



HAL
open science

La vérité dans la nouvelle : l'humour noir de Stefano Benni

Monica Faggionato

► **To cite this version:**

Monica Faggionato. La vérité dans la nouvelle : l'humour noir de Stefano Benni. Loxias, 2012, Doctoriales IX, 38. hal-04529270

HAL Id: hal-04529270

<https://hal.science/hal-04529270v1>

Submitted on 5 Sep 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



La vérité dans la nouvelle : l'humour noir de Stefano Benni

Monica Faggionato

Résumé

En 1967, le dramaturge allemand Bertolt Brecht publie un essai dans lequel il explore la capacité du texte littéraire à diffuser la vérité. L'essai, qui fait partie du recueil *Écrits sur la littérature et l'art*, est intitulé *Cinq difficultés pour qui écrit la vérité* et soutient que la vérité est à défendre et à répandre parmi un grand nombre de lecteurs ; pour atteindre ce but, elle ne peut être écrite qu'à travers une méthode communicative et une technique narrative associable à l'ironie. La nouvelle *Papa passe à la télé*, premier chapitre du recueil *La dernière larme* de Stefano Benni (1947-), publié en Italie en 1994 par Feltrinelli, traite le thème du voyeurisme médiatique, de l'utilisation effrénée de l'instrument télévisuel et du journalisme de spectacle par une écriture qui fait preuve d'ironie et devient exemplaire de la théorie exprimée par Brecht.

Starting from the reading of Bertolt Brecht's essay about writing the truth, I will find connections between his theory and an Italian short story written by Stefano Benni (1947-) in 1994. The aim that both writers are tending to is to use literature to spread a social truth among the largest public. Benni, with his particular style and his personal writing, is succeeding by using irony and the reader's involvement.

Il faut avoir le *courage* d'écrire la vérité, quand elle est partout étouffée ; l'*intelligence* de la reconnaître, quand elle est partout dissimulée ; l'*art* d'en faire une arme maniable ; assez de *discernement* pour choisir ceux entre les mains de qui elle devient efficace ; et de *ruse* pour la diffuser parmi eux¹.

Par ces mots Bertolt Brecht ouvre son essai *Cinq difficultés pour écrire la vérité*, publié pour la première fois à Francfort en 1967. Il y donne des conseils à l'écrivain qui veut s'engager dans la lutte contre le mensonge et l'ignorance. La littérature, selon Brecht, a ses propres instruments et les moyens nécessaires pour la diffusion de messages et de valeurs qui ne seraient pas accessibles autrement, car les différents canaux d'information n'auraient pas le même pouvoir de persuasion que celui qui est reconnu à la production littéraire. Selon Brecht l'objectivité de la vérité ne s'exprime pas par la transcription des faits, qui seraient interprétés et donc pas complètement objectifs, mais par le témoignage de ces événements qui, par hasard ou par volonté, échappent à la documentation. Le mensonge et l'ignorance sont considérés comme des ennemis contre lesquels lutter : la connaissance approfondie des phénomènes sociaux contemporains ainsi que l'étude des relations causales qui les ont déterminés sont les armes à utiliser dans cette forme de lutte.

¹ Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, traduction française d'André Gisselbrecht, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, « Écrits sur la littérature et l'art, vol. 2 », p. 12.

En Italie, les romans et les nouvelles des dernières décennies se sont de plus en plus orientés vers une nouvelle forme d'engagement qui en partant de l'étude de données réelles et en les réélabrant en direction d'une production qui ne renonce pas à l'imagination et à la fiction, se concentre sur la diffusion de messages sociaux. Toutefois les exemples de production « sociale » qui, tout en insistant sur l'importance du contenu, posent au centre de leur intérêt le travail sur l'ironie et l'humour restent rares. Comme Castellani l'a souligné², la tradition humoristique italienne cultivée par les revues entre les années 20 et les années 60 cède rapidement le pas à un humour télévisuel et à une production narrative qui s'inspire de cette forme d'amusement médiatique. Les écrivains qui explorent une direction autonome et indépendante et qui utilisent les épigrammes et les aphorismes pour les insérer dans un récit ou une construction d'humour plus littéraire ne sont pas nombreux. Parmi eux, Domenico Starnone (né en 1943), Michele Serra (né en 1954) et Paolo Villaggio (né en 1932) sont porteurs d'un humour qui exploite les structures du télévisuel et de sa rapidité mais qui connaît aussi le potentiel communicatif et réflexif du langage littéraire. L'exemple de Stefano Benni (né en 1947) occupe dans ce contexte une place privilégiée, conquise à travers un usage de plume sur plusieurs fronts. Considéré comme un représentant de l'écriture comique italienne contemporaine, Benni est auteur de romans, de nouvelles, de recueils de poésie, d'écrits pour le théâtre et d'articles journalistiques. Sa carrière commence en 1976 avec l'apparition du premier recueil de nouvelles, réunies sous le titre et le cadre thématique du *Bar Sport* ; depuis lors, la totalité de sa production n'a jamais quitté le choix humoristique qui s'est perfectionné avec les années et a donné à son écriture un caractère tout à fait personnel. Sa plume est dévouée au comique, à l'ironie, à l'humour, infatigablement défendus contre ceux qui veulent les reléguer au rang de littérature inférieure :

Io innanzitutto parto dalla letteratura umoristica. Sono uno scrittore, un romanziere, con una forte inclinazione al linguaggio fantastico e umoristico. Questo mi porta sicuramente lontano dal minimalismo e più verso un'iperproduzione fantastica, verso una scrittura di invenzione. [...] C'è stato per anni una specie di ministero della cultura italiana, il potere centrale della letteratura italiana che dava delle indicazioni di stile agli scrittori e soprattutto diceva che esisteva una cultura alta e letteraria³.

Son écriture narrative est en fait le résultat d'un exercice humoristique qui puise ses origines dans la production journalistique, son entraînement dans la poésie et le

² Leandro Castellani, *Umorismo e comicità. Narrativa e cinema nel Novecento*, Roma, Edizioni Studium 2011, pp. 57-64.

³ Stefano Benni interviewé par Cristina Degli Esposti à Bologne le 22 juin 1993 : « Je pars avant tout de la littérature humoristique. Je suis un écrivain, un romancier avec une forte inclination vers le langage fantastique et humoristique. Cela me met dans une position différente par rapport au minimalisme, plutôt vers une hyperproduction fantastique, vers une écriture d'invention [...]. Pendant des années il y a eu en Italie une sorte de ministère de la culture, une espèce de pouvoir central de la littérature, qui donnait des indications de style aux écrivains et qui disait surtout qu'il existait une culture haute et littéraire [...] » (Cristina Degli Esposti, « Interview with Stefano Benni: a Postmodern moraliste », *Italian Quarterly* 123-124, Winter-Spring, 1995, pp. 100-101, texte original en italien, notre traduction en français).

théâtre, son expression la plus haute dans la nouvelle. La vérité dont Benni se fait porteur n'est pas du tout péremptoire : l'auteur a pour but de pousser le lecteur vers le doute, vers l'inconsistance des certitudes, vers la multitude de possibilités. Pour que cela soit fait, un travail stylistique s'impose, un travail que l'on peut définir comme ironique. Quoique Brecht ne prononce jamais le terme dans son essai, les étapes par lesquelles il construit sa réflexion et les exemples fournis permettent d'y reconnaître cette signification d'ironie que Jankélévitch définit comme « pouvoir de jouer, de voler dans les airs, de jongler avec les contenus soit pour les nier, soit pour les recréer⁴ ». Cette dimension de légèreté, qui semble contraster avec la volonté de considérer le comique et l'humour, dont l'ironie fait partie, comme des instruments « sérieux » d'une diffusion sociale, trouve sa consistance dans la recherche postmoderne de mélanger les niveaux de genres, d'unifier les registres opposés et d'abattre les frontières de définitions. L'essai de Brecht peut en somme être considéré sous l'angle de l'importance de l'humour dans la communication littéraire et sociale. Le courage, l'intelligence, l'art, le discernement et la ruse sont les qualités que le dramaturge allemand identifie chez l'écrivain qui veut diffuser la vérité. Elles sont enchaînées l'une à l'autre dans un rapport de conséquence : la suivante ne peut être obtenue qu'après avoir acquis la précédente. Il s'ensuit que la dernière, qui contient toutes les autres, en est la somme et prend plus d'intérêt. La ruse, de même que l'ironie, serait donc indispensable à la réussite d'une communication ouverte et efficace, capable de disqualifier l'ennemi avec la participation indirecte du lecteur.

Chez Brecht, aussi bien que chez Benni, le courage s'exprime dans le renoncement à la gloire du pouvoir : « Refuser la gloire que vous font les puissants, c'est souvent renoncer à toute espèce de gloire. Il faut pour cela du courage⁵ ». On perçoit cette idée dans le choix de l'écrivain bolonais de ne participer à aucun prix littéraire ni à aucun moment de spectacle médiatique, en leur préférant une présence d'opinion par le biais d'articles humoristiques apparus dans plusieurs journaux et revues depuis les années 80 :

O grandi comici che in televisione / Spiegate alle masse e alle
persone / Quanto fa schifo la televisione / Che mescolate barzellette e
canzoni / Dio, la madonna e battute sui nani / Per amor di cultura / E un
miliardo a sera / Voi che scalate canali e carriera / Che andate in tivù a
smascherare il potere / Ma mi faccia il piacere ! / Fate largo / Arriva il
principe, la banda fa festa / Cavalca un asino di cartapesta / Tutti in
ginocchio, scostatevi un po' / Arriva Totò⁶ / Ci manca Totò / Non mi
manca il festivallo / Né lo Strega od il Campiallo / Non mi manca il
commediante / Che in tivù mi legge Dante / Né la rockstar col palco
gigante / La velina e il presentocantante / Non mi manca / La notte
bianca / Anzi un poco mi stanca / E il reality sciò / E i laser e i fumi le
luci a gogò / Mi manca uno serio / Per ridere un po' / Mi manca Totò
[...]⁷.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 17.

⁵ Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, traduction française d'André Gisselbrecht, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, « Écrits sur la littérature et l'art, vol. 2 », p. 13.

⁶ Antonio de Curtis, dit Totò (1898-1967), acteur comique très populaire en Italie.

⁷ Stefano Benni, « Mi manca Totò », *Lo straniero*, Numero 78/79, décembre 2006, gennaio 2007 : « Oh les grands comédiens, vous qui à la télévision expliquez aux masses et aux personnes combien

L'exemple montre une sorte d'engagement qui utilise le langage et les instruments du contemporain pour en faire une ballade qui provoque la réflexion sans pourtant renoncer au comique et à son besoin. La fidélité que Benni montre à l'humour est témoignée tout au long de sa carrière et se résume dans les études du genre publiées aux États-Unis dans les années 60. S'opposant à toute forme de définition du terme « humour », Benni explore cette dimension cognitive construite sur une idée objective d'incohérence qui existe entre la complexité du réel et le comique narré⁸. Même si cette recherche enfonce ses racines dans les années 70 et dans la publication d'articles satiriques dans les revues *Il Mago* et *Male* en continuant ensuite par la collaboration avec *Panorama*, *L'Espresso*, *Cuore*, *Linus* et d'autres journaux nationaux, Benni s'éloigne de plus en plus du côté strictement satirique pour explorer la valeur sociale de l'humour, son potentiel cognitif, sa richesse de nuances :

C'è la tendenza a parlare di satira, un po' per tutto, mettendoci dentro le cose più varie, perché la satira è qualcosa adesso di abbastanza addomesticabile, di molto semplice. Io sto parlando di scrittura ironica, che è molto diverso. [...] Bisogna stare molto attenti alla scatola della satira perché dentro la satira negli ultimi anni sono finite le cose più orrende e più stupide, no, però nobilitate dal fatto che comunque era satira, togliendo poi alla scrittura ironica quella che dovrebbe essere la qualità. È qualità, è buona scrittura, è qualcosa che fa pensare o è soltanto una risposta meccanica che si dà all'attualità ? [...] Il segreto dell'umorismo è immensamente più complicato. Ci sono persone che dicono "Io faccio satira" e poi dicono delle banalità, dei luoghi comuni che sono più retorici della retorica che contestano⁹.

c'est dégoûtant la télévision, vous qui mettez ensemble les blagues et les chansons, Dieu, la Vierge et les boutades sur les nains, pour amour de la culture et un milliard chaque soir, vous qui escaladez les chaînes et la carrière, qui allez à la télévision pour démasquer le pouvoir. Mais s'il vous plaît ! Déplacez-vous, le prince arrive, la fanfare joue, il monte un âne en papier mâché. Tout le monde à genoux, bougez un peu, Totò arrive, il nous manque Totò. Je ne ressens pas le manque du festival, ni des prix Strega et Campiello, ni du comédien qui lit Dante, ni de la star du rock avec la loge géante, la nuit blanche me fatigue, aussi bien que les reality shows, les lasers, les fumées et les lumières. Il me manque quelqu'un de sérieux, pour rigoler un peu, il manque quelqu'un comme Totò [...] » (Notre traduction).

⁸ Marie Collins Swabey, dans son étude *Comic laughter. A philosophical essay*, écrit : « What is really important, in our opinion, is that in the laughter of comic insight we achieve a logical moment of truth [...] Perception of the ludicrous helps us to comprehend both ourselves and the world, making us, at least in the highest reaches of humor, feel more at home in the universe by aiding in the discernment of values. » (Marie Collins Swabey, *Comic laughter. A philosophical essay*, Yale University, 1961, p. V).

⁹ Stefano Benni interviewé par Feltrinelli Editore le 22 octobre 2007 (référence en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=lwdc-tTGZFkn>) : « On tend à parler de satire plus ou moins pour tout, en lui confiant les choses les plus différentes, car la satire est en ce moment assez apprivoisable, assez simple. Moi, je parle d'écriture ironique, ce qui est très différent. Je crois qu'il faut prêter attention à la satire en tant que récipient, car ces dernières années on a défini par ce terme les choses les plus horribles et les plus stupides, mais acceptées en tant que satiriques. Cela a soustrait de la qualité à l'écriture ironique. S'agit-il de qualité, de bonne écriture, est-elle quelque chose qui fait penser, ou simplement une réponse mécanique à l'actualité ? Le secret de l'humour est décidément plus compliqué. Il y a des personnes qui disent 'Je fais de la satire' et puis ils ne disent que des banalités, des lieux communs, qui sont plus rhétoriques que la rhétorique qu'ils contestent. » (Notre traduction).

Tout comme Brecht qui souligne l'importance de reconnaître la vérité, Benni s'engage dans la mission qui consiste à ouvrir les yeux du lecteur, pour démonter les superstitions et abattre les préjugés. L'art de l'écriture devient ainsi un moyen indirect de combat, dans lequel il ne faut pas oublier le destinataire. Le rôle du lecteur devient fondamental dans la construction de la vérité : « Il ne faut pas s'adresser seulement à des gens d'une certaine opinion, mais aussi à des gens auxquels il conviendrait qu'ils aient cette opinion, en raison de leur situation¹⁰ », dit Brecht. La production littéraire est conçue avec le but de persuader, de provoquer des effets considérables sur l'opinion et de pouvoir en conditionner l'action. La différence entre communication et information s'explique dans le fait que la première entraîne un échange de messages et implique l'attente de la part de l'émetteur d'une réaction. Si dans la production littéraire cela ne peut pas se faire en temps réel, la participation du récepteur doit être prévue par l'émetteur et, comme Élisabeth Kertesz-Vial le met en évidence dans son étude sur la communication du pédagogue¹¹, le facteur socio-affectif doit être pris en compte dans cette prévision. Bien que la position de l'écrit brechtien se pose en nette opposition à celle du plaisir du texte, soutenue par Barthes¹², en préférant un engagement conscient et travaillé, une lecture des pages à la lumière de la valeur communicative de l'ironie en montre un côté moins idéologique et plus complexe. L'écriture suggérée par la théorie de Brecht est une activité artistique qui résulte de l'union du talent et du travail, d'un travail qui voit dans l'aspect humoristique l'un des moyens les plus efficaces pour remettre en question les certitudes. En citant Confucius, Thomas More, Shakespeare, Swift et Voltaire, Brecht arrive à la conclusion que pour répandre la vérité il faut une maîtrise de la langue qui tienne compte des significations des mots, des nuances des synonymes et des descriptions complètes de toutes les circonstances. Les techniques convenables de composition et de logique narrative qui soutiennent la pensée de l'écrivain lui donnent la possibilité d'être compris de la façon dont il le désire. Bien que Brecht ne rentre pas dans la terminologie spécifique de la rhétorique en préférant le mot « pensée », on peut lire dans son argumentation un hommage à l'ironie, en tant qu'instrument de communication qui échappe aux contrôles et renverse les croyances. De manière absolument clairvoyante, Brecht reconnaît à l'écrivain rusé l'habileté à doser le haut et le bas des différents langages et des divers tons du discours et de les lire comme moyens de persuasion de la vérité. Shakespeare, qui utilise des dialogues inefficaces pour amener le lecteur vers des opinions recherchées, Swift dont le paradoxe pousse à la réflexion sur les drames sociaux et Voltaire avec ses descriptions érotiques pour dénoncer les excès de l'église ne sont que les exemples les plus évidents de l'habileté de l'écrivain à utiliser la langue et son potentiel pour toucher la société.

¹⁰ Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, traduction française d'André Gisselbrecht, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, « Écrits sur la littérature et l'art, vol. 2 », p. 20.

¹¹ Élisabeth Kertesz-Vial, « Filtre affectif, humour et pédagogie de l'italien », *Italies*, 2000, n. 4/2, pp. 828-829.

¹² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Édition du Seuil, 1973. Barthes y soutient la destruction des canons sociaux en faveur d'une jouissance asociale.

Brecht, en définitive, défend l'élaboration d'une façon de raisonner et souhaite une attitude à l'égard de la vie qui permette d'exploiter la pensée propagée, ses langages et sa manière de communiquer, pour les rendre incertains, inefficaces et discutables :

Ce qui importe avant tout, c'est qu'une pensée juste soit enseignée, à savoir une pensée qui interroge les choses et les événements pour en dégager l'aspect qui change et que l'on peut changer. Les puissants éprouvent une vive aversion contre les grands changements. Ils aimeraient bien que tout reste en l'état, mille ans si possible. [...] L'idée que chaque chose est dépendante de beaucoup d'autres, elle-même en constant changement, est une idée dangereuse pour les dictatures, et elle peut se présenter sous bien des formes, sans donner prise à l'intervention de la police. [...] les gouvernements qui mènent les masses à la misère doivent absolument éviter que dans la misère on pense au gouvernement. Ils parlent beaucoup de destin. [...] Mais il est possible en général de parer à la phraséologie du destin ; on peut montrer que le destin de l'homme lui est réservé par d'autres hommes¹³.

Le plaisir que le texte littéraire transmet en tant que manifestation artistique se maintient, car le travail stylistique et l'humour évoqué créent chez le lecteur une participation émotionnelle qui ne serait pas suscitée par l'essai sociologique. Le contenu, important et profond, est véhiculé par le travail sur la langue et le sens caché d'une manière à la fois implicite et agréable. L'humoriste arrive donc à utiliser les mécanismes intellectuels de la langue pour provoquer le rire tout en respectant l'affection pour l'objet tourné en dérision.

Chez Benni cette forme de dialectique entre auteur et lecteur atteint son apogée dans la forme du récit. L'auteur poursuit le but de diffuser un message social par un usage littéraire qui abandonne les tons de la satire journalistique en faveur d'une expression plus subtile et profonde. La nouvelle intitulée *Papa va in TV*, publiée en 1994 en Italie par Feltrinelli et traduite en français *Papa passe à la télé* par Marguerite Pozzoli pour Actes Sud deux ans après, est à ce propos significative, en particulier pour trois raisons. Le sujet traité est fortement enraciné dans le contexte historique contemporain ; le style choisi par l'auteur renvoie à cette tradition polémique qui a marqué son début littéraire ; le message social est véhiculé de manière indirecte, soutenu par l'ironie et sa méthode de communication¹⁴. Benni cherche à construire une stratégie discursive qui opère au niveau du langage et des

¹³ Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, « Écrits sur la littérature et l'art, vol. 2 », pp. 27-29.

¹⁴ En ce qui concerne le pouvoir communicatif de l'ironie, chez Jankélévitch on lit : « [L'ironie] nous donne, avec le ravissement, la disponibilité. Nous lui devons d'abord ce recul et ce minimum d'oisiveté sans lesquels il n'est pas de représentation possible : l'esprit en retrait prend ses distances, c'est-à-dire : l'esprit se décolle de la vie, éloigne l'imminence du danger, cesse d'adhérer aux choses et les repousse jusqu'à l'horizon de son champ intellectuel. » (p. 21). « Elle sait qu'on n'a pas besoin de tout dire et elle a renoncé à être exhaustive : elle fait confiance à l'auditeur pour soulever le sens avec le levier du singe, à la perception pour compléter avec des souvenirs les signaux de la sensation. » (p. 91). « Elle feint l'oubli pour ne pas oublier, comme ces faux distraits chez qui un désordre étudié camoufle les symétries les plus rigoureuses. » (Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 92).

dialogues pour établir une interaction constante entre lui-même (ironiste), le lecteur (interprète) et les circonstances (invasion de la télévision).

Le lecteur est plongé chez les Minardi, une famille italienne qui s'apprête à regarder la télévision. Madame Minardi, Léa, a tout nettoyé pour accueillir les voisins, Mariella et Mario, invités à la maison. Les trois enfants, Patrizio, Lucilla e Pastrocchietto, sont prêts aussi.

– L'avresti mai detto, campione, che un giorno avresti visto il tuo papà in televisione ? – dice Mario sedendosi sul divano vicino a Patrizio.
– Veramente no...
– Ma papà c'è già stato una volta – dice Lucilla – era nel corteo di una manifestazione, però si è visto un momento solo, e in più pioveva ed era mezzo coperto dall'ombrello¹⁵.

Mario s'adresse à Patrizio sur un ton amical et gai, qui annonce un moment heureux et participatif. Le petit n'a pas le même ton, mais sa sœur se souvient d'un précédent moment télévisuel avec de la peine, car son père n'avait été sur l'écran que trop peu de temps. L'enthousiasme monte chez les Minardi au moment de l'apparition d'Augusto, le chef de famille, sur l'écran. Benni prépare convenablement son lecteur à l'absurde situation en déplaçant le regard sur tous les personnages : Mario est ému, Madame Minardi a les larmes aux yeux, Mariella se félicite, Pastrocchietto répète les gros mots, Lucilla mordille sa poupée ; on est même guidé vers le studio de l'émission par un dialogue entre monsieur Minardi et le technicien vidéo qui se renseigne sur son état d'âme. Ce n'est qu'à la quatrième page que Benni dévoile la raison de la présence d'Augusto à la télévision :

– Cari telespettatori, siamo collegati in diretta con il carcere di San Vittore per la ripresa della prima procedura giudiziaria terminale del nostro paese. È un'occasione forse triste per alcuni, ma assai importante per la nostra crescita democratica. In questo momento vedete il condannato, Augusto Minardi, seduto in quella che si può definire l'anticamera della sala terminale. Qui gli verrà fatta un'iniezione calmante, prima della procedura¹⁶.

¹⁵ Stefano Benni, *L'ultima lacrima*, [1994], Milano, Feltrinelli, 2009, p. 10. « – Tu aurais imaginé, champion, qu'un jour tu verrais ton papa à la télé? Dit Mario en s'asseyant sur le canapé, à côté de Patrizio. – Franchement, non... – Papa est déjà passé une fois à la télé, dit Lucilla, il était dans le cortège d'une manifestation mais on ne l'a vu qu'un petit moment et en plus il pleuvait, il était à moitié caché par son parapluie. » (Stefano Benni, *La dernière larme*, Nouvelles traduites de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1996, p. 15).

¹⁶ Stefano Benni, *L'ultima lacrima* [1994], Milano, Feltrinelli, 2009, p. 12. « – Chers téléspectateurs, nous sommes en liaison directe avec la prison de San Vittore afin de filmer la première procédure judiciaire terminale de notre pays. Pour certains, c'est peut-être un triste événement, mais pour le progrès de notre démocratie, c'est très important. En ce moment, vous voyez le condamné. Augusto Minardi, assis dans ce que l'on peut appeler l'antichambre de la salle terminale. C'est ici qu'on lui administrera une injection calmante, avant la procédure. » (Stefano Benni, *La dernière larme*, Nouvelles traduites de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1996, p. 16).

La langue télévisuelle est utilisée par un présentateur professionnel qui, insouciant du condamné, fait appel à la démocratie pour justifier ce qui est en train de se passer. Tout en insérant quelques détails de réalité – San Vittore, située à Milan, est l'une des prisons italiennes les plus célèbres, – Benni traduit l'absurdité de la situation en écartant le comportement de tous les personnages, Augusto y compris, de la tragédie de l'exécution. Quoiqu'une sorte de déshumanisation s'empare d'eux, leurs réactions reflètent une certaine sensibilité : Léa s'inquiète parce que son mari a peur des injections et Patrizio s'enthousiasme parce que son père est à côté des célébrités.

Le scénario littéraire que Benni met en place est calibré sur une dimension ironique qui, en parodiant les langages médiatiques, met le lecteur dans la double position de victime et de complice et le tire vers sa propre position, afin qu'il adhère confortablement à sa pensée. L'absurdité n'est pas limitée à l'écart entre action narrative et réaction des personnages, car Benni introduit dans la narration deux éléments caractéristiques de l'information contemporaine : le débat télévisuel entre experts sur des sujets d'intérêt public et le journalisme de scoop qui cherche impitoyablement à satisfaire la curiosité humaine. Ainsi, pendant les derniers instants de sa vie, Augusto Minardi est entouré par un père jésuite, un sociologue, un commentateur de télévision, un réalisateur de film d'horreur, une actrice, un sénateur et un ministre qui donnent leur avis sur la question. Le débat se déroule dans les tons de l'agressivité et de l'arrogance, alimenté par la vulgarité du commentateur qui porte le nom de Schizzo, traduit dans la version française par Esbroufe :

- Io – dice il senatore – vorrei dire come prima cosa che sono contrario a quest'uso della diretta.
- E allora cosa ci fai qui, sepolcro imbiancato ? – urla Schizzo. – Come al solito lei e quei porci parassiti del suo partito vi attaccate agli avvenimenti, ma non volete pagar dazio...
- Lei si calmi e rispetti la gravità del momento, cialtrone...
- Cialtrone sarà lei, pezzo di merda...¹⁷

Benni choisit de représenter la forme du journalisme envahissant en détachant, physiquement aussi bien qu'émotionnellement, le journaliste de la famille : Lucilla Minardi se trouve ainsi interviewée, malgré elle, par téléphone et doit répondre aux questions les plus niaises au moment même de l'exécution. Pour accentuer l'absurdité et rendre ridicule cette façon de conduire l'enquête, l'auteur ne fait parler que l'enfant, dont on n'entend que les réponses. C'est elle, avec la sincérité et l'innocence de l'enfance, qui conclut la nouvelle en racontant à l'invisible journaliste les réactions de sa famille :

¹⁷ Stefano Benni, *L'ultima lacrima*, [1994], Milano, Feltrinelli, 2009, p 14. « – Moi, dit le sénateur, avant toute chose, je tiens à dire que je ne suis pas d'accord avec une telle utilisation du direct. – Et alors qu'est-ce que vous fichez ici, face de carême ? hurle Esbroufe. Comme d'habitude, vous et ces cochons de parasites de votre parti vous vous raccrochez aux événements mais vous ne voulez pas payer la note... – Calmez-vous et respectez la gravité du moment, goujat... – C'est vous le goujat, espèce d'étron... » (Stefano Benni, *La dernière larme*, Nouvelles traduites de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1996, p. 19).

– Mio fratello sta facendo dei salti sul divano, il signor Mario sta bevendo il whisky, la mamma piange con la testa sulle ginocchia della signora Mariella. Molto ? Sì, mi sembra che pianga molto. Io ? Io sto al telefono con lei, no ? Sì, mi chiamo Lucilla, mi raccomando con due elle, non Lucia, che a scuola si sbagliano sempre...¹⁸

Benni confie à une fille anesthésiée par l’horreur et attachée au souvenir de l’école la mission de fermer le rideau sur la tragédie. Ici l’humour n’est pas abandonné et se teint de noir, pendant que l’ironie se manifeste dans la tentative, intentionnellement inaccomplie, de déplacer l’attention sur l’orthographe du prénom. Le rythme est constant et la tension est maintenue de la première à la dernière ligne, ce qui confère à la nouvelle un caractère de cohésion.

Le choix thématique d’exploiter les tragédies sous forme de spectacle télévisuel¹⁹, manifeste le courage de l’écrivain, si l’on considère qu’à la date de la publication du recueil, en 1994, à la tête du parti politique majoritaire italien il y avait le propriétaire de différentes chaînes privées, ainsi que d’une maison d’édition et de nombreux services de presse. Benni démontre une subtile compréhension de son temps, en envisageant les développements successifs, politiques et sociaux à la fois ; il arrive, ainsi, à reconnaître une certaine perte d’humanité en faveur d’un intérêt médiatique qui exploite la curiosité et le plaisir de l’horreur. Cette démarche commerciale pousse l’écrivain à transférer son malaise en forme littéraire et à imaginer une évolution amplifiée de la réalité. À l’occasion de la sortie du livre Benni déclare :

Mi trovo tanti mostri davanti agli occhi. Alcuni orribili, altri ghignanti, altri ancora ridicoli. Potrei fare un dramma con animali parlanti. Ma preferisco un racconto per ogni mostro. Poi li metto insieme, uno dopo l’altro, e così trovo un’unità finale. Non comica, ma drammatica. Una sorta di katabasi. Una lentissima discesa agli inferi che mi permette di descrivere con calma il paesaggio antropologico italiano²⁰.

¹⁸ Stefano Benni, *L’ultima lacrima*, [1994], Milano, Feltrinelli, 2009, p. 17. « – Mon frère saute sur le canapé, M. Mario boit du whisky, maman pleure, la tête posée sur les genoux de Mme Mariella. Beaucoup ? Oui, je crois qu’elle pleure beaucoup. Moi ? Moi je suis en train de vous téléphoner, non ? Oui, je m’appelle Lucilla, avec deux l, hein, pas Lucia, à l’école ils se trompent toujours... » (Stefano Benni, *La dernière larme*, Nouvelles traduites de l’italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1996, pp. 22-23).

¹⁹ À propos de la représentation littéraire d’une utilisation exagérée de la télévision, dans sa monographie sur Stefano Benni, Milva Maria Cappellini rappelle qu’en Ohio, juste en 1994, un juge donne l’ordre de transmettre en direct l’exécution capitale d’un détenu pour donner l’exemple. (Milva Maria Cappellini, *Stefano Benni*, Fiesole, Cadmo, 2008, p. 85). En tant qu’exemple des débats télévisuels sur les événements sociaux, on cite l’émission italienne *Porta a porta* qui depuis 1996 est diffusée tous les soirs sur la principale chaîne d’état. Les vidéos sont consultables sur le site www.rai.tv.

²⁰ Stefano Benni interviewé par Nico Orengo sur le quotidien *La Stampa* le 20 octobre 1994 : « Je me trouve face à plein de monstres. Certains sont horribles, d’autres souriants, d’autres encore ridicules. Je pourrais en faire un drame avec des animaux parlants. Mais je préfère une nouvelle pour chaque monstre. Ensuite je les rassemble, l’une après l’autre, et je trouve ainsi une unité finale. Moins comique que dramatique. Une sorte de catabase. Une descente très lente aux enfers, qui me permet d’écrire avec calme le paysage anthropologique italien. » (Notre traduction).

Comment traduire ce malaise et le transmettre aux lecteurs ? Benni répond à la question par le choix du langage de l'humour, même pendant le moment du drame. Par le biais de la description des détails et la création des contrastes, il tourne en ridicule les puissants et leurs défenseurs et il ouvre les yeux du lecteur qui ne prend plus au sérieux ceux qui ont perdu leur dignité. En particulier, le choix de cibler le monde du spectacle et du journalisme a le but de condamner une forme de pouvoir qui est très attrayante et éblouissante. Benni, à l'aide de la farce, de la caricature et de l'excès, condamne la violence du langage en la mettant en relief ; il dénonce les atrocités en imaginant le pire ; il dirige son *j'accuse* contre une forme de liberté qui ne laisse plus d'espace à la pitié. La satire sociale, qui a caractérisé son début littéraire, survit dans le choix du sujet (la peine de mort) et dans le sarcasme dirigé vers le langage télévisuel, mais la description des personnages est plus proche de la parodie de la tradition populaire du carnaval, qu'à l'agressivité des dessins des revues satiriques. C'est de l'héritage comique de Totò, de l'expression théâtrale de Dario Fo et de l'ironie littéraire de Raymond Queneau que s'inspire Benni pour cibler l'adversaire médiatique et le détruire par son propre langage. Même s'il est plongé dans une situation risible, le lecteur atteint la fin du conte sans rire, car l'amertume et l'angoisse s'emparent de lui. Toute la valeur d'humour noir, identifiée par André Breton²¹ comme l'ennemie de la sentimentalité et une partie considérable de l'intégralité du terme « humour », est ici employée contre la cruauté et l'absurdité du monde. Benni se sert d'un *crescendo* qui entraîne le lecteur dans un parcours où le côté explicitement amoral des événements se transforme de plus en plus en phénomène acceptable, normal, habituel, jusqu'à devenir invisible et à disparaître. Le choix de privilégier les dialogues rapides et les descriptions brèves mais précises tient le lecteur accroché au texte et lui donne le sens de rapidité des événements, en lui montrant en même temps le plaisir de participer au moment du spectacle et le danger que cette forme d'entretien peut cacher. Le risque que la vie soit incorporée dans la télévision est tel que l'on va avoir du mal à les séparer, à les discerner l'une de l'autre. La vie, avec ses problèmes et ses valeurs, n'a d'importance qu'au moment où elle est télévisée et la télévision n'a de succès que si elle traite les drames de la vie, en leur donnant de la spectacularisation. La fonction du texte littéraire devient alors multiple car son rôle assume ici une importance supplémentaire : l'auteur laisse entrevoir que si les mots touchent à l'imagination et créent une forme de réel inexistant, dans une dimension de rêverie où tout peut se passer et tout peut exister, la télévision perd son pouvoir d'attraction, soumise à l'audience et aux lois du commerce, obligée d'utiliser la réalité pour capter le spectateur. Ce n'est pas l'instrument en soi qui est remis en question ici, mais la façon dont il est utilisé ; il ne s'agit pas de condamner le médium télévisuel, mais son invasion dans la vie et dans l'imagination.

La ruse, nommée par Brecht et reconnaissable chez Breton et son humour noir, est présente dans le choix de communiquer le danger social en utilisant l'hyperbole,

²¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Montreuil, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1966, p. 13 et p. 21. En particulier, la réflexion sur Swift souligne la capacité de l'humoriste à prendre les choses par la raison et non par le sentiment, à transcender le comique, à provoquer le rire sans en participer.

en créant l'excès et en dessinant l'absurde. Le processus de deshumanisation est communiqué par l'amplification ironique qui permet au lecteur de se sentir éloigné de la situation narrée, évidemment fausse, mais proche des événements réels qui l'ont inspirée. L'écrivain se donne le rôle de véhicule de messages sociaux et d'amusement littéraire à la fois ; il dit quelque chose, mais il le fait indirectement ; il communique une attention au moment historique et politique, mais il intervient sans violence ; il humilie la vertu contre l'illusion et le mensonge en se servant de l'intelligence du destinataire et du partage des responsabilités :

In Italia i giornali, anche quelli più intelligenti, sono molto dipendenti dalla televisione. Non riescono ad avviare inchieste, a innescare polemiche. Se qualcosa accade in televisione magari i giornali la deridono. Ma in realtà la celebrano, la dilatano, le danno ulteriore visibilità. Eppure la gente è molto più autonoma dalla televisione di quanto si creda, è in grado di scegliere percorsi culturali che si discostano dal "pensiero unico debole televisivo"²².

*

Monica Faggionato est enseignante et doctorante en 3^e année en Langue, littérature et civilisation italienne sous la direction du professeur Michel Cassac ; CTCL, Université de Nice-Sophia Antipolis. Elle travaille sur la société italienne des années 1989-2009, telle que l'œuvre narrative de Stefano Benni et son écriture humoristique la laissent voir.

²² Stefano Benni interviewé par Alfredo Ranavolo au XXXIV Colloque de philosophie d'Urbino « Pensiero unico: il pericolo viene dalla tv » La televisione italiana è nemica della cultura, e i giornali sono complici, 27 avril 2001, référence sur le site de l'Université d'Urbino http://www.uniurb.it/giornalismo/duc_articoli/archivio_altribienni/benni.htm : « En Italie les journaux, même les plus intelligents, dépendent beaucoup de la télévision. Ils n'arrivent pas à faire des enquêtes, à déclencher la discussion. Si quelque chose se passe à la télévision, les journaux se moquent peut-être d'elle, mais en réalité ils la célèbrent, l'élargissent, lui donnent plus de visibilité. Mais les gens sont beaucoup plus autonomes que la télévision; ils savent choisir des parcours culturels qui s'éloignent de la pensée télévisuelle, faible et univoque. » (Notre traduction).