di Milano*.

Dans ses fuites nocturnes Prospero rencontre une humanité marginale et désespérée, cynique et criminelle, « sotterranea » comme Tadini l'avait nommée dans un petit poème, *Una notte in città*⁹⁷ : la ville nocturne est le renversement spéculaire de la ville diurne. Le personnage met à distance cette humanité, en portant sur elle un regard comique, sans mépris. Il n'y a aucune connotation morale dans sa description de cette décadence ; il ne s'agit pas de la rupture d'un ordre qu'il faudrait restaurer. Une atmosphère grotesque annule tout jugement éthique, en laissant au regard de Prospero la contemplation d'un désespoir collectif. Mais face à cette humanité, Prospero n'est pas un étranger : même si cette ville nocturne ne suscite pas le souvenir – comme il le devrait faire s'il en était vraiment natif⁹⁸ –, cependant son œil est capable de reconnaître l'isolement obstiné de chaque homme, l'abandon et la transfiguration subie par les lieux. A vrai dire, Prospero souffre d'un excès de vision, qui l'oblige à rentrer chez lui, où il se réfugie au terme de ses promenades.

Pour Tadini la ville est le lieu d'origine de tout discours sur la réalité, car elle est la première structure sur laquelle mesurer l'élaboration de la pensée, la construction d'un texte. Dans ses toiles, Tadini renverse la représentation de la ville de la *Tempesta* et se met à la recherche du modèle de la ville idéale, en tant que thème et mythe. La ville s'oppose à l'utopie d'une nature originaire en portant sur soi les signes de l'Histoire et de l'œuvre de l'homme. La ville est le dernier « grand récit ». Mais la ville contemporaine observée par Prospero ne permet pas cette abstraction idéale : Milan se montre sans centre, finalement exclue des trajectoires de la grande Histoire collective, invisible et invivable, elle oblige Prospero à réduire le périmètre de sa survivance. Sa maison reproduit, à une échelle inférieure, le schéma de la ville en tant que modèle symbolique, Toutefois,

⁹⁶ E. Tadini, *La tempesta*, cit., p. 233.

⁹⁷ Cfr. E. Tadini, *Una notte in città*, dans Id., *L'insieme delle cose*, Garzanti, Milano 1991, pp. 45-49.

⁹⁸ Cfr. W. Benjamin, *Il ritorno del flâneur (Le retour du flâneur)*, dans Id., *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, Einaudi, Torino 1993, p. 468.

dans les ombres et les marges de folie de la ville nocturne, Tadini identifiera les espaces potentiels pour reprendre la construction des nouvelles significations, individuelles et collectives.

Narrateur en tant que clown

Le comique est, pour Tadini, un palimpseste sur lequel s'insèrent des thèmes et des caractères narratifs différents à chaque fois. En tant que « mode » de l'art, le comique coïncide avec ce que Tadini définit « le point de vue du rien »⁹⁹. Comme s'il était une traduction dramatique de l'*epochè* de la phénoménologie, ce point de vue correspond à la perspective d'où annuler tout horizon de sens prédéfini, pour remettre en question la vérité. Le comique empêche la catharsis, qui devrait au contraire « refermer » les destins de personnages. Le comique est un synonyme d'ouverture, mais aussi de précarité, disponibilité à reconstruire continuellement les termes de la connaissance et de l'interprétation de la réalité, comme le fait le « profugo ».

Dans les romans de Tadini, le comique se réalise en stratégies spécifiques, qui concernent soit les personnages (ou les situations), en traduisant les comportements des personnages du cinéma muet, soit la parole (ou le style), à la manière de Bakhtin. Le narrateur, qui opère entre le plan de la narration et celui du discours, représente le trait d'union entre ces deux genres du comique. Le journaliste myope se porte comme un clown, une figure qui a beaucoup influencé l'imaginaire artistique de la modernité. Le clown, porteur du non-sens, c'est-à-dire d'un comique fondé sur l'absence de sens, intervient pour troubler un monde construit sur des rapports de signification fixe. En ce cas, le narrateur n'est pas le seul bouffon, car le sont aussi les personnages autour de lui.

Une imagination puissante

Dans les romans de la trilogie du journaliste myope, la voix du narrateur contient celles de tous les personnages : il peut leur laisser l'espace de l'expression, mais il peut aussi les inclure dans son discours, en le commentant ou en le renversant. Il s'agit d'un monologisme déguisé en polyphonie, qui se construit sur certains aspects rhétoriques et stylistiques qui définissent le ton comique de ces narrations.

En premier lieu, on observe la puissance figurale du langage du narrateur : ces figures, dans la plupart des cas, doivent souligner la disproportion entre réalité et concept. En général, le réseau figural de la narration familiarise ce qui est étranger et met à distance ce qui apparaît comme banal : la tâche est de souligner la différence entre les attentes, ou les ambitions, de Prospero et l'apparence effective de sa réalité.

Similitudes et métaphores bouleversent les contours des choses, mais permettent de mettre à distance l'objet, qui est soustrait au procès de reconnaissance pour être observé sur le terrain de la

⁹⁹ Cfr. E. Tadini, *Sul comico*, cit., p. 76.

vision. Ce tissu de figures rhétoriques permet à Tadini de construire, encore une fois, ledit « espace potentiel », qu'on pourrait définir aussi, avec Bachtin, « la zone du rire »¹⁰⁰, ou zone de contact, où l'invention des images donne accès à la compréhension.

Dans *La tempesta*, et encore plus dans *Eccetera*, Tadini fait un emploi comique de la catégorie du typique – comme le disait Bergson, « tout personnage comique et un *type* »¹⁰¹ – qui lui permet de se rapprocher d'une forme de narration fortement allégorique.

¹⁰⁰ M. Bachtin, *Rabelais e Gogol'*. *Arte della parola e cultura comica popolare (Rabelais et Gogol', 1940, 1970)*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 493.

¹⁰¹ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico (Le Rire: essai sur la signification du comique, 1899)*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 97.

5. Le « style Tadini »

Dès les années Quatre-Vingts, le style qu'Emilio Tadini utilise pour ses romans se caractérise par une forte vocation à l'oralité, c'est-à-dire à la traduction sur la page écrite de toute variation des tons qui est propre à la parole prononcée. De cette manière, il se place sur un front minoritaire du panorama littérature contemporain : ces années sont en fait caractérisées, en Italie, par l'uniformisation de l'écriture narrative au canon du « style simple »¹⁰².

Ainsi, en confirmant son inactualité dans le système littéraire, la recherche linguistique de Tadini prend les distances de deux tendances prédominantes : il refuse le monolinguisme d'une écriture prétendue « classique », mais qui est plutôt syntonisée sur une platitude invraisemblable (et influencée par les autres formes de la communication culturelle), mais il s'éloigne aussi de la citation postmoderne de styles différents, en caractérisant son expressionnisme, non pas par un pastiche de styles interchangeable, mais par une exploration individuelle des différentes latitudes de la parole prononcée. La composition de la page romanesque est inspirée, chez Tadini, par une propension expérimentale, où l'« effet de réalité » se veut autant intégral que le travail technique sur les structures linguistique se montre profond. L'effet d'une oralité écrite passe, en fait, par une prose fortement élaborée.

Romans à plusieurs voix

« La premessa è questa: ogni testo scritto presuppone, comunque, un testo parlato. O, più semplicemente, presuppone “il” parlato. Anzi: il parlare »¹⁰³: pour Tadini, à l'origine de toute composition écrite il y a la prononciation mentale de la parole qui puis sera filtrée par des conventions rhétoriques et formelles. Il se présente ainsi une hiérarchie constitutive de la nature du langage : l'écriture essaie de reproduire par la technique une spontanéité propre à la parole dans sa phase aurorale. Cette tentative est motivée par la conviction que dans cette parole demeure le sens qui, depuis, se perd ou est mystifié par l'intervention d'une langue moyenne et uniformisante.

Pour cette raison, dans les romans de Tadini la collocation du narrateur a une importance fondamentale, car par elle se passe l'intersection entre polyphonie du roman¹⁰⁴ et uniformité du point de vue narratif¹⁰⁵. Ses romans se composent d'un assemblage de voix qui racontent et s'enchaînent à partir d'une voix principale, celle du narrateur primaire, qui définit et donne un corps aux autres.

¹⁰² Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

¹⁰³ E. Tadini, *La voce, la scrittura*, dans AA. VV., *Punteggiatura*, vol. I, *I segni*, aux soins de A. Baricco, F. Taricco, G. Vasta, D. Voltolini, Scuola Holden-BUR, Milano 2001, p. 113.

¹⁰⁴ Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo* (1934-1935), dans Id., *Estetica e romanzo (Esthétique et théorie du roman)*, 1975), Einaudi, Torino 1979, pp. 67-230.

¹⁰⁵ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991.

Les romans de la trilogie du journaliste myope proposent le même schéma narratif : il est l'auditeur des autres personnages (le Critique, Sibilla, Prospero) qui racontent leur histoire, selon une structure « à boîtes chinoises » (parfois d'autres récits sont accueillis dans les discours des personnages); mais le lecteur aussi est un auditeur, par rapport au monologue du narrateur. Ces deux couples ne sont pas exactement superposables, comme elles concernent l'une le plan fictionnel et l'autre celui extra-fictionnel. Cependant, elles trouvent un point d'intersection dans le journaliste-narrateur.

Un monologue camouflé

Comme Michail Bachtin le montre pour les romans de Dostoïevskij¹⁰⁶, les romans de Tadini se construisent sur l'intersection de deux voix et des deux intentions différentes : le nœud central de ces romans est la mise en scène d'un dialogue qui peut être explicite ou implicite, mais qui soutient toujours la composition du sens de la narration. Il s'agit d'une confrontation agonistique entre deux discours opposés : pour cela, la parole des romans de Tadini peut être définie, encore avec Bachtin, une parole dialogique, voire « bivoque ». Sur cette bivocité se construit une polyphonie ouverte sur le « système du récit » – le niveau de la fiction où les histoires et les voix se mêlent –, à laquelle correspond un dialogisme réduit au niveau du « système du discours »¹⁰⁷ – la dimension extra-fictionnelle où le narrateur, face au lecteur, met en cause les discours de ses interlocuteurs.

Cependant, il ne s'agit jamais d'une opposition nette, car les narrations du Critique, de Sibilla et de Prospero procurent l'implication émotionnelle du journaliste qui les écoute et qui, par instants, se place de leur part. Mais, à cette persuasion le narrateur réagit en développant un contrepoison complémentaire: à travers des « à part » de la narration, mais aussi à travers les espaces ambigus du discours référé, il construit un discours qui inclut celui de ses interlocuteurs, mais, en même temps, le contredit. Pour cela, la fonction de la voix narratrice peut être définie humoristique ; et pour cela le discours du narrateur peut être considéré comme un monologue déguisé en polyphonie.

Entre Gadda e Céline

Parmi les modèles qui inspirent à Tadini la propension à la parole orale, on trouve sans doute Carlo Emilio Gadda et Louis Ferdinand Céline. De Gadda vient la figure du « spasmo »¹⁰⁸ en tant que « dissoluzione-rinnovazione del valore » habituel de mots, auquel correspond la parole humoristique de Tadini, avec sa puissance déformatrice. Cette écriture montre la pluridiscursivité du langage,

¹⁰⁶ Cfr. M. Bachtin, *Dostoïevskij: poetica e stilistica (Problèmes de la poétique de Dostoïevski, 1968)*, Einaudi, Torino 2002

¹⁰⁷ E. Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese (Les relations de temps dans le verbe français, 1946)*, in Id., *Problemi di linguistica generale (Problèmes de linguistique générale, 1966)*, il Saggiatore, Milano 1990, p. 287.

¹⁰⁸ C.E. Gadda, *Come lavoro*, dans *I viaggi la morte*, dans Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, aux soins de D. Isella, C. Martignoni, L. Orlando, Garzanti, Milano 1991, p. 437.

qu'il libère de l'usure des stéréotypes et des conventions sociales en citant leur vacuité ou en les soumettant à un « dédoublement ironique ».

Parmi les neveux de « l'Ingegnere », Tadini apparaît le plus fidèle sur la voie d'une quête moderniste d'une écriture capable de reproduire la complexité et l'incertitude propre à toute tentative de description de la réalité, d'exploration de ses principes logiques, de ses parcours de sens. Gadda parcourt cette voie en composant la page selon l'idée d'un *pastiche* où convergent tous les codes linguistiques : Tadini en reproduit l'expérimentation, mais en réduisant l'extrême ouverture gaddienne.

L'usage « spastico » de la langue est réduit à ses éléments les plus simples, tout de même, il est fortement marqué en direction d'un argotisme prédominant, à la *Céline*. En effet, c'est la recherche du « rendu émotif »¹⁰⁹ célinien qui revitalise la langue par rapport aux usages qui l'aplatissent. Mais le sentiment qui produit cette langue et qui en Céline se caractérise par haine et rancune envers les autres, en Tadini se transforme en intolérance incurable. Tadini, comme Céline, révèle une oreille très sensible aux manifestations de l'oralité, sur lesquelles il syntonise intégralement son écriture (au niveau de syntaxe ainsi que de lexique et morphologie). À motiver ce choix, en plus, c'est aussi un fort désir de lisibilité : en effet, le travail stylistique de la prose de Tadini s'adresse à conditionner les modalités et les effets de la lecture.

« Parlato-scritto » et « parlato-recitato »

La construction de ladite « syntaxe de l'oralité » s'explique en Tadini par la nécessité de sauvegarder le « désir » du lecteur. Pour cela, le premier domaine d'intervention est celui de la ponctuation. Ces signes ont la tâche de pourvoir à l'incapacité de la langue écrite de rendre le ton de l'oralité et d'en scander le rythme. La ponctuation est un élément crucial d'une langue qui d'un « parlato-scritto » tend au « parlato-recitato »¹¹⁰, c'est-à-dire à une écriture capable d'associer à la *mimesis* du registre de la langue orale l'accomplissement des fonctions extra-fictionnelles, adressées au public.

Tadini intervient de manière originelle sur l'emploi de la virgule, des points de suspension, du tiret, qui s'associent à une syntaxe à grande composante nominale¹¹¹ : ils produisent des périodes brèves, brisées, fonctionnelles à reproduire la désintégration micro-syntaxique du discours oral. En plus, cet usage de la ponctuation permet à Tadini de réaliser un *ordo artificialis*, où les mots sont placés dans la phrase selon leur relevance informative. Finalement, la ponctuation sert à Tadini pour se

¹⁰⁹ Cfr. F. Céline, *L'argot est né de la haine*, inédit, dans «Arts», 6 février 1957, dans *L.F. Céline*, L'Herne, Paris 1972, p. 39.

¹¹⁰ Cfr. G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, dans Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 126-179.

¹¹¹ Cfr. C. Panziera, *La voce di Prospero. Sintassi dell'oralità nella Tempesta di Emilio Tadini*, dans F. Guatta e R. Tesi (eds), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Carocci, Roma 2000, pp. 139-166.

construire des espaces de diégèse où son narrateur s'adresse directement au lecteur, au-delà de toute médiation fictionnelle. Dans ce constant renvoi du système du récit à celui du discours Tadini essaie de reproduire l'authenticité de la langue que seulement une registration mécanique pourrait garantir.

Quatrième Partie. *Le sens de la « fiaba »*

1. *Eccetera*

A la moitié des années Quatre-Vingt-Dix, quand il a presque soixante-dix ans, Emilio Tadini rencontre une deuxième jeunesse intellectuelle. Dès 1993 il est collaborateur du « Corriere della sera », où il intervient dans différents typologies de questions ; très fréquemment il signe aussi des articles sur « l'Unità ». Dans l'imaginaire commun, Tadini représente un des premiers interlocuteurs de la société civile milanaise. En fait, il est de plus en plus présent aux diverses occasions de la vie publique de la ville. Contre les rumeurs qui le décrivent comme un « intellectuel de salon », se pose une intense activité créative, qui s'exprime dans les domaines de la poésie¹¹² et de la narration, des essais et de l'édition de textes. A ces activités, dès le début de la décennie, s'ajoute l'écriture pour le théâtre : en 1991 le texte *Profughi*, incomplet ; en 1993 l'adaptation théâtrale de la *Tempesta* par André Ruth Shammah, à laquelle Tadini collabore ; en 1995 *La deposizione*, monologue originel écrit pour la récitation d'Anna Nogara.

Enfin, de 1997 à 2001, Emilio Tadini conduit « Contesto », une émission culturelle très appréciée sur la chaîne privée Tele+.

Un roman nouveau

En octobre 2002, un mois après la mort de Tadini, qui eut lieu fin septembre à cause d'un cancer imprévu et fulgurant, son dernier roman *Eccetera* est publié par Einaudi : il s'agit d'un texte qui conclut en tous sens une œuvre conduite tout au long d'un demi-siècle. Même si posthume, en fait, *Eccetera* est un roman sorti en version définitive, car Tadini y avait travaillé jusqu'à sa mort pour laisser un texte auquel confier sa dernière perspective sur l'art.

En premier lieu, *Eccetera* révèle un changement radical par rapport aux romans précédents, où Tadini avait raconté des histoires *border line* à la perspective bizarre, mais quand même vraisemblable d'un *alter ego* adulte, tel le journaliste myope : ce roman, au contraire, raconte le voyage nocturne d'un groupe de jeunes à la recherche de la discothèque parfaite. *Eccetera* est un roman ambitieux avant tout parce que il expose son auteur au risque d'une confrontation implacable avec une génération différente et distante, celle des « jeunes auteurs »¹¹³ qui s'affirment dès le début des années Quatre-Vingt-dix et qui sont nettement plus proches aux thèmes et aux questions de la

¹¹² *L'insieme delle cose*, publié en 1991 par Garzanti, est un recueil de deux poèmes, *Profughi* et *Una notte in città*, qui confirment l'unité thématique de l'œuvre de Tadini et son inspiration originelle pour une poésie méditative.

¹¹³ Il s'agit d'une catégorie qui n'a pas grand valeur au niveau littéraire, mais qui doit sa fortune à sa grande fonctionnalité éditoriale.

jeunesse. Les romans de la décennie passé sont très peuplés de jeunes protagonistes, qui sont souvent créés par des écrivains qui ont leurs âges (et avec un certain taux d'autobiographisme)¹¹⁴.

En construisant le personnage de Mario, narrateur de 16 ans, Tadini se met en concurrence avec cet univers d'écritures. On peut aisément reconnaître les limites de telle expérimentation (en premier lieu le ton constamment surchargé de la narration), qui arrive pourtant quand la recherche littéraire italienne s'adresse déjà à d'autres problématiques¹¹⁵. Mais *Eccetera* est le produit terminal d'un projet narratif auquel Tadini avait confié la dernière configuration de ses convictions sur la possibilité de la narration face à la réalité (comme le témoignent les corrections éditoriales refusées par Tadini sur la dernière version du roman). Même si l'insistance sur l'excès qui caractérise l'expérience de la jeunesse contemporaine risque d'être la limite majeure du roman, elle est en même temps le signe qui marque le roman – au niveau stylistique, thématique, éthique – et qui détermine de manière très efficace l'allégorie dont le roman se fait référent.

Eccetera scelle et accomplit un travail d'expérimentation formelle – sur la structure narrative et sur le style – visant à l'élaboration d'une écriture à la hauteur de la réalité, capable d'en reproduire la variabilité et la complexité.

Le roman se construit sur un long *flashback*, car les événements narrés par Mario ont déjà eu lieu, mais il les raconte « en prise directe », pour récupérer la vigueur du souvenir et pour satisfaire l'exigence de témoigner qui engendre la narration. Le récit naît du défi lancé par le narrateur à une expérience qui se révèle, à plusieurs reprises, irréductible aux mots, si non au prix d'un haut degré d'approximation. C'est le cas du *Light Night*, discothèque et point d'arrivée du long voyage des jeunes : il s'agit d'un « autentico “paradiso” in terra »¹¹⁶ où la lumière et l'ombre trouvent une forme exceptionnelle de coexistence. Ici a lieu la dernière vision du roman, l'apparition du diable, même si déguisé en petit vieux, qui annonce la fin de la tragédie et l'hégémonie du pathétique, vraie menace de toute représentation artistique et, en même temps, mode spontané de la conscience humaine.

Ce roman humoristique se structure selon des constantes déviations du parcours principal : ces déviations sont des imprévus sur la route vers la discothèque, mais sont aussi des récits qui occupent le temps vide du voyage. Comme dans les romans précédents, *Eccetera* se construit sur le monologue du narrateur qui raconte des histoires et qui, à son tour, accueille dans son discours les monologues autrui, qui repoussent la fin du voyage et de la nuit en prolongeant la narration.

¹¹⁴ Cfr. E. Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta: “cannibali” e dintorni*, dans *La narrativa italiana degli anni Novanta*, aux soins de E. Mondello, Meltemi, Roma 2004; cfr. aussi M. Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007.

¹¹⁵ Cfr. *Scrivere sul fronte occidentale*, aux soins de A. Moresco, D. Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002.

¹¹⁶ G. Turchetta, “*Io quelli che sbadigliano li ammazzerei*”: *un mondo pieno raso di cose*, Tadini, «*Eccetera*», CUEM, Milano 2004, p. 45.

« Io sono un tipo che sa quando è il momento di parlare »

Mario incarne au plus haut degré la « frenetica voglia di parlare e raccontare »¹¹⁷ propre à tous les personnages du roman. Pour lui, la réalité existe seulement pour solliciter ses mots, ses commentaires, ses réflexions. Mario ressent la nécessité de transférer tout son monologue dans la narration, non pas entre fiction et plan extra-fictionnel, comme l'avait fait le journaliste myope dans la trilogie. A plusieurs reprises, il énonce sa confiance dans la fonction des récits – racontés oralement – en tant que véhicules de compréhension de la réalité, en confirmant ainsi un des nœuds de la poétique de Tadini. Mario n'abandonne pas cette conviction même quand il se trouve face à des situations qui défient sa capacité de verbalisation (en fait, le roman propose divers situations à la limite du fantastique).

Cette conviction est confortée par la présence d'un écouteur qui est, effectivement, l'interlocuteur de Mario, qui s'adresse à lui en utilisant la deuxième personne du singulier. La figure du narrataire légitime l'hégémonie discursive du narrateur et ne la met jamais en question – il s'agit, en fait, d'une présence muette dans la narration ; tout de même, cette figure justifie la tension infatigable à expliquer et décrire ce qui ne peut pas l'être. Sa fonction de contrepoint s'active, en fait, là où la capacité de traduire en images la réalité propre à Mario montre ses limites. C'est exactement la frustration produite par l'échec de cet effort qui amoindrit le vitalisme du protagoniste, qui arrive à conclure le roman – à la lettre, à se taire – à cause de l'épuisement de l'énergie de sa parole.

En cette situation, l'« eccetera » sur lequel se conclut le roman arrive à poser une formule décisive – mais problématiquement décisive – pour la résolution du rapport entre les mots et les choses. En ce mot ambiguë s'entremêlent des exigences apparemment contradictoires, que toute l'œuvre tadinienne a essayé de concilier : d'une part la déclaration d'impuissance face à la richesse d'une réalité que le discours n'arrive pas à contenir ; de l'autre, en parallèle, une déclaration d'amour pour cette même richesse en prolifération continue. « Eccetera » est la seule formule qui peut remplacer le mot « fin », inacceptable pour la conception « intégrale » de Tadini, en conservant la cohérence de son projet : « eccetera » est un mot qui conclut, en laissant une porte ouverte sur le monde.

Mario et les jeunes

Dans l'œuvre narrative de Tadini, Mario est le dernier d'une longue série de personnages parlants ; mais il se distingue des autres par son jeune âge, qui détermine par conséquence le juvénilisme de la pensée et de la parole, la structure figurale du discours, le refus des normes et des conventions : ce sont des aspects typiques des jeunes qui n'ont pas encore été marqués par les délusions et les

¹¹⁷ *Ivi*, p. 19.

défaites de l'âge adulte et qui, pour cette raison, abordent la vie avec une volonté omnivore de découvrir et posséder.

Avec le personnage de Mario, Emilio Tadini se produit dans un double exercice, d'identification et de distanciation, qui fait de ce personnage à la fois le porte-parole et le bouc émissaire des instances de l'auteur. Comme lui, Mario démontre une forte intolérance envers la rhétorique sentimentale sur laquelle se construit la nouvelle civilisation des mass media ; Mario renverse ce sentimentalisme en un cynisme sans pitié (montré avec une ostentation suspecte) qui lui sert pour mettre à distance les discours conventionnels que les gens utilisent habituellement pour reconduire leur trauma privés à la dimension du sens commun.

Le long de la limite entre sens commun et bon sens se développe la contradictoire personnalité de Mario. D'un côté, il ne perd pas l'occasion pour démontrer une orgueilleuse désinvolture morale, en faisant recours au sarcasme et à l'ironie. Mais cette arrogance se révèle plus dans les mots que dans son comportement, qui souvent trahit, au contraire, un attachement à la morale traditionnelle. Pour cette raison, Mario se transforme en un champion imprévu du conformisme ; derrière sa virilité exhibée se révèle une sensibilité même romantique. La tension entre les réflexions de Mario et les codes des conventions morales fait de lui un personnage complexe. Ce profil double et contradictoire le rend un « exemplaire » parfait de sa génération, avec laquelle il partage l'intolérance pour les normes et le plaisir de l'excès ; mais, en même temps, il est aussi un parfait anticorps narratif du microcosme juvénile, un œil capable d'en distinguer les contradictions et les fausses prétentions.

L'écriture de Tadini aborde la dimension des jeunes également au niveau du style : la langue juvénile se présente comme un banc d'essai fécond pour ses expérimentations stylistique, qui s'adressent ici à la traduction de l'oralité d'un idiolecte spécifique. *Eccetera* se révèle ainsi un roman écrit par un vieil écrivain qui montre à la nouvelle génération d'auteurs le défi d'une représentation véridique de la langue parlée des jeunes. Parmi les aspects prise en charge par la traduction écrite de cette langue, il faut signaler que celle de Mario se caractérise par un flux continu, qui s'écoule sur les pages en suivant une musicalité rythmée (le climax et l'énumération contribuent à rendre à la lecture une scansion orale) qui arrive jusqu'à enfreindre la règle syntaxique ou grammaticale. En fonction de cette tension rythmique, la parole se dispose parfois sur le texte en conformation de poésie.

Entracte sur le voyage

On pourrait définir *Eccetera* un roman de voyage : le voyage constitue le chronotope dominant du récit, où les histoires racontées tour à tour par les personnages servent à combler les vides, les attentes et les silences qui constellent le long parcours jusqu'au *Light Night*. Aux digressions

narratives s'ajoutent les imprévus et les arrêts obligés typiques de tout voyage. Ce sont les divagations par rapport à un parcours qui devrait être linéaire et qui traverse la Pianura Padana en y traçant une sorte d'arabesque.

Dans la plaine mise en scène par Tadini les pires cauchemars de la modernité trouvent incarnation (comme le montrent certains épisodes du voyage, qui mettent les jeunes face à face avec une humanité bizarre). En outre, raconter la plaine signifie, pour Tadini, se confronter avec une tradition littéraire qui a élu la région lombarde-émilienne comme *topos* narratif. C'est la tradition de Gianni Celati et, après lui, de Pier Vittorio Tondelli. Emilio Tadini rapproche les deux faces de l'espace padane que Tondelli avait séparées : la terre libertine et noctambule de la plaine et le « *borderless world* »¹¹⁸ de la côte romagnole. Il les réunit justement à travers le chronotope du voyage.

Le voyage a lieu à l'intérieur d'une voiture où les personnages prennent la parole pour raconter et pour imposer, comme toujours dans les romans de Tadini, l'hégémonie de leur discours sur le collectif. Par rapport à ces voix, Mario est le point de vue dominant : par son « *qui* » passent les lignes qui, en rencontrant des autres « *qui* » – c'est-à-dire les autres personnages (« Ogni Qui è un'isola in un mare di Altrove »)¹¹⁹ – donnent origine à des nouvelles directrices, correspondantes à de nouveaux points de vue. Se compose ainsi un univers fait des voix et d'histoires, qu'on peut représenter seulement en les traversant, en voiture, comme on traverse la Pianura Padana. Pour cette raison Tadini reconnaît dans le voyage la seule structure à laquelle il est encore possible faire confiance pour son rêve d'intégralité.

Le sens de la « *fiaba* »

Le voyage est aussi le moyen pour lier la narration d'*Eccetera* à la dimension de la « *fiaba* », qui représente le point d'arrivée de la réflexion de Tadini¹²⁰. Le voyage met en contact la structure du roman et celle de la *fiaba* car il constitue la manifestation concrète d'un autre type de mouvement, celui du désir, qui est en même temps désir de connaître et désir de raconter. Le voyage est le lieu de la connaissance et l'itinéraire d'un esprit narratif divagant, et pourtant capable de ne jamais éteindre la flamme du récit. Dans *Eccetera*, la métaphore du voyage permet de transformer le récit de survivance (celui de Shéhérazade) en récit de connaissance.

C'est le but de la *fiaba* en tant que forme originaire de la narration : « la fiaba è l'unica creazione mitica concessa all'uomo contemporaneo. È la coscienza della liberazione. La liberazione da ogni

¹¹⁸ G. Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 116.

¹¹⁹ E. Tadini, *Qui*, dans A. Valtolina (ed), *Annali della Fondazione Europea del Disegno* (Fondation Adami), Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 108, p. 107.

¹²⁰ Cfr. E. Tadini, *La fiaba della pittura*, aux soins de M. Bianchi, Pagine d'arte, Capriasca (Svizzera) 2001-2002.

sistema metafisico, ideologico, filosofico »¹²¹. À travers la *fiaba* l'homme peut percevoir les choses avant l'intervention d'un filtre intellectif; la *fiaba* représente le correspondant narratif de l'« œil sauvage », c'est-à-dire d'une forme de narration aurorale (comme le voulait Walter Benjamin), capable de se syntoniser avec l'être et son expérience avant toute opération de contextualisation et de reconnaissance. Ici demeure, pour Tadini, ledit « *senso della fiaba* ».

La *fiaba* est une forme narrative brève, mais qui, grâce à son pouvoir allégorique¹²², peut contenir tout la part du monde qui apparemment en reste dehors. La *fiaba* révèle une spéciale capacité d'activer un monde d'images, de concepts et de figures dans l'esprit du lecteur (ou de l'auditeur) en arrivant à étendre par voie sensorielle, le monde raconté au-delà des limites de la narration explicite : c'est ici son « secret ». D'un côté la *fiaba* conduit à l'extrême la nécessité de réduction expressive du monde ; de l'autre, grâce à sa nature de narration « sensible », elle transcende complètement la limite et ouvre le récit au terrain indéfini de l'imaginaire.

« *Fiaba* » et « *eccetera* » sont deux concepts qui partagent donc la capacité de transcender, voire résoudre, par voie allusive ou implicite, le vieux problème de la correspondance entre les mots et les choses. Le long parcours artistique et esthétique d'Emilio Tadini trouve ainsi son *exitus*, en atteignant la conscience de la nature énigmatique du savoir, de la partialité de toute connaissance, de l'impossibilité de « fermer », sinon à travers une formule qui laisse une porte ouverte sur un monde en transformation constante. *Eccetera*, justement.

¹²¹ E. Tadini, Interview par Roberto Rizzente, 8 maggio 2002, dans R. Rizzente, *Percorsi del monologo nella drammaturgia del Novecento. Il caso di Emilio Tadini*, mémoire soutenu sous la direction de M. A. Cascetta, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2001-2002.

¹²² Cfr. M. Rak, *Logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori, Milano 2005

Table des matières

<i>Introduction</i>	2
<i>Première Partie. Les débuts</i>	6
1. Les années difficiles.....	6
Le militantisme culturel	8
Le « réalisme intégral » entre peinture et écriture	10
« Quaderni milanesi »	13
Expérimentation versus Avant-garde.....	14
2. <i>Le armi l'amore</i>	17
Composition et critique.....	17
Un roman sans les noms.....	17
Mémoire, temps narratif, Histoire.....	19
Ecrire le temps de l'expérience	20
<i>Deuxième Partie. De l'écriture à la peinture</i>	24
1. De l'écriture à la peinture.....	24
Le Studio Marconi	24
Psychanalyse et philosophie nietzschéenne	26
La <i>Vita di Voltaire</i> et la critique des Lumières	27
Sens de la limite et potentialité de la convention.....	28
Les mots de la peinture	30
<i>Troisième Partie. La trilogie du journaliste myope</i>	32
1. Le retour au roman.....	32
Postmodernisme et néo-modernisme	32
2. <i>L'Opera</i>	34
Le roman polar	34
Les démiurges : le journaliste et le critique d'art.....	35
3. <i>La lunga notte</i>	38
Un récit polyphonique.....	39
Une Histoire par souvenirs.....	39
Le spectacle nocturne de Sibilla.....	41
4. <i>La tempesta</i>	42
Intertextualité et mise en scène	42
La « Casa del Senso » et les petites religions	43

Le « profugo »	44
Un roman milanais	45
Narrateur en tant que clown	46
Une imagination puissante	46
5. Le « style Tadini »	48
Romans à plusieurs voix	48
Un monologue camouflé	49
« Parlato-scritto » et « parlato-recitato »	50
<i>Quatrième Partie. Le sens de la « fiaba »</i>	52
1. <i>Eccetera</i>	52
Un roman nouveau	52
« Io sono un tipo che sa quando è il momento di parlare »	54
Mario et les jeunes	54
Entracte sur le voyage	55
Le sens de la « fiaba »	56
<i>Table des matières</i>	58