Il Male come riflesso che fa tutt'uno con il Bene : représentations de la violence dans le roman italien contemporain (2008-2017)

Gerardo Iandoli

▶ **To cite this version:**

Gerardo Iandoli. Il Male come riflesso che fa tutt'uno con il Bene : représentations de la violence dans le roman italien contemporain (2008-2017). Littératures. Aix-Marseile Université, 2022. Français. ⟨NNT : 2022AIXM0018⟩. ⟨tel-03943003⟩

HAL Id: tel-03943003

https://hal.science/tel-03943003v1

Submitted on 17 Jan 2023

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 CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

NNT/NL : 0000AIXM0000/000ED000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 12 mars 2022 par

Gerardo Iandoli

Il Male come riflesso che fa tutt'uno con il Bene
Représentations de la violence dans le roman italien contemporain (2008-2017)

Discipline
Langues, littératures et civilisations romanes

Spécialité
Études italiennes

École doctorale
ED 354 Langues, Lettres et Arts

Laboratoire
CAER

Composition du jury

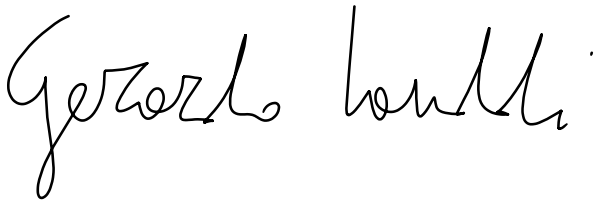
Nicoletta VALLORANI Università degli Studi di Milano	Rapporteuse
Ugo FRACASSA Università degli studi di Roma Tre	Examinateur
Antonella MAURI Université de Lille	Examinatrice
Brigitte URBANI Université d'Aix-Marseille	Examinatrice
Flaviano PISANELLI Université Paul Valéry Montpellier 3	Rapporteur - Président du jury
Claudio MILANESI Université d'Aix-Marseille	Directeur de thèse

Affidavit

Je soussigné, Gerardo Iandoli, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Claudio Milanesi dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence, le 14 novembre 2021



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Liste de publications et participation aux conférences

1) Liste des publications réalisées dans le cadre du projet de thèse :
    1. « Nicolas e “la sceneggiatura del suo potere”: riflessioni su alcune conseguenze etiche del colpo di scena », *E/C*, n. 20, 2017 ;
    2. « L’eterno ritorno del ‘vero uomo’: *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati come artefatto contenitivo del male », *Spunti e Ricerche*, vol. 33, 2019, p. 64-83 ;
    3. « Verso una dissoluzione del personaggio: i muschiatini de *L’armata dei sonnambuli*, il romanzo del Terrore di Wu Ming » dans Marco Malvestio, Valentina Sturli (ed.), *Vecchi maestri e nuovi mostri*, Milan-Udine, Mimesis, 2019, p. 51-65 ;
    4. « Le dire-vrai sur un savoir-faire. *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella et l’aveu d’une productrice de mystifications », *Cahiers d’Etudes Romanes*, n. 38, 2019, p. 183-202 ;
    5. « La letteratura come strumento per riconoscere una storia », *Atlante – Revue d’études romanes*, n. 10, 2019, p. 300-316 ;
    6. « “Gratter les croûtes” : la rhétorique de la désillusion comme anti-epos du mythe sportif contemporain. Une analyse de *Gladiatori* d’Antonio Franchini », *Italies*, n. 23, 2019, p. 385-397 ;
    7. « Pensare l’economia attraverso la letteratura: *Dai cancelli d’acciaio* di Gabriele Frasca e l’anti-crisi contemporanea », *Status Quaestionis*, n. 16, 2019, p. 169-198 ;
    8. « Il caso Fritzl: la letteratura come strumento di esplorazione del mostruoso», *Between*, n. 18, 2019 ;
    9. Biographie de Sabato “Simon” Rodia dans Guido Melis, Antonella Meniconi (ed.), *L’élite irpina. Centocinquanta biografie 1861-2016*, Napoli, Editoriale Scientifica 2019, p. 390-391 ;
    10. « Togliere di mezzo il lavoro » in Carlo Baghetti, Alessandro Ceteroni, Gerardo Iandoli, Romano Summa (ed.), *Le vie del lavoro nella cultura italiana contemporanea. Rappresentazione del mondo del lavoro dagli anni Ottanta a oggi*, Florence, Franco Cesati, 2020, p. 155-164 ;
    11. « “Addio al mondo”: riflessioni sul romanzo apocalittico italiano degli anni Duemila » dans lessandro Baldacci, Anna Małgorzata Brysiak, Tomasz Skocki (ed.), *Il futuro della fine*, Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien, Peter Lang, 2020 ;
    12. « Distopia e populismo: un’analisi di *Carnaio* di Giulio Cavalli », *Griseldaonline*, n. 19/2, 2020, p. 119-133 ;
    13. « À la recherche du nouveau temps. *La macchina del vento* de Wu Ming 1 et l’hallucination de l’histoire», *Italies*, n. 24, 2021, p. 165-181 ;
    14. «Berlusconi e Macron: figure per esplorare l’ipermoderno. Un’analisi de *Il Duca di Mantova* di Franco Cordelli e *Un personnage de roman* di Philippe Besson », *Altre Modernità*, n. 26, 2021 ;
    15. Carlo Baghetti, Alessandro Ceteroni, Gerardo Iandoli, Romano Summa (ed.), *Le vie del lavoro nella cultura italiana contemporanea. Rappresentazione del mondo del lavoro dagli anni Ottanta a oggi*, Florence, Franco Cesati, 2020.

2) Participation aux conférences et écoles d'été au cours de la période de thèse :
    1. AIPI (Associazione Internazionale Professori di Italiano – Association International des Professeurs d'Italien) *Summer School – Il (non) lavoro nella cultura italiana contemporanea*, Aix-en-Provence, 3-5 Juillet 2017 ;
    2. « Il blog, una «ventata di freschezza»: il caso di Giap, per una riflessione sul paratesto 2.0 », Journée d'études *Le riviste 2.0*, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence (France), 5 Octobre 2017 ;
    3. « Addio al mondo: riflessioni sul romanzo apocalittico italiano degli anni Duemila », Colloque International *Il futuro della fine*, Université de Varsovie, Varsovie (Pologne), 4-6 Décembre 2017 ;
    4. « Accecati da troppa luce: riflessioni su *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », Colloque International *Sottosuoli*, Université de Perugia, Perugia (Italie), 25-27 Janvier 2018;
    5. « L'Hypertexte fantôme : le roman et son lecteur, aux temps de Google. Le cas des Wu Ming », Journée d'études *Hypertexte et Hypertextualité*, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence (France), 12 Février 2018 ;
    6. « Il personaggio soluto: riflessioni su *L'armata dei sonnambuli* dei Wu Ming », Colloque International *Vecchi maestri e nuovi mostri*, Université de Padova, Padova (Italie), 12-13 Avril 2018 ;
    7. « Spettatori di omicidi: la narrativa e l'"animale politico" contemporaneo », Colloque International AATI (American Association of Teachers of Italian – Association Américain des Enseignants d'Italien), Université de Cagliari, Cagliari (Italie), 20-25 Juin 2018 ;
    8. « Togliere di mezzo il lavoro: riflessioni sull'effetto ritardante che il tema del lavoro impone sulle trame della narrativa criminale », Colloque International AIPI (Associazione Internazionale Professori di Italiano – Association International des Professeurs d'Italien), Université pour étrangers de Siena, Siena (Italie), 5-8 Septembre 2018 ;
    9. « Il caso Fritzl: la letteratura come strumento di esplorazione del mostruoso », Colloque International Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura – Association de Théorie et Histoire Comparée de la Littérature), Université de Catania, Catania (Italie), 13-15 Décembre 2018 ;
    10. « Valerio Magrelli et la famille du poète », Journée d'études *Raprésentantions de la famille dans l'écriture poétique*, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 10 Avril 2019 ;
    11. « *Proletkult* de Wu Ming : l'Europe et l'idéal », Colloque International *Utopie Europa: literarische Visionen, Perspektiven und Herausforderungen*, Université d'Augsburg, Augsburg (Allemagne), 10-11 Mai 2019 ;
    12. « Il senso del limite: su *Nella perfida terra di Dio* di Omar di Monopoli », Colloque International *Montalbano incontra Camilleri*, Université de Malaga et Université de Cagliari, Montalbano Jonico (Italie), 12-14 Julliet 2019 ;
    13. « Le spectacle obscur : sur *Kings of Crime* de Roberto Saviano », Colloque International *MoVies*, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 17-19 Octobre 2019 ;
    14. « Il ritratto del presidente: figure per descrivere l'ipermoderno », Colloque International Compalit, Université de Siene, Siene 5-7 Décembre 2019 ;
    15. « "La fine del mio mondo": l'apocalisse come modalità di osservazione del reale in *La festa nera* di Violetta Bellocchio», Colloque *La fine del mondo, il mo(n)do della fine*, Université de Siene, Siene 11-12 Mars 2021 (en ligne) ;

16. « *I topi* di Antonio Albanese: una *sitcom* per decostruire la maschilità mafiosa », Journées d'études *La mafia dans toutes ses états*, Université de Nice, Nice 10 Juin 2021 (en ligne) ;
17. « Distopia e Legge: un'analisi di *Miden* di Veronica Raimo », Colloque International AIPI, Université de Genève, Genève 28-29 Juin 2021 (en ligne) ;
18. « Le mythe de sa propre vie : Naples comme décor du récit d'Ermanno Rea, entre fiction et non-fiction », Journée d'études *La mémoire des espaces biographiques*, Université d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence 13 septembre 2021 ;
19. « *L'orda d'oro* di Nanni Balestrini e Primo Moroni: la narrazione come logica dialettica, per un'autobiografia collettiva degli anni Sessanta e Settanta », Colloque International ADI *Letteratura e Potere/Poteri*, Université de Catania, Catania (Italie), 23-25 septembre 2021 (en ligne).

Résumé

Cette thèse analyse les représentations de la violence dans le roman italien des années 2000. Pour ce faire, elle s'est concentrée sur un corpus de onze romans publiés entre 2008 et 2017, qui traitent de thématiques liées à la violence sociale (crime organisé, corruption, terrorisme et violence sexuelle) : *Il tempo materiale* de Giorgio Vasta (2008), *Dai cancelli d'acciaio* de Gabriele Frasca (2011), *La ferocia* de Nicola Lagioia (2014), *La scuola cattolica* d'Edoardo Albinati (2016), *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella (2016), *Nostalgia* d'Ermanno Rea (2016), *Un viaggio che non promettiamo breve* (2016) de Wu Ming 1, la dilogie composée de *La paranza dei bambini* (2016) et *Bacio feroce* (2017) de Roberto Saviano, *Nella perfida terra di Dio* (2017) d'Omar di Monopoli et *Bruciare tutto* (2017) de Walter Siti.

La thèse analyse les personnages les plus importants des romans à travers une méthode qui mélange la narratologie classique gréimasienne et la philosophie politique de Carl Schmitt. Le but est celui de développer des outils critiques capables d'analyser la structure narrative du conflit entre les personnages, en faisant référence au contexte social dans lequel les romans ont été publiés.

La thèse est composée de trois parties. La première partie étudie les personnages « amis », c'est-à-dire les personnages qui agissent sans franchir une certaine limite, qu'elle soit choisie ou imposée. Dans la deuxième partie, on analyse les personnages « ennemis », c'est-à-dire ceux qui ne fixent aucune limite à leurs actions. Dans la dernière partie, la thèse se concentre sur les personnages qui jouent un rôle central dans les conclusions des romans : dans ces personnages, parfois même très marginaux, on peut reconnaître le jugement de la voix narratrice sur les événements qui ont impliqué les personnages amis et ennemis.

En conclusion, nous montrons comment la violence dans ces romans s'avère être la représentation d'une version extrême des logiques néolibérales qui régissent la société contemporaine, dans laquelle la concurrence a pris un rôle de plus en plus central.

Mots clés : roman, violence, crime, littérature italienne

Abstract

This thesis analyses the representations of violence in the Italian novel of the 2000s. To do so, it focused on a corpus of eleven novels published between 2008 and 2017, which deal with themes related to social violence (organised crime, corruption, terrorism and sexual violence): *Il tempo materiale* by Giorgio Vasta (2008), *Dai cancelli d'acciaio* by Gabriele Frasca (2011), *La ferocia* by Nicola Lagioia (2014), *La scuola cattolica* by Edoardo Albinati (2016), *Tabloid Inferno* by Selene Pascarella (2016), *Nostalgia* by Ermanno Rea (2016), *Un viaggio che non promettiamo breve* (2016) by Wu Ming 1, *La paranza dei bambini* (2016) and *Bacio feroce* (2017) by Roberto Saviano, *Nella perfida terra di Dio* (2017) by Omar di Monopoli and *Bruciare tutto* (2017) by Walter Siti.

The thesis analyses the most important characters of the novels through a method that mixes classical Greimasian narratology and Carl Schmitt's political philosophy. The aim is to develop critical tools capable of analysing the narrative structure of the conflict between the characters, with reference to the social context in which the novels were published.

The thesis is made up of three parts. The first part studies "friendly" characters, that is, characters who act without crossing a certain limit, whether chosen or imposed. The second part analyses "enemy" characters, i.e. those who do not set any limits to their actions. In the last part, the thesis focuses on the characters who play a central role in the conclusions of the novels: in these characters, sometimes even very marginal ones, we can recognise the judgement of the narrator's voice on the events that involved the friend and enemy characters.

In conclusion, is shown how the violence in these novels turns out to be the representation of an extreme version of the neoliberal logics that govern contemporary society, in which competition has taken an increasingly central role.

Keywords : novel, violence, crime, Italien literature

Remerciements

Je remercie ma famille, qui m’a fait confiance et a soutenu ma décision d’étudier en France.

Je remercie le CAER, qui m’a permis de découvrir un autre monde.

Je remercie Marie-Ange, Suzette, Daniel et Monique qui m’ont permis de me sentir chez moi en France.

Merci à Claudia, pour son amitié, à Valentina, pour son aide et à Onorina, pour son écoute précieuse.

La citation dans le titre est tirée de *Dai cancelli d'acciaio* de Gabriele Frasca. La citation complète est la suivante :

> Il Male, padre, non in quanto deviazione che spinge fuori bersaglio, non l'amartia che a ogni divieto c'insegna il desiderio, né beninteso come polo di un eventuale dualismo, che è solo una lettura ingenua della Verità, ma come riflesso che fa tutt'uno con il Bene, sempre che non lo sia il Bene, il riflesso[1].

[1] Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, Rome, Luca Sossella Editore, 2011, p. 17.

Table des matières

0. Introduction 17

0.1 La chronologie 19

0.2 L'état d'exception et la catégorie de « personnage » 29

0.3 La sélection du corpus 34

0.4 La violence 42

0.4.1 Une perspective narratologique de la violence 42

0.4.2 La figure de l'homme hypermoderne 45

0.4.3 La dichotomie ami/ennemi pour l'analyse des personnages 51

0.5 Plan de la thèse 54

1 Les personnages amis 57

1.1 Les victimes 58

1.1.1 L'évaporation du père 61

1.1.2 Les femmes de *La scuola cattolica* 72

1.1.3 Clara, la victime fatale 89

1.1.4 Morana, la victime ontologique 110

1.2 Les personnages résistants 121

1.2.1 Felice, la liberté de la négation 124

1.2.2 Antonia, l'esprit du scandale 145

1.2.3 Michele, l'investigateur paranoïaque 155

1.2.4 Le mouvement No Tav, la destruction créatrice 169

1.3 Les victimes actives 191

1.3.1 Valentino, la vidéomarionnette 192

1.3.2 Les narrateurs confesseurs 204

1.3.3 Massimino, le garçon du pardon 233

2 Les personnages ennemis 245

2.1 Le nomotope 245

2.2 L'exception opaque et transparente 251

2.3 L'éthique de Badiou pour l'analyse des personnages ennemis 260

2.4 Le simulacre 262

2.4.1 Narcissa, la force de la dissimulation 263

2.4.2 Nicolas, le souverain ennemi 276

2.5 La trahison 321
2.5.1 Vittorio, le père entrepreneur 322
2.5.2 Padre Juvarra, l'outil de l'Église 336
2.6 Le désastre 348
2.6.1 Les terroristes 349
2.6.2 Les violeurs 378
2.7 Les ouvrages métalittéraires sur la violence 409
2.7.1 L'Entité, le Tav comme symbole du dispositif capitaliste 410
2.7.2 L'enfer des tabloïds : les masques des assassins et des victimes 425
3 Le final comme jugement 439
3.1 L'éternel retour 442
3.1.1 L'éternel retour de la paranoïa 445
3.1.2 L'éternel retour du maître 458
3.1.3 L'éternel retour de l'homme de l'ombre 464
3.2 L'Apocalypse 479
3.2.1 L'Apocalypse qui brûle tout 480
3.2.2 L'Apocalypse de la terre cruelle de Dieu 497
3.2.3 L'Apocalypse de la perfection 504
3.2.4 L'Apocalypse de l'idéologie 516
3.3 La Révélation/Révolution 528
3.3.1 La Révélation de l'Histoire 530
3.3.2 La Révélation d'une autre justice 539
3.3.3 La Révélation d'une autre histoire 552
4 Conclusions 563
5 Corpus 569
6 Bibliographie 571
6.1 Autres œuvres narratives 571
6.2 Œuvres de théorie de la littérature 571
6.3 Œuvres critiques sur la littérature italienne contemporaine 573
6.4 Œuvres de critique littéraire 575
6.5 Œuvres critiques sur Edoardo Albinati 576
6.6 Œuvres critiques sur Omar Di Monopoli 576
6.7 Œuvres critiques sur Gabriele Frasca 576

6.8 Œuvres critiques sur Nicola Lagioia 577
6.9 Œuvres critiques sur Selene Pascarella 577
6.10 Œuvres critiques sur Ermanno Rea 578
6.11 Œuvres critiques sur Roberto Saviano 578
6.12 Œuvres critiques sur Walter Siti 578
6.13 Œuvres critiques sur Giorgio Vasta 579
6.14 Œuvres critiques sur Wu Ming 579
6.15 Œuvres de linguistique et philosophie du langage 579
6.16 Œuvres de philosophie politique et du droit 580
6.17 Œuvres sur la société contemporaine 581
6.18 Œuvres sur la société italienne 582
6.19 Œuvres critiques sur les médias 583
6.20 Œuvres d'anthropologie, de mythologie et religieuses 584
6.21 Œuvres d'éthique 584
6.22 Œuvres de psychanalyse 585
6.23 Œuvres sur la théorie des genres 586
6.24 Œuvres sur la violence 587
6.25 Œuvres de philosophie du réel et sur le réalisme en littérature 587
6.26 Œuvres de philosophie du tragique 587
6.27 Œuvres de philosophie de l'histoire 588
6.28 Œuvres sociologiques 588
6.29 Œuvres philosophiques 588
6.30 Autres essais 589

7 Sitographie 591

0 Introduction

Cette thèse s'occupera des représentations de la violence dans les romans italiens contemporains. On a choisi ce sujet parce qu'il semble être une clé utile pour comprendre le panorama littéraire italien d'aujourd'hui. En effet, l'imaginaire de l'individu du nouveau millénaire a été marqué par des formes inédites de violence : il suffit de rappeler l'événement qui a ouvert le siècle, c'est-à-dire l'attaque terroriste contre les *Twin Towers*. Le 11 Septembre a une nature double : d'un côté il y a le fait concret, avec ses morts et ses débris, de l'autre l'image de cette tragédie, filmée par les témoins, qui se répète continuellement, devenant une sorte de spectre qui hante notre perception du réel. Les nombreuses vidéos de l'attaque ont transformé l'individu absent en un « témoin à distance », au point qu'aujourd'hui, on a l'impression d'être toujours présents, quel que soit l'endroit où les événements se déroulent. Ensuite, la diffusion sur les réseaux sociaux a renforcé l'impression d'être toujours présent aux événements « historiques », puisque la rapidité des nouvelles technologies permet d'être spectateur et commentateur de tout évènement, n'importe où et n'importe quand. Jean Baudrillard l'avait prévu : on peut dire qu'aujourd'hui on est face à un type d'« événement tellement minimal qu'il pourrait ne pas avoir eu lieu du tout, et une amplification maximale sur l'écran. Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image »[2]. Antonio Scurati, qui a étudié la diffusion d'images violentes à travers les médias, a affirmé que si « Le XXe a été le siècle de la violence de l'histoire, le XXIe siècle paraît commencer à être celui de la violence du fait divers »[3]. On peut interpréter la pensée de Scurati ainsi : même un événement très important comme le 11 Septembre devient un fait divers, on observe un morcellement de la pensée historique en tant que recherche des liens chrono-logiques entre les différents accidents de la vie humaine. Chaque événement perd son lien avec le passé et la possibilité de donner naissance au futur. De plus, celui-ci est transformé en produit : de nombreuses images et narrations du même événement sont diffusées par les médias, afin de capter l'attention du public. Alors, la reconstruction de la vérité factuelle n'est plus le but principal. L'événement se reproduit et l'intérêt pour l'actualité devient l'énième forme du

[2] Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, pp. 86-87.

[3] Il XX è stato il secolo della violenza della storia, il XXI sembra avviato a diventare quello della violenza della cronaca [Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno* (2012), Milan, Bompiani, 2016, p. 57]. Sauf indication contraire, les traductions des citations sont de l'auteur de la thèse.

consumérisme. Donc, « il ne sera pas inutile d'essayer d'élever au niveau d'une réflexion capitale les faits divers sanglants, lesquels, avec une fréquence hebdomadaire ou mensuelle, bouleversent l'opinion publique »[4]. L'événement historique n'appartient plus à la ligne du temps, mais il est devenu un point qui existe tout seul, se reproduisant comme une image, une vidéo, une narration. Comme le fait divers, celui-ci n'est considéré que pour sa capacité d'émouvoir et se diffuser. En cela, on peut dire que la représentation de la violence est devenue un problème qui doit être analysé par les études narratives : en effet, il s'agit de commencer à observer comment la violence est racontée et surtout comment elle influence l'imaginaire. Cette thèse s'occupera des enjeux rhétoriques et narratologiques qui aujourd'hui concernent l'imaginaire de la violence.

Pour approfondir cet aspect, il est utile de faire référence à la définition de l'imaginaire de Jean-Jacques Wunenburger :

> Un langage symbolique universel à travers lequel nous donnons forme à des émotions, des images, des idées, des actions, en usant précisément de ses caractéristiques fascinantes et déroutantes : double sens des images, ambivalence des valeurs, non-dissociation du sensible et du sens, correspondances analogiques, unité des sens opposés, continuité de l'information logique et de l'apparence esthétique, compréhension existentielle, interprétation sans fin, etc.[5]

L'imaginaire n'est pas un conteneur de figures et symboles, mais une boîte à outils avec laquelle l'homme construit sa vision du monde. Selon le critique Marco Belpoliti, les narrations produites autour des événements contemporains ont conditionné la manière de percevoir le temps historique, au point qu'« aujourd'hui on ne passe pas du passé au futur par le présent, mais on passe d'un accident à un autre »[6]. Autrement dit, aujourd'hui le temps est perçu comme une ligne pleine de points sanglants, qui capturent l'attention des êtres humains, considérés uniquement comme un « public ». Toutefois, ces points, liés en succession, ne créent plus un discours téléologique : ainsi, l'histoire contemporaine se limite à être une chronique qui avance, sans montrer un parcours ayant une direction et par là, un sens. En revenant au 11 Septembre, Jean Baudrillard l'a défini un symbole de la toute-puissance occidentale qui « se suicide en

[4] Non sarà […] del tutto inutile tentare di innalzare al livello di una riflessione epocale i sanguinosi fatti di cronaca che, con cadenza settimanale o mensile, scuotono l'opinione pubblica [Ibid.].

[5] Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire* (2003), Paris, PUF, 2016, p. 5.

[6] Oggi non andiamo dal passato al futuro transitando per il presente, bensì ci muoviamo di incidente in incidente [Marco Belpoliti, *Crolli*, Turin, Einaudi, 2005, p. 83].

réponse au suicide des avions-suicide »[7] : en effet, le 11 Septembre a montré la violence qui régnait déjà dans l'Occident, l'a éclairé de façon traumatique de manière à faire émerger toutes les contradictions de ce monde qui se croyait en paix. Au manque de « sens », en tant que « direction », on peut ajouter une sorte de sensation de décadence de l'Occident. Dans cette époque qui se perçoit comme incertaine, Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles ont vu la diffusion d'un narcissisme angoissé, selon lequel le Narcisse contemporain « est moins amoureux de lui-même que terrorisé par la vie quotidienne, son corps et un environnement social lui apparaissent comme agressif »[8].

Cependant, le but de cette thèse est de montrer que, dans un scénario comme celui qu'on a décrit jusqu'à maintenant, le roman est devenu une forme de « résistance » contre le morcellement de la pensée téléologique. En effet, on souhaite réfléchir à la manière dont certains auteurs contemporains ont essayé de donner un « sens » au chaos qui émerge de la narration de la violence du monde médiatique. On analysera comment la structure romanesque a essayé de redonner une chrono-logique à la série de points/événements qui caractérisent la vision contemporaine de l'histoire.

0.1 La chronologie

Jusqu'à maintenant, on a parlé de l'imaginaire de la violence qui est né de la sphère médiatique. En réalité, cet imaginaire n'est pas uniquement une entité externe qui influence le monde de l'art, mais une réalité qui est définie par l'art lui-même. Au point que Slavoj Žižek a écrit : « Ce qui a eu lieu le 11 Septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmatique dans notre réalité. La réalité n'a pas fait irruption dans l'image : c'est l'image qui a fait irruption dans notre réalité (c'est-à-dire les coordonnées symboliques qui déterminent ce que nous percevons comme étant la réalité) et l'a fait éclater »[9]. En effet, on peut dire que l'image de l'avion qui touche le gratte-ciel rappelle de nombreuses scènes de l'imaginaire hollywoodien. Une réalité qui semble être un film et non pas le contraire.

---

[7] Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Paris, Galilée, 2002, p. 15.

[8] Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes* (2006), Paris, Grasset, 2013, p. 28.

[9] Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real* (2002), trad. fr. *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008, p. 38-39.

À la lumière de ce que l'on vient de dire, il est aussi utile de comprendre l'évolution du discours de la violence dans la littérature, puisqu'elle a une capacité autonome de production de l'imaginaire. On peut identifier des textes qui peuvent être considérés comme des tournants importants pour comprendre l'évolution de l'imaginaire de la violence dans le panorama italien. On peut commencer par l'anthologie *Gioventù cannibale* [Jeunesse cannibale], publiée en 1996. Selon Daniele Brolli, l'éditeur de ce livre, les auteurs de ce recueil auraient été inspirés par l'imaginaire de l'épouvante des écrivains américains : « Le sang en tant que matière d'une horreur fondamentale, la vérification du seuil entre la vie et la mort. Ces écrivains se sont appelés *splatterpunk* (où « *splatter* » signifie le croquis de sang et « *punk* » le choix d'un antagonisme radical), et avec cela ils ont déclaré leur irréductibilité »[10]. Au-delà de chaque reconstruction des motivations derrière la violence, ici les auteurs proposent la simple présence du sang, comme symbole d'une violence qui existe pour elle-même. Dans la même année, Aldo Nove, l'un des auteurs de l'anthologie, publie *Woobinda*, qui sera par la suite republié, sous une nouvelle forme, comme *Superwoobinda* en 1998. Ici on peut lire l'incipit du texte :

> Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal.
> Mia madre diceva che quel bagnoschiuma idrata la pelle ma io uso Vidal e voglio che in casa tutti usino Vidal.
> Perché ricordo che fin da piccolo la pubblicità del bagnoschiuma Vidal mi piaceva molto.
> Stavo a letto e guardavo correre quel cavallo.
> Quel cavallo era la Libertà.
> Volevo che tutti fossero liberi.
> Volevo che tutti comprassero Vidal[11].

[10] Il sangue come materia di un orrore fondamentale, come verifica della soglia tra vita e morte. Quegli scrittori si sono chiamati *splatterpunk* (dove splatter sta per lo schizzo di sangue e punk per la scelta di un antagonismo radicale), e con questo dichiaravano la loro irriducibilità [Daniele Brolli, « Le favole cambiano », en *Gioventù cannibale*, Turin, Einaudi, 1996, p. IX].

[11] J'ai tué mes parents parce qu'ils utilisaient un gel douche absurde, Pure & Vegetal.

Ma mère disait que le gel douche hydrate la peau, mais j'utilise Vidal et je veux que chez nous tout le monde utilise Vidal.

Parce que je me souviens que depuis tout petit, j'ai toujours aimé le gel douche Vidal.

J'étais au lit et je regardais ce cheval courir.

Ce cheval était la Liberté.

Je voulais que tout le monde soit libre.

Je voulais que tout le monde achète Vidal [Aldo Nove, *Superwoobinda*, Turin, Einaudi, 1998, p. 7].

Nove construit un monde dans lequel la violence se mélange avec les marques, tout comme Bret Easton Ellis l'avait déjà fait dans *American Psycho*[12]. Ce qui semble suggérer que derrière l'imaginaire du sang se cache la violence du système néo-libéral, qui, chez Nove, transforme les consommateurs en fanatiques. La nouveauté de Nove réside dans le choix de raconter cette violence sous la forme d'une nouvelle, en représentant la perte d'une structure unitaire de sens. Alors, le recueil de nouvelles, comme *Superwoobinda*, devient la structure pour décrire ce monde toujours plus rapide et éclaté, dans lequel chaque événement existe en soi et n'arrive pas à s'intriquer avec les autres. On observe uniquement l'éternel retour d'une destruction famélique. On reconnait pour cela dans l'écriture de Nove un ancêtre important tel quel Nanni Balestrini. En effet, on peut voir dans *La violenza illustrata*[13], sorti en 1976, la source d'inspiration de Nove. Le livre de Balestrini est un recueil de différents récits portant sur des événements violents des années Soixante-Dix. Ce sont des montages d'extraits de textes, qui pourraient rappeler un récit journalistique ou un témoignage oral sur un fait divers. Balestrini renonce à utiliser un style propre pour enregistrer les « rumeurs » qui naissent autour d'un événement. Le bombardement médiatique, loin d'améliorer notre connaissance des faits, crée un récit incohérent. La violence de Balestrini forme des récits profondément fragmentaires qui suscitent des effets de dépaysement. Comme on l'a déjà vu, Aldo Nove actualisera cette violence médiatique en faisant aussi référence à l'imaginaire filmique, dont Gilles Lipovetsky et Jean Serroy écrivent :

> Chez un spectateur qui a été façonné, socialisé, alphabétisé, en quelque sorte, par l'image, le spectacle de la violence a d'abord été ressenti comme un élément extraordinaire, provoquant en lui un impact d'autant plus fort qu'il était exceptionnel. À cette logique première de la rareté s'en est substituée une autre, hypermoderne : la prolifération. Envahissant progressivement l'écran, s'y répétant à satiété, se banalisant dans cette répétition même, cherchant en permanence l'originalité spectaculaire, la violence se trouve prise dans les jeux d'une surenchère exponentielle à fin sensationnaliste. Ce n'est pas tant la violence qui caractérise le cinéma hypermoderne que son excroissance hyperbolique[14].

La thématique de la violence pénètre dans la littérature italienne contemporaine sous la forme de la nouvelle. Pendant cette première phase, la littérature essaie de représenter la perte

[12] Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), Londres, Picador, 2011.

[13] Nanni Balestrini, *La violenza illustrata* (1976), Rome, DeriveApprodi, 2011.

[14] Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'écran global* (2007), Paris, Seuil, 2011, p. 95.

d'une structure de sens imposée par les narrations médiatiques. Sous certains aspects, ces recueils de nouvelles annoncent ce qui se produira après le 11 Septembre, c'est-à-dire la transformation de chaque événement historique en fait divers. Mais déjà vers la fin du millénaire, le thème de la violence passe de la forme de la nouvelle à celle du roman. Donc, si au début la littérature essaie d'imiter de façon exacerbée les narrations médiatiques, elle luttera ensuite contre cette vision « ponctuelle » du devenir historique pour privilégier un retour à l'unité, à la possibilité de lier les événements. À la fragmentation du temps de *Superwoobinda* on peut opposer l'expérience de *La città distratta* [La ville distraite] d'Antonio Pascale, sorti en 1999 et republié en 2009 sous le titre *Ritorno alla città distratta* [Le retour à la ville distraite]. L'auteur, dans une note à la fin du texte, écrit :

> La mia preoccupazione, allora, era quella di raccogliere la massa di informazioni sulla città di Caserta, quasi tutte di derivazione orale, riassumerle, analizzarle e provare a fornire un'interpretazione che fosse, perlomeno, se non neutrale, orientativa. […] Il libro poteva (ma sempre secondo me) essere ascritto al genere reportage popolare, nel senso più stretto del termine. Si trattava insomma di lavorare sul «già scritto» e sul «già detto», sul «già sentito», e da questa sorta di confronto, cioè di riscrittura, ne scaturiva l'abolizione dell'idea di autore e di creatività tout court – o almeno esisteva in me la preoccupazione di raffreddare questi elementi[15].

Pascale se réfère au milieu criminel de la ville de Caserta, dans le Sud de l'Italie. La fragmentation des récits trouve sa propre unité dans le regard de l'auteur. Son travail de recherche permet aux différents « contes » sur Caserta de devenir une œuvre achevée, où chaque événement se lie à l'autre à travers l'expérience de Pascale, qui s'est immergé dans ce milieu. L'esprit d'observation de l'auteur est l'outil pour rassembler de différents événements. Au début du nouveau millénaire, les écrivains retrouvent confiance en la possibilité de raconter la violence sous une structure achevée, capable de donner du sens aux événements. Pour comprendre cet aspect, il peut être utile d'analyser deux auteurs, qui utilisent deux stratégies différentes pour construire leurs intrigues et ainsi redonner un sens à l'histoire : Antonio Franchini et Giancarlo De Cataldo. *L'abusivo* [L'abusif] d'Antonio Franchini, publié en 2001,

[15] Ma préoccupation était donc de recueillir le plus d'informations sur la ville de Caserte, dont la quasi-totalité était orale, de la résumer, de l'analyser et d'essayer de fournir une interprétation qui était, du moins, sinon neutre, au moins orientée. [...] Le livre pouvait (mais c'est toujours le cas à mon avis) être attribué au genre du reportage *populaire*, dans le sens le plus étroit du terme. En bref, il s'agissait de travailler sur le « déjà écrit » et le « déjà dit », sur le « déjà entendu », et sur ce genre de confrontation, c'est-à-dire sur la réécriture, d'où est née l'abolition de l'idée d'auteur et de créativité tout court - ou du moins j'avais dans l'idée de rafraîchir ces éléments [Antonio Pascale, *Ritorno alla città distratta*, Turin, Einaudi, 2009, p. 225-226].

suit la voie ouverte par Pascale. Dans ce texte, Franchini reconstruit la vie et la mort du journaliste Gianfranco Siani, tué par la Camorra, et réfléchit à son rapport avec sa propre ville natale, Naples. Ici, la vie intime de l'auteur se mélange au récit du fait divers qui porte sur un héros de la lutte contre la criminalité organisée. Pour comprendre l'esprit de ce livre, on propose la citation suivante :

> Qualcuno poi osserverà che per ogni processo esiste una «verità giudiziaria», che è cartacea e documentale, e una «verità storica» parallela e non necessariamente sovrapponibile. Con la prima si scrivono le sentenze e si mettono in luce i fatti verificati, con la seconda si capiscono gli sfondi, i contesti, e si può cercare di intuire quanto non si è potuto né mai si potrà dimostrare[16].

Dans ce texte, on observe deux méthodes pour atteindre deux différents types de vérité : la première reconstruit le passé à travers la logique, alors que la deuxième utilise l'intuition, en mélangeant la logique et l'imagination. La première ne sort pas du cadre, alors que la deuxième essaye de réfléchir sur ce qui se trouve autour du cadre, en enquêtant sur le « halo » de vérité qui pourrait l'entourer. L'auteur, qui se reconnaît dans cette deuxième démarche, crée son *alter ego* dans le texte afin de présenter son travail d'« intuition ». La fiction devient par là le « document » qui témoigne de son travail. Le lecteur ne doit pas le vérifier, mais juger de sa plausibilité. De plus, la présence de l'auteur en tant que personnage dans son propre texte peut être considérée comme une prise de responsabilité : il s'engage dans « l'intuition de la vérité », puisque l'histoire ne laisse jamais assez de documents pour démontrer totalement la vérité d'un fait. En commentant ce roman, le critique Raffaele Donnarumma a parlé de « rhétorique de l'implication », pour indiquer cette volonté de fournir au lecteur une « histoire partial »[17]. La deuxième façon de raconter la violence est représentée par un roman paru en 2002 : *Romanzo criminale* [Roman criminel][18] de Giancarlo De Cataldo. Il s'agit de la reconstitution romanesque de l'histoire italienne entre 1977 et 1989, mettant en relation de nombreux faits divers qui ont marqué l'auteur. De Cataldo crée une connexion entre différents événements,

[16] Quelqu'un observera alors que pour chaque procès il y a une « vérité judiciaire », qui est papier et documentaire, et une « vérité historique » parallèle, qui ne se superpose pas nécessairement à la première. Avec la première, on rédige les jugements et on met en lumière des faits vérifiés ; avec la seconde, on comprend les antécédents, les contextes, et on peut essayer de deviner ce qui ne pouvait pas et ne pourra jamais être prouvé [Antonio Franchini, *L'abusivo*, Venise, Marsilio, 2001, p. 234].

[17] Cf. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 187.

[18] Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale* (2002), Turin, Einaudi, 2006 [trad. fr. *Roman criminel*, Paris, Metailié, 2006].

imaginant que le fil rouge de "l'histoire criminelle" italienne est une bande de voyous romains. De Cataldo semble utiliser la méthode de construction de l'intrigue qu'on pourrait appeler, avec l'écrivain Simone Sarasso, « tappabuchi »[19]. Le « bouche-trou » est une tentative pour combler les parties obscures de l'histoire avec des récits cohérents, vraisemblables, mais en grande partie inventés. L'esprit de *Romanzo criminale* n'est pas différent de celui de *L'abusivo*. Pourtant, il manque dans *Romanzo criminale* les parties métanarratives qui étaient présentes dans le roman de Franchini et le livre se concentre sur la construction d'une intrigue à suspense. À ce propos, De Cataldo lui-même affirme :

> Il mettersi a lavorare attorno alla Storia e renderla metafora non è diverso da quello che a partire da Walter Scott ha fatto tutta la grande letteratura dell'800 e il grande cinema italiano fino al *Casanova* di Fellini. Intorno a questo rapporto con la realtà io mi sono posto la sfida di scrivere un romanzo che riprendesse gli stilemi del noir e i modi del romanzo di formazione ottocentesco. Politica, sentimento, eroi calati nella storia loro malgrado, e rendere il senso di mutazione della Storia attraverso il mutamento dei destini individuali[20].

Pour mieux comprendre *Romanzo criminale*, il faut revenir en 1999. En effet, à la fin du millénaire, deux romans qui anticipaient certains éléments de ce livre ont été publiés : *Q* [L'œil de Carafa][21] du collectif d'écrivains Luther Blissett, devenu par la suite Wu Ming, et *Catrame* [Sous un ciel de plomb][22] de Giuseppe Genna. *Q* peut être considéré comme la première tentative en Italie d'appliquer la méthode du « bouche-trou » pour raconter l'histoire des révoltes du XVIe siècle. Encore une fois, l'inspiration vient des États-Unis : le père reconnu du « bouche-trou » dans la construction de l'intrigue étant *American Tabloid*[23] de James Ellroy[24]. Pour sa part, *Catrame* incarne une tentative d'utiliser le genre policier pour revenir sur certains

[19] Bouche-trou [Simone Sarasso, *Confine di stato* (2006), Venice, Marsilio, 2007, p. 411].

[20] Travailler sur l'Histoire et en faire une métaphore n'est pas différent de ce qui, depuis Walter Scott, a fait toute la grande littérature du XIXe siècle et le grand cinéma italien jusqu'au *Casanova* de Fellini. Avec ce rapport au réel, je me suis lancé le défi d'écrire un roman qui reprendrait le style du roman noir et les techniques du roman d'apprentissage du XIXe siècle. Politique, sentiments, héros malgré lui, afin de rendre le sens de la mutation de l'Histoire à travers la mutation des destins individuels [Gianni Biondillo, « Intervista a Giancarlo De Cataldo », *Nazione Indiana*, 3 Octobre 2007] [En ligne] https://www.nazioneindiana.com/2007/10/03/intervista-a-giancarlo-de-cataldo/ (consulté le 5 Octobre 2018).

[21] Luther Blisset, *Q* (1999), Turin, Einaudi, 2000 [trad. fr. *L'œil de Carafa*, Paris, Seuil, 2001].

[22] Giuseppe Genna, *Catrame* (1999), Milan, Mondadori, 2008 [trad. fr. *Sous un ciel de plomb*, Paris, Grasset, 2004].

[23] James Ellroy, *American Tabloid* (1995), New York, Vintage Books, 2001.

[24] Cf. Wu Ming, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009, p. 17.

événements de l'histoire italienne contemporaine. *Romanzo criminale* mélange ces deux expériences : comme *Q*, il tente de connecter plusieurs événements et construit ainsi une intrigue très complexe et riche en personnages. Avec *Catrame*, le roman de genre se transforme en un outil pour revoir l'histoire de l'Italie Républicaine. Cette fusion donne naissance à ce que Claudio Milanesi a défini, en analysant De Cataldo, comme l'ambition du genre à devenir un outil pour créer un *épos* national capable de réfléchir aux disfonctionnements du pays[25]. La fragmentation de la violence des années Quatre-Vingt-Dix trouve une nouvelle cohérence pendant le nouveau millénaire grâce à deux éléments unificateurs : le récit de l'expérience intime de l'auteur/narrateur et l'utilisation des mécanismes d'intrigue de genre.

On observe aussi un intérêt pour le « document », en tant que point d'ancrage dans la réalité : par exemple, il ne faut pas oublier que l'expérience de l'écriture de De Cataldo naît de sa profession de magistrat, qui lui a permis d'accéder à des documents importants sur la criminalité en Italie et de rencontrer des protagonistes des Années de Plomb. En effet, dans *Nelle mani giuste* [La saison des massacres][26], le livre qui peut être considéré comme la suite de *Romanzo criminale*, il déclare :

> Il lavoro di ricostruzione si basa prevalentemente sulla lettura di atti giudiziari, sulle conversazioni con protagonisti della stagione delle stragi e su alcune profonde intuizioni di acuti osservatori dei rapporti tra mafia e politica[27].

À ce propos, le critique Luca Somigli a reconnu, dans la littérature italienne contemporaine, un retour de l'intérêt pour la réalité :

> Le Réel se manifeste dans la rencontre du sujet avec un monde matériel et social incontrôlable (y compris ce qui bouillonne sous le seuil de la conscience, et sur lequel le sujet n'a aucun pouvoir) [...]. C'est cette rencontre, plutôt qu'une réalité extérieure au sujet mais parfaitement reconnaissable et objective, que le réalisme des années zéro se propose de penser à travers l'instrument qu'est l'écriture. Deuxièmement, [...] l'irruption du Réel dans l'intrigue disciplinée

[25] Cf. Claudio Milanesi, « Il Giallo italiano contemporaneo » dans Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milan, Bruno Mondadori, 2010, p. 198.

[26] Giancarlo De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Turin, Einaudi, 2007 [trad. fr. *La saison des massacres*, Paris, Points, 2009].

[27] Le travail de reconstruction est principalement basé sur la lecture des actes judiciaires, sur des conversations avec les protagonistes de la saison des massacres et sur quelques réflexions profondes d'observateurs aigus de la relation entre la mafia et la politique [Ivi, p. 2].

> de la réalité peut aussi prendre la forme d'événements collectifs, c'est-à-dire s'entrecroiser avec la dimension publique de la réalité elle-même[28].

Nous arrivons enfin à l'année la plus importante pour notre discours : 2006. C'est l'année de la publication d'un phénomène littéraire qui a eu un succès planétaire : *Gomorra* de Roberto Saviano[29]. Il s'agit là d'un texte qui est la sédimentation de toutes les expériences précédentes : l'auteur devient une sorte de héros qui voyage dans le monde napolitain du crime, en se transformant en la caisse de résonance d'histoires vécues et entendues. On y observe plusieurs éléments nouveaux. Comme le critique Arturo Mazzarella l'a remarqué, *Gomorra* représente l'analyse de l'imaginaire de la Camorra : Saviano ne se limite pas à raconter ce qui se passe, ne se concentre pas uniquement sur les faits, mais il essaie de pénétrer le « mythe » de la violence contemporaine qui trouve à Naples un terreau particulièrement fertile[30]. Saviano essaie de combattre ce mythe violent en y opposant la réalité de son expérience, l'immersion dans ce milieu lui permettant de suivre directement le flux des événements :

> Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. […] Non ho video compromettenti in garage nascosti in inaccessibili paesi di montagna. Né possiedo documenti ciclostilati dai servizi segreti. Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temprate con le emozioni rimbalzanti su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio[31].

Saviano insère des données réelles dans une structure narrative fictive, en mélangeant ces deux plans ontologiques. L'implication de Franchini se transforme en une forte prise de responsabilité chez Saviano, au point que l'auteur lui-même sacrifie sa propre vie à la lutte

---

[28] Il Reale si manifesta nell'incontro del soggetto con un mondo materiale e sociale da esso incontrollabile (ivi compreso ciò che ribolle al di sotto della soglia della coscienza, e su cui il soggetto non ha alcun potere) […]. È questo incontro, piuttosto che una realtà esterna al soggetto ma perfettamente conoscibile e oggettivabile, che il realismo degli anni zero si propone di pensare attraverso lo strumento della scrittura. In secondo luogo, […] l'irruzione del Reale nella trama disciplinata della realtà può prendere anche la forma di eventi collettivi, intersecarsi cioè con la dimensione pubblica della realtà stessa [Luca Somigli, « Negli archivi e per le strade: considerazioni metacritiche sul ritorno alla realtà nella narrativa italiana contemporanea », dans ID. (ed.), *Negli archivi e per le strade*, Rome, Aracne, 2013, p. XV].

[29] Roberto Saviano, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006 [trad. fr. *Gomorra*, Paris, Gallimard, 2009].

[30] Cf. Arturo Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2011, p. 50.

[31] Je sais et j'ai les preuves. Je sais comment naissent les affaires et d'où vient leur odeur […]. Je n'ai pas de vidéos compromettantes dissimulées dans le garage d'un inaccessible village de montagne, je ne possède pas de documents photocopiés des services secrets. Les preuves sont irréfutables parce qu'elles sont partiales, filmées avec les yeux, dites avec les mots et habitées par les émotions qui ont rebondi sur le métal et le bois des constructions. Je vois, j'entends, j'observe, je parle et de cette façon je témoigne [Roberto Saviano, *Gomorra*, op. cit., p. 234 ; trad. fr. p. 327]

contre le crime organisé. De façon plus spécifique, *Gomorra* peut être considérée comme une autofiction, c'est-à-dire un sous-genre du *non-fiction novel*. En effet, dans ce texte, le mélange entre fiction et réalité concerne aussi la voix narratrice, qui est une projection de Saviano dans le texte. Cette attitude qui fonde l'écriture autofictionnelle a été décrite par le critique Daniele Giglioli :

> Que vous disiez la vérité ou non n'a pas d'importance : l'important est ce que je dis, que je montre mon visage. La règle d'or de l'autofiction est : Je sais, j'ai vu, je me souviens, je pense, j'étais là et cela me concerne. [...] Même si tout était faux, c'est mon propre mensonge que je vous soumets, et tant qu'il est mien, il est toujours authentique[32].

2006 est aussi l'année de la publication de *Dies Irae*[33] de Giuseppe Genna. Il s'agit d'un texte beaucoup plus complexe que *Gomorra* : ici, on lit la projection fictionnelle de l'auteur, qui a travaillé pour le monde de la télévision, laquelle est encore plus décisive. Sa vie s'imbrique dans celle d'autres personnages et à l'histoire de science-fiction qu'il est en train d'écrire. Le roman se veut une restitution de l'histoire de l'Italie allant des années Quatre-Vingt au présent du roman, en considérant l'affirmation du monde néo-libéral et de la télévision comme les moteurs d'une nouvelle forme de violence. En réutilisant la structure d'*Underworld*[34] de Don DeLillo, sorti en 1997, Genna cherche les racines de l'Italie contemporaine en allant à rebours. Il identifie la tragédie de Vermicino comme étant l'événement ayant marqué un tournant dans la transformation de l'Italie contemporaine, comme une véritable obsession de l'auteur et voix du roman. Cet événement, au-delà de la mort du petit Alfredino, tombé dans un puits, fut le premier événement médiatique diffusé en direct à la télévision, qui retransmit les tentatives (inutiles) pour sauver l'enfant. L'Italie entière a assisté à la lutte d'Alfredino pour la vie : la télévision a transformé cette tragédie personnelle en une affaire publique[35]. Même pour Genna, la question de la violence doit être affrontée au niveau de l'imaginaire. Mais il faut faire une précision sur la carrière de l'écrivain : *Dies Irae* représente un tournant dans l'écriture de Genna, qui jusqu'en 2006 était connu pour être un écrivain de polars. On l'a vu à propos de son

[32] Dica o meno la verità non ha importanza: l'importante è che dica Io, che ci metta la faccia. La regola aurea dell'autofinzione recita: io so, io ho visto, io ricordo, io penso, io c'ero e ne rispondo. […] Fosse anche tutto falso, è il mio falso che vi sto sottoponendo, e in quanto mio è comunque autentico [Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 54].

[33] Giuseppe Genna, *Dies Irae* (2006), Milan, Mondadori, 2014.

[34] Don DeLillo, *Underworld* (1997), Londres, Picador, 1998.

[35] Cf. Giuseppe Genna, *Dies Irae*, op. cit., p. 3-31.

Catrame, le premier livre d'une série consacrée au personnage de l'enquêteur Guido Lopez. En effet, comme l'a écrit le critique Alberto Casadei, le roman noir italien a permis la diffusion de la thématique de la violence dans le domaine de la littérature, à travers ses atmosphères obscures et son langage très cru. Ce genre a été la tentative d'introduire une sorte de justice imaginaire dans l'histoire de l'Italie bien réelle, perçue comme un pays dans lequel on tolère « la violation systématique de la loi au niveau politique et au niveau de l'économie et de l'entreprise »[36]. Pourtant, il s'agissait toujours d'une justice étrange, qui répondait à la violence par une autre forme de violence. Genna, avec *Dies Irae*, veut proposer une manière nouvelle de représenter l'histoire italienne. À ce propos, on cite une partie du texte, où le narrateur-auteur définit sa poétique dans un passage métalittéraire :

> È l'impianto generale a deludermi, questa smania di attendere il colpo di scena: ecco cosa è diventata la suspense, questa attesa di un pieno, di un evento, di un trauma, di uno choc che è il colpo di scena. Le cose stanno diversamente. La letteratura è la suspense. Ma una suspense che prescinde dagli eventi, così come si può dire che solo un'attenzione acuta costituisce la percezione del trauma. Infatti la suspense è attenzione. È permanere in uno stato di potenzialità, tutto può accadere[37].

Le roman noir et le polar, tout comme *Catrame* et *Romanzo criminale*, essaient de donner une structure cohérente aux événements, en créant une structure de sens. Au contraire, *Dies Irae* essaie de faire exploser tous les sens possibles qui sont liés à un événement : la littérature libère ces possibilités, afin d'élargir la réalité au-delà du simple fait. En commentant ce livre, Claudia Boscolo et Stefano Jossa affirment que le but de Genna est de montrer que le réel est toujours une tension entre l'événement passé et la façon de le raconter, ici et maintenant. Tout évènement est toujours médiatisé, parce qu'il revit à travers les mots de celui qui le raconte[38]. En conclusion, il peut être utile d'analyser la littérature italienne après 2006 parce que cette année semble représenter un tournant. On enquêtera sur la production littéraire italienne après

[36] La sistematica violazione della legge sia a livello politico sia a livello economico-imprenditoriale [Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 97].

[37] C'est le système en général qui me déçoit, cette manie d'attendre un coup de théâtre : c'est ce qu'est devenu le suspense, cette attente d'un phénomène, d'un événement, d'un traumatisme, d'un choc qu'est le coup de théâtre. Les choses sont différentes. La littérature, c'est le suspense. Mais un suspense qui ne peut pas être prédit, tout comme on peut dire que seule une attention aigüe constitue la perception d'un traumatisme. En fait, le suspense, c'est l'attention. Il reste dans un état de potentialité, tout peut arriver [Giuseppe Genna, *Dies Irae*, op. cit., p. 697].

[38] Cf. Claudia Boscolo, Stefano Jossa, « Finzioni metastoriche e sguardi politici », dans ID. (ed.), *Scritture di resistenza*, Rome, Carocci, 2014, p. 28].

la publication de *Gomorra* et *Dies Irae*, pour étudier une époque dans laquelle les structures que l'on vient de voir commencent à s'affirmer, dans le domaine du récit de la violence. Ici, on propose une brève liste des axes de recherches dégagés de notre petite histoire du récit de la violence dans la production narrative italienne contemporaine :

- Quel rapport s'établit entre l'imaginaire criminel et celui de la société néo-libérale ?
- Comment les auteurs contemporains mélangent-ils la fiction et la réalité ? Quelle est l'influence du monde médiatique sur ces narrations ?
- Comment l'implication du narrateur dans l'histoire change-t-elle sa façon de raconter la violence ?
- Comment les écrivains exploitent-ils les outils du roman de genre, surtout du roman noir ?
- Comment les romans se proposent-ils de constituer un savoir sur la société contemporaine ?

0.2 L'état d'exception et la catégorie de « personnage »

Au cours de ces dernières années, on a beaucoup parlé de l'*Italian Tought*[39]. Il s'agit d'une tentative de reconnaître, dans le champ philosophique, une « particularité italienne », par rapport à d'autres expériences intellectuelles. À ce propos, le philosophe Roberto Esposito a affirmé que la philosophie de la Péninsule est caractérisée par une attention portée au concept de « conflit ». Le réel est conçu comme un conflit entre des forces, qui n'arrivent pas à une synthèse, mais qui continuent à se battre. Chaque force est indépendante et l'une ne représente pas la négation de l'autre. Les forces sont toutes les deux positives, mais elles se battent afin d'annihiler l'autre. La pensée du conflit a conduit les philosophes italiens à privilégier le champ politique, afin d'analyser ce concept de la réalité. En parlant de ces deux forces, Esposito utilise les termes de « pouvoir » et « résistance » :

> Les forces ne sont pas qualitativement équivalentes. Et en effet, elles s'opposent précisément en raison de leur nature différente. Tandis que les unes sont actives, les autres sont réactives. Les premières ne font qu'affirmer, les secondes nient cette affirmation. Les premières procèdent en

[39] On renvoie à la *Premessa* d'Enrica Lisciani-Pretini, Giusi Strummiello (ed.), *Effetto. Italian Tought*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 7-20.

> renforçant, les secondes essayent d'affaiblir les autres. Cela implique non seulement une qualité différente, mais aussi une dislocation différente des forces sur le terrain[40].

À travers cette thèse, on veut montrer que la production narrative italienne participe aussi à ce contexte conflictuel, en proposant sa vision de cet aspect d'antagonismes exacerbés. Si la philosophie réfléchit au conflit de façon abstraite, la narration décrit des situations particulières afin de penser le conflit tel qu'il est incarné dans la vie de ses acteurs. Pour cela, on privilégiera la catégorie de « personnage » : si la philosophie s'occupe de définir la structure du conflit, la narration se focalise sur l'analyse des effets du conflit sur les gens. La narration montre ces atouts : le personnage est l'incarnation d'une certaine façon de participer au conflit politique qui serait propre à la réalité de l'*Italian Thought*. Dans cette thèse, on essaiera de montrer que chaque personnage de ces romans « incarne » une certaine idée politique ou « force ». Néanmoins, par le concept de « politique », il faudra entendre une certaine manière d'agir dans la société et non forcément une idéologie politique spécifique.

À ce propos, on fera référence à un concept clé de l'*Italian Tought*, lié à l'un de ses hérauts, Giorgio Agamben. Ce concept est celui d'« état d'exception ». Les personnages de ces romans agissent dans un état de droit, parce qu'ils vivent pendant une période de paix, dans la République Italienne. Cependant, leur usage de la violence crée des petites espaces d'exception, dans lesquels l'état de droit perd de son pouvoir. Les personnages rentrent dans un lieu temporal primitif, où la création du droit dépend directement de l'exercice de la violence : la loi n'est pas définie *a priori* par un code, mais elle est définie *a posteriori* par une punition. C'est dans la punition qu'on reconnaît la loi. Et, comme l'a montré Walter Benjamin, en parlant de la violence politique : « fondation de droit est fondation de pouvoir et dans cette mesure un acte de manifestation immédiate de la violence »[41]. Autrement dit, la violence n'est pas un acte qui brise chaque loi : elle donne naissance à « une zone d'indétermination absolue entre anomie et droit, où la sphère de la création et l'ordre juridique sont entraînés dans une même

[40] Le forze non si equivalgono sul piano qualitativo. E anzi si oppongono proprio in ragione della loro differente natura. Mentre le une sono attive, le altre reattive. Le prime non fanno che affermare, le seconde negano tale affermazione. Quelle procedono rafforzandosi, queste cercando di indebolire le altre. Ciò implica non soltanto una differente qualità, ma anche una diversa dislocazione delle forze in campo [Roberto Esposito, *Da fuori*, Turin, Einaudi, 2016, p. 170].

[41] Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* (1921), trad. fr. *Critique de la violence*, en ID. *Critique de la violence et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 92.

catastrophe »[42] : en effet, elle conduit à « l'état d'exception » qui implique « un retour à un état originel pléromatique, où la distinction entre les divers pouvoirs (législatif, exécutif, etc.) ne s'est pas encore produite »[43]. Le criminel, au lieu d'agir pour détruire la loi, agit afin de produire une nouvelle loi qui le légitime comme souverain. Ici, nous ne faisons pas référence qu'aux criminels politiques, comme les terroristes, mais aussi aux criminels communs : en effet, cette thèse voudrait montrer que chaque forme de criminalité essaie d'affirmer sa propre loi, considérée comme outil de pouvoir. La violence dont nous nous occupons dans cette thèse est un outil pour affirmer sa propre volonté aux dépens des règles du pouvoir ancien, pour imposer sa propre règle et en faire une nouvelle loi. Massimo De Carolis, en parlant du monde contemporain, à un tel égard a affirmé :

> Dans une normalité ainsi imprégnée par la possibilité de l'exception au point de ne plus pouvoir s'en distinguer, tous les sujets seront également poussés vers des attitudes ambigües et des calculs *stratégiques* : l'appareil de commande devra, en même temps, rassurer la population et la maintenir en alerte ; les différentes organisations du tissu social se tiendront en équilibre entre leurs déclarations de fidélité au régime et la défense attentive de leur propre autonomie et de leur propre prestige dans la pyramide sociale ; les citoyens, individuellement, ne pourront que s'adapter, chaque fois, aux décisions qui leur seront imposées, mais tout en essayant d'influencer ces décisions ou, du moins, d'en profiter de façon opportuniste et créatrice de leurs possibles conséquences, pour en obtenir le maximum de profit[44].

L'exception qui devient « normale » conduit les individus à agir selon une stratégie : cet aspect est à prendre en compte dans une perspective narratologique, en considérant que la stratégie est toujours créatrice d'intrigue. D'ailleurs, selon l'auteur qui a le plus influencé les études sur l'état d'exception – on peut le considérer comme le véritable « fondateur » de ces études, c'est-à-dire Carl Schmitt - « l'exception, c'est ce qu'on ne peut subsumer ; elle échappe à toute formulation générale, mais simultanément elle révèle un élément formel spécifique de nature

---

[42] Giorgio Agamben, *Stato di eccezione* (2003), trad. fr. « L'état d'exception » en ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris Seuil, 2016, p. 225.

[43] Ivi, p. 181.

[44] In una normalità così permeata della possibilità dell'eccezione da non poterne più essere distinta, tutti saranno ugualmente spinti a un comportamento ambiguo e a un calcolo *strategico*: l'apparato di comando dovrà, allo stesso tempo, rassicurare la popolazione e mantenerla in allarme; le diverse organizzazioni interne al tessuto sociale in equilibrio tra le dichiarazioni di fedeltà al regime e la difesa attenta della propria autonomia e del proprio prestigio all'interno della piramide sociale; i singoli cittadini non potranno che adattarsi, volta per volta, alle decisione imposte, cercando però allo stesso tempo di influenzare queste decisioni, o, quanto meno, di sfruttarne in modo opportunistico e creativo le possibili implicazioni, per ottenerne il massimo vantaggio [Massimo De Carolis, *Il rovescio della libertà*, Macerata, Quodlibet, p. 109]

juridique, la décision, dans son absolue pureté »[45]. Donc, on peut dire que, pour représenter et pour analyser l'exception, il est nécessaire d'utiliser la narration, comme manière indirecte de réfléchir à des éléments particuliers : tel personnage, tel lieu, telle heure, telle action. La narration fait vivre l'idée dans la situation, dans l'ici et le maintenant, en permettant de sonder ce qui échappe à toute tentative de description générale : l'exception, car là où il y a exception, il n'y a pas de loi, qui, elle, est fondée par nature sur la régularité et la répétition. « Avec l'exception, la force de la vie réelle brise la carapace d'une mécanique figée dans la répétition »[46]. Le but de cette thèse n'est pas d'utiliser des concepts pris au champ de la philosophie du droit pour les adapter aux théories narratologiques ou – plus généralement – littéraires, mais de montrer que la narration est un outil très efficace pour analyser et étudier les modalités de mise en place de l'exception et de ses effets. On peut dire que l'exception est une entité qui n'arrive pas encore à être schématisée : on doit la « montrer ». Les outils narratifs accomplissent cette tâche de « visualisation » de l'exception, en permettant une première forme de compréhension : raconter est une manière de « revenir » à l'événement exceptionnel. Pour mieux appréhender cette fonction créatrice de l'exception, il est utile de considérer les réflexions de Tzvetan Todorov sur la création de l'intrigue : « L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre. Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques »[47]. À la lumière de ces mots, on peut dire que la narration naît de l'exception, en tant qu'altération de l'équilibre. Ainsi, la narration devient un outil pour réfléchir aux conséquences possibles de l'exception : celle-ci peut être une force destructrice ou de renouvellement ou peut représenter des alternatives positives ou négatives. Cette thèse voudrait étudier comment la narration arrive à développer l'événement exceptionnel en l'incluant dans une chronologie narrative, afin d'imaginer ses évolutions.
Le concept d'« état d'exception » se combine avec celui de « crise ». En effet, si dans l'état d'exception chaque affirmation de la loi se réduit à une décision, alors il sera utile de reprendre un concept qui est étymologiquement lié à la décision elle-même. « Crise » dérive du grec

[45] Carl Schmitt, *Politische Theologie* (1922), trad. fr. *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 23.

[46] Ivi, p. 25.

[47] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (1971), Paris, Seuil, 1980, p. 50.

ancien *κρίσις*, « il signifiait d'abord action de distinguer et disputer, mais aussi décision au sens d'un jugement définitif ou d'un jugement tout court, ce qui est aujourd'hui du domaine de la critique »[48]. On ne peut pas oublier que, très récemment, ce concept est devenu très important : au-delà de la crise économique qui hante le monde entier depuis l'avènement de l'ère des crises, le nouveau millénaire a été caractérisé par un sentiment de fin imminente, de chute inexorable. À cet égard, le philosophe Michaël Fœssel a affirmé :

> Le passage récent de la fin du monde du rang de représentation religieuse à celui de description rationnelle de l'avenir est une ironie de l'histoire. La disparition des blocs et le dénouement pacifique de la guerre froide semblaient offrir une durée indéfinie du monde. L'espérance, sinon dans la forme que devrait prendre l'avenir, du moins dans le fait qu'il y en aura effectivement un, paraissait à nouveau crédible. Mais, bien vite, l'association entre le monde et l'imminence de sa fin a fait retour dans la conscience collective sous les traits des crises écologiques, sanitaires ou climatiques. Même lorsqu'elle n'est plus utilisée comme une arme militaire, l'énergie atomique se présente encore comme une menace qui installe l'humanité dans la perspective du néant. Dans la plupart des domaines de la vie sociale, on assiste à une montée aux extrêmes qui présente l'enjeu de la survie collective comme le véritable socle de la légitimité politique. Cette ambiance apocalyptique est-elle plus que le symptôme d'une période de crise ? La résurgence des images de la fin du monde trahit de toute évidence un sentiment de panique : elle reflète la conscience que l'Occident a de lui-même à un moment où, sous les effets de ce qu'on l'appelle précisément la « mondialisation », son influence tend à s'affaiblir[49].

On peut dire que, dans une période durant laquelle il semble presque impossible d'agir à cause de nombreuses contraintes (économiques, sociales, politiques, naturelles, etc.), le concept de « crise » rétablit une réflexion sur la possibilité de l'homme d'entreprendre un projet, de poursuivre un but en prenant des décisions individuelles.

Le terme de « crise » a aussi une autre signification, qui « caractérise le stade décisif de l'évolution future d'une maladie ; c'est le moment décisif, mais non celui où la décision est déjà intervenue »[50]. La crise indique un choix à partir duquel on ne peut plus revenir en arrière : c'est une décision irrémédiable. L'utilisation de la violence, ayant comme but celui de tuer ou de blesser gravement quelqu'un, a toujours cette nature d'action qui conduit à des conséquences

---

[48] Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise* (1959), trad. fr. *Le règne de la critique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 164.

[49] Michaël Fœssel, *Après la fin du monde* (2012), Paris, Seuil, 2019, p. 7-8.

[50] *Ibid*., p. 165-166.

définitives. À ce propos, on peut parler de la crise comme d'un tournant spécial dans l'intrigue du roman : un tournant irrévocable qui joue un rôle privilégié dans l'économie de l'histoire, car il conditionne de façon décisive le cours des événements.

Le caractère de rupture instantanée représenté paré de la crise est exceptionnel : c'est quelque chose qui brise la régularité établie par la norme. C'est un point où il faut prendre une décision parce que le cours de la vie s'arrête face à une ambiguïté. Et aujourd'hui, surtout à cause du langage de la politique, cette crise, au lieu d'être un moment exceptionnel, est devenue pérenne. Toutefois, il faut prendre en considération l'invitation de Myriam Revault d'Allones : « mais cet étrange retournement de la normativité qui fait de la crise (à l'origine état d'exception, situation exceptionnelle) une situation normale, régulière et permanente demande lui aussi à être interrogé »[51]. Autrement dit, l'homme contemporain vit dans une constante situation d'urgence, laquelle, décrite par la sociologue Nicole Aubert, « constitue un symptôme traduisant le désarroi d'une société ne sachant plus où donner de la tête pour panser les plaies ou réduire les fractures d'un monde qui "craque" de partout, sous le poids des problèmes qu'il faudrait parvenir à régler à "temps", avant qu'ils ne dégénèrent encore davantage »[52]. La crise oblige l'homme à faire un choix et à juger : c'est un infini « état d'exception », avec lequel il faut composer sans avoir des lois bien affirmées en tant que lignes directrices. Dans les textes du corpus de cette thèse, l'« état d'exception » est éternel parce que les personnages ne veulent plus obéir aux prescriptions normatives, les considérant comme des limites inutiles à leur propre individualité.

0.3 La sélection du corpus

Un des problèmes les plus importants pour un critique littéraire qui s'occupe des romans des années 2000 est la sélection du *corpus* des œuvres. Cela dépend de la production littéraire d'aujourd'hui, qui dépasse considérablement la capacité humaine de lecture. En considérant la production de livres sur le territoire italien en 2016, on peut lire sur le site de l'ISTAT[53] qu'ont été publiées 6803 nouvelles éditions de textes appartenant à la catégorie « littérature moderne

[51] Myriam Revault d'Allones, *La crise sans fin* (2012), Paris, Seuil, 2016, p. 18-19.

[52] Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence* (2003), Paris, Flammarion, 2010, p. 36.

[53] Istituto Nazionale di Statistica : c'est un centre de recherche public qui s'occupe de fournir les données statistiques aux citoyens italiens et aux décideurs publics.

et contemporaine : romans et nouvelles ». Si l'on considère exclusivement les nouvelles éditions de romans policiers ou d'aventure, le nombre s'élève à 3854[54]. Ces chiffres nous montrent clairement que pour un doctorant qui travaille individuellement sur sa thèse, il est pratiquement impossible d'avoir une connaissance directe de toute la production littéraire contemporaine italienne et encore moins mondiale. Donc, la sélection d'un *corpus* pour une thèse sur la littérature contemporaine aura toujours un caractère partiel[55], mais cela ne signifie pas que cette sélection est forcément totalement aléatoire.

Pour sélectionner le corpus de cette thèse, on a fait référence à la communauté académique des italianistes. En effet, c'est après 2006 et la publication de *Gomorra* que la critique commence à s'interroger sur les particularités de la littérature italienne du nouveau millénaire. Ici, on propose une brève histoire de cette critique sur la littérature italienne contemporaine. Elle aussi sera sûrement partielle, en considérant la vaste production éditoriale d'aujourd'hui.

Une des premières tentatives de cataloguer le contemporain fut le numéro 57 de la revue *Allegoria*, sous la direction de Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro et Giovanna Taviani, sorti en 2008. Mais, le premier ouvrage qui essaya de définir le panorama italien contemporain ne vient pas du monde académique : c'est le collectif Wu Ming qui, à travers son *New Italian Epic* (2009), essaie de définir les nouvelles formes d'écriture dans l'Italie du nouveau millénaire. Même si ce texte, comme l'a remarqué Lorenzo Marchese, se différencie des méthodes de la critique littéraire académique[56], il n'en reste pas moins qu'il a poussé le monde académique à identifier des nouvelles tendances littéraires et à publier des ouvrages critiques exclusivement dédiés à la littérature des années 2000[57].

En 2011, Daniele Giglioli publie *Senza trauma*[58]. Ceci peut être considéré comme la première œuvre académique sur la littérature du nouveau millénaire. L'auteur analyse principalement deux éléments : l'intérêt pour l'écriture de l'extrême et la diffusion de

[54] http://dati.istat.it/#

[55] Sur la difficulté de tracer une mappe de la littérature italienne contemporaine, voir la *Premessa* à Luigi Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Rome, Aracne, 2014.

[56] Cf. Lorenzo Marchese, « Wu Ming, New Italian Epic » dans Raffaello Palumbo Mosca, *La realtà rappresentata*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 52.

[57] Cf. Claudia Boscolo, « Introduzione. Temi e motivi del New Italian Epic nella produzione narrativa contemporanea », Bollettino '900, n. 1-2, 2012, en ligne : https://boll900.it/numeri/2012-i/Boscolointro.html.

[58] Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011.

l'autofiction. En 2012, Giuliana Benvenuti publie *Il romanzo neostorico italiano*[59], texte qui souligne l'importance d'étudier la littérature des années 2000 en considérant son rapport avec l'écriture historique. Mais, le véritable *annus mirabilis* pour la critique contemporaine est 2014 : on observe la publication de la première anthologie de littérature des années 2000, *La terra della prosa* d'Andrea Cortellessa[60] ; le texte qui tenta d'identifier une nouvelle phase de l'histoire de la littérature italienne, *Ipermodernità* de Raffaele Donnarumma[61] ; *L'invenzione del vero* di Raffaello Palumbo Mosca[62], qui élargit les réflexions du numéro 57 d'*Allegoria*, en soulignant que le retour au réel conduit les écrivains à proposer aussi un nouveau « élan » éthique ; *Forme della narrativa italiana di oggi* de Luigi Matt[63], qui, en analysant 101 romans publiés entre 2012 et 2013, essaie de dresser un catalogue des structures rhétoriques et stylistiques de ce large corpus d'ouvrages contemporains. À tout cela, on peut ajouter la publication de *Scrittori e massa*[64] d'Alberto Asor Rosa en 2015 : même si cet ouvrage est très bref par rapport à ceux précédemment cités, on peut le considérer comme le point de vue d'un critique de la génération des années Trente (Rosa est né en 1933) qui essaie de se confronter à une production tout à fait différente de celle de la deuxième partie du XXème siècle.

Il faut attendre 2018 pour voir l'apparition de deux ouvrages qui tentent de décrire une histoire de la littérature italienne contemporaine, en liant la production des années 2000 à celle de la dernière partie du XXème siècle. Il s'agit d'*Il romanzo italiano contemporaneo* di Carlo Tirinanzi De Medici[65] et *La letteratura circostante* de Gianluigi Simonetti[66]. Par rapport aux œuvres précédentes, leur analyse se concentre sur un corpus beaucoup plus vaste et tente de cataloguer plusieurs tendances littéraires, alors que les textes précédents s'étaient concentrés uniquement sur un corpus plus délimité.

---

[59] Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Rome, Carocci, 2012.

[60] Andrea Cortellessa (ed.), *La terra della prosa*, Roma, L'Orma, 2014.

[61] Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologne, il Mulino, 2014.

[62] Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi Editore, 2014.

[63] Luigi Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Rome, Aracne, 2014.

[64] Alberto Asor Rosa, «Scrittori e massa», dans ID. *Scrittori e popolo – Scrittori e massa*, Turin, Einaudi, 2015, p. 355-421.

[65] Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Rome, Carocci, 2018.

[66] Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologne, il Mulino, 2018.

À tout cela, il faut ajouter une production critique limitrophe, mais très importante : les recueils d'essais. Ici, on propose une « veine » très fertile, qui vient du numéro 57 d'*Allegoria*, et qui a étudié le rapport entre la littérature et la réalité. On cite *Finzione Cronaca Realtà* (2011) édité par Hanna Serkowska[67], *Negli archivi e per le strade* (2013) édité par Luca Somigli[68], *Nuovi realismi* (2016) édité par Silvia Contarini, Maria Pia de Paulis et Ada Tosatti[69], *Contro la finzione* (2019) édité par Carlo Baghetti et Daniele Combierati[70]. On peut ajouter à cette liste *Scritture di resistenza* (2014) édité par Claudia Boscolo et Stefano Jossa[71], qui se focalise sur l'« élan » politique qui sort de l'attention vers le réel, et *Tra fiction e non fiction* (2017) d'Andrea Gialloreto[72], qui collecte différents essais du même auteur.

À la lumière de ces lectures, on a eu l'occasion de découvrir plusieurs auteurs de la littérature contemporaine et d'approfondir leur production, toujours en considérant les thématiques abordées dans les paragraphes précédents. Le premier nom s'impose comme une évidence : Roberto Saviano. L'auteur napolitain, après *Gomorra*, a continué à écrire sur le monde de la criminalité organisée italienne, en proposant une dilogie sur la criminalité juvénile, formée par *La paranza dei bambini* [Piranhas][73] et *Bacio feroce* [Baiser féroce][74] parus en 2016 et en 2017. Trois auteurs sont cités de façon très régulière par la plupart des œuvres critiques : Nicola Lagioia, Walter Siti et Giorgio Vasta. Lagioia est un auteur très actif dans l'univers culturel, qui est actuellement le directeur du Salon du Livre de Turin, la plus importante manifestation italienne liée au monde du livre[75]. On étudiera son roman *La ferocia* [La féroce][76], qui a gagné le prix *Strega* en 2015. Il s'agit d'un roman qui mélange plusieurs genres : roman noir, thriller, roman familial, polar. Ce roman s'inscrit à plein titre dans le corpus de cette thèse, parce qu'il

[67] Hanna Serkowska (ed.), *Finzione Cronaca Realtà*, Massa, Transeuropa, 2011.

[68] Luca Somigli, *Negli archivi e per le strade*, Rome, Aracne, 2013.

[69] Silvia Contarini, Maria Pia de Paulis, Ada Tosatti (ed.), *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016.

[70] Carlo Baghetti, Daniele Combierati (ed.), *Contro la finzione*, Verone, Ombre Corte, 2019.

[71] Claudia Boscolo, Stefano Jossa, *Scritture di resistenza*, Rome, Carocci, 2014.

[72] Andrea Gialloreto, *Tra fiction e non fiction*, Florence, Franco Cesati, 2017.

[73] Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, Milan, Feltrinelli, 2016 ; trad. fr. *Piranhas*, Paris, Gallimard, 2018.

[74] Roberto Saviano, *Bacio feroce*, Milan, Feltrinelli, 2017 ; trad. fr. Baiser féroce, Paris, Gallimard, 2019.

[75] Enrico Rossi, « Salone del libro 2019, intervista e Nicola Lagioia », *Style*, 7 Mai 2019, en ligne : https://style.corriere.it/lifestyle/salone-del-libro-2019-intervista-nicola-lagioia/ (consulté le 15 Février 2020).

[76] Nicola Lagioia, *La ferocia*, Turin, Einaudi, 2014 ; trad. fr. *La féroce*, Paris, Flammarion, 2017.

représente la corruption de la bourgeoise du Sud de l'Italie et les liens entre la violence et le monde des affaires. Walter Siti est désormais considéré comme l'un des plus importants auteurs vivants de la littérature italienne. Il est devenu célèbre pour ses autofictions et pour sa capacité à mélanger les genres, surtout l'essai et l'autobiographie. Au cours de ces dernières années, il a lentement abandonné l'autofiction pour expérimenter d'autres structures romanesques. On analysera l'ouvrage qui a suscité beaucoup de scandales : *Bruciare tutto* [Au feu de Dieu][77]. Il s'agit de l'histoire d'un prêtre pédophile Leo, un personnage très complexe, qui conduit le lecteur à réfléchir sur les lieux communs liés aux violences sexuelles. En considérant la vaste production critique sur ses œuvres autofictionnelles, on a choisi de se focaliser sur sa dernière production, afin de montrer que les capacités de cet auteur vont au-delà du genre qui l'a rendu célèbre. Le nom de Giorgio Vasta est toujours lié à son roman *Il tempo materiale* [Le temps matériel][78], un livre qui est rentré très rapidement dans le canon littéraire d'aujourd'hui. Il s'agit de l'histoire de trois enfants d'un collège de Palerme, qui créent un jeu consistant à se changer en terroristes, sur le modèle des Brigades Rouges. Vasta, par ce récit qui oscille entre le réalisme et le fantastique, a proposé un nouveau point de vue sur le terrorisme des années Soixante-Dix, les Années de Plomb. Les œuvres des quatre auteurs cités et choisis pour notre corpus sont les seules qui ont été traduites en français. On peut le considérer comme un signe ultérieur de la reconnaissance internationale de ces auteurs dans le panorama de la littérature italienne contemporaine.

À partir de la lecture du corpus critique, un autre nom s'est imposé pour représenter le genre de l'autofiction : Edoardo Albinati. On étudiera son roman qui a gagné le prix *Strega* en 2016 : *La scuola cattolica*[79]. Il s'agit d'une des œuvres littéraires les plus pondéreuses de la littérature italienne, grâce aux 1294 pages de la première édition. Le roman incarne une sorte de tentative de réfléchir à la masculinité italienne, en partant du point de vue d'un homme complètement immergé dans l'éducation patriarcale de la bourgeoisie italienne : celui du narrateur-auteur lui-même. De plus, ses considérations se lient toujours à l'un des faits divers les plus sanglants de l'histoire de la République : le Massacre du Circeo en 1975, pendant lequel trois fascistes ont violé deux jeunes filles, après deux jours de tortures. L'une parvient à se

[77] Walter Siti, *Bruciare tutto*, Milan, Rizzoli, 2017 ; trad. fr., *Au feu de Dieu*, Lagrasse, Verdier, 2017.

[78] Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Rome, Minimum fax, 2008 ; trad. fr. *Le temps matériel*, Paris, Gallimard, 2010.

[79] Edoardo Albianati, *La scuola cattolica*, Milan, Rizzoli, 2016.

sauver, mais l'autre meurt suite aux sévices subis. En ce qui concerne les objectifs de cette thèse, cette œuvre est particulièrement intéressante parce qu'elle permet d'introduire la thématique de la violence sur les femmes dans le système patriarcal.

Ermanno Rea et Gabriele Frasca sont deux auteurs qui ont connu un certain succès critique, et qui sont cités avec régularité dans les ouvrages critiques. Pourtant, leur succès reste confiné dans une niche critique. Avec cette thèse, on espère donner une visibilité majeure au travail de ces deux écrivains. Dans ses œuvres, Ermanno Rea mêle son expérience de journaliste à sa capacité narrative : en oscillant entre fait et fiction, il crée des effets d'ambiguïté qui captent l'attention du lecteur. On analysera son œuvre posthume, *Nostalgia*[80], parce que ce texte se focalise sur la criminalité organisée napolitaine, en y mêlant un conflit entre deux amis qui ressemble à une tragédie grecque, ainsi que plusieurs données sociologiques et historiques liées au quartier Sanità de Naples. Gabriele Frasca est très connu en tant que poète. Pourtant, son roman *Dai cancelli d'acciaio*[81] est devenu l'objet d'un véritable culte dans un cercle très restreint de critiques[82]. Pour comprendre l'importance de ce roman, il faut considérer qu'on lui a dédié une page de l'encyclopédie italienne *Treccani.it*, dans le domaine de la « langue italienne ». Dans cet article, Luigi Matt souligne l'unicité du style de Frasca, très complexe, qui se développe en « opposition au simplisme qui règne dans le monde de la communication, qui répond uniquement aux règles du marché »[83]. Raffaele Donnarumma met également en évidence le caractère à « contre-courant » de *Dai cancelli d'acciaio*, insérant Frasca parmi les auteurs qui ont encore des « ambitions totalisantes »[84] : en effet, le roman peut être considéré comme une tentative de sonder les côtés sombres de l'histoire républicaine italienne, du crime de Moro à la propagation de la crise économique. La première tentative de faire rentrer ce texte

[80] Ermanno Rea, *Nostalgia*, Milan, Feltrinelli, 2016.

[81] Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, Rome, Luca Sossella Editore, 2011.

[82] Les œuvres critiques principales liées à ce roman sont Paolo Giovannetti (ed.), *Il compagno d'acciaio*, Rome, Luca Sossella Editore, 2011 et, bien qu'elle soit liée à l'entière production de Frasca, Giancarlo Alfano, Andrea Cortellessa, Riccardo Donati (ed.), *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, Rome, Luca Sossella Editore, 2017. Toutefois, ces textes naissent dans un contexte confidentiel, comme on peut lire dès les premières pages de *Confermo volere*: «Non si tratta […] di una raccolta di studi o d'un profilo d'autore, ma di un omaggio e un dono degli amici» (Ivi, p. 7) [Il ne s'agit pas d'une collection d'études ou d'un portait de l'auteur, mais d'un hommage et d'un don des amis].

[83] Opposizione al semplicismo imperante nella comunicazione che risponde unicamente a regole di mercato [Luigi Matt, « Un romanzo poco rassicurante: *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », *Treccani.it*, 27 Novembre 2016, en ligne : http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_114.html (consulté le 16 Jenvier 2020).

[84] Ambizioni totalizzanti [Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, op. cit., p. 156].

dans un canon littéraire contemporain est assez récente : en fait, il apparaît dans un canon du roman italien du XXIème siècle compilé par le critique Andrea Cortellessa, explorateur attentif du panorama littéraire contemporain[85].

On a vu que le collectif Wu Ming a inauguré les réflexions sur le roman italien des années 2000. De plus, les membres du collectif sont toujours très actifs sur le web, surtout via leur blog, *Giap*[86], en participant aux débats sur l'actualité politique, littéraire et culturelle italienne. On étudiera un texte « soliste », c'est-à-dire écrit par un seul membre du collectif, Wu Ming 1 (pseudonyme de Roberto Bui). En effet, c'est le seul ouvrage, parmi la vaste production de la « galaxie » Wu Ming, qui respecte les caractéristiques énumérées dans les paragraphes précédents. Ce texte est *Un viaggio che non promettiamo breve*[87], la tentative de reconstruire l'histoire du mouvement No Tav, opposé à la construction de la ligne à grande vitesse Lyon-Turin. On étudiera donc le conflit éclaté entre la police et les manifestants, en tant que représentation de la lutte de classe d'aujourd'hui. Il s'agit d'une œuvre ambitieuse, dans laquelle Wu Ming 1 a fait confluer toute son expérience d'écriture expérimentale. Il mélange l'essai, le récit historique, le conte mythologique, l'*horror*, les lettres, les interviews, l'autobiographie, etc.

Les deux derniers auteurs du corpus ne sont pas aussi connus et on espère, avec cette thèse, pouvoir montrer leur qualité et leur importance. La première est Selene Pascarella : son *Tabloid Inferno*[88] est très important pour cette thèse parce qu'il est unique en son genre par son hybridisme original : c'est une autobiographie dans laquelle l'autrice réfléchit aux outils de construction des narrations des faits divers en Italie. C'est en fait une sorte d'œuvre de critique littéraire sous forme narrée. Par conséquent, *Tabloid Inferno* permet d'analyser les représentations de la violence d'un point de vue métalittéraire. Le dernier auteur est Omar Di Monopoli. On étudiera son dernier roman, *Nella perfida terra di Dio*[89], qui a inauguré sa collaboration avec la maison d'édition Adelphi, car c'est un exemple de la possibilité d'une

[85] Andrea Cortellessa, « Del XXI secolo il canone è questo », *TuttoLibri*, 11 Jenvier 2020, en ligne : https://www.lastampa.it/tuttolibri/2020/01/11/news/del-xxi-secolo-il-canone-e-questo-1.38311746 (Consulté le 16 Jenvier 2020).

[86] https://www.wumingfoundation.com/giap/ (consulté le 15 Février 2020).

[87] Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, Turin, Einaudi, 2016.

[88] Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, Rome, Alegre, 2016.

[89] Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, Milan, Adelphi, 2017.

recherche linguistique et structurelle complexe dans un genre considéré comme populaire. Sa particularité réside dans sa volonté de mélanger les structures du roman noir avec celles de la mythologie. À ce propos, il a affirmé :

> Ho cominciato a rielaborare la mia terra, la Puglia, immaginandola come un posto non troppo dissimile dall'America dei grandi romanzi southern-gothic su cui mi ero formato e, grazie all'ausilio di alcuni accorgimenti stilistici (il ricorso al dialetto e alla iperaggettivazione, ma anche all'uso in chiave espressionista di un certo lirismo), sono riuscito a convogliare in un personale afflato narrativo alcune istanze che mi stavano a cuore: il sud come campo di battaglia omerico, i lacerti di un crimine organizzato duro a sconfiggere, la disfunzionalità di certi rapporti umani, la violenza e l'incanto di una terra indomita [90].

Pour conclure sur ce point de la présentation du corpus, on peut aussi dire que ces textes permettent d'analyser les quatre typologies d'individus violents les plus répandues dans les médias : le mafieux, le corrompu, le terroriste et le violeur. Dès maintenant, on peut dire que ces formes de violences analysées font toutes référence au pouvoir : donc, elles s'inscrivent toujours dans une lutte politique. C'est pourquoi nous n'avons pas pris en compte une typologie de personnages comme celle des tueurs en série. Traiter ce type de personnages nous aurait conduit à un raisonnement de type psychologique qui n'est pas le but de cette thèse. En effet, nous avons voulu nous concentrer sur la violence qui concerne la lutte pour le pouvoir, alors que la violence du tueur en série sort des recoins obscurs de l'esprit humain. Par conséquent, le *thriller* n'apparaîtra qu'en filigrane dans notre travail.

[90] J'ai commencé à réinvestir ma terre, les Pouilles, en l'imaginant comme un lieu pas si différent de l'Amérique des grands romans du *soutern-gothic* sur lesquels je me suis basé, et grâce à l'emploi de quelques procédés stylistiques (l'utilisation du dialecte et de l'hyperadjectivation, mais aussi l'utilisation expressionniste d'un certain lyrisme), j'ai réussi à transmettre dans un élan narratif personnel quelques exemples qui m'étaient chers: le Sud comme un champ de bataille homérique, les fragments d'un crime organisé difficile à combattre, le dysfonctionnement de certaines relations humaines, la violence et l'enchantement d'une terre indomptée [Omar Di Monopoli, « "Uomini e cani reload": Omar Di Monopoli racconta com'è stato rimettere mano al suo romanzo-manifesto », *Il Libraio*, 4 Julliet 2018, en ligne : https://www.illibraio.it/omar-di-monopoli-uomini-e-cani-777560/ (consulté le 15 Février 2020)].

0.4 La violence

0.4.1 Une perspective narratologique de la violence

Depuis la publication de *L'origine des espèces* de Charles Darwin en 1859, la théorie de l'évolution s'est affirmée dans le champ de la biologie, en influençant notre façon de concevoir la vie sur la Terre. La vie est une « lutte pour l'existence », dans laquelle chaque individu se heurte à l'environnement et aux autres individus présents dans l'environnement[91]. En développant les théories de Darwin, Richard Dawkins a transféré cette lutte du niveau des individus au niveau des gènes : « la sélection naturelle favorise les gènes qui contrôlent leurs machines à survie de manière telle qu'elles utilisent au mieux leur environnement. Cela veut dire aussi utiliser au mieux d'autres machines à survie, qu'elles appartiennent ou non à la même espèce »[92]. Par « machine à survie », il faut entendre les individus eux-mêmes, qui survivent aussi en utilisant les autres individus comme des moyens pour leur vie et leur lutte. À ce propos, Steven Pinker fait une comparaison entre les théories de Dawkins et celles de Thomas Hobbes. En effet, deux siècles avant la naissance de la théorie de l'évolution, selon Pinker le *Leviathan* s'interrogeait sur la communauté humaine en considérant la prédisposition naturelle des individus à lutter entre eux pour le pouvoir. Il est utile de revenir au texte de Hobbes :

> De même aussi, les humains n'éprouvent aucun plaisir (mais plutôt un grand déplaisir) à demeurer en présence les uns des autres s'il n'y a pas de puissance capable de les tenir tous en respect. Car chacun cherche à s'assurer qu'il est évalué par son voisin au même prix qu'Il s'évalue lui-même ; et à tout signe de mépris, chaque fois qu'on le sous-estime, chacun s'efforce naturellement, dans la mesure où il l'ose (ce qui, parmi ceux qu'aucune puissance commune ne tient tranquilles, est suffisant pour qu'ils s'exterminent les uns les autres), d'obtenir par la force que ses contempteurs admettent qu'il a une plus grande valeur, et que les autres l'admettent par l'exemple[93].

---

[91] « Tous les êtres organisés s'efforcent perpétuellement de se multiplier selon une progression géométrique ; que chacun d'eux à certaines périodes de sa vie, pendant certains intervalles, doit lutter pour l'existence et être exposé à une grande destruction » [Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), trad. fr. *L'origine des espèces*, Paris, Flammarion, 2008, p. 131].

[92] Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (1976), trad. fr. *Le gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 1996, p.99.

[93] Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651), trad. fr. *Léviathan*, Paris, Gallimard, 2000, p. 223.

Steven Pinker, en commentant ce passage, a reconnu une structure triangulaire, où : « Dans tout acte de violence, il y a trois parties intéressées : l'agresseur, la victime et un témoin. Chacun a un motif pour commettre de la violence : l'agresseur s'attaque à la victime, la victime établit le lien, le témoin réduit au minimum les dommages collatéraux causés par leur combat »[94]. Donc, on peut souligner la nature relationnelle de la violence : chaque acte de violence concerne plusieurs individus, qui se battent pour le contrôle de leur environnement. De plus, dans cette structure triadique, il faut reconnaître que la véritable lutte se passe uniquement entre deux éléments : l'agresseur et la victime. L'image de la lutte a inspiré Georg Hegel pour l'écriture d'un passage très célèbre de la *Phénoménologie de l'Esprit*. Ici, il convient de le citer, en considérant que ce passage a eu une grande influence sur les réflexions sur la violence et le pouvoir dans les siècles successifs. Hegel décrit un duel entre deux personnages : celui qui succombe à cause de sa peur de mourir devient l'esclave, alors que l'autre devient son maître. En cela, l'esclave assume le rôle d'« outil » de la volonté du maître : l'esclave n'est plus l'auteur de ses actions, mais il est un simple acteur des désirs et de la volonté de son maître[95]. Ici, on voit bien que le but de la violence n'est pas la destruction totale, mais l'annihilation de la volonté d'autrui. Le maître veut contrôler la capacité d'action d'autrui.

Le duel entre le maître et l'esclave est aussi un face-à-face, c'est-à-dire l'image qui a permis à Emmanuel Lévinas de définir son éthique. En effet, selon le philosophe, la pensée éthique se développe à partir de la rencontre avec le visage d'autrui : dans ce regard, l'humanité de celui qui est en face de moi m'interroge. Le visage que je rencontre, selon le philosophe, « se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise »[96]. Par contre, l'homme de la violence n'accepte pas la liberté d'autrui et veut donc contrôler ses actions et ses pensées. À travers l'image de la possession du visage de l'autre, Lévinas veut représenter le désir de contrôler la volonté du prochain. La peau, qui recouvre le visage, « est l'écart entre le visible et l'invisible » , le signe qu'il n'est jamais parfaitement son signifié : parce que le corps est en vie – il n'est pas encore un cadavre -, alors il a toujours la possibilité d'augmenter le bagage de ses

[94] In every act of violence, there are three interested parties : the aggressor, the victim and a bystander. Each has a motive for violence: the aggressor to prey upon the victim, the victim to relate, the bystander to minimize collateral damage from their fight [Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature, op. cit.,* p. 42].

[95] Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. fr. *Phenomenologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1993, p. 221.

[96] Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini* (1971), Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 215.

expériences, qui le changent et le définissent. En revanche, l'homme de la violence veut que l'autre soit exactement ce qu'il pense de lui : la violence est un acte physique parce que l'agresseur doit changer le visage de l'autre afin qu'il soit conforme à sa volonté. Si le maître est celui qui veut être l'auteur des actions d'autrui, on peut dire que l'esclave est obligé à vivre en endossant une sorte de « masque ».

Du point de vue narratologique, l'intrigue de la lutte concerne au moins deux personnages qui se battent, afin de conquérir l'autorité. Ensuite, le gagnant impose sa propre volonté aux autres, en conditionnant leurs actions. Pour cela, on partira des théories d'Algirdas Julien Greimas, car elles fournissent des outils très utiles pour étudier les personnages : « Le jeu narratif se joue non pas à deux niveaux, mais à trois niveaux distincts : les rôles, unités actantielles élémentaires correspondant aux champs fonctionnels cohérents, entrent dans la composition de deux sortes d'unités plus larges : les acteurs, unité du discours, et les actants, unités du récit »[97]. La caractéristique principale du raisonnement de Greimas est de considérer davantage les personnages comme des individus qui *font* quelque chose, que comme des individus qui *sont* quelque chose. Par conséquent, l'analyse du personnage se fonde, selon lui, sur l'analyse des actions et, au niveau du discours, sur les verbes dont ils sont les sujets ou les objets. Selon Greimas, l'acteur est le personnage qui se rencontre au niveau de la phrase, donc on peut le considérer comme le personnage de la microstructure. En effet, c'est un individu bien déterminé, une singularité souvent définie par un nom ou, au moins, par un signe précis qui le désigne sans ambiguïté. L'actant, en revanche, est le personnage qui se rencontre au niveau du texte, c'est-à-dire au niveau de l'intrigue des différentes phrases et, donc, un élément de la macrostructure. Toujours selon Greimas, il faut noter « que la relation entre acteur et actant, loin d'être un simple rapport d'inclusion d'une occurrence dans une classe, [est] double : que si un actant [peut] être manifesté dans le discours par plusieurs acteurs, l'inverse [est] également possible, un seul acteur [peut] être le syncrétisme de plusieurs actants »[98]. Par exemple : dans un texte où s'accomplit un délit, généralement on aura un personnage investigateur. On peut imaginer que cet investigateur s'appelle Paul. Alors, Paul est l'acteur qui joue le rôle actantiel de l'investigateur. Mais, si dans le récit Paul meurt et est remplacé par un autre investigateur qui s'appelle Jean, dans le même récit on aura un seul actant (l'investigateur), mais deux acteurs

[97] Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 256.

[98] Id., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.

pour personnifier cet actant (Paul et Jean). Ceci sans compter que l'investigateur Jean peut être impliqué dans plusieurs lignes narratives : par exemple, il peut aussi vivre une histoire d'amour avec un autre personnage et ainsi jouer le rôle d'amant. Donc le même acteur (Jean) recouvrera deux rôles actantiels : l'investigateur et l'amant. Cette sorte d'analyse se limite à explorer les caractéristiques formelles du récit, en considérant le texte comme un élément fermé. Par conséquent, pour comprendre les différents rôles, il faut trouver, dans le texte, les couples oppositifs de sens. En ce qui concerne les personnages, il faut analyser leurs compétences, c'est-à-dire « le *vouloir et/ou pouvoir et/ou savoir-faire du sujet* que présuppose son faire performanciel »[99]. Pour cela, le sens du personnage dérive de ses actions, qui permettent d'établir sa volonté, ses désirs et ses capacités. Nous allons utiliser ses théories pour analyser les textes du corpus, afin d'étudier les différents personnages.

0.4.2 La figure de l'homme hypermoderne

Pour en revenir au schéma de la violence de Pinker, il ne faut pas oublier la présence du troisième élément : le spectateur. Même s'il ne participe pas à l'action « dramatique » de la lutte, il reste un élément très important pour comprendre les individus qui se battent. On peut le considérer comme l'incarnation de la norme, c'est-à-dire la totalité des conventions sociales d'une communauté déterminée. Pour approfondir cet aspect, il est nécessaire d'introduire un autre concept des théories de Greimas : la « figure » :

> L'examen sémantique d'un lexème […] nous le montre doté d'un noyau relativement stable, d'une figure nucléaire à partir de laquelle se développent certaines virtualités, certains parcours sémémiques permettant sa mise en contexte, c'est-à-dire sa réalisation partielle dans le discours. Le lexème est, par conséquent, une organisation sémique virtuelle qui, à de rares exceptions près (lorsqu'il est mono-sémémique), n'est jamais réalisé tel quel dans le discours manifesté. Tout discours, du moment qu'il pose sa propre isotopie sémantique, n'est qu'une exploitation très partielle des virtualités considérables que lui offre le thésaurus lexématique ; s'il poursuit son chemin, c'est en le laissant parsemé de figures du monde qu'il a rejetées, mais qui continuent à vivre leur existence virtuelle, prêtes à ressusciter au moindre effort de mémorisation[100].

Quand on analyse un personnage, on se focalise sur ses actions. Même si ces actions produisent du sens en s'opposant entre elles, elles font toujours référence à des significations

[99] Ivi, p. 53.

[100] Ivi, p. 59.

qui vont au-delà du texte, qui conduisent le lecteur à imaginer certaines possibilités. Pour cela, le personnage peut être considéré la « figure » d'une certaine façon d'agir. À cet égard, Philippe Hamon, qui s'inscrit dans la tradition narratologique fondé par Greimas, a montré que, même quand on essaie de trouver des couples oppositifs de sens dans le texte, le lecteur se confronte à d'autres textes ou, plus généralement, à la culture de l'époque (et de l'auteur du récit et de la sienne) : « le héros est […], en quelque sorte, enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé, et à *posteriori* ; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonnancée des prédicats fonctionnels dont il a été le support, et que la culture de l'époque valorise, est nécessaire »[101]. Pour cela, la narratologie greimasienne introduit le concept de « rôle thématique »[102]. Dans ce cas-là, il ne s'agit plus d'identifier le rôle du personnage dans la structure de l'action dramatique, mais d'inscrire ses actions dans un contexte en dehors du texte, en les confrontant avec des pratiques socialement reconnues.

Dans le corpus de cette thèse, les personnages agissent dans un certain « environnement » : la République Italienne. En effet, comme l'a montré Umberto Eco, chaque texte conduit le lecteur à compléter les données de l'intrigue, en faisant « confiance » à sa connaissance encyclopédique :

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le teste se complique de redondances et de spécifications ultérieurs […]. Ensuite, parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, au texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative[103].

À la lumière de ce que l'on vient de lire, on peut dire que le lecteur est appelé, dans ce corpus, à confronter les actions des personnages à la norme sociale qui s'est affirmée en Italie au fil de l'histoire républicaine. Il ne s'agit pas de juger le personnage, mais uniquement de le confronter à une certaine conception de l'agir humain. Donc, en parlant de la société italienne d'aujourd'hui, on considère la *western way of life* comme la représentation la plus répandue de la façon d'agir que l'on puisse concevoir dans le monde Occidental, dont l'Italie fait partie.

---

[101] Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage », en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 156.

[102] Cf. Algirdars Julien Greimas, *Du sens II*, op. cit., p. 61 et ss.

[103] Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), trad. fr. *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1989, p. 63-64.

Nous avons choisi une définition de la vie occidentale en général plutôt qu'une définition plus spécifiquement italienne pour une raison : les textes choisis sont fortement ancrés dans les lieux où se déroulent les événements. Par exemple, *Nostalgia* se concentre sur un quartier de la ville de Naples, tandis qu'*Un viaggio che non promettiamo breve* se concentre sur le Val de Suse, une région du Piémont. Approfondir les différents traits anthropologiques décrits dans les textes du corpus, représentatifs de toute l'Italie, aurait impliqué une enquête sociologique trop complexe pour une thèse qui se concentre sur les aspects littéraires. En outre, il nous a semblé plus intéressant de montrer comment ces textes, qui parlent de situations particulières, pouvaient apporter un éclairage sur la vie occidentale à l'ère néolibérale. À ce propos, nous faisons référence à la description que Guido Mazzoni a donné du sujet néolibéral :

> Cette expression – forme de vie occidentale – est la variante d'une catégorie de propagande née pendant la période la plus sombre de la Guerre froide pour désigner ce que la démocratie libérale états-unienne opposait à l'utopie communiste d'une société sans classes et d'un homme nouveau – l'*American way of life*, la manière américaine de vivre qui, en défendant l'initiative privée, créait une bulle d'autonomie et de richesse autours des individus, rendait disponible une quantité énorme de biens et exaltait les valeurs de la classe moyenne[104].

En effet, après la Deuxième Guerre Mondiale, en Occident, cette façon de vivre s'est affirmée, donnant naissance à l'époque définie comme « postmoderne ». L'analyse de la « vie postmoderne » se trouve au centre des travaux du sociologue Gilles Lipovetsky, lequel a souligné que cette manière de vivre se focalise sur le concept de « liberté ». Chez lui, la société contemporaine est une : « société ouverte, plurielle, prenant en compte les désirs des individus et accroissant leur liberté combinatoire. La vie sans impératif catégorique, la vie kit modulée en fonction des motivations individuelles, la vie flexible à l'âge des combinés, des options, des formules indépendantes rendus possibles par une offre infinie, ainsi opère la séduction »[105]. Le but de cette thèse est de montrer que les personnages criminels des textes du corpus poursuivent leur volonté de façon extrême, quitte à profiter de la liberté d'autrui. Dans cette perspective, sa propre liberté est considérée par les personnages comme une valeur absolue, au-delà de chaque

[104] Questa espressione – forma di vita occidentale – è la variante di una categoria propagandistica nata nel periodo più cupo della Guerra fredda per designare ciò che la democrazia liberale statunitense opponeva all'utopia comunista di una società senza classi e di un uomo nuovo – l'American way of life, il modo americano di vivere che, difendendo l'iniziativa privata, creava una bolla di autonomia e di benessere intorno agli individui, rendeva disponibile una quantità enorme di merci ed esaltava i valori delle classi medie [Guido Mazzoni, *I destini generali*, Rome-Bari, Laterza, 2015, p. 10].

[105] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide* (1983), Paris, Gallimard, 1989, p. 28.

contrainte. Le crime organisé (*Nostalgia*, *Nella perfida terra di Dio*, les romans de Saviano), le capitalisme sauvage (*La ferocia, Un viaggio che non promettiamo breve, Tabloid Inferno*), le terrorisme (*Il tempo materiale*, *Dai cancelli d'acciaio*) et l'idéologie patriarcale (*Bruciare tutto*, *La scuola cattolica*) aggravent l'envie de liberté sans frein du postmodernisme. Pour comprendre cet aspect, il nous a semblé nécessaire d'introduire le concept d'« hypermodernité », qui a déjà été proposé par Raffaele Donnarumma pour cartographier la littérature italienne du XXIe siècle. L'hypermodernité a été théorisée par un groupe de sociologues français, dirigés par Nicole Aubert : chez eux, quand on parle d'hypermodernité, « l'accent est mis non pas sur la rupture avec les fondements de la modernité, mais sur l'exacerbation, sur la radicalisation de la modernité »[106]. Ces sociologues considèrent le philosophe politique Marcel Gauchet comme leur source d'inspiration, parce qu'il a été l'un des premiers à identifier cette nouvelle humanité du début du nouveau millénaire[107]. Pour cela, on propose un portrait de l'individu hypermoderne selon Gauchet :

> L'individu contemporain, ce serait l'individu *déconnecté* symboliquement et cognitivement du point de vue du tout, l'individu pour lequel il n'y a plus de sens à se placer au point de vue de l'ensemble. On conçoit dès lors en quoi ce type de personnalité est de nature à rendre problématique l'exercice de la citoyenneté. Il lui est difficile de se représenter en général la dimension du *public*, soit ce qui intéresse ou devrait intéresser tout le monde, abstraction faite de ce qui *m*'intéresse *moi*. On va voir sans surprise la sphère publique envahie par l'affirmation des identités privées[108].

Tout cela conduit Nicole Aubert à définir les individus contemporains comme des personnes qui « vivent dans une sorte d'excès permanent – excès de consommation, mais aussi excès de pressions, de sollicitations, de stress – et qui, en quête de performances toujours plus grandes, se brulent dans l'hyperactivité tout en se débattant dans un rapport au temps toujours plus contraignant »[109]. L'individu contemporain est un personnage de la démesure. Et, quand il n'y a plus une mesure, un « mètre » partagé pour définir les limites de l'action humaine, il est difficile de proposer une certaine vision de la communauté. Toutefois, en analysant la lutte

[106] Nicole Aubert, *Un individu paradoxal*, dans Id. (ed.), *L'individu hypermoderne* (2004), Toulouse, Érès, 2010, p. 14-15.

[107] Cf. Nicole Aubert (ed.), *L'individu hypermoderne*, op. cit., p. 291-301.

[108] Marcel Gauchet, *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, p. 254.

[109] Nicole Aubert, *Un individu paradoxal*, op. cit., p. 17.

parmi les personnages du corpus, il y a la possibilité de reconnaître deux attitudes : d'un côté, on observe des personnages qui essaient de traverser chaque limite, de l'autre les personnages se posent au moins une limite ou se confrontent à des contraintes qui limitent fortement leur capacité à agir. Pour analyser cet aspect, on propose de faire référence à une distinction entre les actions humaines utilisée par Miguel Benasayag et Gérard Schmit, pour étudier la façon d'agir de l'individu contemporain :

> Le *pensable* ne désigne pas ce que chacun peut penser, au sens d'imaginer, ni une activité de réflexion ou d'élaboration de concepts. C'est l'ensemble des actes que chaque membre d'une culture, d'une société ou d'une religion accepte comme respectant leurs fondements, comme conformes ou adaptés à la vie. Le *possible* est un ensemble bien plus large : il est par exemple possible de détruire les maisons des autres, de violer les femmes qui nous attirent, de voler et de martyriser les plus faibles, de pratiquer l'inceste, etc. Dans des circonstances normales, ces actes sont certes possibles, mais ils ne sont pas pensables. La limite entre le *possible* et le *pensable* est établie par les interdits, par la sacralisation : on *peut* les enfreindre, mais cela implique la fin de la société, de la vie même ; ou du moins cela constitue une remise en cause radicale des fondements de la culture. Le champ du *pensable* désigne donc la combinatoire des interdits à partir desquels toute société humaine peut se fonder et exister : c'est un sous-ensemble, une restriction de celui du *possible*[110].

Nous partirons de ces mots pour formuler un schéma théorique d'analyse des personnages des romans du corpus. On peut diviser les personnages en deux catégories, en analysant leurs actions : les personnages du « pensable » et ceux du « possible ». Puisqu'on a vu qu'aujourd'hui il est difficile de définir des principes communautaires, et en considérant que les textes du corpus montrent cette chute des valeurs partagées, on doit définir d'une autre façon le « pensable ». Donc, les personnages du « pensable » acceptent ou sont obligés de limiter leur propre capacité à agir, pour respecter un principe ou une imposition. Pour cela, il ne faut pas considérer le personnage du pensable automatiquement comme positif : il peut aussi être un criminel, mais qui suit certaines règles. Au contraire, les personnages du « possible » suivent exclusivement leur volonté ou leurs envies, sans respecter aucune règle.

Durant l'époque hypermoderne, le personnage du pensable et le personnage du possible partagent la même valeur : la liberté. En effet, cela dérive de la gouvernementalité du néo-libéralisme, analysée par Michel Foucault : « La liberté, c'est quelque chose qui se fabrique à

[110] Miguel Benasayag, Gérard Schmit, *Les passions tristes* (2003), Paris, La Découverte, 2006, p. 130-131.

chaque instant. Le libéralisme, ce n'est pas ce qui accepte la liberté. Le Libéralisme, c'est ce qui se propose de fabriquer à chaque instant, de la susciter et de la produire avec bien entendu [tout l'ensemble] de contraintes, de problèmes de coût que pose cette fabrication. »[111]. En effet, les textes du corpus représentent des événements qui se déroulent pendant l'affirmation du système néo-libéral : la plupart d'entre eux se déroulent au cours de ces dernières années, et de même *Il tempo materiale* et *La scuola cattolica*, qui se focalisent sur les années Soixante-Dix, montrent l'émergence de la société de consommation. Pour approfondir ultérieurement cet aspect, il faut considérer cette autre affirmation de Foucault :

> J'ai essayé d'analyser le « libéralisme », non pas comme une théorie ni comme une idéologie, encore moins, bien entendu, comme une manière pour la « société » de « se représenter... » ; mais comme une pratique, c'est-à-dire comme une « manière de faire » orientée vers des objectifs et se régulant par une réflexion continue. Le libéralisme est à analyser alors comme principe et méthode de rationalisation de l'exercice du gouvernement - rationalisation qui obéit, et c'est là sa spécificité, à la règle interne de l'économie maximale[112].

Le néo-libéralisme représente une certaine manière d'agir. Il est un pouvoir, un concept que Foucault explique dans son œuvre *La volonté de savoir* :

> [Le pouvoir] se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Le pouvoir est partout ; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout. Et « le » pouvoir dans ce qu'il a de permanent, de répétitif, d'inerte, d'autoreproducteur, n'est que l'effet d'ensemble, qui se dessine à partir de toutes ces mobilités, l'enchaînement qui prend appui sur chacune d'elles et cherche en retour à les fixer. [Le pouvoir] est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée[113].

Gilles Deleuze, l'un des plus importants commentateurs de Foucault, a approfondi ce passage : il montre que la vision du pouvoir de Foucault est la somme de plusieurs forces qui luttent entre elles :

> Un exercice de pouvoir apparaît comme un affect, puisque la force se définit elle-même par son pouvoir d'affecter d'autres forces (avec lesquelles elle est en rapport) et d'être affectée par

---

[111] Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004, p. 66.

[112] Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004, p. 323.

[113] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 1994, p. 122-123.

> d'autres forces. Inciter, susciter, produire […] constituent des affects actifs, et être incité, être suscité, être déterminé à produire, avoir un effet « utile », des affects réactifs[114].

À la lumière de ce que l'on vient de lire, on propose de considérer les actions violentes des personnages comme des activités de production de liberté. Le personnage du pensable se bat en considérant le spectateur, pour en revenir au schéma triadique de la violence de Pinker. Pour ce personnage, l'exercice de la violence a pour but l'augmentation de la liberté du spectateur, qui représente une communauté déterminée. Il suit le principe, exprimé par John Rawls, selon lequel « une réduction de la liberté doit renforcer le système total des libertés partagé par tous »[115]. Autrement dit : quand le personnage du pensable utilise la violence, il le fait pour imposer une limitation à la capacité d'agir d'autrui, afin de protéger la liberté d'un groupe. Au contraire, le personnage du possible exerce la violence uniquement pour augmenter sa propre liberté et pour imposer sa volonté, en limitant la capacité d'agir de sa victime et du spectateur, qui commence à avoir peur de devenir sa nouvelle victime. Les personnages qui se battent représentent deux différentes forces : une qui essaie de produire une liberté pour l'autre, pour la communauté, l'autre qui tente de produire une liberté pour elle-même.

Pour conclure : la tâche de cette thèse sera de montrer que les romans du corpus ont en commun le fait d'être des critiques du système néolibéral, bien que sous des perspectives complètement différentes. Et tout cela sera possible en analysant la relation entre les différents personnages et surtout comment leurs actions représentent la subjectivité néolibérale contemporaine. Dans le deuxième chapitre, on tentera en outre de montrer comment les personnages criminels ne sont rien d'autre qu'une représentation extrême du mode de vie néolibéral.

0.4.3 La dichotomie ami/ennemi pour l'analyse des personnages

> Les romans sont dans de nombreux cas à la fois amicaux et érotiques. Ils font participer le lecteur en faisant appel à sa sympathie et à sa compassion, tout en l'attirant par des charmes plus mystérieux et plus romantiques. Ils demandent au lecteur de rejoindre un monde moral public et, parfois, le détournent de ce monde au profit d'un autre monde, plus sombre et plus passionné, en lui demandant d'y consentir, d'y succomber. S'autoriser à se montrer passif et malléable, ouvert à de nouvelles influences, parfois mystérieuses, est une partie de cette transaction et une

[114] Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), Paris, Les éditions de Minuit, 2004, p. 78.

[115] John Rawls, *A Theory of Justice* (1971), trad. fr. *Théorie de la justice*, Paris, Seuil, 1997, p. 341.

> partie de sa valeur […]. Et c'est en partie parce que les romans préparent le lecteur à l'amour qu'ils apportent une contribution précieuse à la société et au développement moral[116].

La perspective de cette thèse se pose après le moment de fascination, décrit par Martha Nussbaum, subi par le lecteur. En effet, l'érotisme du texte conduit le lecteur à s'identifier aux personnages principaux, même s'ils accomplissent des actions cruelles. Toutefois, il faut souligner que le lecteur est principalement le « spectateur » des évènements racontés par l'histoire. Et, face à un texte sur la violence, le lecteur peut aussi être considéré comme le spectateur du schéma de Pinker. Pour cela, le personnage du pensable sera celui qui essaiera de défendre sa liberté, alors que le personnage du possible essayera de la limiter. À cet égard, ici on propose d'utiliser une terminologie reprise par le philosophe politique Carl Schmitt. En considérant l'importance de ce passage, on partage ici une citation plutôt longue, dans laquelle Schmitt propose sa vision de la politique, considérée de façon générale comme l'exercice de l'activité humaine dans une société :

> On ne saurait arriver à définir le politique sans avoir d'abord dégagé et vérifié ses catégories spécifiques. Car le politique a ses critères à lui, qui jouent d'une manière qui leur est propre vis-à-vis des domaines divers et relativement autonomes où s'exercent la pensée et l'action des hommes, particulièrement vis-à-vis du domaine moral, esthétique et économique. Le politique résiderait donc en dernière analyse dans des distinctions qui lui sont propres, auxquelles pourrait se ramener toute activité politique au sens spécifique du terme. Admettons que les distinctions fondamentales soient, dans l'ordre moral, le bien et le mal ; le beau et le laid dans l'ordre esthétique ; dans l'économique, l'utile et le nuisible ou, par exemple, le rentable et le non-rentable. La question se pose alors de savoir s'il existe pour le politique un critère simple qui soit une distinction de même nature, analogue aux précédents sans pour autant en dépendre, une distinction autonome et donc évidente en elle-même, et de savoir en quoi celle-ci consiste. La distinction spécifique du politique, à laquelle peuvent se ramener les actes et les mobiles politiques, c'est la discrimination de l'ami et de l'ennemi. Elle fournit un principe d'identification qui a valeur de critère, et non une définition exhaustive ou compréhensive. Dans la mesure où elle ne se déduit pas de quelque autre critère, elle correspond, dans l'ordre du

[116] Novels, however, are in many cases both friendly and erotic. They both enlist the reader as a participant by sympathy and compassion, and also lure her with more mysterious and romantic charms. They ask the reader to join in a public moral world and also, at times, lure her away from that world into a more shadowy passionate world, asking her to assent, to succumb. Allowing oneself to be in some sense passive and malleable, open to new and sometimes mysterious influences, is a part other transaction and a part of its value […]. And it is in part because novels prepare the reader for love that they make the valuable contribution they do to society and to moral development [Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge* (1990), Oxford-New York, Oxford University Press, 1992, p. 238].

> politique, aux critères relativement autonomes de diverses autres oppositions : le bien et le mal en morale, le beau et le laid en esthétique, etc. Elle est autonome en tout cas, non pas au sens où elle correspondrait à un champ d'activité original qui lui serait propre, mais en cela qu'on ne saurait ni la fonder sur une ou plusieurs de ces autres oppositions, ni l'y réduire. […] Le sens de cette distinction de l'ami et de l'ennemi est d'exprimer le degré extrême d'union et de désunion, d'association ou de dissociation ; elle peut exister en théorie et en pratique sans pour autant exiger l'application de toutes distinctions morales, esthétiques, économiques ou autres. L'ennemi politique ne sera pas nécessairement mauvais dans l'ordre de la moralité ou laid dans l'ordre esthétique, il ne jouera pas forcément le rôle d'un concurrent au niveau de l'économie, il pourra même, à l'occasion, paraître avantageux de faire affaire avec lui. Il se trouve simplement qu'il est l'autre, l'étranger, et il suffit, pour définir sa nature, qu'il soit, dans son existence même et en un sens particulièrement fort, cet être autre, étranger et tel qu'à limite des conflits avec lui soient possibles qui ne sauraient établies à l'avance, ni par la sentence d'un tiers, réputé non concerné et impartial[117].

Bien avant les théories de Greimas, Schmitt est ici conscient du fait que la signification de certains concepts dépend de l'opposition entre deux termes. Pour cela, il propose de considérer la dichotomie ami/ennemi comme le fondement de chaque réflexion politique. L'ami est celui avec lequel on peut avoir une connexion, tandis qu'on vit séparé de l'ennemi. Dans cette thèse, on veut reconnaître cette réflexion de Schmitt comme la source d'inspiration d'une méthode pour analyser les textes qui se focalisent sur la violence. Si le texte de la violence montre une lutte entre deux personnages, le lecteur est le « troisième » personnage, qui observe le combat. Si le personnage du pensable est celui qui essaie, en appliquant la violence, de défendre sa liberté et celle d'autrui, alors ce personnage est susceptible de créer une connexion avec le spectateur de la lutte, c'est-à-dire le lecteur. Donc, on peut appeler le personnage du pensable « personnage ami ». Il faut souligner que le personnage ami n'est pas nécessairement le héros du texte, ni un personnage principal : par exemple, dans les romans de Saviano, le seul véritable personnage ami apparaît très rarement. En effet, le but de cette thèse est d'analyser le « rôle thématique » des personnages, en les considérant à travers cette lutte pour la liberté qu'on vient de décrire. De plus, il est important de souligner que cette méthode s'occupe de la phase après la fascination de la lecture. Par exemple : dans la première partie du texte, le protagoniste de *Bruciare tutto* est décrit comme un héros, parce qu'il s'est sacrifié pour aider une autre

[117] Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen* (1932), trad. fr. *La notion de politique* dans ID., *La notion de politique/Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 1992, p. 63-65.

personne pendant un braquage. Ensuite, on découvre qu'il a violé un enfant pendant sa jeunesse. Donc, c'est seulement après avoir considéré toutes les actions du personnage que l'on peut juger si sa vraie nature est amicale ou non-amicale.

Finalement, on peut donner des définitions utiles pour l'analyse des textes sur la violence. Le personnage ami est un individu qui agit, même s'il utilise la violence, en respectant une limite, afin de protéger sa propre liberté et celle du groupe dont il fait partie. Au contraire, le personnage ennemi agit uniquement pour affirmer sa propre volonté, sans respecter aucune loi. Le personnage ami croit à un principe qui va au-delà de sa volonté, laquelle peut aussi être partagée par d'autres personnes. Il se positionne sous la loi. Le personnage ennemi utilise la violence pour imposer sa volonté, afin de contrôler les autres comme outils de ses projets. Il se pose au-dessus de la loi.

0.5 Plan de la thèse

Cette thèse est divisée en trois parties, consacrées à l'analyse de différentes catégories des personnages des romans faisant partie du corpus. Dans la première partie, nous étudierons les personnages « amis », c'est-à-dire les personnages qui agissent sans dépasser une certaine limite, qu'elle soit imposée de l'extérieur ou que le personnage s'impose à lui-même. Ils se divisent en trois catégories : les victimes, qui agissent en succombant à une limite imposée par d'autres ; les résistants, qui agissent en s'opposant à ceux qui tentent de les limiter ; les victimes actives, qui agissent en intériorisant les limites imposées de l'extérieur ou qui oscillent entre les deux premières catégories.

Au cœur de la deuxième partie se trouvent les personnages « ennemis », ceux qui agissent sans aucune retenue. Dans les premiers paragraphes, le concept de nomotope sera explicité : si le concept de chronotope indique un espace qui représente une certaine idée du temps, celui de nomotope se réfère à un espace qui représente une certaine idée du droit. Ceci servira à introduire les catégories de personnages « ennemis »: en suivant *L'Éthique* d'Alain Badiou, les personnages seront ainsi divisés : les simulacres, c'est-à-dire ceux qui voudraient apparaître comme des révolutionnaires, mais qui en réalité perpétuent de vieilles formes d'oppression, comme par exemple le crime organisé ; les traîtres, c'est-à-dire ceux qui utilisent la loi à des fins personnels, c'est-à-dire les corrompus ; et enfin les personnages de la catastrophe, c'est-à-dire ceux qui poussent leur propre idée du bien à tel point d'écraser toute idée différente de la leur. Cette dernière catégorie comprend deux sous-catégories : les terroristes, qui radicalisent l'idée du bien de leur groupe, et les violeurs, qui font passer leur propre bien avant celui de tous les autres. Dans les derniers paragraphes de la deuxième partie, nous analyserons des textes du

corpus qui réfléchissent aux modes de représentation de la violence dans la société contemporaine.

Le troisième chapitre analyse les conclusions des romans du corpus à travers des personnages secondaires, parfois très marginaux, qui y jouent néanmoins un rôle crucial. Ces conclusions ont été divisées en trois catégories, suivant trois concepts particuliers du passage du temps dans la tradition occidentale : les fins de l'éternel retour, où la violence est considérée comme un élément incontournable de l'humanité; les fins apocalyptiques, qui tout en évoquant la possibilité d'une libération, n'arrivent pas à prévoir un nouveau modèle de société qui soit plus juste et harmonieuse que la société présente; les fins de la Révelation, qui, contrairement à ces dernières, proposent de nouveaux modèles de coexistence, susceptibles de dépasser les polarités du dominateur et du dominé.

1 Les personnages amis

Les personnages amis agissent en respectant des limites. Leur capacité d'agir est conditionnée par des principes ou des impositions. Toujours dans une perspective narratologique greimassienne, il semble utile de se référer aux théories de Claude Bremond, qui dans *La logique du récit* a tenté de systématiser, en s'inspirant des études de Vladimir Propp sur le conte de fées, les types possibles de personnages à travers leur manière d'agir. Une première façon de distinguer les personnages est la dichotomie agent/patient, où les premiers sont ceux qui agissent et les seconds ceux qui subissent les actions d'autrui :

> Une première dichotomie oppose deux types de rôles : les patients, affectés par des processus modificateurs ou conservateurs, et les agents, initiateurs de ces processus. L'examen des rôles patient conduit à envisager deux types d'actions subies : les influences qui s'exercent sur la conscience subjective que le patient prend de son sort, et par lesquelles il est ou non pourvu d'*informations*, de *satisfactions* ou d'*insatisfactions*, d'*espoirs* ou de *craintes* ; les actions qui s'exercent objectivement sur le sort du patient, soit pour le modifier (*amélioration* ou *dégradation*) soit pour le maintenir dans le même état (*protection* ou *frustration*)[118].

On peut adapter ces réflexions à la catégorie de « personnage ami ». On peut observer un personnage qui limite sa propre capacité à agir à cause d'une volonté externe. Dans ce cas-là, on parle de « victime », c'est-à-dire d'un personnage patient qui subit la violence d'autrui. Le sens de la limite n'est pas le fruit de son initiative, mais une obligation. Ce personnage ne produit pas de liberté, parce qu'il est justement la « figure » d'une négation de la liberté. Il reste inerme dans le combat, sa peau est la trace de la volonté de son bourreau. En revanche, il peut s'agir d'un personnage qui participe à la lutte, en essayant de lutter contre la violence subie. On parle alors de personnage résistant. Dans les deux cas, la violence ne naît pas de l'initiative du personnage ami : il est obligé de subir (la victime) ou de réagir (le résistant) face à l'action du personnage ennemi.

Toutefois, il faut ajouter un troisième type de personnage : la victime active. Il s'agit d'un personnage complexe, qui change de statut : après avoir subi la violence, il décide de rétablir sa capacité à agir et de reprendre le contrôle sur sa vie. Mais les résultats peuvent être différents : d'un côté, la victime peut introjecter l'imposition subie dans son esprit, en commençant à croire

[118] Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 134.

que cette limite à son action est le fruit de sa décision ; de l'autre, la victime réagit véritablement à la violence subie, en commençant à affirmer sa propre volonté.

1.1 Les victimes

La victime est un personnage ami qui subit la violence du personnage ennemi. Cela limite fortement sa capacité d'agir ou, pire, l'annihile complétement. Pour comprendre la nature du personnage victime du corpus, il peut être utile de commencer par une page dédiée à la crise des *subprimes* dans *Dai cancelli d'acciaio* de Gabriele Frasca. En effet, c'est en analysant ce moment particulier de l'époque néo-libérale qu'on peut trouver la clé pour comprendre la condition de la victime d'aujourd'hui :

> Per cominciare, lesse aiutandosi questa volta con la voce, la Federal Reserve si scopre senza più, e alla prima inversione di rigo perse il filo. Ve, circa 500 miliardi, in prestiti al mercato, tentò di proseguire senza raccapezzarsi. Ma perché stava leggendo quell'articolo? L'occhiello recitava, Focus, la crisi finanziaria, e cadeva quasi a un quarto dell'Eco di Santa Mira , e dunque distante dalle notizie principali, che riguardavano quel giorno, a dare fede alla prima pagina, la firma della CGIL all'accordo con la CAI per l'Alitalia, un elogio imparziale alla perizia del presidente del consiglio e all'abnegazione del leader dell'opposizione, le scuole di Crotone costruite con i rifiuti tossici, il raid della malavita santamirese contro gl'immigrati di Porcano, e in basso a destra i soliti morti ammazzati in periferia. Non erano articoli decisamente più alla sua portata, rispetto a quella danza di cifre e sigle, con qualche tecnicismo in inglese tipo sovereign wealth funds o asset backed securities, che sapeva solo Iddio che cosa significassero? Gliene importava davvero qualcosa che in America il debito pubblico aveva superato il PIL? Era da luglio che andava avanti quella solfa, e tutto era partito con la crisi dei mutui subprime, di cui fra l'altro non aveva capito nulla. Certo, sapeva che prima o poi anche l'Europa ne sarebbe stata investita, ma per lui l'economia era come il polso paradosso di Kussmaul che, se c'è l'ostacolo giusto fra le vene cave e l'atrio destro, fa tutto il contrario di quello che ti aspetti, così che quando il paziente prende fiato l'ampiezza si riduce invece di aumentare, e una volta che ha incamerato aria, e tu te ne stai lì in attesa dell'onda sfigmica, tasti e tasti, e non senti più nulla. Da giovane, poi, quando nel consueto seminario autogestito c'era da provare a leggere *Il capitale*, che già a vederla quella massa di pagine si smarrivano persino le barbe più folte, Sandro non aveva mai fatto a meno di pensare, come tanti della sua generazione, che sarebbe stato auspicabile si saltasse a piè pari da una prassi all'altra. E allora, che ci faceva con quelle due pagine davanti, dove le colonne che spiegavano il crollo del sistema creditizio americano incorniciavano come se non

bastasse la pubblicità di una carta di credito? Niente che non avesse già fatto da mesi e mesi. Cercava una ragione[119].

L'histoire du roman commence juste après le début de la crise financière de 2008 : ce passage clarifie le style du texte, caractérisé par l'utilisation des « montagnes russes de l'hypotaxe »[120], lequel donne, a noté Luigi Matt, « une apparence d'excitation continue »[121]. Le texte est caractérisé par l'usage de phrases très longues, qui donnent à la langue un rythme névrotique. Le texte divague, revient en arrière, mélange les mots du narrateur et les points de vue des personnages. Le personnage de cette scène, Sandro (médecin de la discothèque qui est le lieu principal du roman) est bombardé par les nouvelles, sans pouvoir donner un sens à ce qui est écrit. Les informations sur la page sont paradoxales : l'effondrement du système de crédit américain s'accompagne d'une publicité pour une carte de crédit. La conséquence et la cause du problème coexistent sur la page, mais le lecteur n'arrive pas à les lier en une chaîne de sens. Tout cela est cohérent avec les théories du philosophe Mario Perniola , qui a qualifié le langage du monde de la communication de psychotique : « Rien de ce qui se dit dans un contexte psychotique ne peut faire l'objet d'une interprétation, il n'y a en effet [...] aucune

[119] Pour commencer, lu-t-il cette voix à voix haute, la Réserve fédérale se retrouva asséchée… et il perdit le fil au premier retour à la ligne. Il s'agissait d'environ 500 milliards de dollars sous forme de prêts sur le marché ; il essaya de continuer à lire sans rien y comprendre. Mais pourquoi lisait-il cet article ? Le bandeau de tête portait sur la crise financière et faisait presque le quart de l'Eco di Santa Mira, bien loin de l'actualité principale, qui portait ce jour-là, d'après la première page, sur la signature de l'accord passé entre la Confédération Générale Italienne du Travail et la Compagnie Aérienne Italienne concernant Alitalia ; un éloge impartial de l'expertise du président du conseil et de l'abnégation du chef de l'opposition ; sur les écoles de Crotone construites avec des déchets toxiques ; sur le raid de la pègre santamiraise mené contre les immigrants de Porcano, et en bas à droite, les morts habituels dans les banlieues. Ces articles n'étaient-ils pas décidément plus à sa portée que cette profusion de chiffres et d'acronymes, avec leurs détails techniques en anglais tels que *sovereign wealth funds ou asset backed securities*, dont Dieu seul savait ce qu'ils signifiaient ? Se souciait-il vraiment du fait que la dette publique américaine ait dépassé le PIB ? Cela durait depuis juillet et tout avait commencé avec la crise des *subprimes*, à laquelle il n'avait d'ailleurs rien compris. Bien sûr, il savait que, tôt ou tard, l'Europe en serait aussi affectée, mais pour lui, l'économie était comme le pouls paradoxal de Kussmaul lequel, tant qu'il y a le bon obstacle entre les veines et l'oreillette droite, fait tout le contraire de ce que l'on attend de lui, de sorte que lorsque le patient respire, l'amplitude diminue au lieu d'augmenter et que, une fois qu'il a absorbé l'air et que vous êtes juste assis là, à attendre la vague sphygmique, les pulsations, vous ne sentez rien. Jeune homme, quand au séminaire autogéré, il s'était essayé à lire *Le Capital*, dans lequel même les feuilles les plus épaisses se perdaient dans cette quantité de pages, Sandro s'était autorisé à penser, comme tant d'autres de sa génération, qu'il serait souhaitable de pouvoir sauter d'un sujet à l'autre. Alors que faisait-il avec ces deux pages de couverture, dans lesquelles les colonnes expliquant l'effondrement du système de crédit américain encadraient, ironiquement, une publicité pour une carte de crédit ? Il ne s'était rien passé de plus que ce qu'il ne savait pas déjà depuis des mois et des mois. Il cherchait une raison [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, Rome, Luca Sossella Editore, 2011, p. 376-377].

[120] Ottovolante dell'ipotassi [Ivi, p. 558].

[121] Un'impressione continua di concitazione [Luigi Matt, « Un romanzo poco rassicurante: *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », *Treccani*, en ligne : http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/-articoli/percorsi/perco-rsi_114.html. Consulté le 24 Avril 2019].

affection ou pensée inconsciente qui se cache derrière le langage. Dans la psychose, cela devient autonome par rapport au locuteur »[122]. En fait, la publicité pour la carte de crédit et l'article sur la crise existent par eux-mêmes, comme s'ils ne faisaient pas partie d'un contexte plus vaste, dans lequel ils coexistent ensemble de manière conflictuelle. Ils sont un symptôme de cette « indifférence pure », évoquée par Gilles Lipovetsky, qui « désigne l'apothéose du temporaire et du syncrétisme individualiste »[123]. En effet, aujourd'hui, on observe la coprésence de phénomènes contraires : les pratiques hygiénistes s'accompagnent de l'expansion de la mal bouffe, l'esprit logique et scientiste coexiste avec le retour des religions et de la spiritualité. Ces éléments contradictoires vivent ensemble, car le choix de l'une ou l'autre position ne fait plus la différence. C'est comme si après avoir étudié un deuxième article, ce que nous avons lu auparavant n'avait plus de poids : tout cela n'existe que dans l'instant où le regard s'y attarde.

Le personnage, même s'il a la possibilité d'accéder à une grande quantité de données, ne sait plus comment les interpréter ni, pire encore, comment les utiliser. Il est seulement traversé par ce flux d'informations, devenant un simple consommateur de nouvelles. Daniele Giglioli, à ce propos, a montré que cette situation conduit l'homme contemporain à l'impuissance : « La réalité existe et j'en sais quelque chose. Je sens tout son poids, mais je ne peux pas y faire grand-chose, dans le doute de ma propre existence, c'est-à-dire que je n'existerais pas de manière déterminante. Que j'existe ou non, cela ne fait aucune différence »[124]. Donc, l'incapacité à agir n'est pas déterminée par une sorte d'ignorance ou d'incompréhension de ce qu'il se passe autour de nous, surtout parce qu'aujourd'hui, on a la possibilité de communiquer de façon toujours plus rapide et plus efficace. Mais tout ce qu'on apprend semble être inutile. À un tel propos, la philosophe Myriam Revault d'Allones a dressé un portrait très clair du sens de la crise contemporaine :

> La crise s'est vidée de son sens originel. Le mot grec *krisis* désigne le jugement, le tri, la séparation, la décision : il indique le moment décisif, dans l'évolution d'un processus incertain, qui va permettre le diagnostic, le pronostic et éventuellement la sortie de crise. À l'inverse, la

[122] Nulla di quanto viene detto in un contesto psicotico può essere oggetto di interpretazione: infatti non c'è […] un affetto o un pensiero inconscio che si nasconde dietro il linguaggio. Nella psicosi questo diventa autonomo rispetto a colui che parla [Mario Perniola, *Contro la comunicazione*, Turin, Einaudi, 2004, p. 35].

[123] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide* (1983), Paris, Gallimard, 1989, p. 59.

[124] La realtà esiste e io ne so qualcosa. Ne avverto tutto il peso, solo non riesco a farci granché, per non dire nulla, col dubbio semmai se non sia io a non esistere davvero, a non esistere cioè in modo significativo. Che io ci sia o non ci sia è del tutto ininfluente [Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Rome-Bari, Laterza, 2015, p. 4].

> crise paraît aujourd'hui marquée du sceau de l'indécision voire de l'indécidable. Ce que nous ressentons, en cette période de crise qui est la nôtre, c'est qu'il n'y a plus rien à trancher, plus rien à décider, car la crise est devenue permanente[125].

À ce propos, dans les paragraphes qui suivent, on analysera les personnages qui se trouvent dans cette situation d'indécision. Tout ceci sans compter que l'incapacité générale à agir, dans ces romans, est aggravée, car l'impuissance des personnages est exploitée par les autres, pour accomplir leurs désirs égoïstes.

1.1.1 L'évaporation du père

Dans la dilogie de Roberto Saviano, composée de *La paranza dei bambini* [Piranhas] et *Bacio feroce* [Baiser féroce], tous les personnages participent à l'éthique de la criminalité organisée napolitaine, sauf une figure très faible qui apparaît très peu dans le roman : le père de Nicolas, le protagoniste de l'histoire. Même si ces romans montrent un monde submergé par la criminalité, grâce à la présence du père, dans ce contexte violent, cette figure amie apparaît très brièvement. Cependant, on doit prendre en compte que le père de Nicolas n'apparait que rarement dans la dilogie et n'a aucune importance pour son intrigue. Donc, sa valeur est exclusivement symbolique.

L'une des premières descriptions de cet homme est proposée dans un passage du point de vue de sa femme, Mena (abréviation de Filomena), la mère de Nicolas, qui gère une « stireria-lavanderia »[126] :

> Non sapeva quanto sarebbe andata avanti in quella maniera, ma intanto le piaceva portare a casa dei soldi in più, che un professore di ginnastica una famiglia non la può mantenere veramente, e suo marito era un uomo cecato, per modo di dire, non le vedeva queste difficoltà, non vedeva i figli di cosa avevano bisogno, non vedeva. Doveva pensarci lei, e proteggerlo quell'uomo, che continuava ad amare forte[127].

[125] Myriam Revault d'Allones, *La crise sans fin* (2012), Paris, Seuil, 2016, p. 10.

[126] Teinturerie-pressing [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, Milan, Feltrinelli, 2016, p. 40 ; trad. fr. *Piranhas*, Paris, Gallimard, 2018, p. 49].

[127] Elle ignorait combien de temps elle continuerait comme ça, mais dans l'immédiat, elle était heureuse de rapporter à la maison un peu d'argent supplémentaire, car un professeur de sport ne peut pas nourrir sa famille seul, et son mari était aveugle, pour ainsi dire, il ne voyait pas les difficultés, ne voyait pas ce dont leurs fils avaient besoin, il ne voyait rien. [Ivi, p. 41 ; trad. fr. p. 50-51].

Le père est décrit comme une figure faible, incapable de comprendre les nécessités d'une vie exigeante, contemporaine, caractérisée par le consumérisme. En effet, l'aveuglement du père s'explique par les types de besoins que la mère sous-entend : elle fait référence aux exigences d'un adolescent qui aime les vêtements griffés ou, plus généralement, qui veut accéder aux symboles contemporains de la richesse :

> Quei cinquanta, cento euro alla settimana facevano la differenza. E avevano un'unica destinazione: Foot Locker. Lo assaltavano, quel negozio. Entravano a testuggine, come volessero abbatterlo, e poi, varcata la soglia, si disperdevano. Le T-shirt le tiravano su a dieci, quindici alla volta. […] Just Do It. Adidas. Nike. I simboli scomparivano e venivano sostituiti in un secondo. Nicolas si era preso tre Air Jordan tutte insieme[128].

Apparemment, on assiste ici à une représentation du désir de paraître contemporain, mais en réalité – et on le verra par la suite - cette scène est le signe de quelque chose de plus complexe, que on peut anticiper dès maintenant à travers les mots de Gilles Lipovetsky et Elyette Roux, qui ont analysé l'importance du concept de « luxe » dans la société hypermoderne :

> La passion du luxe n'est pas exclusivement alimentée par le désir de s'admirer soi-même, de « jouir de soi-même », et d'une image élitaire. C'est cette dimension de type narcissique qui est devenue dominante. La réduction de poids du jugement de l'autre qui accompagne le néo-narcissisme contemporain ne signifie pas celle de l'importance du rapport de soi aux autres. Dans un temps d'individualisme galopant, s'affirme le besoin de se détacher de la masse, de ne pas être comme les autres, de se sentir un être d'exception[129].

Cette volonté d'être un « être d'exception » est à la base de l'attitude de Nicolas, mais déclinée de manière encore plus radicale. Son désir de se distinguer des autres est un désir de domination :

> Giusti e ingiusti, buoni e cattivi. Tutti uguali. Sul Wall di Facebook Nicolas li aveva allineati: il duce che grida da una finestra, i re dei Galli che si inchina a Cesare, Muhammed Ali che abbaia

[128] Et ces cinquante ou cent euros par semaine changeaient tout. Ils finissaient toujours au même endroit : Foot Locker. Une boutique dont ils faisaient le siège. Ils entraient en force, comme pour enfoncer une porte, puis se dispersaient après avoir franchi le seuil. […] *Just do it*. Adidas. Nike. Les logos disparaissaient et on les remplaçait en quelques secondes. Nicolas avait pris trois paires d'Air Jordan à la fois [Ivi, p. 25 ; trad. fr. p. 33-34].

[129] Gilles Lipovetsky, Elyette Roux, *Le luxe éternel* (2003), Paris, Gallimard, 2015, p. 65.

contro il suo avversario steso a terra. Forti e deboli. Ecco la vera distinzione. E Nicolas sapeva da che parte stare[130].

Mais, afin de mieux comprendre la figure de Nicolas, il faut aussi comprendre la différence fondamentale entre le père et le fils, en revenant à un souvenir de la mère :

Erano tutti e quattro [la famille de Nicolas], vicino al mare, non lontano da Villa Pignatelli. Lei tirava il passeggino con Christian [le frère cadet de Nicolas] […]. All'improvviso un silenzio truce, una lama di silenzio, e i suoni che lo seguirono. Qualcuno entra in un locale, un ristorante forse. Si sente uno sparo, poi un altro. […] Poi dalla porta del locale esce un tipo secco secco con la cravatta allentata e gli occhiali scuri appiccicati alla fronte […]. Sembra non avere esitazioni, affronta di slancio quei pochi metri, gira a destra e poi vede un'auto posteggiata, si sdraia a terra e con piccoli ma rapidissimi spostamenti si infila sotto la macchina […]. L'uomo con la pistola esce nel sole […]. Accarezza l'arma, si accuccia senza fatica, cala la pistola a livello della strada, parallela all'asfalto, la guancia appoggiata alla portiera, come un medico che ausculta il paziente. E a quel punto fa fuoco. Due, tre volte. E poi ancora, cambiando continuamente direzione alla bocca della pistola. Mena sente che Nicolas preme in avanti. Quando l'uomo che ha sparato si è dileguato, Nicolas sfugge alla stretta di Mena e corre verso la berlina posteggiata. – C'è il sangue, c'è il sangue, - dice ad alta voce indicando un rivolo che esce da sotto, e a quel punto si piega sulle ginocchia e osserva quel che gli altri non vedono. Mena corre a strapparlo via, tirandolo per la maglietta a righe. – Non c'è nessun sangue, - dice il padre -, è marmellata. – Nicolas non lo sta a sentire, vuole vedere il morto […]. Il sangue, complice la leggera pendenza della strada, adesso cola a rivoli. Mena riesce solo a spingere il ragazzino lontano, a strattoni, ma senza togliergli quella curiosità senza paura, quel gioco[131].

---

[130] Justes et injustes, bons et mauvais, tous pareils. Sur son mur Facebook, il les avait alignés, le Duce hurlant à la fenêtre, le roi des Gaules s'inclinant devant César, Mohamed Ali qui aboie contre son adversaire étendu au sol. Forts ou faibles : c'est la seule vraie distinction. Et il savait de quel côté il fallait être [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., p. 27 ; trad. fr., p. 35].

[131] Ils sont tous les quatre au bord de la mère, du côté de Villa Pignatelli, Christian dans sa poussette […]. Puis, soudain, un silence glaçant, une lame de silence et les bruits qui ont suivi. Quelqu'un entre, peut-être dans un restaurant, on entend un coup de feu, un autre. […] Puis un type tout maigre à la cravate dénouée ressort, des lunettes noires collées sur le front. […] Il semble ne pas hésiter, couvre rapidement les quelques mètres, prend à droite et voit une voiture garée, s'allonge à terre et, avec de petits mouvements rapides, se faufile sous le véhicule. […] L'homme au pistolet apparaît à son tour sous le soleil […]. Il marque même une pause, caresse son arme, s'accroupit sans difficulté et la baisse au niveau de la rue, parallèle à l'asphalte, une joue contre la portière, tel un médecin qui ausculte un patient. Puis il fait feu. Deux, trois fois. Et il continue, dans toutes les directions. Mena sent Nicolas pousser vers l'avant. Une fois que l'homme qui tirait a disparu, Nicolas échappe à son étreinte et cours vers la voiture garée. « Y a du sang ! y a du sang ! » s'écrie-t-il en montrant un filet rouge qui coule dessous. Puis il s'accroupit à son tour et examine ce que les autres ne peuvent pas voir. Mena se précipite et l'entraîne derrière elle en e prenant par son tee-shirt rayé. « C'est pas du sang, dit son père. C'est de la confiture. » Nicolas ne l'écoute pas. Il veut voir le mort. […] Avec la légère pente de la route, le sang coule en filets. Mena réussit à éloigner son fils, elle le pousse et le tire, mais pas à lui arracher cette curiosité sans peur, comme si c'était un jeu [Ivi, p. 42-43 ; trad. fr. p. 52-53.].

La scène, très importante, a une haute valeur symbolique : face à un événement très violent, le père et le fils ont deux réactions différentes par certains aspects, similaires par d'autres. Le père essaie de masquer la réalité, afin de tromper la perception de l'autre : ce liquide visqueux et rouge est de la confiture. Il transforme sémiologiquement l'événement exceptionnel qu'est l'assassinat en quelque chose de très familier : c'est une forme de réassurance. Apparemment, l'attitude du fils semble, au contraire, une affirmation du réel : toutefois, il faut exclure cette interprétation. Si le regard du père est fantasmagorique, celui du fils est trop analytique : il ne voit pas la mort et donc l'ensemble du tableau, mais le sang, un simple détail de l'événement tragique. Il ne perçoit pas l'acte en soi, la présence d'un homme tué par un autre, mais seulement le déchet de ce qui s'est passé, c'est-à-dire le sang, lequel devient quelque chose d'excitant. Nicolas n'éprouve pas d'empathie pour la vie qui abandonne l'homme sous la voiture, mais il savoure la possibilité de voir de très près quelque chose qui, généralement, est cachée, surtout à un enfant : le sang en tant que symbole d'un meurtre. Le père dématérialise le cadavre en le transformant en quelque chose d'autre, le fils se concentre trop sur la matérialité du sang, en oubliant la dimension spirituelle du corps, qui a été une personne, avec sa propre vie, ses désirs, ses songes, ses pensées, ses fautes. Pour aller un peu plus loin, on peut confronter cette scène à la pensée du philosophe Alain Badiou, qui s'est occupé de la perception du réel dans la société contemporaine :

> Ainsi le réel serait toujours quelque chose que l'on démasque, auquel on arrache son masque, ce qui veut dire que ce serait toujours au point du semblant qu'il y aurait une chance de trouver le réel, étant entendu qu'il faut bien aussi qu'il y ait un réel du semblant lui-même : que le masque existe, qu'il soit un masque réel[132].

Le roman tout entier se fonde sur cette problématique : Nicolas n'est pas un personnage pragmatique, même si la narration voudrait le faire croire, mais un personnage qui agit en croyant que le masque avec lequel il regarde le réel est le réel même. Ce n'est pas vrai que cette matière rouge est de la confiture, mais ce n'est pas non plus vrai que c'est quelque chose d'excitant. Cependant, la mère interprète mal ce souvenir :

> Nicolas non ha paura, si dice, e ha paura di dirselo. Ma è così: lo vede. Quella faccia tutta baciata dalla giovinezza, tutta cielo […], quella faccia non si lascia mettere in ombra dai cattivi pensieri, se li tiene sotto la pelle, e continua a cacciare luce. Per qualche tempo ha pensato di prenderselo

[132] Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, p. 23.

> in negozio, dopo la scuola. Ma quale negozio, ma quale scuola. Le viene persino da sorridere. Nicolas che prende il posto del peruviano [un des assistants de la mère] e piega una candida manica di camicia. Pensa che forse sta bene dove sta. Ma dove sta? E per non lasciarsi contagiare dal brivido che sta arrivando sulla pelle, si rimette sulla porta del negozio[133].

Selon la mère, l'épisode de l'assassinat est le signe que son fils est un garçon courageux, capable d'être quelque chose de plus qu'un blanchisseur. Mais quoi ? Elle, même si elle ne veut pas l'admettre, sait très bien qui est son fils et le rôle qu'il occupe : Nicolas est un dealer. En effet, la mère avait découvert l'activité criminelle de son fils puisqu'elle avait été appelée, avec son mari, par la police : Nicolas avait été capturé pendant un raid :

> - Statte zitto e basta. Mo' non esci più, esci solo controllato, - aveva detto lei al marito: - O' spacciatore non esiste, va bbuono? Non esiste e non deve esistere. Sistemiamo qua e andiamo a casa. […]. Nicolas era tornato a casa scortato dai genitori come fossero due carabinieri. Il padre teneva lo sguardo in avanti, puntato su chi li avrebbe accolti: Letizia [la copine de Nicolas] e Christian, il figlio minore. Che vedessero il disgraziato, che lo vedessero bene in faccia […]. Appena aveva avvistato il fratello, Christian aveva spento il televisore ed era saltato in piedi, bruciando la distanza tra il divano e la porta in tre passi, per porgergli la mano come avevano visto fare nei film – mano, braccio e poi spalla contro spalla, comme duje brò, come due fratelli. Ma il padre lo aveva fulminato alzando il mento. Nicolas si era sforzato di non ridere davanti a quel fratello di cui era l'idolo e aveva pensato che quella sera, in cameretta, avrebbe avuto di che sfamare la sua curiosità […] Anche Letizia avrebbe voluto abbracciarlo, però per chiedergli: "Ma che è stato? Ma perché?". Sapeva che Nicolas si levava il fumo, e quel ciondolo che le aveva regalato per il compleanno certo un po' gli era costato, ma non credeva che la situazione fosse diventata così grave, anche se grave effettivamente non era[134].

---

[133] Nicolas n'a pas peur, se dit-elle, et elle a peur de se le dire. Mais c'est la vérité, elle le voit. Ce visage béni par la jeunesse […]. Pendant quelque temps, elle a envisagé de le faire travailler avec elle dans la boutique, après l'école. La boutique, l'école : ça la fait sourire. Nicolas prenant la place du Péruvien et pliant de belles chemises blanches. Peut-être est-il bien là où il est. Mais où est-il ? Pour ne pas se laisser envahir par le frisson qui parcourt sa peau, elle regagne le seuil de la boutique [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 44 ; trad. fr. 53]

[134] Ferme-là. Tu ne sortiras plus seul, uniquement sous surveillance, avait-elle affirmé. Puis, à son mari : « Mon fils dealer, ça n'existe pas, ça ne doit pas exister, c'est clair ? On finit ce qu'on doit faire ici et rentre à la maison […] Nicolas était rentré chez lui escorté par ses parents tels deux carabiniers. Le père regardait droit devant lui, vers ceux qui les accueilleraient, Letizia et Christian, le petit frère. Qu'ils voient ce vaurien, qu'ils voient bien son visage. […] Dès qu'il avait perçu son frère, Christian avait éteint le téléviseur et s'était levé d'un bond, se précipitant en quelques pas du canapé à la porte d'entrée, afin de lui tendre la main comme il avaut vu faire dans les films : la main, le bras, puis épaule contre épaule, comme deux frères. D'un haussement du menton, le père l'avait fusillé sur place. Nicolas s'était efforcé de ne pas rire devant ce frère dont il était l'idole, et il avait compris que le soir, dans leur chambre, il devrait satisfaire sa curiosité. […] Letizia aussi aurait voulu le serrer dans ses bras et lui demander : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Comment ? » Elle savait que Nicolas vendait du shit, le

Tous participent à la même éthique : le frère considère Nicolas comme son idole et sa copine l'aime parce que, grâce à son activité, il la couvre de bijoux. La mère, qui pendant cette scène s'est montrée inquiète à cause des agissements de son fils, au point d'avoir des réactions très fortes, ira jusqu'à dire ensuite que, peut-être, la vie criminelle de son fils est meilleure que la sienne. Plus loin, dans le deuxième tome, elle en arrivera à dire : « Nico', eri piccino e già eri il più forte. Sei ancora il più forte. Hai sempre camminato sulle tue gambe, non hai mai esitato, e pure quando sbagliavi lo facevi per il bene. Tu si' sempre stato uomo, anche quando eri piccolo. Più uomo che a tuo padre »[135]. Le récit écrit par Roberto Saviano est l'histoire d'une grande illusion : Nicolas se prend pour un héros et son entourage aussi. Et dans cette illusion tombe aussi le lecteur : *La paranza dei bambini* et *Bacio feroce* retracent l'histoire de ce héros, qui ne se dévoile tel qu'il est vraiment qu'à à la fin.

Le père est un élément de comparaison très important pour analyser l'éthique du fils :

> Ma 'a nostra nun è fatica, - disse Nicolas. – Il lavoro è d''e strunze, e degli schiavi. Poi in tre ore di fatica guadagniamo quello che mio padre guadagna in un mese[136].

La phrase paraît contradictoire, mais pour la comprendre il faut analyser les différentes significations du terme « fatica » : cela signifie « travail » et « effort ». D'ailleurs, le travail est quelque chose qui demande beaucoup d'efforts. Le travail de Nicolas et de ses compagnons n'est pas une « fatica » en tant que travail, puisque le travail est lié aux « esclaves ». Au contraire, le dealeur est quelqu'un qui fait des efforts, mais pour obtenir une vraie richesse : il gagne beaucoup plus que son père. L'action de Nicolas se veut performante, alors qu'il considère le travail comme quelque chose de passif. Le père est une représentation du phénomène que Massimo Recalcati a appelé l'« évaporation du père », qui désigne « [l']impossibilité de supporter le poids symbolique d'un mot qui voudrait pouvoir dire le sens

pendentif qu'il lui avant offert pour son anniversaire n'était certainement pas gratuit, mais elle n'arrivait pas à croire que la situation ait pu devenir aussi grave – de fait, elle ne l'était pas [Ivi, p. 28-29 ; trad. fr., p. 36-37]

[135] Nico, tu étais petit mais tu étais déjà le plus fort. Tu es toujours le plus fort. Tu t'es toujours débrouillé seul, sans jamais hésiter. Même quand tu avais tort, c'était pour une bonne raison. Tu as toujours été un homme, même quand tu étais un enfant. Plus homme que ton père [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, Milan, Feltrinelli, 2017, p. 38-39, trad. fr. *Baiser féroce*, Paris, Gallimard, 2019, p. 43].

[136] Mais c'est pas du travail, a expliqué Nicolas. Le travail, c'est pour les tocards et les esclaves. Et puis on gagne en trois heures ce que mon père gagne en un mois [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 53 ; trad. fr., p. 62].

ultime du monde, du bien et du mal, de la vie et de la mort »[137]. Le père n'arrive pas à transmettre sa vision éthique à son fils, qui défait tout lien avec son parent. L'attitude de Nicolas est celle du « discours du capitaliste lacanien », lequel

> n'exige pas du tout le lien comme effet du renoncement aux pulsions, produit du sacrifice ou manifestation des vertus des œuvres [laquelle était la vision du capitalisme chez Max Weber], mais c'est un discours qui exalte l'impulsion de jouissance à sens unique contre toute forme de lien. C'est donc un discours à la limite de tous les discours possibles, car si le discours est un moyen pour définir le lien social, chaque discours étant organisé pour introduire un certain frein signifiant à la jouissance et permettre ainsi une civilisation des liens parmi les êtres humains, celui du capitaliste tend à détruire toute forme discursive en affirmant le sujet comme une pure poussée vers la jouissance solitaire, dissolvant ainsi toute restriction à la jouissance, encourageant plutôt la jouissance comme une nouvelle forme de commandement social[138].

Ainsi, on explique l'absence du père non seulement à travers son « évaporation », mais également à travers cette volonté de rupture du lien social, qui empêche le dialogue entre les générations. Si le fils rencontre dans ses parents « le bord inacceptable de l'impossible, de la limite, de la loi comme empêchant la jouissance incestueuse de tout »[139], alors Nicolas essaie d'éviter cette rencontre, pour pouvoir vivre son désir extrême et sans frein. Plus tard, lors d'un dialogue avec son père, après que Nicolas soit lui-même devenu père, le fils remarque cette profonde différence entre la normalité du père, en tant qu'homme qui suit la loi, et lui-même, qui se veut fondateur de la loi :

> - Felicitazioni, - fu ancora il padre a parlare, - Mena mi ha detto della bambina.
> - La chiameremo Cristiana, - non sapeva nemmeno lui perché gli era venuto di dirglielo.

---

[137] [L']impossibilità di sostenere il peso simbolico di una parola che vorrebbe poter dire ancora il senso ultimo del mondo, del bene e del male, della vita e della morte [Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 21].

[138] Non esalta affatto il legame come effetto della rinuncia pulsionale, come prodotto del sacrificio o come manifestazione della virtù delle opere, ma è un discorso che esalta a senso unico la spinta del godimento contro ogni forma di legame. Si tratta pertanto di un discorso al limite di ogni possibile discorso, perché se il discorso è un modo per definire il legame sociale, in quanto ogni discorso si organizza per introdurre un certo freno significante al godimento e rendere possibile in questo modo una civilizzazione dei legami tra gli esseri umani, quello del capitalista tende a distruggere ogni forma discorsiva affermando il soggetto come pura spinta al godimento solitario, dunque dissolvendo ogni freno al godimento, anzi incoraggiando il godimento come nuova forma di comandamento sociale [Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 28].

[139] Lo spigolo inammissibile dell'impossibile, del limite, della Legge come ciò che impedisce il godimento incestuoso di tutto [Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 31].

- Davvero? È proprio un bel nome, - pareva contento, ma in modo malinconico, triste. – Nico'… - proseguì voltandosi verso di lui. – Nico', goditela la tua criatura, pigliat''o tiempo pe' stà cu essa, che po''o tiempo se ne va, e i figli crescono…

-Nun è accussì, - lo interruppe Nicolas, che iniziava a infastidirsi. Suo padre non era uno che poteva dare lezioni di vita a nessuno, figuriamoci a lui, 'o Maraja [le surnom de Nicolas]. – 'O tiempo pe' fa crescere 'a criatura ce sta sempe, è 'o tiempo 'e addiventà capo che se ne fuje.

- Quando voi eravate nennilli, ogni cosa che facevo la facevo pe' voi. Quanno camminavo, nun pensavo alle mie gambe, vedevo se voi stavate in piedi o cadevate a terra… capisci cosa voglio dire? Cagna tutto a essere padre, Nico'. Nun si cchiù pe' te sulo.

Nicolas già ci pensava a Cristiana, già la proteggeva anche se se ne stava ancora nella pancia, che si credeva lui, che non ci pensava?

- Nessuno toccherà mia figlia, non sarà proprio possibile, sarebbe come se… come se… […] sarebbe come se toccassero il figlio di Dio, sarebbero fuochi e fulmini.

Suo padre lo guardò sorpreso: - Nico', ma allora non hai capito proprio niente. Quando hanno toccato suo figlio, il Signore ha perdonato.

Quelle parole lo presero in contropiede.

- Il perdono è per i deboli come te, che manco la casa riesci a comprarti da solo, - disse infine quasi urlando, ma la risposta gli era venuta tardi alle labbra. L'altro ormai non era più lì ad ascoltare[140].

Il y a deux idées différentes de la figure du père : dans le premier cas, le père agit pour le fils. Le père se pose derrière les besoins de ses fils. En revanche, Nicolas parle de sa fille seulement

[140] Félicitations, a repris son père. Mena m'a dit que ce serait une fille.
- On va l'appeler Cristiana. » Il ne savait pas pourquoi il le lui avait dit.
« Vraiment ? C'est un joli prénom. »Il semblait content, juste un peu mélancolique, triste. « Nico, a-t-il dit en se tournant vers lui. Profite de ta fille, passe du temps avec elle. Car le temps file vite et les enfants grandissent…
- C'est pas vrai » l'a interrompu Nicolas , qui commençait à s'agacer. Son père n'avait rien fait qui l'autorise à donner des leçons de vie ò qui que ce soit, et encore moins à lui, Maharaja. « Y a toujours du temps pour que les gosses grandissent. C'est le temps pour devenir un chef qui manque.
- Quand vous étiez petits, pour vous j'ai fait tout ce que je pouvais. Quand je marchais, je pensais pas à mes jambes, je regardais si vous teniez debout ou si vous tombiez. Tu comprends ce que je veux dire ? Tout change une fois qu'on est père, Nico. On n'est plus seul. »
Nicolas pensait à Cristiana, déjà il la protégeait, même si elle était encore dans le ventre de sa mère. Pour qui il se prenait, lui qui n'y pensait pas ?
« Personne touchera à ma fille, pas question. Ce serait comme si… comme si… comme si…" Il ne pouvait pas exprimer ce qu'il voulait dire. Ça ne lui arrivait jamais. Il revoyait les photos des enfants qui l'avaient observé depuis les pierres tombales, puis Christian. Qui sait si Christian aurait pu lui pardonner là-haut. « Ce serait comme s'ils touchaient le fils de Dieu. Y aurait des flammes et des éclairs. »
Son père a eu l'air étonné : « Alors t'as rien compris, Nico. Quand ils ont touché à son fils, le Seigneur leur a pardonné. »
Ces mots l'ont décontenancé.
« Le pardon est pour les faibles comme toi, qui arrivent pas à s'acheter une maison seuls ! » a-t-il finalement répondu, presque en criant. Mais la réponse était arrivée en retard sur ses lèvres. Son père n'était plus là pour l'écouter [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 305-306 ; trad. fr., p. 313].

en termes de protection. Il y a un rapport de possession : Nicolas ne pense pas à l'autre, mais toujours à lui-même et à ses biens, dont sa fille fait partie. Pour lui, la chose la plus urgente est de devenir le chef. Protéger sa fille n'est pas un geste d'amour, mais un geste de revendication du pouvoir : il est comme un Dieu, donc personne ne peut toucher à sa fille, en tant que son « bien ».

Dans cette scène, il y a aussi deux idées de la divinité, en tant que représentation du pouvoir : Nicolas incarne le « Dieu jaloux »[141] de l'Ancien Testament, qui considère son peuple comme une sorte de propriété, qui ne doit pas être partagé avec d'autres dieux ou idoles, alors que le père parle du Dieu de l'Amour du Nouveau Testament, caractérisé par l'acte du pardon. Jacques Derrida, en parlant de ce terme, a affirmé que « s'il y a quelque chose à pardonner, ce serait ce qu'en langage religieux on appelle le péché mortel, le pire, le crime ou le tort impardonnable. On ne peut ou ne devrait pardonner, il n'y a pardon, s'il y en a, que là où il y a de l'impardonnable. Autant dire que le pardon doit s'annoncer comme l'impossible même »[142]. Nicolas veut être l'intouchable (en transférant cette qualité aussi à son *patrimoine*), qui se venge si quelqu'un essaie de lui faire du mal, alors que le père est celui qui pardonne afin d'arrêter la chaîne de la violence de la vengeance. Toutefois, le père demande quelque chose d'impossible à faire dans un monde gouverné par une éthique de la vengeance, où tous participent au respect de la force.

Dans la vision de Nicolas, le père est le pauvre, celui qui n'arrive pas à entrer dans l'hédonisme de la vie contemporaine. Mais, en réalité, le père est quelque chose de plus compliquée : il est l'homme du pardon, en tant qu'action qui arrête la violence, qui ne cherche pas d'autre violence comme l'ancienne « loi du talion »[143]. Dans le souvenir de la mère de Nicolas, le père a le rôle de celui qui efface la violence en la transformant en quelque chose de supportable pour continuer à vivre malgré tout. Effacer ne signifie pas « anéantir » ou « annuler », mais poser un signe sur un autre signe afin de la cacher pour la transformer en

---

[141] Tu ne te prosterneras pas devant eux, [les idoles] et tu ne les serviras pas. Car moi, Iahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, punissant la faute des pères sur les fils, sur la troisième et sur la quatrième génération, pour ceux qui me haïssent, et faisant grace jusqu'à la millième pour ceux qui m'aiment et qui observent mes commandements [*Deutéronome V, 8-10. La Bible. Ancien Testament I*, Paris, Gallimard, 1956, p.527-528]

[142] Jacques Derrida, *Le Siècle et le Pardon* (1999), en ID. *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2001, p. 108.

[143] Et l'homme qui frappe à mort un homme quelconque sera mis à mort. Et qui frappe à mort une bete en restituera une : âme pour âme. L'homme qui cause une lésion à son prochain, il lui sera fait come il a fait. Fracture pour fracture, œil pour œil, dent pour dent ! Celui qui cause une lésion à un homme, on la lui causera [*Lévitique XXIV, 17-22. La Bible. Ancien Testament I*, op. cit., p. 368].

quelque chose de nouveau et de meilleur, de plus juste comme le garçon qui efface une faute de grammaire pour améliorer son texte. La morale chrétienne affirme, d'ailleurs

> Aimez vos ennemis, priez pour ceux qui vous poursuivent ; alors vous serez les fils de votre père qui est aux cieux, car il fait lever son soleil sur les mauvais et sur les bons et pleuvoir sur les justes et les injustes[144].

Cette attitude « chrétienne », liée au pardon est perçue par Nicolas comme une manifestation de faiblesse. Si dans *La paranza* cette qualité était liée à l'incapacité du père à faire vivre sa famille dans l'opulence, dans *Bacio feroce* la situation empire, parce que le père a quitté la famille, après la mort de Christian, le frère de Nicolas, à cause de l'activité criminelle de son fils aîné :

> Suo padre, quello se ne era andato subito dopo la morte di Christian, era uscito con loro per il funerale e non era più tornato, Ma potevano farne a meno, non era lui che faceva la differenza – non l'aveva mai fatta[145].

Le père n'est pas capable de faire la différence, même dans l'intrigue du roman : il n'a aucune influence sur le cours des événements, son rôle permet seulement d'établir un point de comparaison avec son fils. Le « discours » du père n'a plus la force de créer une « narration ». On peut considérer le père de Nicolas comme la représentation, à une échelle plus réduite, d'un phénomène plus général, que Jean-François Lyotard qualifie d'« échec des grandes narrations », dans lequel « la fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls et le grand but »[146]. En somme, le monde post-moderne décrit par Lyotard est un monde dans lequel plus aucune institution n'est capable de réunir les personnes autour d'une vision du monde et de la vie, au point que l'on peut affirmer, avec Gilles Lipovetesky, que l'ère post-moderne est « caractérisée par une tendance globale à réduire les rapports autoritaires et dirigistes et simultanément à accroître les choix privés »[147]. Donc, la lutte entre père et fils n'est pas une lutte entre tradition et nouveauté ou entre loi et absence de loi, mais entre une vision

---

[144] *Matthieu V : 44-45* [*La Bible. Nouveau Testament*, op. cit., p. 19].

[145] Son père, lui, était parti aussitôt après la mort de Christian, il était sorti avec eux pour assister aux funérailles et on ne l'avait plus revu. Mais ils pouvaient s'en passer, ce n'était pas lui qui comptait – il n'avait jamais compté [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 25 ; trad. fr., p. 29].

[146] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 7-8.

[147] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, op. cit., p. 27-28.

publique de l'action et une vision privée de l'action. Si l'action du père s'inscrit dans un certain contexte, le fils veut agir indépendamment de toute contrainte.

Le père est un homme qui ne sait plus comment il faut agir et réagir : à la mort de son fils Christian, il quitte la maison. C'est un homme faible qui choisit la fuite, malgré ses valeurs. Face à la crise, le père se bloque : il ne réagit pas, il quitte sa famille. Il ne luttera ni pour que justice soit rendue, ni pour défendre Nicolas. Il appartient à la masse des personnes contemporaines qui n'ont plus de capacité d'action et qui subissent les choix imposés par le haut. On en revient à la faiblesse décrite par Daniele Giglioli, qui a analysé la difficulté d'agir dans la société contemporaine, où « le manque d'*autonomie* n'est jamais vraiment généralisé : ceux qui peuvent emploient une grande partie de leur *autonomie* à s'assurer que les autres ne le sont pas »[148]. Finalement, on peut reconnaitre la nature de ces deux personnages : d'un côté il y a le père, qui fait partie de la masse inactive, de l'autre il y a Nicolas, qui essaie de devenir quelqu'un qui agit pour empêcher les autres d'agir librement. On étudiera la figure de Nicolas de façon plus approfondie dans le chapitre dédié aux personnages « ennemis ».

Pour l'instant, il faut considérer deux questions : premièrement, d'un point de vue narratif, il est très difficile de représenter un personnage qui n'agit pas. On a déjà vu, avec Tzvetan Todorov, que l'intrigue se développe à partir d'une force qui altère un état d'équilibre[149]. Au contraire, si le personnage n'est pas capable d'exercer une « force » sur le monde, alors il sera très difficile de lui créer une intrigue.

Deuxièmement, le personnage « inactif », comme nous l'avons remarqué avec le père de Nicolas, semble exister seulement par rapport à un autre personnage. Ce dernier est le véritable sujet de l'action, alors que le personnage « inactif » n'est rien d'autre qu'un objet, quelqu'un qui subit les actions d'autrui. Par conséquent, on peut le comprendre seulement en le comparant à une autre force, bien plus active. Dans le cas spécifique du père de Nicolas, son rôle ne fait qu'accentuer la capacité d'agir de son fils par son impuissance. Son inactivité sert seulement comme critère d'évaluation.

[148] La mancanza di agency non è mai davvero generalizzata: quelli che possono impiegano buona parte della loro agency a far sì che altri non possano [Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, op. cit., p. 76].

[149] Cf. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 50.

1.1.2 Les femmes de *La scuola cattolica*

Cette difficulté pour la forme narrative à représenter les victimes est un trait caractéristique de *La scuola cattolica* [L'école catholique] d'Edoardo Albinati[150]. Le roman est une imposante machine textuelle de 1294 pages dans sa première édition. Pour citer l'auteur lui-même, on peut le résumer ainsi : « lo spunto da cui nasce questo libro è il cosiddetto Delitto del Circeo[151], 29 settembre 1975 »[152]. Ce crime est un événement réel, qui a bouleversé l'opinion publique italienne des années Soixante-Dix. Même si le texte est présenté par l'éditeur comme un roman qui parle de ce massacre, Albinati, en réalité, se concentre sur d'autres choses, parfois en s'éloignant beaucoup du sujet. On peut dire que ce crime est un prétexte pour parler d'un autre sujet, plus général : le machisme ou le rapport entre les hommes et les femmes dans l'Italie des dernières cinquante années. Toutefois, le suspense du texte naît des constantes références à ce crime, lequel est évoqué plusieurs fois, même quand on parle d'autres événements.

On se concentrera sur la violence du Crime du Circeo dans le chapitre dédié aux personnages négatifs, toutefois, afin de bien comprendre les analyses de *La scuola cattolica*, il est nécessaire de présenter cet événement sanglant. Le crime est décrit au chapitre X de la quatrième partie, même s'il est rappelé dans l'ensemble du texte. Les enquêtes visant à reconstituer les faits ont eu lieu après la découverte d'une jeune femme « seminuda e lorda di sangue »[153] dans le coffre d'une Fiat 127, dans le quartier Trieste à Rome. À côté de la jeune femme, se trouvait « un oggetto ingombrante avvolto in una coperta »[154] qui s'avéra être une le corps d'une autre jeune femme, morte. Les deux jeunes femmes avaient été victimes de viols répétés dans une « villa del Circeo »[155]. Les tortionnaires étaient trois jeunes hommes, habitués

[150] Plusieurs réflexions sur ce livre ont déjà été formulées par Gerardo Iandoli, «L'eterno ritorno del 'vero uomo'*: La scuola cattolica* di Edoardo Albinati come artefatto contenitivo del male », *Spunti e Ricerche*, vol. 33, 2019, p. 64-83.

[151] On se réfère à une localité balnéaire très célèbre du Sud du Lazio, qui se trouve autour du Monte Circeo, sur le golfe de Gaeta.

[152] Le point de départ de ce livre est le crime dit du Circeo, le 29 septembre 1975 [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, Milan, Rizzoli, 2016, p. 161].

[153] « À moitié nue et couverte de sang » [Ivi, p. 473].

[154] Un objet volumineux enveloppé dans une couverture [Ibidem].

[155] Villa du Circeo [Ivi, p. 477].

des lieux fréquentés par des « fascisti veri o fascistelli da mezza tacca o definibili tali solo per il linguaggio e atteggiamento »[156] .

À l'époque, « a scatenare l'opinione pubblica fu l'appartenenza sociale degli assassini »[157], des fils de la « brava gente»[158]: les déclarations du narrateur ne diffèrent pas des commentaires de l'époque, qui ont été reconstitués par Sara Mascherpa, laquelle explique comment les journaux relatèrent l'événement, soulignant le fait que les meurtriers appartenaient à la « caste des pariolini »[159], décrite comme « une classe sociale fermée, qui se distingue des autres par la naissance, par la richesse, par les privilèges dont ses membres jouissent »[160]. Les éléments récurrents dans les pages des journaux de l'époque sont « la richesse, l'appartenance sociale et politique »[161] du trio, en soulignant que « la violence fait partie de la vie quotidienne, les actions organisées par les groupes d'extrême droite (à laquelle appartiennent les trois pariolini), les agressions et les passages à tabac récurrents des opposants politiques font de la violence un usage habituel, qui est considéré comme un moyen d'affirmation personnelle, un moyen d'émerger, de se distinguer des autres »[162].

Donatella Colasanti, la survivante, n'est citée que très rarement dans le texte et seulement en tant que victime du crime. Comme l'écrit le quotidien La Repubblica, « Donatella Colasanti s'est battue pendant trente ans pour obtenir la vérité. Presque toute sa vie, car elle n'avait que dix-sept ans quand commença sa lutte après qu'elle soit devenue la protagoniste, avec Rosaria Lopez, de l'un des faits divers les plus célèbres et les plus macabres de l'après-guerre en Italie, le massacre du Circéo »[163]. En cela, Donatella Colasanti est bien loin d'être un

[156] De vrais fascistes ou des fascistes à demi-convaincus ou encore ceux qui ne pouvaient être définis comme tels que par leur langue et leur attitude [Ivi, p. 475].

[157] Ce qui déchaîna l'opinion publique fut l'appartenance sociale des assassins [Ivi, p. 809].

[158] Bonne famille [Ivi, p. 490].

[159] Avec le terme « pariolino » on entende un habitant du quartier Parioli de Rome, caractérisé par un style de vie bourgeoise et mondaine.

[160] Una classe sociale chiusa, che si distingue da tutte le altre per nascita, per ricchezza, per privilegi goduti [Sara Mascherpa, *Il delitto del Circeo, una storia italiana*, Rome, Aracne, 2010, p. 26].

[161] La ricchezza, l'appartenenza sociale e quella politica [Ivi, p. 24]

[162] La violenza fa parte della vita quotidiana, le azioni organizzate dai gruppi di estrema destra (a cui i tre pariolini appartengono), gli assalti e i pestaggi continui contro gli avversari politici rendono abituale l'uso della violenza, che è considerata un mezzo di affermazione personale, un modo per emergere, per distinguersi dagli altri [Ibidem].

[163] Donatella Colasanti, per la verità si è battuta per trent'anni. Praticamente per tutta la vita, perché ne aveva solo diciassette quando cominciò a combattere, dopo essere diventata protagonista, con Rosaria Lopez, di uno dei fatti di cronaca più noti e raccapriccianti dell'Italia del dopoguerra, il massacro del Circeo [« Donatella,

personnage impuissant, qui jusqu'à sa mort prématurée en 2005, lutta pour la justice[164]. L'absence de victime, en tant que combattante pour la justice, a été soulignée par Christian Raimo, en analysant *La scuola cattolica* :

> Il y a une surtout voix qui manque dans La scuola cattolica, c'est celle des victimes, tout d'abord celle de Donatella Colasanti, la rescapée du Circeo, décédée en 2005 d'un cancer. Albinati reconnaît à plusieurs reprises que face à des crimes odieux, nous nous intéressons davantage à l'histoire des coupables qu'à celle des victimes. Et dans ce cas particulier, il ajoute même qu'à travers l'histoire relatée par les médias, on sentait une sorte de mépris de classe, qui désignait les deux filles comme issues d'une classe inférieure, comme des gens ordinaires, et on ne disait presque rien à leur sujet [165].

Les mots de Raimo viennent confirmer ce qu'on avait dit plus haut : les outils narratifs se concentrent sur les personnages actifs. D'ailleurs, cet aspect est marqué dans le texte même :

> Perché nei giochi i bambini vogliono fare il bandito e non il poliziotto? E mica solo a Scampia[166], anche al QT[167]. Perché i custodi della legge stanno sul cazzo a tutti tranne quando li si chiama perché si è in pericolo. Eh sì, funziona così, inutile negare che tutto sin dall'inizio deponga a favore dei banditi: il romanzo colto e quello popolare, il cinema, la religione cattolica, il nostro immaginario, stanno clamorosamente dalla parte dei banditi, ed è inutile che ogni tanto un prete alzi la manopola dello sdegno contro i camorristi e i mafiosi dato che anche loro, per definizione, sono pecorelle smarrite, figlioli traviati il cui ritorno il padre attende a braccia aperte per mettere sul fuoco il vitello più grasso[168].

---

30 anni in cerca di giustizia. L'ultima frase: "Battiamoci per la verità" », *La Repubblica*, 4 Janvier 2006, en ligne : http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/cronaca/colasanti/colastoria/colastoria.html#, consulté le 30 Avril 2019].

[164] Cf. « È morta Donatella Colasanti, sopravvissuta al massacro del Circeo », *La Repubblica*, 4 Janvier 2006, en ligne : http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/cronaca/colasanti/colasanti/colasanti.html, consulté le 30 Avril 2019.

[165] C'è una voce soprattutto di cui si sente la mancanza in La scuola cattolica ed è quella delle vittime, in primo luogo quella di Donatella Colasanti, la superstite del Circeo, morta nel 2005 per un tumore. Albinati più volte riconosce come di fronte ai delitti efferati si sia più interessati alla storia dei colpevoli che a quella delle vittime. E nel caso particolare addirittura aggiunge che allora nel racconto dei mezzi d'informazione si respirava una specie di snobistico classismo, che etichettava le due ragazze semplicemente come di un ceto più basso, popolane contro i pariolini, e non raccontava quasi nient'altro di loro [Christian Raimo, « La scuola cattolica di Albinati svela la violenza dei maschi italiani », *Internazionale*, 10 Avril 2016, en ligne : https://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2016/04/10/scuola-cattolica-albinati-recensione, consulté le 30 Avril 2019].

[166] Un des plus dangereux quartiers de Naples, rendu célèbre par *Gomorra* de Roberto Saviano.

[167] *Quartiere Trieste*, c'est-à-dire le quartier où Albinati a vécu, avec les tueurs du crime du Circeo.

[168] Pourquoi les enfants veulent-ils toujours être les voleurs dans les jeux et non les gendarmes ? Et pas seulement à Scampia (quartier populaire de la banlieue de Naples), mais aussi à QT (Quartiere Trieste, Rome).

Les victimes dans *La scuola cattolica* sont décrites, non pas selon leurs particularités, en tant qu'individus spécifiques, mais comme une catégorie sociale abstraite :

> Per secoli lo stupro era stato considerato secondo una scala di gravità proporzionata al rango, alle classi di appartenenza del violentatore e della vittima. La violenza commessa dal padrone sulla serva era passabile al massimo di un'ammenda; mentre quella di un vagabondo su una ragazza di buona famiglia poteva essere punita col patibolo: come se il crimine da punire fosse prima di tutto l'attentato alla gerarchia sociale […]. L'estrazione borghese dei colpevoli, se fino ad allora li aveva protetti da conseguenze più gravi per le loro gesta e forse li avrebbe garantiti anche stavolta (buoni avvocati, transazione, un risarcimento sostanzioso alla parte lesa, insomma la vecchia scuola di cui sopra, "col denaro si sistema tutto"), si rovescia in aggravante. Non si trattava più di ragazzi scapestrati, me di feroci assassini. Nel linguaggio della malavita, ci era scappato il morto. Anzi, la morta. Una povera ragazza, morta. Una ragazza povera, morta. E questo scardina il vecchio patto, secondo il quale contavano il rango del colpevole e quello della vittima. Lo ribalta da cima a fondo. L'appartenenza sociale degli stupratori li rende ancora più odiosi, mostruosi, e responsabili, poiché nemmeno possono invocare le attenuanti dell'ignoranza o dell'ambiente degradato: niente, non hanno scusanti […]. Era inevitabile che accadesse. L'inferiorità sociale è sempre stata una delle condizioni ideali per la sopraffazione, e i responsabili del DdC non fecero che perpetuare un antico disprezzo per i deboli. Si consideravano intoccabili. E consideravano le ragazze una proprietà di cui disporre a loro piacimento. Solo la legge, a posteriori, può controbilanciare l'ineguaglianza che ha reso possibile lo stupro: ineguaglianza di età, di esperienza, di posizione sociale, di ruolo, di numero e di forza fisica[169].

Parce que les défenseurs de la loi sont détestés par tout le monde, sauf quand vous les appelez parce que vous êtes en danger. Eh oui, ça marche comme ça, il est inutile de le nier : tout, depuis le début, est en faveur des bandits: le roman classique et le roman de gare, le cinéma, la religion catholique, notre imagination, sont manifestement du côté des bandits, et il est inutile que de temps à autres, un prêtre lève le pommeau de l'indignation contre les Camorristes et la mafia, car eux aussi sont, par définition, des brebis égarées, des enfants perdus dont le père attend le retour à bras ouverts, avant de mettre le veau le plus gras sur le feu [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 250].

[169] Pendant des siècles, le viol a été considéré selon une échelle de gravité proportionnelle au rang, aux classes sociales auxquelles appartenaient le violeur et la victime. Les violences commises par le maître sur la domestique étaient tout au plus passibles d'une amende ; tandis que celui d'un vagabond sur une fille de bonne famille pouvait le mener jusqu'à la potence : comme si le crime à punir était avant tout l'atteinte à la hiérarchie sociale [...]. L'origine bourgeoise des coupables, si elle les avait jusque-là protégés des conséquences plus graves de leurs actes, voire peut-être même garantis (grâce à de bons avocats, un règlement à l'amiable, une indemnisation substantielle à la partie lésée, bref comme le dit le proverbe, « Avec de l'argent, on répare tout »), devint un facteur aggravant. Ce n'était plus une bande de garçons turbulents, mais des tueurs sanguinaires. Ils avaient précipité avant l'heure une âme dans le royaume des morts. Provoqué la mort. La mort d'une pauvre fille. Une pauvre fille, morte. En cela, ils rompirent l'ancien pacte selon lequel il fallait considérer le rang social du coupable et celui de la victime. Ils le renversèrent. L'appartenance sociale des violeurs les rend ici encore plus odieux, monstrueux et responsables, puisqu'ils ne peuvent même pas invoquer les circonstances atténuantes de l'ignorance ou de la misère : non, ils n'ont aucune excuse [...]. Il était inévitable que cela se produise. L'infériorité sociale a toujours

Albinati semble vouloir reconnaître dans ce délit le schéma d'une structure sociale, et avec l'usage des termes « padrone » (maître) et « serva » (domestique) revient au langage hegelien qui a fondé la conception du matérialisme historique de Karl Marx et Friedrich Engels :

> Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance dominante spirituelle. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle, si bien que, l'un dans l'autre, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle sont soumis du même coup à cette classe dominante. Les pensées dominantes ne sont pas autre chose que l'expression idéale des rapports matériels dominants, elles sont ces rapports matériels dominants saisis sous forme d'idées, donc l'expression des rapports qui font d'une classe la classe dominante ; autrement dit, ce sont les idées de sa domination[170].

Cependant, il ne faut pas confondre le rapport maître/esclave avec le rapport homme/femme. En revenant à la citation d'Albinati, on voit que le récit prend en compte deux éléments : le violeur et la violée. Et, dans tous les cas, la femme est toujours la victime : qu'elle soit esclave ou maîtresse. Donc, le rapport entre l'homme et la femme dans le roman est très bien défini : le premier est la partie active, qui agit en affirmant sa puissance, même par la violence, alors que la deuxième est la partie passive, qui subit la volonté de l'autre. La différence entre le passé et le présent ne change pas cette situation. La seule chose qui a changé est que, dans le passé, le viol, dans certains cas, pouvait être considéré comme un crime mineur, alors qu'aujourd'hui il est toujours, et dans tous les cas, considéré comme un acte très grave. Donc, même si on observe un changement entre les rapports de classes, puisque les domestiques ont les mêmes droits que leurs maîtres quant au respect de leur intégrité corporelle, le rapport entre l'homme et la femme n'a pas changé dans la logique du roman d'Albinati, la femme reste toujours subordonnée. La loi qui est invoquée protège les classes les plus faibles, mais elle n'est

été l'une des conditions idéales de l'oppression, et les responsables du Crime du Circeo ne firent que perpétuer le mépris classique envers les faibles. Ils se considéraient intouchables. Et ils considéraient les femmes comme une propriété dont ils pouvaient disposer à leur guise. Seule la loi, a posteriori, peut contrebalancer l'inégalité qui a rendu possible le viol : différence d'âge, d'expérience, de position sociale, de rôle, de nombre et de force physique [Ivi, p. 810-811].

[170] Karl Marx, Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 75.

pas capable d'inverser ce rapport de supériorité de l'homme sur la femme. Par conséquent, on se retrouve face à ce que Pierre Bourdieu a appelé « domination masculine » :

> Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination. Dans un cas où, comme dans les relations homosexuelles, la réciprocité est possible, les liens entre sexualité et le pouvoir se dévoilent de manière particulièrement claire et les positions et les rôles assumés dans le rapports sexuels, actifs ou passifs notamment, apparaissent comme indissociables des rapports entre les conditions sociales qui ne déterminent à la fois la possibilité et la signification[171].

Le rapport entre les sexes définit même les rapports de pouvoir, lesquels, du point de vue symbolique, se structurent à travers les positions sexuelles des acteurs : ici, le livre d'Albinati, ne réussit pas à briser cette structure symbolique, laquelle est confirmée à chaque passage. Si le crime du Circeo est la source d'inspiration du livre, la « nécessité » de l'écriture vient d'un autre crime : « la necessità di questo libro nasce, o force resuscita, dieci anni fa. Viene risvegliata come una mummia in un film dell'orrore a basso costo. Il 29 Aprile 2005 vengono trovate vicino a Campobasso due donne sepolte nel giardino di una villetta »[172]. L'auteur de ce massacre est Angelo Izzo, l'un des trois tueurs du crime du Circeo. En effet, Izzo, trente ans après son premier crime, parvint à obtenir une liberté conditionnelle en travaillant en tant que « consultant » pour une association de soutien psychologique[173] dirigée par le prêtre Saccomanni : un choix extrêmement dangereux, compte tenu du passé violent de l'homme. De plus, en prison, il noua un lien très fort avec un autre prisonnier :

> Maiorano si convince che Angelo sia un buon imprenditore e conoscitore della finanza, ben ammanicato, vorrebbe affidargli i suoi risparmi, ed è convinto che aiuterà sua moglie Antonella Linciano e la figlia Valentina, che stanno proprio a Campobasso, quando Angelo potrà di nuovo uscire e lavorare fuori dal carcere, nell'associazione del pastore Saccomanni. Di fatto è Maiorano

[171] Pierre Bourdieu, *La domination masculine* (1998), Paris, Seuil, 2002, p. 37-38.

[172] La nécessité de ce livre est née, ou peut-être ressuscitée, il y a dix ans. Elle fut réveillée comme une momie dans un film d'horreur de série B. Le 29 avril 2005, on retrouva deux femmes enterrées dans le jardin d'une petite villa près de Campobasso [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 1139].

[173] Cf. Ivi, p. 1142.

a spingere le due donne, madre e figlia, ad affidarsi a "zio Angelo", così presto la ragazzina lo chiamerà[174].

Encore une fois, on peut noter que les femmes sont décrites comme incapables de gérer leurs affaires toutes seules : elles ont besoin de l'aide du mari depuis la prison et, pire, de la présence d'un autre homme, Angelo, auquel le mari confie sa femme et sa fille. Il est très intéressant de noter que Maiorano fait confiance à Angelo car il croit que ce dernier sera un bon administrateur : sa femme et sa fille deviennent une sorte de bien à gérer, tout comme son argent. La condition de passivité des femmes dans cette histoire est soulignée par un passage : « Il rapporto tra Angelo e la moglie di Maiorano è un breve romanzo perverso, di cui resta solo la versione dell'assassino »[175]. L'absence de voix des victimes augmente l'atmosphère de profond sexisme qui structure la narration d'événements comme les massacres du Circeo et de la famille de Maiorano : on n'est pas seulement face à une violence effective qui efface les corps, mais face à une violence symbolique, qui efface la voix et donc les mots de la victime, qui n'est plus qu'un pur objet. À ce propos, le lecteur de *La scuola cattolica*, après avoir lu la reconstruction d'Albinati, arrive à un petit chapitre, d'à peine deux pages, écrit en italique : c'est la voix d'Angelo Izzo qui décrit son dernier crime. Il faut remarquer que ces pages sont dans une position stratégique, c'est-à-dire à la fin de la huitième partie, qui s'appelle *Le confessioni* [Les aveux] : cependant, l'aveu d'Izzo est bien loin d'être une sorte de repentir. La description de l'assassinat des deux femmes est scientifique, comme une sorte de regard objectif qui ne veut qu'enregistrer les faits :

Allora sono andato in cucina, ho aperto la borsa e tirato fuori il nastro adesivo e i lacci emostatici. Poi le manette. Ho chiamato Antonella, «Vieni un attimo? devo dirti una cosa». Quindi le ho ordinato di sdraiarsi, dovevo perquisirla, e di non fare casino per non spaventare Valentina. Avevo la pistola in mano. L'ho fatta allungare a terra e ho detto a Palaia di metterle le manette. Lui gliele ha messe. «Ora il bavaglio sulla bocca.» Cioè, lo scotch. Lei sembrava già morta. La ragazzina intanto era rimasta di là. Con la bocca chiusa dallo scotch Antonella era inoffensiva.

---

[174] Maiorano était convaincu qu'Angelo était un bon entrepreneur et un fin connaisseur du monde de la finance, bien entouré qui plus est, auquel il serait judicieux de confier ses économies. Il était tout aussi convaincu qu'il pourrait aider son épouse Antonella Linciano et leur fille Valentina, qui vivaient à Campobasso, quand Angelo sortirait et commencerait son nouveau travail, pour l'association du prêtre Saccomanni. En fait, c'est Maiorano qui poussa les deux femmes, son épouse et leur fille, à faire appel à « oncle Angelo », comme le surnomma par la suite la jeune fille [Ivi, p. 1141].

[175] La relation entre Angelo et la femme de Maiorano fut un bref roman pervers dont il ne reste que la version de l'assassin » [Ivi, p. 1143].

Luca era pallido e tremava. Lo scosto con una manata e metto un sacchetto in testa alla donna e la strangolo. Come? Mi siedo sopra di lei. Lei si agita. Proprio mentre comincio a sentirmi meglio lei si agita. Non so quanto abbia impiegato a morire. All'inizio non pensavo a ucciderla, volevo solo stordirla. Ma con la testa nel sacchetto sarebbe morta per forza. […] Cosa ho provato dopo aver strangolato la donna? Ho provato gioia. Mi ero liberato di un peso. Nella vita capita di avere dei problemi, anche grossi, che si risolvono all'improvviso. Era come se mi fossi tolto di dosso la sozzura di trent'anni di galera. Quindi ho pensato: devo sistemare la ragazzina, e sono andato di là. […] A lei dico che c'è un cambiamento dei piani e che la devo imballare. Devo portarla via di nascosto. Non so se lei ci sia cascata, del resto, aveva una pistola puntata contro, che poteva fare? Allora le ho messo le manette. L'avete trovata nuda perché all'inizio il mio piano era di spogliarle tutt'e due e infilarle nude nei sacchi di plastica, arrivare alla fossa, e seppellirle togliendo anche i sacchi, in modo che i corpi si consumassero in tempi brevi. Con gli abiti ci vuole più tempo e si risale sempre a un'identificazione. Ma con sua madre avevo oramai sballato il piano. Valentina l'ho fatta sedere sul divano, le ho messo le manette ai polsi e poi lo scotch per evitare che strillasse. Gliene ho messo parecchio, tre o quattro pezzi, gliel'ho messo anche sugli occhi. Dopo l'ho spogliata, ma siccome aveva già le manette, la maglia non sono riuscito a sfilargliela del tutto. Le ho levato il resto, le ho legato le gambe, le ho messo il sacco sulla testa e l'ho chiusa al collo con il laccio emostatico. Poi mi sono girato. È morta soffocata. […] La ragazza non ha reagito, legata com'era mani e piedi e imbavagliata, con il sacchetto in testa. Non si è agitata come sua madre. Mi sono girato perché mi dava fastidio. E ho bevuto una Coca-Cola[176].

[176] Puis je suis allé dans la cuisine, j'ai ouvert le sac et j'ai sorti le ruban adhésif et les garrots. Puis les menottes. J'ai appelé Antonella, « Tu viens une minute ? Je dois te dire quelque chose. » Alors je lui ai ordonné de s'allonger, parce que je devais la fouiller, et je lui ai dit ne pas faire de bruit pour ne pas effrayer Valentina. J'avais le pistolet à la main. Je l'ai faite s'allonger sur le sol et j'ai dit à Palaia de lui mettre les menottes. Il l'a menottée. « Maintenant, met le bâillon sur sa bouche. » Je veux dire, le Scotch. Elle semblait déjà morte. Pendant ce temps, la petite fille était restée en bas. Bâillonnée avec le scotch, Antonella était inoffensive. Luca était pâle et tremblait. Je l'ai secoué et j'ai mis un sac sur la tête de la femme avant de l'étrangler. Comment ? Je me suis assis sur elle. Elle a commencé à se débattre. Elle se débattait justement au moment où j'assurai ma prise. Je ne sais pas combien de temps ça lui a pris pour mourir. Au début, je ne pensais pas la tuer, je voulais juste l'étourdir. Avec la tête dans le sac, elle serait morte de toutes façons. [...] Qu'est-ce que j'ai ressenti après l'avoir étranglée ? De la joie. J'étais soulagé d'un poids. Dans la vie, il arrive que certains problèmes, même les plus graves, soient soudainement résolus. C'était comme si j'étais lavé de la crasse de ces trente ans de prison. Alors j'ai pensé : je dois m'occuper de la petite et j'y suis allé. [...] Je lui ai dit qu'il y avait un changement de plan et que je devais l'emballer dans une couverture. Je devais l'emmener en cachette. Je ne sais pas si elle m'a cru, mais elle avait une arme braquée sur elle, alors que pouvait-elle faire ? Puis je lui ai mis les menottes. Vous l'avez retrouvée nue parce qu'au début, mon plan était de les déshabiller toutes les deux et de les jeter comme ça dans les sacs en plastiques, d'arriver à la fosse, de les enterrer et enfin, de retirer les sacs pour que les corps se décomposent plus rapidement. Avec les vêtements, cela prend plus de temps et ça aurait pu permettre de les identifier. Avec la mère, j'avais dû modifier le plan. J'ai fait asseoir Valentina sur le divan, je lui ai mis les menottes, puis le scotch pour l'empêcher de crier. Je lui en ai mis plusieurs couches, trois ou quatre bandes, j'en ai aussi mis sur ses yeux. Après, je l'ai déshabillée, mais comme elle avait déjà les menottes, je n'ai pas réussi à lui retirer complètement son t-shirt. J'ai enlevé le reste, je lui ai attaché les jambes, j'ai mis le sac sur sa tête et j'ai serré au niveau du cou avec un garrot. Puis je me suis retourné. Elle est morte étouffée. [...] La fille n'a pas réagi, ligotée comme elle l'était, pieds et

Cette scène est très importante pour comprendre l'esprit à la base de la violence racontée dans *La scuola cattolica*. Premièrement, il faut considérer qu'Izzo ne voulait pas tuer Antonella, mais seulement l'assommer. Dans cette expression se cache son véritable but : faire d'Antonella un objet inerte. Sa mort semble n'être qu'une une simple conséquence des circonstances, et non pas la réelle volonté de l'homme. D'ailleurs, Izzo ne choisit pas la solution la plus rapide pour les tuer : même s'il a un pistolet, les véritables armes du crime sont le scotch et le sac. Ces derniers sont les outils utilisés par Izzo pour transformer les femmes en objets : en effet, il affirme vouloir « emballer » Valentina, comme si elle était un colis. De plus : Izzo, définit Antonella comme un « poids » : encore une fois, ces mots montrent qu'il considère ces femmes comme des objets sans vie, qui peuvent être jetés sans aucune difficulté.

À ce propos, le sujet de la « réification » est analysé par Albinati dans le chapitre XV de la septième partie du texte, où on peut lire :

> Se le donne vanno trattate come soggetti sessuali da usare e poi gettare via, può essere difficile eccitarsi se non le si rende, appunto, simili a oggetti. Per cui una donna che parla, che ragiona, che reagisce, protesta o piange può risultare insostenibile, al punto che allo stupratore non resta che sopprimerla. Detto ciò, è incontestabile che una notevole porzione del piacere che deriva dall'atto sessuale consista nella universalmente e a torto vituperata reificazione del corpo dell'amante, come del proprio stesso corpo, che nell'atto sessuale vengono scomposti, frazionati, resi meravigliosamente indipendenti dall'intero, restituiti alla pura materia di cui sono fatti e alla pura forma in cui sono modellati, con i singoli dettagli anatomici che si rendono autonomi dal senso generale reclamato per tenere insieme l'individuo, persino dalle identità di coloro che danno vita al convegno amoroso[177].

Pourtant, les meurtres d'Antonella et de Valentina ne semblent pas respecter ce que l'on vient de lire : Izzo n'avait aucune attirance sexuelle pour ces deux femmes et, de plus, son action a causé leur réification sans même provoquer chez lui d'excitation sexuelle. Voire : si la

---

poings liés, bâillonnée et le sac sur la tête. Elle ne s'est pas énervée comme sa mère. Je me suis retourné parce que ça me dérangeait. Et j'ai bu un Coca. [Ivi, p. 1149-1150].

[177] Si les femmes doivent être traitées comme des sujets sexuels que l'on utilise puis que l'on jette, il peut être difficile d'être sexuellement excité si on ne les fait pas passer pour des objets. Ainsi, une femme qui parle, qui raisonne, qui réagit, qui proteste ou qui pleure peut être insoutenable, au point que le violeur n'a d'autre choix que de la supprimer. Cela dit, il est incontestable qu'une partie considérable du plaisir procuré par l'acte sexuel consiste en la réification universelle et vitupérée du corps de la femme, ainsi que de son propre corps, lesquels, dans l'acte sexuel, sont décomposés, divisés, rendus merveilleusement indépendants de l'"ensemble, renvoyés à la matière pure dont ils sont faits et à la forme pure dans laquelle ils sont modelés, les détails anatomiques individuels devenant autonomes par rapport au sens général qui prétend maintenir un ensemble, même face à ceux qui font vivre la convention amoureuse [Ivi, p. 937].

réification, selon Albinati, a pour but de créer une tension sexuelle, Izzo, en réifiant ses victimes, éprouve un sentiment de libération, c'est-à-dire le contraire de l'excitation. Dans le premier cas, la réification sert à produire la tension qui mènera à la détente de l'orgasme ; dans le cas d'Izzo, on arrive directement à la détente. En effet, Izzo n'est pas excité, mais il est énervé par ces femmes : « A suo dire, la Linciano lo assedia. Gli telefona di continuo […]. Si porta sempre dietro questa benedetta figlia. "Voleva fare di tutto." Solo quando si tratta di cacciare i soldi diventa ritrosa e diffidente »[178]. Si pour provoquer l'excitation sexuelle, en général, il est nécessaire de se concentrer sur une partie du corps, pour Izzo il suffit de voir la vitalité d'autrui pour l'énerver et, donc, l'amener à chercher la délivrance dans la destruction.

Pour mieux comprendre cet aspect, il faut souligner l'importance de la chute de l'aveu d'Izzo, tout comme il est reporté dans le texte, où il affirme avoir bu un Coca après le délit. C'est un détail inutile, même pour la reconstruction juridique : pourtant, il est décisif pour « l'effet de réel » décrit par Roland Barthes :

> Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe […]. Dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée[179].

Le détail dans le roman du XIXème siècle signale la présence du réel dans le récit, sans avoir de signification spécifique. Dans *La scuola cattolica*, l'histoire de cet assassinat est la tentative d'Izzo de faire des individus de simples « détails concrets » : Izzo efface chaque forme d'individualité et donc de sens chez ces femmes, afin d'en faire de purs signifiants. Chaque élément de ce récit est un outil d'Izzo : il est le metteur en scène du délit, donc personne ne peut avoir une autonomie au-delà de ses décisions. Il gère toute la situation, il est le seul qui a la possibilité d'agir, même de penser. Il est le seul individu, ayant une personnalité, les autres sont des choses à administrer et rien d'autre. Il parle du Coca après la mort d'Antonella et Valentina car, en réalité, la canette et les femmes, pour lui, ont la même fonction : ce sont des détails, voire des déchets qu'Izzo a tout simplement jetés, en les emballant comme on le fait avec un

[178] Selon lui, cette femme le harcèle. Elle l'appelle constamment [...]. Elle est tout le temps sur son dos. « Elle voulait tout faire. » Ce n'est que lorsqu'il s'agit de chasser de l'argent qu'elle devient timide et méfiante [Ivi, p. 1143].

[179] Roland Barthes, « L'effet de réel » (1968), en *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015, p. 186.

sac poubelle. Le détail décrit par Barthes a pour seul but d'indiquer le réel, le Coca montre au lecteur que ce récit n'a aucune signification, sinon celle d'être réelle.

Les délits qui ont donné naissance à ce roman ne semblent pas avoir une explication finale : ils se sont accomplis et cela suffit. Toutefois, le narrateur, dans l'impossibilité de comprendre le sens du délit du Circeo et de l'assassinat d'Antonella et de Valentina, essaie quand-même de trouver une cause possible, en revenant en arrière. Ces délits n'ont aucune finalité, mais, sont-ils les conséquences de quelque chose ? Alors, le narrateur, qui appartient à la même génération que l'assassin, au même milieu et à la même école d'Izzo et ses compagnons, explore sa formation afin de comprendre s'il y a des éléments qui peuvent l'aider à expliquer ces crimes. Comme le titre du texte le montre très clairement, Albinati revient aux années de lycée, pour comprendre si « l'école catholique », fréquentée par lui-même et les tueurs, cache en elle une possible explication de la façon de penser et d'agir d'Izzo et des autres.

L'institut San Leone Magno fréquenté par Albinati et les violeurs est une institution masculine : la « spécificité » de leur formation réside dans l'« essere privati di ogni contatto con il mondo delle donne »[180]. Pour ces adolescents, dans ce contexte éducatif, il n'existe que le masculin, à tel point que « il vero contrario della mascolinità non era la femminilità bensì l'omosessualità: un confine pericoloso. L'ideale mascolino era definibile in negativo: l'esatto opposto di un uomo non era una donna, ma un frocio »[181]. Cela est d'autant plus évident quand on lit le passage suivant, dans lequel Albinati rapporte les réflexions de son professeur de gymnastique, surnommé Courbet :

> Voi pensante che siccome vi piacciono le donne nude siete al sicuro, giusto? Se vi eccitano le donne credete di essere a posto… be', manco per niente. È solo un altro modo, un modo diverso di essere effemminati. In realtà, gli uomini sono froci, sì, tutti quanti. Quelli a cui le donne non piacciono e che lo prendono nel culo, sono froci, è ovvio. Ma quelli che, invece, alle donne stanno a pensarci tutto il santo giorno, come me…? Come voi? Che uomini sono, ossia, che uomini siamo, che razza di maschi sono quelli che hanno sempre la fica in testa? Che non pensano altro che alle gambe, alle gonne, alle scarpe coi tacchi… sarebbe un pensiero virile questo?
>
> Di conseguenza gli uomini si dividono in due categorie: i froci, che amano gli uomini, e i mezzi-

[180] La privation de tout contact avec le monde féminin [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 57].

[181] Le véritable contraire de la masculinité n'était pas la féminité, mais l'homosexualité : c'est une frontière dangereuse. L'idéal masculin pouvait être défini négativement : l'exact opposé de l'homme n'était pas la femme, mais le pédé [Ivi, p. 148].

froci, che amano le donne. Un vero uomo dovrebbe stare solo con gli uomini, ma se fa questo, è frocio. […] E allora cosa ci rimane? Rimane solo di possedere le donne brutalmente. Di disprezzarle. Solo così un maschio potrebbe sentirsi al sicuro dal rischio di effeminatezza. Disprezzando ciò che desidera. Ma è una cosa tanto triste… tanto volgare…[182]

Si nous considérons que, comme l'écrit Ferdinand de Saussure, les sens des mots « sont purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système », de sorte que « leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas »[183], alors dans un contexte formatif dans lequel manque l'élément féminin, une étrange relation différentielle se développe : le mâle rencontre le mâle, s'opposant à lui-même. Et cet aspect est d'autant plus important si l'on considère le fait que l'identité masculine, en général, est basée sur la recherche constante d'une différenciation : en effet, Élisabeth Badinter, qui a dédié des ouvrages au rapport entre le genre masculin et féminin, a montré que le masculin revendique sa propre identité « s'opposant à sa mère, à sa féminité, à sa condition de bébé passif »[184].

Le narrateur souligne que : « La stragrande maggioranza dei ragazzi è superconformista […]. Tutto, tutto s'impara per imitazione »[185]. L'adolescent de l'école catholique part à la recherche de son propre sens dans l'autre, mais ne trouve que d'autres hommes dans lesquels se refléter. Dans le même ordre d'idées, Clément Rosset dit, en parlant de la construction de l'identité humaine, « le miroir est trompeur et constitue une " fausse évidence ", c'est-à-dire l'illusion d'une voyance : il me montre non pas moi-même mais un inverse, un autre »[186] :

---

[182] Vous pensez que parce que vous aimez les femmes nues, vous êtes à l'abris, non ? Si les femmes vous excitent, vous croyez avoir raison … eh bien, ce n'est pas vrai. C'est juste une autre façon, une manière différente d'être efféminé. En réalité, les hommes sont tous des pédés, oui, tous. Ceux qui n'aiment pas les femmes et qui se font enculer sont des tapettes, c'est évident. Mais ceux qui, au contraire, pensent aux femmes toute la journée, comme moi .. ? Comme vous ? Quels hommes sont-ils, c'est-à-dire, quels hommes sommes-nous, quelles sont les espèces d'hommes qui ont toujours des chattes en tête ? Ceux qui ne pensent qu'à des jambes, des jupes, des talons ... ce serait une pensée virile ?

Par conséquent, les hommes se divisent en deux catégories : les tapettes, qui aiment les hommes, et les demi-tapettes, qui aiment les femmes. Un véritable homme devrait rester seul avec des hommes, mais s'il le fait, c'est un pédé. [...] Alors, que reste-t il ? Il ne nous reste plus qu'à posséder les femmes brutalement. Les mépriser. Ce n'est qu'ainsi qu'un homme peut se sentir à l'abri du risque d'effémination. Méprisant ce qu'il veut. Mais c'est tellement triste ... tellement vulgaire ... [Ivi, p. 214].

[183] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique général* (1916), Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 162.

[184] Élisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine* (1992), Paris, Odile Jacob, 1994, p. 58.

[185] La grande majorité des garçons sont superconformistes [...]. Tout, tout s'apprend pa' l'imitation [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 51].

[186] Clément Rosset, *Le réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, 1993, p. 93.

l'homme qui ne rencontre que d'autres hommes, qui ne se reflète que dans d'autres hommes, trouve une version à l'envers de sa sexualité. Cependant, ce nouveau symbole sexuel n'est pas l'organe génital de la femme, mais ce qui se cache derrière le pénis : l'anus, c'est-à-dire « cet orifice qui évoque avant tout dans l'homme une forme imparfaite de féminité »[187]. Ceci parait se confirmer dans le fait que parmi les épithètes injurieuses utilisées contre la communauté homosexuelle, il y a en italien l'expression « *invertito* ». Le mâle qui se réfléchit rencontre le « pédé » : par réflexe, il se découvre être un « mezzo-frocio » [demi-pédé], car au lieu de désirer l'anus, il veut la « fica » [chatte], « un ulteriore buco a due dita dal buco che hanno tutti, anche i maschi »[188]

Albinati, dans une autre partie du texte, écrit que « il maschio non è qualcuno che è maschio, ma qualcuno che deve esserlo, e in questo dover essere sta la sua essenza»[189]. Par conséquent, le vrai mâle doit respecter l'impératif catégorique de ne pas être homosexuel : « Non avremmo mai ammesso […] che tra noi compagni ci fosse vero amore »[190]. Mais , pour en revenir à Elisabeth Badinder, on rappellera que la figure de l'homosexuel peut provoquer de l'anxiété chez les hommes car elle provoque une « prise de conscience de leurs propres caractéristiques féminines, telles la passivité ou la sensibilité », qui sont généralement perçues comme « des signes de faiblesse »[191].

L'homosexuel rappelle ce qui ne se trouve pas dans le monde purement masculin de l'école catholique : la femme. Cela est possible parce que le contexte scolaire n'est pas le monde, mais seulement une partie de celui-ci. Au-delà des murs de l'école, il y a un monde dans lequel les femmes existent. L'élément féminin, la femme en tant que « signe », est seulement obscurcie et non annulée. Ensuite, l'impératif qui oblige à ne pas être homosexuel implique qu'il faut être hétérosexuel. Mais l'hétérosexualité peut être un caractère propre à l'homme comme à la femme. Pour cette raison, dans l'interdiction de l'homosexualité, il n'est pas spécifié le genre qu'il faut incarner. Pour l'individu qui ne doit pas être homosexuel, deux

[187] Didier Dumas, *La sexualité masculine* (1990), Paris, Pluriel, 2010, p. 214.

[188] Un trou supplémentaire à deux doigts du trou que tout le monde a, même les hommes [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 930].

[189] Le mâle n'est pas quelqu'un qui est un homme, mais quelqu'un qui doit l'être, et en cela le « devoir-être » est son essence [Ivi, p. 146].

[190] Nous n'aurions jamais admis [...] qu'entre nous, camarades, il y avait un véritable amour [Ivi, p. 55].

[191] Élisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, op. cit., p. 175.

chemins s'ouvrent : être un homme hétéro ou être une femme hétéro. Albinati nous apprend que cette oscillation entre les deux sexes trouve son origine dans le fait d'être un homme lui-même, capable de prouver « un'invidia e persino un desiderio o una brama sfrenata di essere […], per prova, una donna »[192]. Encore : « È inevitabile che quelli a cui piacciono davvero le donne presto o tardi desiderino, oltreché di averle, di *essere* donne»[193].

Dans le contexte de l'école masculine, l'homme ne rencontre que d'autres hommes. La femme est donc l'altérité même, la possibilité d'être autre chose. La femme est le signe que ce monde n'est pas un tout, mais seulement une partie de ce tout : dehors, il y a d'autres possibilités. La femme est ce qui indique qu'au-delà de la vision virile du monde, il y a autre chose, parce que l'existant ne se termine pas avec la virilité omniprésente du San Leone Magno. Dans le petit monde de l'école, l'homme est toujours actuel – dans le sens où il est là, présent, dans sa physionomie, alors que la femme est toujours et uniquement virtuelle, en fait, elle n'est évoquée que par des images ou des discours : on connaît son existence, mais cette existence n'est réelle que dans un monde plus vaste, qui n'entre pas dans le contexte du San Leone Magno. Courbet parle de la femme pour la réifier : la femme doit être « possédée », même brutalement. De la femme, il ne reste qu'un physique à piller. Il est nécessaire de la mépriser en lui refusant un prix, c'est-à-dire une valeur.

Le signe « femme » est annulé : il ne doit plus participer au jeu des oppositions distinctives, il perd par là toute possibilité de sens. Et ceci devient un moyen de subjuguer complètement l'autre, de l'apprivoiser et de le rendre inoffensif : « il corpo femminile diviene dunque un oggetto intercambiabile e accumulabile che circola nei discorsi degli uomini come una moneta […]. Le donne costituiscono uno dei mezzi, per alcuni il principale, con cui un uomo afferma la propria identità davanti agli altri uomini »[194]. Le corps féminin est la monnaie, donc il ne peut pas justement avoir de prix : c'est lui-même qui donne de la « valeur » à l'autre, le mâle qui accumule et « s'enrichit » de « capital sexuel ». Nous pouvons prolonger le discours initié avec la théorie du sens de De Saussure, en introduisant les réflexions de Jean Baudrillard,

[192] Une envie et même un désir effréné d'être [...], provisoirement, une femme [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 146].

[193] Il est inévitable que ceux qui aiment vraiment les femmes souhaitent tôt ou tard, en plus de les posséder, *être* des femmes [Ivi, p. 214].

[194] Le corps féminin devient ainsi un objet interchangeable et accumulable qui circule dans les discours des hommes comme une monnaie [...]. La femme est l'un des moyens, pour certains le principal, par lequel un homme affirme son identité face à d'autres hommes [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 305].

qui s'est inspiré du linguiste pour réfléchir au concept de valeur dans la sphère économique : on observe dans *La scuola cattolica* le passage d'une conception de la valeur qui sort des oppositions distinctives, comme l'on a déjà vu, pour une autre conception, où la valeur indique « la relation de chaque terme à ce qu'il désigne, de chaque signifiant à son signifié, comme de chaque pièce de monnaie à ce qu'on peut obtenir en échange »[195]. Pour cela, la valeur acquiert une pure dimension fonctionnelle : on a de la valeur seulement quand quelque chose sert à accomplir un but ou à satisfaire un besoin. Tout cela concorde avec ce qui a été analysé par Susan Brownmiller, l'autrice à partir de laquelle se sont développées les théories féministes de la *Rape Culture* [culture du viol], à travers la figure du « violeur héroïque ». Il s'agit d'un personnage qui revient dans de nombreux mythes et récits, anciens comme contemporains, et qui présente toujours les traits d'un conquérant : « Comme l'homme conquiert le monde, il conquiert aussi la femme. À travers les âges, la conquête impériale, l'exploit de bravoure et les manifestations d'amour sont allées de pair avec la violence à l'égard des femmes, dans la pensée et dans les faits »[196]. La femme, n'ayant donc plus de valeur en elle-même, dépend uniquement et exclusivement de ce que l'homme fait d'elle : la femme devient victime, l'être défini par ce qui lui est fait et non par ce qu'elle fait, puisqu'elle, comme l'écrira Daniele Giglioli, « n'agit pas, souffre »[197]. On peut y voir une structure patriarcale, analysée par Carole Pateman, dans laquelle « Les femmes sont naturellement privées des attributs et des capacités propres aux « individus ». La différence sexuelle est une différence politique. La différence sexuelle est une différence entre la liberté et la crainte »[198].

En conclusion, on peut citer le compte rendu du roman d'Albinati écrit par Beatrice Manetti, qui a elle aussi insisté sur l'absence de femmes dans *La scuola cattolica* :

> Ce ne sont pas seulement les victimes qui manquent dans ce livre, comme l'a souligné Christian Raimu dans son compte rendu dans l'« Internazionale »; ce sont les femmes en général, fantasmatiques et omniprésentes, inexprimées parce qu'invisibles, indicibles parce qu'

[195] Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 17.

[196] As man conquers the world, so too he conquers the female. Down through the ages, imperial conquest, exploits of valor and expressions of love have gone hand in hand with violence to women in thought and in deed [Susan Brownmiller, *Against our will* (1975), New York, Ballantine Books, 1993, p. 289].

[197] Non agisce, patisce [Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, Rome, Nottetempo, 2014, p. 9].

[198] Women naturally lack the attributes and capacities of "individuals". Sexual difference is political difference; sexual difference is the difference between freedom and subjection [Carole Pateman, *The sexual contract*, Cambridge, Polity Press, 1988, p. 6].

> invisibles, comme le sont les indigènes dans ce qui est peut-être l'ancêtre des romans comportant des trous noirs, *Au cœur des ténèbres*. Ainsi, sans le savoir, le roman d'Albinati, finit quand même par révéler sa vérité fictionnelle : cette génération d'hommes a remonté son fleuve Congo en scrutant avec obsession une forêt qu'ils savaient (et craignaient) grouillante de femmes, sans parvenir à en voir vraiment une, sauf bien des années plus tard, au cœur d'une horreur banale[199].

Dans la société à sexe unique du San Leone Magno, devenue une sorte de symbole de toute la génération d'Albinati, seul l'homme a son propre signifié. Cette société est caractérisée par la présence d'un individu hybride, qui possède le symbole du pouvoir (le phallus) et celui de la subjection (l'anus). D'ailleurs, Olivia Gazalé, qui a analysé la condition de l'homme contemporain, a écrit : « la virilité exige la pénétration, donc, mais, bien plus, c'est la pénétration qui fait la virilité, et cela quel que soit le genre du corps pénétré. En effet sodomiser un individu male n'est pas, en soi, dévirilisant, c'est même, dans certains cas, valorisant. Un homme est pénétrant, mais jamais pénétré »[200]. L'organe sexuel féminin, alors, n'a plus aucune signification : il est seulement une variation de l'anus masculin. Cet aspect peut se rattacher aux théories psychanalytiques sur le symbolisme du phallus, synthétisées par Michel Bernard :

> Le Phallus est, en effet, un symbole dans la mesure où il désigne non seulement une partie du corps mais la différence, l'écart (l'en plus de l'homme et l'en moins de la femme) qui donne la raison du désir de l'homme pour la femme et de la femme pour l'homme, et qui donc s'annule dans la jouissance de la copulation. En ce sens, il est paradoxalement présence d'un manque, « le signifiant du manque de signifiant », dit Lacan. Constitutif de l'écart différentiel, qui sous-tend, annule et fait sans cesse renaître le désir, le Phallus est donc le signifiant primordial, auquel s'accrochant toutes les chaines de signifiants du langage, puisque l'essence du langage réside, comme l'a montré F. de Saussure, dans le fait que chacun de ses éléments ne signifie que sa différence à l'égard des autres[201].

---

[199] Non sono soltanto le vittime a mancare in questo libro, come ha fatto notare Christian Raimo nella sua recensione su «Internazionale»; sono le donne in generale, fantasmatiche e onnipervasive, non dette perché non viste, indicibili perché invisibili, come lo sono gli indigeni in quello che è forse il capostipite dei romanzi del buco nero, *Cuore di tenebra.* Così, senza saperlo, la sua verità romanzesca il romanzo di Albinati finisce comunque per dirla: ed è che quella generazione di maschi ha risalito il suo fiume Congo scrutando ossessivamente una foresta che sapeva (e temeva) pullulante di donne, senza riuscirne a vederne davvero una, se non molti anni dopo, nel cuore di un orrore banale [Beatrice Manetti, « Monologo anni settanta », *Il Libraio*, 1 Septembre 2016, en ligne : https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/edoardo-albinati-la-scuola-cattolica/, consulté le 5 Mai 2019].

[200] Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité* (2017), Paris, Robert Laffont, 2019, p. 352.

[201] Michel Bernard, *Le corps* (1972), Paris, Seuil, 1995, p. 97.

Dans un monde où le Phallus n'a rien à voir avec la femme, il perd sa nature de signifiant du désir, pour devenir le signifiant du pouvoir en tant qu'abus. Au fait, Massimo Recalcati a montré que « le désir humain oscille structurellement entre le désir de l'Autre et le désir d'avoir un désir propre sans qu'il soit possible de trancher de manière décisive pour l'un ou l'autre »[202]. Donc, d'un côté, il y a le désir d'être désiré par l'Autre, de l'autre le désir de pouvoir contrôler le désir de l'Autre et de ne pas l'attendre. Par conséquent, le désir de la société masculine veut éliminer chaque lien avec l'Autre, en se définissant comme autonome et on en revient ainsi à Albinati: :

> Il potere e la ricchezza generano rispetto, la forza genera rispetto, la violenza esercitata o minacciata incute rispetto, che è un sentimento in fondo non dissimile dal timore reverenziale e che comunque segna una distanza imposta allo sguardo. *Incutere*: cacciar dentro, imprimere, scuotere, battere, martellare, ficcare dentro a forza…[203]

L'autre devient, alors, le lieu de l'affirmation de son propre pouvoir, considéré comme un simple corps sur lequel exercer sa propre force. On l'a déjà vu : Izzo n'a aucun désir de l'autre, il ne veut pas être aimé par l'autre, il veut seulement accomplir sa propre volonté. La victime est celle qui a été réduite à être exclusivement un corps, un simple outil du désir d'autrui. D'un point de vue textuel, le père de Nicolas et les femmes de l'école catholique partagent le fait d'être un espace blanc dans l'intrigue. Leur présence n'est indiquée que pour faire percevoir au lecteur leur incapacité à agir et donc à pouvoir jouer un rôle de premier plan dans l'intrigue du texte. Le père s'avère être une sorte de catalyseur de l'action de Nicolas, puisque sa faiblesse pousse Nicolas, par réaction, à devenir de plus en plus agressif. Au contraire, les femmes de *La scuola cattolica* sont réifiées à tel point qu'elles sont un produit, ou plutôt un rejet des actions du bourreau. Dans les deux cas, le tortionnaire observe son propre succès dans la défaite de la victime.

---

[202] il desiderio umano oscilla strutturalmente tra il desiderio dell'Altro e il desiderio di avere un desiderio proprio senza che sia possibile decidere risolutamente per l'uno o per l'altro [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 64].

[203] Le pouvoir et la richesse génèrent le respect, la force génère le respect, la violence exercée ou sa menace inspire le respect, un sentiment qui au fond n'est pas différent de la crainte révérencielle et qui marque en tout cas une distance imposée au regard. *Insuffler* : imposer, impressionner, secouer, battre, marteler, enfoncer par la force ... [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 461].

1.1.3 Clara, la victime fatale

La représentation du monde masculin dans *La scuola cattolica* a montré de quelle façon la victime est exilée du monde des vivants, en la confinant dans le monde des choses. Elle devient un outil ou, pire, un poids à éliminer sans aucun respect. Cependant, même la passivité à laquelle la victime est condamnée peut produire un genre de pouvoir, une sorte d'« influence » sur l'autre. Pour analyser cet aspect, on se concentrera sur le personnage de Clara, la victime autour de laquelle se fonde l'intrigue de *La ferocia* [La féroce] de Nicola Lagioia. Le livre commence par la mort de Clara, une jeune femme appartenant à une famille de la bonne bourgeoisie de Bari, dans le Sud de l'Italie. Le père, le chef de la famille, Vittorio, est l'un de plus importants entrepreneurs de la ville. *La ferocia* explore la vie des différents composants de la famille, en partant de cet événement tragique :

> Una donna, o forse una ragazza. Camminava nel centro esatto della carreggiata, completamente nuda, e ricoperta di sangue.
> Sterzò con violenza verso destra. Fu un errore, visto che il furgone schizzò nella direzione opposta. Si lasciò alle spalle la ragazza. Colpì il guardrail. Il furgone pattinò fino a schiantarsi sul lato opposto della barriera. Si ribaltò, si capovolse e si distese ancora lungo il fianco, in modo che lui vedesse molto bene il muro di ferro che gli veniva addosso[204].

Toutefois, dès les premières pages, la mort de Clara ne semble pas avoir été un incident : en effet, avant la description de l'impact, le lecteur observe la femme traverser des jardins, comme hallucinée :

> Fu sullo sfondo dell'impalpabile nuvolaglia grigio-verde che la ragazza fece il suo ingresso nel giardino. Era nuda, e pallida, e ricoperta di sangue. Aveva le unghie dei piedi laccate di rosso, belle caviglie dalle quali partiva un paio di gambe slanciate ma non secche. Avanzavano un passo dietro l'altro – lenta, barcollante, tagliando il prato in due.
> Non era molto oltre la trentina, ma non poteva avere meno di venticinque anni a causa dell'intangibile rilasciamento dei tessuti che trasforma la sveltezza di certe adolescenti in qualcosa di perfetto. La carnagione chiara metteva in evidenza le strisciate lungo le gambe, mentre le ecchimosi su fianchi e braccia e fondoschiena, simili a macchie di Rorschach,

[204] Une femme, ou peut-être une jeune fille, marchait en plein milieu de la chaussée, nue et couverte de sang. Orazio avait violemment braqué à droite. C'était stupide, le véhicule avait été projeté à l'opposé. La jeune femme était maintenant derrière lui. Le camion avait heurté la bordure de sécurité et s'était mis à patiner jusqu'au moment où il s'était écrasé sur l'autre côté de la barrière, puis il s'était renversé, avait fait un tonneau et s'était couché sur le flanc ; Orazio avait ainsi eu tout le temps de contempler le mur de fer qui se précipitait vers lui [Nicola Lagioia, *La ferocia*, Turin, Einaudi, 2014, p. 16 ; trad. fr. *La féroce*, Paris, Flammarion, 2017, p. 23-24].

sembravano raccontare tutta una vita interiore attraverso la superficie. Il volto gonfio, le labbra solcate da un profondo taglio verticale[205].

Nicola Lagioia, dans une interview de Pierfrancesco Matarazzo, affirme que l'une de ses sources d'inspiration est David Lynch[206], le célèbre metteur en scène américain. En effet, il est facile de reconnaître dans cet incipit une citation du début de la série *Twin Peaks*, devenue un véritable *cult* pour les amateurs de séries télévisées, qui commence justement par la découverte du cadavre de Laura Palmer, une jeune fille appartenant à une famille très réputée de la tranquille et, apparemment, très normale ville de *Twin Peaks*. Cet élément est un cliché du genre noir ou du *crime fiction* en général, c'est-à-dire la découverte du cadavre au début de l'intrigue. Mais le chronotope est ici dédoublé: le cadavre retrouvé est celui d'une femme fascinante, un stéréotype de la femme fatale. Comme dans *Twin Peaks*, à travers le corps de la sensuelle jeune fille assassinée, le récit retrace les secrets de la haute société de la ville de Bari, en montrant ses faces cachées. À cet égard, il faut rappeler que depuis les années Quatre-Vingt, le genre polar s'est focalisé sur la critique sociale et politique[207].

Allant au-delà des références au genre policier, Alberto Asor Rosa a montré que la problématique sociale est à la base de l'écriture de Lagioia, même dans ses autres textes : en effet, il a toujours raconté les « usages, coutumes, habitudes, oppression, faiblesses et intimidation d'une ville comme Bari, dans un développement rapide et souvent insensé »[208] : on peut dire par là que Lagioia, avec *La ferocia*, choisit d'exploiter les structures d'un genre dont la logique est cohérente avec ses intérêts sociaux. Pour finir sur ce point, on rappellera

---

[205] C'est sur l'arrière-plan de cet impalpable amas de nuages vert-de-gris que la jeune femme entra dans le jardin. Elle était nue, pale et couverte de sang. Elle avait les ongles des pieds vernis de rouge, de belles chevilles d'où s'élançaient des jambes fines, mais pas sèches. Des hanches souples. Des seins fermes et pleins. Elle avançait pas à pas – lente, titubante, elle traversait la pelouse. Elle avait à peine dépassé la trentaine, mais elle ne pouvait pas non plus avoir moins de vingt-cinq ans, cela se voyait à l'imperceptible relâchement des tissus qui transforme la minceur de certaines adolescentes en perfection absolue. Son teint clair soulignait les trainées sombres le long de ses jambes, tandis que les bleus sur ses hanches, ses bras et ses fesses, comme des taches de Rorschach, semblaient exprimer toute une vie intérieure enfouie sous sa peau. Son visage était enflé, ses lèvres fendues d'une profonde coupure verticale [Ivi, p. 7 ; trad. fr. 13]

[206] Pierfrancesco Matarazzo, « La notte della Ferocia. Incontro con Nicola Lagioia », *Sul romanzo*, 9 Dècembre 2014, en ligne : http://www.sulromanzo.it/blog/la-notte-della-ferocia-incontro-con-nicola-lagioia, consulté le 5 Avril 2019.

[207] Cf. Philippe Corcuff, Franck Frommer, Marco Oberti, Patricia Osganian, « Le polar entre critique sociale et désenchantement », *Mouvements*, n. 15-16, 2001/3, p. 5.

[208] Usi, costumi, abitudini, sopraffazioni, debolezze e prepotenze di una città come Bari, in rapido e spesso insensato sviluppo [Alberto Asor Rosa, « Scrittori e massa », en ID. *Scrittori e popolo – Scrittori e massa*, Turin, Einaudi, 2015, p. 402].

que, en dialoguant avec Pier Giovanni Adamo, Marco Malvestio et Franco Tomasi, Lagioia a déclaré : « La Féroce utilise la forme du polar sans appartenir à ce genre »[209]. Donc, l'opération de l'auteur est pleinement postmoderne : prendre des clichés de la littérature de genre afin de les utiliser dans un roman qui veut les dépasser.

1.1.3.1 Clara, la proie du macho

C'est simplement à travers les descriptions faites par les hommes que le personnage de Clara est connu. Cela est un trait caractéristique de ce roman : on peut parler de narrateur « multiforme »[210], selon la définition de Robert Scholes et Robert Kellogg, qui indique que l'auteur « n'est pas partout à la fois mais ici et là, maintenant là-bas, il est maintenant dans tel ou tel état d'esprit, avant de passer à un autre point de vue. Il est limité dans le temps et l'espace [...]. Ainsi, le narrateur du genre tolstoïen se définit en partie par l'utilisation d'une variété de perspectives séparables »[211]. Dans la première partie de *La ferocia* il y a un chapitre[212] dans lequel plusieurs hommes parlent de Clara, en rappelant et en insistant sur ses charmes décuplés avec l'âge. Chaque homme est présenté selon son nom, son âge et sa profession : « Giuliano Pascucci, trentanove anni, capo magazziniere in una ditta tessile »[213], « Pietro Giannelli, trentasette anni, ex commesso in un negozio di scarpe, attualmente Uomo Rana per il Toys Center del centro commerciale Mongolfiera »[214], « Enzo Santangelo, cinquantacinque anni, istruttore di body building, proprietario della palestra Body Empire in via Postiglione, della palestra Extreme Fitness in viale Unità d'Italia, del più fornito negozio di integratori alimentari

[209] La ferocia, usa la forma del noir senza appartenere al genere [Pier Giovanni Adamo, Marco Malvestio, Franco Tomasi, « L'autore, il genere, il pubblico. Intervista a Nicola Lagioia », *La letteratura e noi*, 27 Août 2017, en ligne : https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/557-l%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-nicola-lagioia.html, consulté le 5 Avril 2019].

[210] Multifariousness [Robert Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (1966), New York, Oxford University Press, 2006, p. 273].

[211] [It] is not everywhere at once but now here, now there, now looking into this mind or that, now moving on to othervantage points. He is time-bound and space-bound […]. Thus the narrator of the Tolstoyan kind is partly defined by his employment of a variety of separable perspectives [Ivi, p. 273-274].

[212] Le roman est divisé en trois parties : chaque partie est composée de chapitres, lesquels ne sont signalés ni par un titre, ni par un numéro. Le seul signe qui permet au lecteur de s'orienter est l'espace blanc laissé au début et à la fin de chaque chapitre.

[213] Giuliano Pascucci, trente-neuf ans, magasinier en chef d'une entreprise de textiles [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 76 ; trad. fr., p. 90].

[214] Pietro Giannelli, trente-sept ans, ancien vendeur dans un magasin de chaussures, aujourd'hui homme-grenouille au Toys Center du centre commercial *Mongolfiera* [Ivi, p. 81 ; trad. fr., p. 96].

e prodotti per lo sport di Bari (Vitamin Center, via Calefati) »[215]. Tous ces personnages sont des figurants qui ont pour but de laisser des traces du personnage de Clara : ils ne sont présentés que par un portrait à peine esquissé, comme si le lecteur lisait leur carte d'identité. Ils explorent leur mémoire, à la recherche de leurs souvenirs les plus intenses de Clara, après avoir pris connaissance de sa mort.

Pascucci, à travers son désir fétichiste, montre la puissance de la séduction de Clara, laquelle dès son adolescence commençait à capter le regard des hommes : « Accanto a lui il borsone della sorella [Clara]. Pascucci faticò a non immaginarlo come un languido scrigno del tesoro (calzini appallottolati e biancheria intima in fermentazione) almeno quanto lei era un tesoro senza scrigno, e tuttavia più complicata da avvicinare che se fosse stata chiusa dentro una cassaforte »[216]. Dans ce passage, Clara est décrite comme une fille faite de pure superficie. Il n'y a pas de couches, il n'y a rien à découvrir : elle est complètement visible et cependant inaccessible. Un être qui existe pour être vu et non pas pour être touché : paradoxalement, le désir charnel de l'homme n'est pas dirigé vers le corps de Clara, mais vers ses vêtements : la couverture est plus secrète que la peau.

Si Pascucci évoque le charme de Clara, c'est-à-dire sa capacité à attirer les regards des autres de loin, Giannelli raconte sa fougue sexuelle, lors d'une soirée au cinéma :

> Clara lo aveva preso per una mano e la teneva stretta. La mano era calda e morbida, comunicava opposte sensazioni di casa perduta nei boschi e caduta senza fine. Si baciarono […]. Clara gli si avventò addosso scavalcando per metà il bracciolo che li divideva. Due ore prima sembrava afflitta per questa storia dello psichiatra, dove sembrava che sua madre avesse portato suo fratello il pomeriggio stesso. Adesso era furiosamente viva nel pulviscolo argentato della sala cinematografica. Mise una mano sotto la maglietta di Giannelli […]. Clara lo baciò con foga […]. Provò a infilare la mano nelle mutandine, lei premette sul bracciolo con un gomito per

[215] Enzo Santangelo, cinquante-cinq ans, coach de bodybuilding, propriétaire de la salle de sport Body Empire de la Via Postiglione, du club de gym Extreme Fitness du Viale Unità d'Italia et du magasin le mieux approvisionné en produits et compléments alimentaires de Bari (Vitamin Center, Via Calefatti) [Ivi, p. 87 ; trad. fr., p. 102-103].

[216] Le sac de sport de sa sœur [Clara] était posé à côté de lui. Pascucci avait du mal à ne pas imaginer ce sac comme un écrin langoureux rempli de trésors (des chaussettes roulées en boule, de la lingerie intime en fermentation) ; d'ailleurs, Clara elle-même était un trésor sans écrin, mais plus difficile à approcher que si elle avait été enfermée dans un coffre-fort [Ivi, p. 79 ; trad. fr., p. 93]

agevolarlo e quando lui tirò con forza verso l'alto sentì il gemito rabbioso di Clara e vide la sua mano bianca e affusolata stringersi a pugno e tendersi[217].

Dans cette description il y a une petite parenthèse, qui se dissout presque dans la fougue d'une scène en *crescendo*, dans laquelle deux adolescents, petit à petit, montrent toute leur vitalité sexuelle. Une phrase qui semble vouloir accentuer l'énergie de la scène en montrant le contraste entre la tristesse d'avant et la jouissance du maintenant. Mais, en même temps, on peut considérer cette phrase comme l'explication de toute cette vitalité : c'est une façon de faire taire l'angoisse de l'environnement familier, le sexe qui efface l'image du frère souffrant. Le portrait est complété par Santangelo, qui raconte la maturité sexuelle de Clara :

- Una puttana. Una mezza troia che mi sono scopato prima che si sposasse […].
- Una cliente?
- Proprio così. Arrivava in palestra come se fosse appena tornata da una sfilata. Poi però usciva dagli spogliatoi con queste canottiere, queste scarpette della Hogan, questi pantaloncini rossi che le davano un'aria molto più disinvolta. Capito, no? Mi sa che già non ne poteva più del futuro marito. Dovevi vedere pure lui. Un ingegnere. Aveva chiaramente dei quattrini.
- Mai quanto lei.
- Mai quanto il padre di lei, d'accordo. Ma ogni tanto questo tizio veniva a prenderla in palestra e io lo sorvegliavo mentre si guardava intorno. Mi dava sui nervi. Hai presente il finto umile? Seguiva gli esercizi come pretendesse di capirci qualcosa. Evidente che credeva di poter comprare in blocco tutta la palestra se solo gli fosse venuta la voglia. Fingeva di aggirarsi qui dentro con l'aria da innocente. Ci mancava che si mettesse a fischiettare, e io pensavo: non c'è panca qui dentro, bello mio, non c'è vogatore, non c'è tappetino, non c'è tapis roulant, non c'è forse più un solo metro quadro sul quale non me la sia scopata. […] Questa era una cagna. Bastava che mi avvicinassi, anche solo per consegnarle la scheda la mattina… Non era come mi guardava. Lo sguardo è roba da principianti. Le vibrazioni. Capito? Io le passavo davanti, e senza che lei dovesse muovere mezzo muscolo in più sapevo che ci sarebbe stata. Sapevo che dovevo starci *io*. Mi stava praticamente già dando del frocio per non averci provato prima. Ti sembro frocio?

[217] Clara lui avait pris une main dans les siennes, et la serrait fort. Sa paume était chaude et douce, on éprouvait, à son contact, deux sensations contradictoires, celle d'une maison perdue dans les bois, et celle d'une chute sans fin. Ils s'étaient embrassés […]. Clara s'était jetée sur lui en enjambant l'accoudoir. Deux heures plus tôt, elle était encore accablée par cette histoire du psychiatre chez qui, l'après-midi même, sa mère avait emmené son frère. Et maintenant, elle était furieusement vivante, dans la poussière argentée de la salle de cinéma. Elle avait glissé une main sous le t-shirt de Giannelli […]. Clara avait donné un baiser fougueux à Giannelli […]. Il avait essayé d'introduire une main dans sa culotte, elle s'était appuyée sur l'accoudoir pour l'aider, et lorsqu'il avait forcé le passage, il avait entendu le gémissement rageur de Clara et vu sa longue main blanche se refermer puis s'ouvrir [Ivi, p. 86 ; trad. fr., p. 101].

[…]

Alle nove meno un quarto, puntuale come un esattore, l'ingegnere veniva a riprendersela. Trovarmelo davanti. Salutarlo, perché ormai un poco ci conoscevamo. Ma soprattutto stringergli la mano sapendo che in quel preciso istante la sua futura moglie se ne stava sotto la doccia con il culo sfondato. Be', è stata una delle più grosse soddisfazioni che ho avuto in questo mestiere[218].

Clara est un personnage extrêmement physique, elle vit primairement en tant que corps. De ce point de vue, on est fermement ancré dans le cliché de la femme fatale du roman noir. Historiquement, « sous les traits de Rita Hayworth, Lauren Bacall ou Lana Turner (liste non exhaustive), le cinéma américain des années 1940-1950 popularise cette image de la tentatrice absolue, aguichante et cruelle, manipulatrice et fourbe, aux jambes forcément fuselées et interminables, à la poitrine nécessairement opulente, à la chevelure évidemment ondoyante, aux lèvres toujours pulpeuses et rouge… sang ! »[219]. Même dans cette version contemporaine de la femme fatale, le rouge est bien marqué : mais on ne parle plus du rouge des lèvres (qui indique une sorte de sensualité spirituelle, marquant la bouche, c'est-à-dire l'organe de la voix et donc du sens), mais du rouge des shorts, qui enveloppent le sexe et donc manifestent une sensualité exhibée.

---

[218] « Une pute. Une salope que j'ai tringlée avant son mariage. »
« Une cliente ?
- Exactement. Elle venait à la salle de sport comme si elle sortait d'un défilé. Ensuite, elle quittait les vestiaires avec des t-shirts microscopiques, des baskets Hogan et des shorts rouges, et là, d'un coup, elle avait l'air beaucoup plus cool. Je me suis bien fait comprendre ? Je crois qu'elle en avait déjà assez de son futur mari. Il fallait le voir, aussi. Un ingénieur, pété de thunes.
- Sûrement pas aussi riche qu'elle.
- Sûrement pas aussi riche que son père, plutôt. De temps en temps, le mec venait la chercher ici. Moi, ça me rendait nerveux. Le type qui se la joue profil bas, tu vois ce que je veux dire ? Il suivait les exercices comme s'il y comprenait quelque chose. Il devait penser qu'il aurait pu s'acheter la salle de sport tout entière, s'il avait voulu. Il restait là, les mais dans les poches, l'air niais. Encore un peu, et il se serait mis à siffloter. Et moi je pensais : il n'y a pas un banc, pas un rameur, par un tapis roulant, pas un seul mètre carré où je ne l'aie pas sautée, mon vieux […]. Celle-là, c'était une vraie chienne. Il suffisait que je m'approche, ne serait-ce que pour lui donner le programme de la semaine…C'était pas seulement le regard. Le regard, c'est pour les débutants. C'étaient les vibrations. Tu vois ce que je veux dire ? Je passais à coté d'elle, et sans qu'elle remue d'un cil, je savais qu'elle avait envie. Je savais que *moi*, je devais avoir envie. Elle en était déjà presque à me traiter de pédé, parce que je n'avais pas essayé plus tôt. J'ai l'air d'un pédé, moi ?
[…]
À neuf heure moins le quart, ponctuel comme un inspecteur des impôts, son ingénieur de mari passait la chercher. Je me retrouvais en face de lui. Je lui disais bonsoir, parce que, à force, j'avais fini par faire sa connaissance. Je lui serrais la main et je me marrais tout seul, à l'idée qu'à ce moment précis, sa femme était sous la douche, le cul défoncé. Tu vois, c'était une des plus belles satisfactions de mon boulot [Ivi, p. 87-89 , trad. fr., p. 102-104].

[219] Stéfanie Delestré, « Femmes et polar ou la jambe interminable du polar », *Mouvements*, n. 67, 2011/3, p. 68.

Toutefois, il faut explorer les particularités de cette figure, pour voir si Lagioia parvient à faire ce qu'il a annoncé : partir des structures du roman noir pour aller au-delà du genre. Pour commencer, il faut noter que Clara n'est pas une femme du regard : elle utilise une sorte de « vibration » pour séduire les hommes. Si l'on considère les réflexions de Maurice Merleau-Ponty, on sait que le « corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'" autre côté " de sa puissance voyante »[220]. Alors, être seulement un corps regardé signifie qu'il est « visible et mobile » et donc, il « est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose »[221]. Le corps qui ne voit pas est le corps en tant que pure objectivité : dans ce sens on peut comprendre la fatalité de cette femme. À un tel propos, Jean Baudrillard a montré que la « stratégie fatale » derrière la femme séductrice est tout à fait une « stratégie-objet » : cela « consiste à interdire le déplacement métaphorique du discours, de l'œil au regard et du regard à l'être, par où seul peut exister le sujet et se laisser séduire. Cette liquidation de la métaphore, cette précipitation du signe en matériel brut, insensé est d'une efficacité meurtrière »[222]. Clara est un corps pur, qui ne veut signifier rien d'autre que sa matérialité : il n'y aucun rapport entre elle et Santangelo, sinon celui de l'union charnelle. Il n'y a aucun échange de mots ou de signifiés : c'est du sexe où le plaisir n'est pas recherché. Clara serait-elle un avatar de « l'être féminin comme être-perçu » tel quel le décrit Pierre Bourdieu (?) : « Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard ou les discours des autres »[223].

Jusqu'à maintenant, on a pu voir que Clara est décrite comme le stéréotype de la femme sensuelle qui obtient ce qu'elle veut, sans faire aucun effort (un trait remarqué, certes avec plus de tendresse, par la sœur de Clara : « Era stupenda. Aveva qualcosa che manca a novantanove persone su cento. Entrava in una stanza e tutti la notavano, senza che lei facesse nulla per attirare

[220] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, 1985, p. 18.

[221] Ivi, p. 19.

[222] Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 138.

[223] Pierre Bourdieu, *La domination masculine* (1998), Paris, Seuil, 2014, p. 90.

l'attenzione »[224]). Le point d'intérêt réside dans cette attitude fatale qui n'est pas décrite par un narrateur externe aux événements ou par la protagoniste même, mais par des personnages secondaires qui existent exclusivement pour dresser un portrait de Clara. Elle acquiert les traits d'un phantasme non seulement car elle est morte, mais aussi parce qu'elle est racontée en tant qu'objet du désir. Au lieu d'aller au-delà du cliché, Lagioia montre la possibilité de fusionner plusieurs clichés : en effet, le personnage de Clara représente et le cliché de la femme fatale et le cliché du machisme. Elle est un *frame*[225], celui qui « représente une situation stéréotypée comme rencontrer un certain type de personne, se trouver dans un certain type de chambre ou participer à un certain type de fête »[226].

Sur ce point, Stefano Calabrese ajoute « le schéma [cadre] est seulement [...] une étiquette qui fait référence à des objets ou relations statiques ; ces processus dynamiques que les cognitivistes et les neuroscientifiques appellent des scripts (littéralement, des " microscenarios ") sont également nécessaires. Un schéma donne le paradigme sémantique d'un événement, sa signification, tandis que le script constitue son articulation syntaxique »[227]. À la lumière de ce que l'on vient de dire, il est plus facile de comprendre la construction du personnage de Clara : la fusion des deux clichés fait de son image une sorte de *frame*, si on se concentre sur l'idée de « femme fatale », et un élément syntactique, si on se concentre sur l'idée de « machisme ». La femme fatale est un « masque » avec certaines caractéristiques de base qui sont mélangées à d'autres pour donner naissance à de nouveaux personnages. Elle est un « mannequin » qui peut prendre mille identités. En revanche, le machisme est une attitude de l'homme et un univers du discours qui se fonde sur un rapport homme/femme où le premier est considéré comme étant plus important que la deuxième. Dans ce cas, Clara est un « script » du *frame* « machisme » : elle est la « proie » capturée par l'homme viril, donc une parmi plusieurs manifestations du comportement du macho. En effet, les références au milieu de Clara, à sa richesse, à sa vie

[224] Elle était incroyable. Elle avait quelque chose qui manque à quatre-vingt-dix-neuf personnes sur cent. Elle entrait dans une pièce, et tout le monde la remarquait, sans qu'elle fasse quoi ce soit pour attirer l'attention [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op.cit., p. 221 ; trad. fr., p. 251].

[225] Parfois, en français ce terme est traduit avec le mot « cadre ».

[226] Marvin Minsky, *The society of mind* (1985), trad. fr. *La société de l'esprit*, Paris, InterÉditions, 1988, p. 46

[227] Lo schema [frame] è […] solo un'etichetta che si riferisce a oggetti statici o relazioni; sono necessari anche quei processi dinamici che cognitivisti e neuroscienziati chiamano script (letteralmente, "microsceneggiatura"). Uno schema dà il paradigma semantico di un accadimento, il suo significato, mentre lo script ne costituisce l'articolazione sintattica [Stefano Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Rome, Carocci, 2013, p. 31-32].

bourgeoise, à son mari en tant que « ingénieur respectable » permettent à Santangelo de se présenter comme une sorte de vainqueur, qui dépasse par le sexe sa condition afin de conquérir le *status quo* auquel Clara appartient. À ce propos Mélanie Gourarier, en commentant l'œuvre de l'idéologue d'extrême droite Alain Soral, révèle comment derrière la conception de « l'alpha mâle » se cache une sorte de « lutte des classes » sexuelle, qui n'a rien à voir avec la vraie lutte des classes, mais qui montre exclusivement la volonté de se venger de ceux qui font partie d'un milieu considéré comme plus élevé que le leur :

> Sorte de « prolétaire sexuel », le dragueur d'Alain Soral a pour seul capital sa force séductrice en compensation d'une condition sociale infériorisée. Transposant la lutte des sexes à la lutte des classes, Alain Soral appréhende la séduction masculine comme une ressource de la résistance aux femmes. Arme défensive autant qu'offensive, elle est le moyen de conquête dont la visée dépasse le cadre de la relation hétérosexuelle : « Pour le draguer, baiser l'inconnue qui passe […] c'est aussi baiser le milieu d'où elle vient et, conquête après conquête, baiser le monde entier[228].

Par conséquent, Clara oscille entre sa condition de femme fatale et celle de victime du discours machiste : elle est en même temps une actrice de l'histoire et un accessoire de l'homme.

Le stéréotype littéraire se cache derrière le stéréotype de genre : ainsi, ce mélange permet autant de relier les deux que d'inscrire le discours de genre dans une structure narrative inquiétante, comme celle du roman noir, ceci dans le but de transmettre au lecteur, par le biais de l'émotion, une violence qui n'est pas exclusivement fictionnelle. Ce double visage de Clara, en tant que femme-fatale/victime, est révélé dans le passage suivant, dans lequel la virilité de Santangelo semble s'affaiblir :

> Sgranò gli occhi. Un'antica divinità egizia in procinto di uscire dal sarcofago. Vide il profilo nero carbonizzato passare in posizione verticale, una gamba, poi l'altra, e benché si fosse appena reso conto che il rumore era quello della ventola e che lei, Clara, si era solo concessa una lampada Uva nella sua Harpo Onyx da cinquemila euro, vederla tirarsi fuori dal lettino e avanzare circondata dalla verde luce aliena lo convinse per un attimo che la scena non si stesse svolgendo nei sotterranei della palestra e neanche nella sua cazzo di testa, che non era lui ad attirarla da

[228] Mélanie Gourarier, *Alpha mâle*, Paris, Seuil, 2017, p. 60.

settimane lì dentro ma lei, piuttosto, ad averlo appena trascinato nel centro esatto del proprio incubo privato, di qualunque cosa si trattasse[229].

Il est très intéressant de noter que la première fois, le narrateur rapporte directement les mots de Santangelo, qui est en train de raconter son aventure avec Clara à une autre personne. Bien évidemment, dans ce cas, le récit a le but de montrer toute la puissance virile de l'homme, au mépris de Clara, qui, elle, est décrite comme une femme sans valeur : un objet, en somme. En revanche, dans le deuxième passage, c'est le narrateur hétérodiégétique qui décrit le rapport entre Santangelo et Clara : l'hypocrisie masculine tombe pour laisser la place à une autre version de l'histoire, plus inquiétante, dans laquelle la femme est montrée comme une divinité de l'au-delà. Santangelo est une figure effrayée, beaucoup plus faible que ce qu'il raconte, au point de se sentir manipulé par la jeune femme. On peut comprendre ce passage en faisant référence aux théories de Gilles Lipovetsky sur la sexualité contemporaine : « Si le sujet libidinal moderne bénéficie du desserrement des contraintes traditionnelles, il n'en est pas moins dirigé par de nouveaux modèles standardisés, tels que l'obligation de se montrer libre, parvenir au maximum de la jouissance, être à la hauteur de la performance érotique »[230]. On peut dire que cette deuxième scène montre la face cachée de la volonté de puissance sexuelle : ce n'est pas une affirmation du propre Ego, mais l'affirmation d'une vision consumériste de la réalité, qui exploite les corps comme des objets. Santangelo est l'énième esclave de cette hégémonie et non l'homme fort qu'il voudrait incarner.

La métaphore qui représente Clara comme une « divinité égyptienne qui sort de son sarcophage » est beaucoup plus qu'une simple image esthétisante : c'est une description très précise de la nature de ce personnage, qui mérite d'être approfondie. Clara est une maîtresse de la séduction, laquelle, selon Jean Baudrillard, « consiste non dans l'apparence simple, non dans l'absence pure, mais dans l'éclipse d'une présence […]. Puissance souveraine de la séductrice :

[229] Il avait écarquillé les yeux. Une ancienne divinité égyptienne allait sortir d'un sarcophage. Il avait vu la silhouette carbonisée se mettre debout, une jambe après l'autre, et même s'il venait de se rende compte que le bruit n'était rien d'autre que celui du ventilateur, et que Clara s'était tout simplement offert une séance d'UV dans sa Harpo Onyx à cinq mille euros, quand elle s'était extraite de la cabine et qu'elle s'était avancé vers lui, entourée de ce halo d'un vert d'extra-terrestre, il avait pensé, l'espace d'un instant, que la scène n'était pas en train de se dérouler dans sa salle de sport, ni d'ailleurs dans sa putain de tête, que ce n'était pas lui qui attirait cette fille là-dedans depuis des semaines, que c'était elle, bien au contraire, qui s'était emparée de lui pour l'emmener au centre exact de son cauchemar personnel, quel qu'il fût [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 91-92 ; trad. fr. p. 107-108].

[230] Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal*, op. cit., p. 330-331.

elle “ éclipse ” n’importe quel contexte, n’importe quelle volonté »[231]. Clara est un corps pur, mais en tant que tel, elle exerce une force d’attraction. Or elle n’est pas un soleil, mais une sorte de trou noir : elle attire de façon destructrice ce qui gravite autour d’elle.

Le texte présente Clara comme un véritable trou noir : il ne l’analyse pas de façon directe, mais il dissémine des traces d’elle : jusqu’à maintenant, on a vu que toutes les descriptions de Clara sont liées aux souvenirs de ceux qui l’ont rencontrée dans sa vie. Le trou noir est, justement, trop noir pour être observé, donc on doit étudier les signes que sa présence a laissé autour de lui. Clara, avec son intimité trop obscure, peut être connue seulement à travers de petits indices. Et cette situation est aggravée par sa mort : ainsi, elle devient une énigme à résoudre pour celui qui est resté en vie ou, pour reprendre les mots de Giorgio Agamben, une « larva », c’est-à-dire le produit direct du décès :

> De la sphère des vivants – où signifiants diachroniques et signifiants synchroniques coexistent-, la mort fait passer à la sphère des défunts, où seule règne la synchronie. Mais au cours de ce processus, la diachronie ainsi évacuée vient investir le signifiant par excellence de la synchronie : l’image, libérée par la mort qui la sépare de son support corporel. En d’autres termes, la larve est un signifiant de la synchronie qui, de manière menaçante, se présente dans le monde des vivants comme le signifiant instable par excellence : elle peut prendre le sens diachronique d’une perpétuelle errance (les Grecs qualifiaient d’*alastôr*, « errant », le spectre du mort sans sépulture), ou d’une incapacité à se fixer en un état bien défini[232].

La paix, pour Clara, ne vient pas avec sa mort : elle continue à errer dans le monde des vivants sous la forme de simulacres. En effet, jusqu’à maintenant, on a vu que Clara est un personnage de pure superficie, donc elle continue à vivre en tant que chose bien visible. Ce n’est pas par hasard que tout en étant encore en vie, elle est décrite comme une divinité égyptienne qui sort d’un sarcophage : elle était déjà une beauté fatale, une sorte de non-mort ou, mieux, de non-vivant qui traverse le monde humain en tant que pur pouvoir d’attraction. En effet, pendant le récit, on rencontrera Clara, après sa mort, en tant qu’image : elle continue à exister sous la forme de photos et d’un compte Twitter à son nom.

---

[231] Jeand Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 117.

[232] Giorgio Agamben, *Infanzia e storia* (1978), trad. fr. *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 103.

1.1.3.2 Clara, le revenant

Après la mort de Clara apparaît un profil Twitter à son nom, comme si elle était revenue du monde des morts. Ce compte Twitter, bizarrement, envoie des messages très inquiétants, comme, par exemple : « Non mi sono suicidata »[233]. Le profond lien entre la Clara vivante et son profil, créé après sa mort, est noté par Michele, son frère, l'un des personnages les plus importants du roman (que nous traiterons plus tard)[234] :

> Eppure, pensò, per quanto assurdo bisognava ammettere la presenza di qualcosa di vero in quel falso. Come se i messaggi scritti e cancellati, le immagini dei follower (gufo, nudo di Beardsley, scarpette rosse) e l'incessante anarchico indecente traffico di messaggi che continuava a scorrere dietro la piattaforma telematica, fossero tutti quanti insieme – spostati su un piano differente – la più fedele imitazione di Clara che lui potesse immaginare[235].

Clara est une figure de l'irradiation, qui éclaire les autres en les attirant à elle. À la fin du roman, on découvre que le compte Twitter de Clara est géré par sa sœur, Gioia : la plus jeune fille de la famille Salvemini, une sorte de double de sa sœur aînée. Si Clara est une vraie séductrice, Gioia, au contraire, souhaiterait l'être, comme, par exemple, dans la situation suivante : « Convincersi che la fortuna fosse dalla sua parte nascondeva il desiderio che in sede d'esame sarebbe stata aiutata da una felice combinazione di aspetto fisico e velata spinta seduttiva »[236]. En même temps, Gioia, de manière indirecte, vit une sorte d'impossible compétition avec Clara, qui, quant à son pouvoir de séduction, ne semble pas avoir de rivales :

> Da qualche mese si era messa con un ragazzo. Lo aveva presentato alla mamma e al papà. Gli aveva fatto conoscere anche Clara. Bella e imperscrutabile in un vestito rosso di Diane von Fürstenberg, la sorella maggiore era venuta in villa accompagnata dal marito per festeggiare il suo trentaseiesimo compleanno. Il ragazzo di Gioia era rimasto turbato davanti allo splendore

---

[233] Je ne me suis pas suicidée [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 101 ; trad. fr., p. 118].

[234] Cf. Chapitre 1.2.3 *Michele, l'investigateur paranoïaque*.

[235] Et pourtant, pensa-t-il, aussi absurde que cela paraisse, il fallait bien reconnaître qu'il y avait quelque chose de vrai dans ce mensonge. À croire que ces messages écrits et effacés, ces images postées par les followers (un hibou, un nu de Beardsley, des chaussons rouges), ces échanges de messages incessants, anarchiques, indécents, qui se poursuivaient derrière la plateforme télématique, étaient tous – à différents niveaux – la plus fidèle imitation de Clara que l'on puisse imaginer [Ivi, p. 217 ; trad. fr., p. 247].

[236] La conviction que la chance serait de son côté masquait le souhait d'être aidée, pendant l'examen, par un heureux mélange issu de son aspect physique avantageux et d'une pointe de séduction [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 43 ; trad. fr., p. 55].

dei candelabri e ai vecchi mobili ridipinti, senza capire fino in fondo che la preziosità degli oggetti si rivelava quando facevano da sfondo a Clara[237].

Même si la voix du narrateur montre au lecteur un petit ami qui n'est pas sensible au charme de Clara, plus haut on découvre, à travers la description d'un rêve, les craintes de Gioia, qui semble avoir peur de la beauté de sa sœur :

Nel sogno si trovava in treno insieme al suo ragazzo […]. Una giovane donna era seduta tra due anziani. Indossava un seducente abito rosso[238]. Aveva un'espressione intensa e allo stesso tempo distante. […] Il fidanzato di Gioia non riusciva a staccare gli occhi dalle gambe della donna. Era ipnotizzato[239].

Cette situation mène à deux résultats : le premier montre une Clara *revenante*, confirmant sa nature hybride entre la vie et la mort, et qui erre sans paix dans le monde ; le deuxième permet à Gioia de jouer le rôle de sa sœur et, donc, de participer à sa sensualité :

@ClaraSalvemini:
@pablito82 Stanotte ogni cosa è possibile.
20 retweet 15 preferiti
@pablito82:
@ClaraSalvemini Anche incontrarci?
@ClaraSalvemini:
@pablito82 Prova intanto a immaginarmi.
65 retweet 22 preferiti
@ilmoralizzatore:
@ClaraSalvemini @pablito82 Dacci qualche indizio.
@ClaraSalvemini:
@ilmoralizzatore @pablito82 Ho un vestitino corto di cotone, scollo avanti e dietro, scarpe tacco 12. Zip laterale.

---

[237] Depuis quelque mois, elle avait un petit ami. Elle l'avait présenté à sa mère et à son père, et même à Clara, Belle et impénétrable, habillée d'une robe rouge Diane von Fürstenberg, sa sœur ainée était venue, accompagnée par son mari, fêter son trente-sixième anniversaire dans la villa familiale. Le petit ami de Gioia avait été troublé par la splendeur des candélabres et des vieux meubles patinés, sans toutefois comprendre que ces objets ne devenaient précieux qu'au contact de Clara [Ivi, p. 44 ; trad, fr., p. 56].

[238] La robe rouge, couleur symbolique de la femme fatale, est même présente dans cette scène, très importante pour définir le charme de Clara. Ce détail, on l'a vu, n'est pas une invention du songe, mais il est issu de la réalité du récit : en effet, plus haut, on a cité le passage dans lequel Clara apparaît avec une robe rouge Diane von Fürstenberg.

[239] Dans son rêve, elle était avec son petit ami […]. Une jeune femme, assise entre deux hommes âgés, vêtue d'une belle robe rouge, arborait une expression à la fois intense et distante […]. Le fiancé de Gioia n'arrivait pas à détacher les yeux des jambes de la jeune femme. Il était comme hypnotisé [Ivi, p. 45-46 ; trad. fr., p. 57-58].

70 retweet 25 preferiti

@laziale88:

@ClaraSalvemini Ti sto spogliando con gli occhi.

[…]

@ClaraSalvemini:

@laziale88 A quanto pare ci sei riuscito. Adesso indosso solamente il profumo del mio corpo[240].

Clara est devenue une pure image, au point de pouvoir être jouée par une autre personne. On se retrouve face à un personnage inquiétant, qui utilise le compte Twitter pour ressusciter sa sœur et, en même temps, pour jouer cette fille sensuelle qu'elle a toujours souhaité être : « Guardò lo specchio. Si trovò bella. Tornò in camera sua. Raccolse l'iPhone dal comodino. Contò i retweet. Erano *tantissimi*. Allora Gioia si lasciò cadere sul letto vinta da un sentimento che era il massimo della felicità e il massimo della tristezza. Le mancava chiunque. Il fidanzato del liceo. L'estate di dieci anni prima. Certi cartoni trasmessi da una tv locale. Aveva nostalgia di sua sorella »[241]. Gioia est triste pour la morte de sa sœur, mais aussi contente de son succès sur les réseaux sociaux. Le compte Twitter est la tentative de satisfaire ses manques : le vide qu'a laissé sa sœur et son propre manque de reconnaissance.

L'échange de tweet entre Gioia et ses *followers* est significatif : Clara, désormais morte, est restée en tant que pure image sur internet, et continue d'être désirée comme un corps absolu. La narration de sa beauté est si forte qu'elle continue à fasciner même si elle vit seulement sous forme de mots sur une page électronique. Quand elle était encore en vie, Clara n'était qu'apparence. Gioia peut ainsi s'en approprier, grâce à la capacité d'internet de donner la sensation que les mots (c'est-à-dire les narrations) sont un puissant effet de réel. Internet est l'espace où le virtuel, c'est-à-dire ce qui existe en tant que possibilité, s'actualise, au point de pouvoir croire que la lumière de l'écran corresponde vraiment à une réalité concrète.

[240] Cette nuit tout est possible/ Même se rencontrer ?/ Essaie de m'imaginer, pour l'instant/ Donne-nous quelques pistes/ J'ai une petite robe courte en coton, décolleté sur le devant et à l'arrière, des chaussures à talon de 12 cm, Une fermeture éclair sur le côté/ Je te déshabille des yeux/ On dirait que tu y es arrivé. Je n'ai plus que le parfum de mon corps sur moi [Ivi, p. 392 ; trad. fr., p. 439-440].

[241] Se regarde dans le miroir, se trouva belle, retourna dans sa chambre, reprit son iPhone, compta les *retweets*. Il y en avait *tellement*. Alors, Gioia se laissa tomber sur son lit, gagnée par un sentiment qui était le comble du bonheur et le comble de la tristesse. Tout et tout le monde lui manquait. Son petit copain du lycée. L'été d'il y a dix ans. Certains dessins animés qu'une chaîne de télé locale diffusait autrefois. Sa sœur lui manquait [Ivi, p. 335-336 ; trad. fr., p. 378-379].

1.1.3.3 Clara, l'image terrifiante

Le compte Twitter n'est pas le seul simulacre de Clara qui la force à vagabonder sur Terre après sa mort : il y a aussi ses photos. Dans le chapitre que nous avons analysé, où le lecteur se confronte à une série de personnages masculins fascinés par Clara, était rapidement apparu un médecin : « Silvio Reginato, cinquantaquattro anni, centinaia di interventi come primo operatore alla sezione chirurgica del Policlinico di Bari »[242]. Dans le passage qui le concerne, le lien entre les photos et Clara n'est pas très clair. La description introduit un élément fort mystérieux : « Aveva letto la notizia sul giornale. Aprì la copertina e la guardò. Erano mesi che non lo faceva. Decine di scatti osceni. Un crescendo di perversioni sempre più tristi, ma non per lui. Reginato aveva iniziato a scattargliele subito dopo averla conosciuta. E aveva continuato fino a pochi mesi prima di perderla di vista »[243]. Plus loin, on lira encore : « Decine di foto oscene nel raccoglitore dalla copertina rigida. Roba da stomaci forti »[244] ; « Le foto. Non ho mai visto una cosa simile »[245].

Jusqu'à la fin du roman, le lecteur ne saura jamais ce que représentent ces photos : elles sont toujours décrites par les réactions de ceux qui les ont vues. Il y a quelque chose de monstrueux là-dedans, mais on ne sait pas quoi. Le compte Twitter était un stratagème pour fixer le signifié errant de Clara, tout en le ridiculisant pour satisfaire le désir d'apparence de Gioia ; dans ces photos, on se confronte véritablement à la puissance terrifiante du signifié errant. Il s'agit là d'un expédient rhétorique très efficace, qui a déjà été analysé par Camilla Mauro : « Lagioia semble avoir avant tout réutilisé un expédient narratif utilisé dans *Le portrait de Dorian Gray*, à travers lequel Wilde préférait ne jamais décrire en détail les vices et les fautes du protagoniste, laissant ainsi libre cours à la capacité imaginative du lecteur et augmentant son sentiment d'horreur et de dégout »[246]. Le lecteur, face à ce blanc dans la description, peut le

[242] Silvio Reginato, cinquante-quatre ans, des centaines d'opération à son actif en qualité de chirurgien à la polyclinique de Bari [Ivi, p. 92 ; trad. fr., p. 108].

[243] Il avait lu la nouvelle dans le journal. Il ouvrit et regarda, ce qu'il n'avait pas fait depuis longtemps. Des dizaines de photos obscènes. Un crescendo de perversions de plus en plus tristes, mais pas pour lui. Il avait commencé à la photographier aussitôt après avoir fait sa connaissance. Et il avait continué à le faire jusqu'à deux ou trois mois avant de la perdre de vue [Ibidem].

[244] Des dizaines des photos obscènes, dans un classeur à couverture rigide. Des trucs pour estomacs bien accrochés [Ivi, p. 126 ; trad. fr., p. 146].

[245] Les photos. Je n'ai jamais rien vu de pareil [Ivi, p. 381 ; trad. fr., p. 428]

[246] Lagioia sembra aver recuperato soprattutto un espediente narrativo usato ne Il ritratto di Dorian Gray, in cui Wilde preferì non descrivere mai nel dettaglio i vizi e le colpe del protagonista, lasciando libera la capacità

combler avec son imagination : le public projettera alors dans cet espace ses cauchemars les plus effrayants. Cette absence est une sorte d'espace dans lequel l'écho des angoisses des lecteurs se répandent, sans limites, afin de le connecter directement à un sentiment de peur ou de dégoût, sans passer par la matérialité de la description. Clara n'est pas alors une essence, mais une figure spectrale transparente, à travers laquelle le lecteur peut retrouver ses propres soucis existentiels. Ce n'est pas par hasard si cet effet rhétorique est généré par la description d'une photo : en effet, au début de la diffusion du contenu de l'appareil photographique, on avait perçu qu'« alors que la toile est une totalité, la photographie n'est qu'un fragment »[247]. En tant que fragment, la photographie est créatrice de suspense : qu'y a-t-il au-delà du cadre ? Quand la photo a-t-elle été prise ? Mais, surtout, quel est son rapport à la totalité de l'histoire ? La nature fragmentaire de la photo amplifie l'importance de la structure romanesque en tant que totalité : puisqu'on ne lit qu'un fragment, on veut reconstruire la totalité à laquelle ce fragment appartient. Ce qui étonne de plus est la conscience que quelqu'un était en train de regarder cette scène quand il a voulu l'immortaliser : on est frappé par ce regard, plus que par ce qui est regardé.

Encore une fois, Clara est importante en tant que sujet vu : ces photos sont le témoignage qu'elle a été vue par quelqu'un dans une situation très violente et que cette personne n'a rien fait pour l'aider : il a joui de cette image et il a voulu l'immortaliser pour continuer à la regarder. Clara n'est pas décrite : la seule chose qui importe est la réaction qu'elle suscite chez le spectateur et l'opérateur. Elle existe exclusivement en tant que génératrice de sentiments pour autrui.

1.1.3.4 Clara, la femme

Clara, enfin, est aussi la femme d'Alberto, l'ingénieur respectable que nous avons déjà évoqué plus haut. C'est du point de vue de son mari que, dans l'une des scènes finales du roman, la nature de ce mariage se dévoile :

> Nei primi anni, i tradimenti erano stati la carogna amorevolmente abbandonata sul tappetino di casa perché Alberto la accettasse, e in questo modo la tenesse stretta a sé. Allora potevano andare

immaginativa del lettore e aumentandone il senso d'orrore e raccapriccio [Camilla Mauro, « Intertestualità nella "Ferocia" di Nicola Lagioia », *PENS*, 13 Décembre 2016, p. 8, en ligne : https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/29-intertestualita-nella-ferocia-di-nicola-lagioia, consulté le 11 Juin 2019].

[247] André Rouillé, *La photographie* (2005), Paris, Gallimard, 2012, p. 90.

a cena, Potevano partire insieme per le vacanze. Potevano fare l'amore. La vita coniugale ritrovava il suo assetto e, nonostante tutto, erano vere le tenerezze che riuscivano a scambiarsi, era reale l'attenzione, il tentativo di proteggersi, persino un certo tipo di complicità.

Non c'era ipocrisia nel duro scrupoloso lavoro attraverso cui Alberto si impediva di detestarla o anche solo di amarla meno, La riprendeva nell'abbraccio grazie a un gesto che – quanto a pazienza, ostinazione – era più esteso dello strappo di lei. Ma questa disposizione d'animo poteva risultare in certi casi peggiore dell'ipocrisia. Rotto il guscio della quotidianità, quando a Clara succedeva di sprofondare nell'epicentro della sua vita, non funzionava più. Un tempo le donne tolleravano le scappatelle dei mariti e così preservavano la pace domestica. Il dispotismo dei maschi era talmente rozzo e idiota che non erano colpite per intero. Ma in un uomo che sopportava il tradimento come faceva Alberto, poteva esserci una prepotenza anche più grande, nell'apparente inversione dei ruoli un tentativo di prevaricazione che puntava all'assoluto. Il politicamente corretto dell'abiezione. Il volto presentabile della violenza. Ecco cosa vedeva Clara quando si trovava a difendere non la vita di ogni giorno, ma ciò che di più prezioso si portava dietro[248].

Le passage est plutôt alambiqué : on peut commencer à le comprendre en disant qu'il s'agit de la description d'un mécanisme d'« hégémonie masculine », selon les mots de Raewyn Connell, qui « peut être définie comme la configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse actuellement acceptée au problème de la légitimité du patriarcat, qui garantit (ou est prise pour garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes »[249]. En effet, « lorsque les conditions de la défense du patriarcat changent, les bases de la domination d'une masculinité particulière s'érodent. De nouveaux groupes peuvent défier les solutions

[248] Les premières années, ses infidélités avaient été la charogne qu'elle déposait avec amour sur le paillasson de la maison, afin qu'Alberto l'accepte et la tienne serrée tout contre lui. Alors, ils pouvaient sortir dîner, partir en vacances ensemble, faire l'amour. La vie conjugale se réorganisait et, malgré tout, les gestes de tendresse qu'ils réussissaient à échanger étaient sincères, leur attention était réelle, tout comme leurs tentatives de se protéger l'un l'autre, et même un certain type de complicité. Il n'y avait pas d'hypocrisie, dans le travail pénible et méticuleux par lequel Alberto se retenait de la détester, ou simplement de moins l'aimer, Il l'étreignait avec une patience et une obstination capable d'atténuer la déchirure. Mais dans certains cas, cette disposition d'esprit pouvait se révéler bien pire que l'hypocrisie. Lorsque, brisant la coquille de la quotidienneté, Clara sombrait dans l'épicentre de sa vie, ça ne fonctionnait plus. Jadis, les femmes toléraient les frasques de leurs maris pour préserver la paix du ménage. Le despotisme des hommes était si grossier et si stupide qu'il ne les affectait pas outre mesure. Mais chez un homme qui tolérait les infidélités de son épouse comme le faisait Alberto, il pouvait y avoir une arrogance encore plus gradée et dans cette inversion apparente des rôles, une tentative de prévarication qui visait l'absolu, Le politiquement correct de l'abjection. Le visage présentable de la violence. Voilà ce que Clara voyait, quand il lui fallait défendre, non pas sa vie de tous les jours, mais ce qu'elle possédait de plus précieux [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 338-339 ; trad. fr., p. 381-382].

[249] It can be definited as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women [R. W. (Raewyn) Connell, *Masculinities* (1995), Cambridge, Polity Press, 2005, p. 77].

classiques et construire une nouvelle hégémonie »[250]. Alberto exprime la naissance d'une nouvelle forme d'hégémonie masculine : l'ancienne forme de patriarcat prévoyait que la femme devait supporter toutes les tromperies du mari, puisqu'elle est seulement la partie passive de la jouissance sexuelle. Mais dans sa version qui prévoit l'infidélité féminine, Alberto, en voulant se montrer en tant qu'homme ouvert, accepte les amants de Clara avec la même passivité que les femmes classiques. Et pourtant, cette forme de passivité cache une volonté de se présenter éthiquement supérieur. Il semble dire par là : « J'accepte la trahison de ma femme, donc je suis un homme respectueux de la liberté d'autrui ». Il s'agit là d'une forme perverse de politesse politique : puisque la femme a toujours dû subir la trahison, voici venu le moment de lui donner cette possibilité d'inverser les rôles. Paradoxalement, la lutte pour l'égalité des sexes se transforme en cette inversion des rôles : cependant, la violence reste la même. De plus, Alberto, maintenant, revendique un rôle étrange: il est celui qui se sacrifie pour permettre à sa femme de vivre cette supériorité sexuelle qui a été toujours l'apanage des hommes.

Cette abnégation prend les traits de quelque chose de religieux :

> Dovevi averla avuta sull'altare mezza ubriaca. Dovevi averla trascinata in ospedale dopo che aveva preso tutti quei sonniferi, a neanche un anno da quando aveva deciso di sposarti. Sapere cosa si prova. Seduto a testa bassa nella sala d'aspetto del pronto soccorso, Scontrarsi con l'ostinata barriera della vanità, dell'amor proprio. E questo naturalmente non era che l'inizio. Scoprire la tresca col proprietario della palestra. Un uomo a cui avevi stretto la mano molte volte. Giù l'orgoglio. Testa bassa. Evitare che la rabbia prendesse il sopravvento[251].

Alberto vit son rapport avec Clara comme si elle était une sorte de divinité : d'ailleurs, on l'a déjà vu, le texte la décrit comme une déesse égyptienne. En tant que divinité qui sort du sarcophage, elle est décrite dans toute son autodestruction. Massimo Recalcati a écrit que « l'homme du sacrifice s'offre à la mortification à cause de sa vénération de l'Autre comme

---

[250] When conditions for the defence of patriarchy change, the bases for the dominance of a particular masculinity are eroded. New groups may challenge old solutions and construct new hegemony [Ibidem.].

[251] Il aurait fallu que tu l'accueilles à moitié ivre devant l'autel, le jour du mariage. Que tu la traines jusqu'à l'hôpital après son overdose de somnifères, moins d'un an après qu'elle avait décidé de t'épouser. Pour savoir ce qu'on ressent, assis, tête baissée, dans la salle d'attente des urgences. Te heurter à la barrière obstinée de ton orgueil, de ton amour-propre. Et ce n'était bien entendu que le début. Découvrir sa liaison avec le propriétaire de la salle de gym. Un homme à qui tu avais plusieurs fois serré la main. Rabattre ton orgueil. Tête baissée. Éviter que la rage ne prenne le dessus [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 346 ; trad. fr., p. 381-382].

étant celui qui serait capable de lui rembourser intégralement ses peines. »[252] : par conséquent, on peut dire qu'Alberto mortifie sa personne exclusivement pour une forme de narcissisme, puisqu'il veut être le héros qui est toujours prêt à sauver sa femme et par cette dernière, être récompensé.

En tant que divinité, Clara devient la seule Loi d'Alberto et d'ailleurs, l'homme du sacrifice « incarne une Loi sans Loi, une Loi qui impose le sacrifice au sujet comme seule forme de Loi. Il exige qu'aucune pensée, aucun désir, aucune intention, aucune motivation vitale ne puisse se libérer du joug de la Loi. La vie elle-même devient donc, en tant que telle, prisonnière de la loi, car chaque manifestation de celle-ci est coupable d'avoir transgressé de la Loi »[253]. À la lumière de ce que l'on vient de dire, on peut émettre l'hypothèse que Clara serait un corps exceptionnel, non seulement par sa beauté, mais surtout par sa capacité à transformer son charme en une loi qui s'impose aux hommes autour d'elle. Santangelo est appelé à être un véritable homme : donc, il se jette sur elle exclusivement pour accomplir sa responsabilité virile. Si Santangelo est l'esclave fasciné qui se croit être le maître fascinant, Alberto est le fidèle, au sens religieux, qui accepte chaque caprice de sa divinité. La loi du charme est la loi de celui qui pousse les autres à faire leur maximum : Santangelo, un adepte du bodybuilding, est appelé à devenir une véritable bête sexuelle, alors qu'Alberto, l'homme gentil, est appelé à devenir un serviteur.

On peut maintenant conclure l'analyse du personnage de Clara en revenant au début du roman, quand Alberto apprend la mort de sa femme :

> Io non manco di rispetto a sua figlia. E tra l'altro, - ridacchiò, - sarà sorpreso di sapere che non la picchio il venerdì e le consento di vedere le sue amiche.
> - Ma non capisci che è *proprio questo* il punto, pezzo di imbecille? – Vittorio superò la montagnola di sacchi di cemento e si piazzò davanti al genero, abbastanza vicino da poterlo colpire con un pugno, - il problema è che non fai niente. Che non hai mai potuto farci niente[254].

---

[252] L'uomo del sacrificio si offre alla mortificazione a causa della sua venerazione nei confronti dell'Altro come colui in grado di rimborsarlo abbondantemente per le sue pene [Massimo Recalcati, *Contro il sacrificio*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 60].

[253] Incarna una Legge senza Legge, una Legge che impone al soggetto il sacrificio come unica forma della Legge. Esso esige che nessun pensiero, nessun desiderio, nessuna intenzione, nessuna pulsione vitale possa liberarsi del giogo della Legge. Sicché la vita stessa diviene, in quanto tale, prigioniera della Legge perché ogni sua manifestazione è colpevole di trasgredire la Legge [Ivi, p. 73].

[254] « Je ne manque pas de respect à votre fille. Et d'ailleurs, ricana-t-il, vous seriez surpris d'apprendre que je ne lui tape pas dessus le vendredi et que je lui permets de voir ses amies. – Mais tu ne comprends donc pas que

C’est un mécanisme typique de ce roman : dès le début, le texte dissémine les indices qui s’avèrent utiles pour comprendre l’histoire, mais le lecteur n’est pas encore capable de les percevoir, à cause du manque de renseignements qui lui permettraient d’avoir une vision globale. Dans cette scène, on peut commencer à comprendre les raisons du comportement de Clara : Clara est un personnage qui ne rencontre pas de figures capables de lui imposer une loi ou, au moins, un sens de la limite. Alberto, en se comportant de façon très libre, ne parvient pas à lui imposer de limites et, donc, Clara peut faire ce qu’elle veut. À tout cela il faut ajouter que le père de Clara est tout aussi incapable d’imposer une loi, tout comme le père de Nicolas dans les romans de Saviano, et qu’il accuse donc Alberto de ne pas avoir fait ce qu’il aurait dû faire lui-même. Pour cela, à travers les dures remarques de Vittorio à l’encontre de son gendre, on peut lire son échec, son incapacité à imposer des limites à sa fille. On retrouve dans le texte cette explication :

> Avrebbero dovuto mostrarle il dorso della mano sin da quando era piccola. Tenerla in punizione finché non avesse imparato a chiedere scusa. Clara non aveva colpa. Era ciò che succede a una ragazza inquieta quando non sente su di sé il morso della disciplina[255].

L’absence de toute limite conduit Clara à être une figure de l’anéantissement, qui cherche toujours une émotion plus forte :

> Gli ultimi tempi con Clara, quando la cocaina era diventata un’ossessione e lei era irriconoscibile. Quando tornava a casa ed era piena di lividi. Pallida. Magra in modo scandaloso, quasi che dalla pelle tirata dei suoi trentasei anni emergesse uno scheletro beffardo. Una presenza malvagia che voleva ribaltare ogni cosa. Ossessionata da un progetto da cui Alberto era escluso. Come se questa china terrificante fosse l’ultimo atto di una strategia molto precisa, di cui lei stessa – nuda la domenica mattina nel bagno di casa, gli occhi cerchiati e un’espressione di folle trionfo tra le ossa lacrimali – si rendeva conto solo adesso. Rileggere gli anni trascorsi insieme. Convincerlo, con la semplice presenza, che lei aveva seguito un’altra pista[256].

---

c’est *justement ça*, *le problème*, espèce d’imbécile ? » Vittorio contourna le tas de sacs de ciment et se carra devant son beau-fils, assez près pour pouvoir le frapper d’un coup de poing. « Le problème, c’est que tu ne fais rien. Tu *n’as* jamais rien pu faire. » [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 53-54 ; trad. fr., p. 66].

[255] Ils auraient dû lui montrer de quel bois ils se chauffaient beaucoup plus tôt. La punir, jusqu’à ce qu’elle apprenne à demander pardon. Ce n’était pas la faute de Clara. Voilà ce qui arrive à une jeune fille indisciplinée, lorsqu’on lui laisse la bride sur le cou [Ivi, p. 56 ; trad. fr., p. 69].

[256] Les derniers temps avec Clara. Quand la cocaïne avait tourné à l’obsession et que son épouse était devenue méconnaissable. Quand elle rentrait à la maison couverte de bleus. Pâle. D’une maigreur scandaleuse, presque comme si un squelette narquois avait percé la peau de des trente-six ans. Une présence maléfique qui voulait tout mettre sens dessus dessous. Obsédée par un projet d’où Alberto était exclu. Comme si cette terrifiante

La drogue, la recherche d'émotions extrêmes qui la poussent à s'automutiler sont les symptômes d'une attitude nihiliste, que l'on peut définir, avec Massimo Recalcati, comme un « désir du néant » :

> Le désir en tant que désir de rien [...] se libère de toute relation avec l'Autre. Ce n'est plus un désir de l'Autre, ce n'est plus une relation avec l'Autre, mais un désir qui se consume lui-même, un désir, donc, de rien, un désir de rien précisément. [...] Le désir humain [...] est aussi le désir d'Autre chose, un désir qui dépasse tout objet possible, toute satisfaction possible, y compris celle symbolique de la reconnaissance[257].

Le jeu de fascination de Clara attire l'Autre, mais il ne participe pas à ce jeu : il le subi, hypnotisé par la beauté. Mais, elle est elle-même victime de ce jeu : la fascination est un pouvoir qui dépasse les volontés des acteurs, en les soumettant. De plus, l'absence de limites, causée par le manque de figures capables de représenter la force de la loi, conduit Clara à la mort, c'est-à-dire à la réalisation du rien qu'elle désirait. À cet égard, l'un de ses amants songeait : « La immaginò fatta di pura energia, resa possibile – nella propria immateriale intensità – da ciò che faceva con gli altri uomini »[258]. Clara est un personnage qui perd, petit à petit, son identité pour devenir ce que les autres veulent et, ainsi, elle devient même un stéréotype du genre noir : une femme fatale qui trouve la mort à cause de sa nature exceptionnelle. Clara, qui n'accepte aucune limite à sa jouissance, se confronte à la limite absolue : la mort, causée par la violence machiste qui la transforme en objet.

Il est intéressant de noter la différence entre les femmes de *La scuola cattolica* et Clara, même si elles font toutes l'objet de la violence masculine. Dans le premier cas, la femme est un objet pur. Dans le second cas, au contraire, au début Clara n'est pas un objet, mais un personnage complètement soumis au stéréotype de la femme provocante. Si, dans le premier cas, la femme est contrainte de ne pas agir, dans le second cas, elle peut agir, mais uniquement

---

déchéance avait été le dernier acte d'une stratégie très précise, dont elle-même – nue dans sa baignoire, le dimanche matin, les yeux cernés et une expression de triomphe délirant entre les os lacrymaux – ne se rendait compte qu'à l'instant même. Réinterpréter les années passées ensemble. Le convaincre, par sa seule présence, qu'elle avait toujours suivi une autre piste [Ivi, p. 348 ; trad. fr., p. 392].

[257] Il desiderio come desiderio di niente sembra […] sganciarsi da ogni relazione con l'Altro. Non è più desiderio dell'Altro, non è più relazione con l'Altro, ma è desiderio che consuma se stesso, desiderio, dunque, di nessun oggetto, desiderio di niente appunto. […] Il desiderio umano […] è anche desiderio d'Altro, desiderio che sospinge al di là di ogni possibile oggetto, al di là di ogni possibile soddisfazione, compresa quella simbolica del riconoscimento [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op. cit., p. 76]

[258] Dans son imagination, elle était formée d'énergie pure, elle était une créature dont l'intensité immatérielle était rendue possible par ce qu'elle faisait avec des autres hommes [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 309 ; trad. fr., p. 350].

si elle s'identifie à l'imagerie masculine projetée sur elle. Cependant, même cette capacité d'action minimale est illusoire : Clara est utilisée par les hommes jusqu'à l'épuisement et est donc vouée à la mort.

1.1.4 Morana, la victime ontologique

Jusqu'à maintenant, on a vu que la victime est un être qui subit l'égoïsme, l'incapacité à considérer la présence de l'autre comme une chose à respecter. Toutefois, le corps de la victime n'est pas toujours le lieu de l'affirmation d'une volonté singulière, mais peut aussi être le lieu de l'affirmation d'un pouvoir qui revendique une dimension publique. À cet égard, le roman de Giorgio Vasta, *Il tempo materiale* [Le temps matériel], raconte l'histoire d'un groupe de trois collégiens, Volo, Nimbo et Raggio[259], qui essaient de constituer une cellule autonome des Brigades Rouges[260]. Dans ce cas, la violence devient un outil pour l'affirmation d'une certaine vision du monde. Parmi les romans du corpus, *Il tempo materiale* est surement le moins réaliste : en effet, il raconte l'histoire de pré-adolescents qui réfléchissent et agissent d'une manière trop mature pour leur âge. Ils se définissent comme : « iperrealistici. Cerchiamo di stare nel reale esasperandone i connotati »[261]. Le texte, qui est raconté par l'un des trois garçons, Nimbo, emploie un langage trop complexe pour un jeune garçon de onze ans. Pourtant, ce stratagème narratif permet à l'auteur de revenir à une époque clé de l'histoire contemporaine italienne, les Années de Plomb, en montrant le caractère paradoxalement naïf de la violence du terrorisme durant ces années. Cet aspect a été remarqué par Claudia Boscolo et Stefano Jossa en analysant *Settanta*[262] [Soixante-Dix] de Simone Sarasso et *Altare della patria*[263] [Autel de la patrie] de Ferruccio Parazzoli : même à travers des auteurs très différents, les terroristes des années Soixante-Dix sont décrits comme « un gruppo di ingenui ideologi »[264] ou comme des

[259] Cf. Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Rome, Minimum fax, 2008, p. 94 ; trad. fr. *Le temps matériel*, Paris, Gallimard, 2010, p. 110].

[260] [Cf. Ivi, p. 204 ; trad. fr., p. 235].

[261] Nous sommes hyperréalistes. Nous nous efforçons d'être dans la réalité en poussant ses caractéristiques à leur extrémité [Ivi, p. 284 ; trad. fr., p. 327].

[262] Simone Sarasso, *Settanta*, Venice, Marsilio, 2009.

[263] Ferruccio Parazzoli, *Altare della patria. Adesso viene la notte,* Milan, il Saggiatore, 2011.

[264] Un groupe de naifs idéologues [Claudia Boscolo, Stefano Jossa, « Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea », en ID. (ed.), *Scritture di resistenza*, Rome, Carocci, 2014, p. 56].

« ideologi esaltati e ignoranti »[265] : *Il tempo materiale* radicalise une attitude qui caractérise une partie des représentations du terrorisme rouge italien, surtout de celui qui a kidnappé et tué Aldo Moro. De ce point de vue, une page du livre de Parazzoli est explicative : la description suivante des terroristes est fournie directement par Satan, selon l'imagination de l'auteur :

> Sono coglioni, io li conosco bene. Ho partecipato, figurati se potevo mancare, a quelle loro riunioni segrete da operetta. Una l'hanno tenuta in camera da letto. Ma sì, quando sono arrivati i congiurati, il capobanda se ne stava ancora a letto con la sua ganza, sbracati sotto le lenzuola. Gli altri, tre o quattro, attorno a sproloquiare sulla strategia della tensione, i servizi segreti, i finanziamenti alla DC, e altre cazzate senza costrutto[266].

Toutefois, si le but de Parazzoli et de Sarasso est de montrer la « stupidité » des terroristes qui ont tué Moro, Vasta essaie de faire exactement le contraire : son groupe de terroristes-enfants, ainsi qu'il l'écrit lui-même, est « una rivisitazione in chiave politica della stupidità italiana »[267]. Donc, si Parazzoli et Sarasso veulent ridiculiser la figure du terroriste rouge, Vasta montre comment, dans les banalités de la société italienne de l'époque, se cachaient des éléments de radicalisation.

Vers la fin, ce roman de formation du « petit terroriste » atteint son paroxysme : les garçons décident de kidnapper leur compagnon de classe Morana. Ils expliquent leur décision ainsi : « Morana ci provoca con la sua fragilità »[268]. Le lecteur rencontre Morana dans le texte pour la première fois au moment où il est infesté de poux :

> A quel punto Morana – il focolaio, l'untore infetto – si è passato una mano tra i capelli, che ha fitti leggeri e chiari, da scandinavo, e sporchi. Gli ho guardato il polso che si piegava e mi sono reso conto, dal colore, che non doveva essersi lavato le mani da giorni. Tra le unghie e i polpastrelli c'era il nero e sulla faccia aveva dei segni scuri di malattia. Solo che Morana è sempre così. Dall'inizio dell'anno è osceno. Quello che ammiro in lui è la potenza del disagio. Che è prima di tutto sociale: la famiglia incomprensibile, ritardi continui la mattina, le giustificazioni

---

[265] Idéologues exaltés et ignorants [Ibid.].

[266] Ce sont des cons, je les connais bien. J'ai participé, car je ne pouvais pas rater ça, à l'une de leurs réunions secrètes d'opérette. Ils en ont tenu une dans une chambre à coucher. Mais oui, quand les conspirateurs sont arrivés, le chef était toujours au lit avec sa petite amie, se prélassant sous les draps. Les autres, au nombre de trois ou quatre, déblatéraient à propos de la stratégie à tenir, des services secrets, du financement de la DC (Démocratie Chrétienne, parti politique italien) et d'autres conneries sans aucun sens [Ferruccio Parazzoli, *Altare della patria. Adesso viene la notte,* op. cit., p. 148].

[267] Une réinterprétation politique de la stupidité italienne [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 199 ; trad. fr., p. 229].

[268] Morana nous provoque par sa fragilité [Ivi, p. 232 ; trad. fr., p. 267].

> scritte dalla madre con una grafia scalena da semianalfabeta. Solo in seguito è un disagio fisico, come se il suo corpo sempre stropicciato fosse un riassunto della sua vita familiare e una continua scaturagine di dolore: un focolaio, appunto. Un disagio di una potenza tale da avere impedito che regredisse a macchietta, a folklore. Perché nel sistema di immaginazione della classe Morana sembrava destinato a diventare la vittima orribile e il capro espiatorio, quello sul quale si concentra tutto il male compiuto senza cattiveria, senza malizia, il male che viene fuori per nervosismo e perché si deve, un po', fare del male. In potenza Morana era questo: il compagno amaro al quale fai quotidianamente soffrire, e con ferocia, la sua esistenza rintanata, e del quale non comprendi, poi, le lacrime; ma la sua costitutiva oscenità, il suo essere sempre e autenticamente residuale, ci ha impedito, senza che ce ne rendessimo conto, questo impossessamento e questa distruzione. Come quando un branco animale isola ma rispetta il morente: lo isola perché muore ma lo rispetta perché, per il semplice fatto di morire, esiste a un millimetro dalla scoperta[269].

Morana est la représentation pure du faible et sa faiblesse est liée à son appartenance à une classe sociale inférieure. Il faut bien noter cet aspect : la faiblesse physique est une conséquence de la faiblesse sociale et ce rapport de cause à effet est défini très clairement par le texte. Donc, son rôle de victime dépend du fait qu'il ne cache pas sa pauvreté : il incarne viscéralement sa pauvreté et il est incapable de la dissimuler. Il est obscène car il ne fait rien pour être autre chose que ce qu'il est. Morana, par conséquent, devient une sorte de « victime ontologique », un personnage qui transcende la situation pour devenir un symbole de la faiblesse en général :

> Uno come lui è trasversale alle epoche. C'è e ci sarà sempre. La vulnerabilità, ma nella sua manifestazione più ripugnante. Qualcuno che dovresti difendere ma sai che difendendolo ti

[269] À cet instant, Morana – le foyer d'infection, le semeur de peste – a passé une main dans ses cheveux, qu'il a fins et clairs, des cheveux de Scandinave, et sales. J'ai regardé son poignet se plier et, à la couleur, je me suis rendu compte qu'il n'avait pas dû se laver les mains depuis des jours. Sous les ongles, le bout de ses doigts était noir, et son visage portait les traces sombres de la maladie. Mais Morana est toujours ainsi. Depuis le début de l'année, il est obscène. Ce que j'admire chez lui, c'est la puissance du malaise. Qui est avant tout sociale : famille incompréhensible, retards systématiques le matin, les mots d'excuse de la mère, d'une écriture bancale de semi analphabète. C'est seulement dans un second temps que le malaise est physique, comme si son corps toujours froissé était le résumé de sa vie de famille et une source permanente de douleur : un foyer d'infection, précisément. Un malaise d'une puissance telle qu'il l'a empêché de sombrer dans la caricature, le folklore. Car, dans l'imaginaire collectif de la classe, Morana semblait destiné à devenir l'affreuse victime, le bouc émissaire, celui sur lequel se concentre tout le mal fait sans méchanceté, sans malice, le mal qui se libère par nervosité et parce qu'il faut bien en faire un peu, du mal. Potentiellement, Morana était cela : le camarade de classe amer à qui on fait chaque jour payer avec férocité son existence enfouie et dont, par la suite, on ne comprend pas les larmes ; mais son obscénité constitutive, sa nature toujours et authentiquement résiduelle, nous ont éloignés sans que nous en ayons conscience de cette prise de possession et de cette destruction. Comme lorsqu'un troupeau d'animaux isole mais respecte le mourant : il l'isole parce qu'il meurt, mais il le respecte, car du simple fait de mourir il existe, à un millimètre de la révélation [Ivi, p. 70 ; trad. fr., p. 81-82].

> sporcherai le dita. Quindi esiti, fai finta di non sentirlo. Morana è così. La sua distruzione è infinita. Nella sua vita non ci sarà mai niente. Mai un ragionamento, mai un'intuizione. Niente di niente. Eppure è qui, continua a esserci[270].

Morana existe, même s'il n'agit pas. C'est un personnage paradoxal : il est présent même s'il ne fait rien, sa seule caractéristique est l'absence d'action. Cette absence est son essence et la seule manière pour le définir. En effet, tout cela définit son obscénité : puisque, si, pour les autres camarades, « non c'è nessuno che non abbia fatto niente […]. Il coinvolgimento è comune e inevitabile. Siamo nati : siamo coinvolti »[271] ; alors Morana est l'exception qui ne confirme pas la règle. L'identité de la victime, selon Giglioli déjà cité, « encadre l'être sous le profil de l'avoir, elle réduit le sujet à un porteur de biens (et non d'actions), elle lui demande de rester, douloureusement mais fièrement, ce qu'il est. Elle n'exige pas de transformations, de renonciations, de sacrifices. Le sacrifice a déjà eu lieu, il n'y en a plus besoin. Tout est fini, maintenant il est temps de nous reposer. »[272]. En effet, Morana est défini par ce qu'il a, c'est-à-dire rien. C'est pourquoi il constitue un « scandale » pour les garçons, justement car il n'est pas recevable dans leur vision du monde : tout le monde est coupable, mais comment peut être coupable celui qui n'a rien fait ? On peut mieux comprendre cet aspect en faisant référence aux études de René Girard sur le concept de « scandale ». Cela sert à expliquer le concept de « rivalité » dans les représentations de la violence biblique : « comme le terme hébreu qu'il traduit, " scandale " signifie non pas un de ces obstacles ordinaires qu'on évite sans peine après s'y être heurté une première fois mais un obstacle paradoxal qu'il est presque impossible d'éviter : plus le scandale nous repousse, en effet, plus il nous attire »[273]. Morana est un « scandale » car il se heurte constamment à l'obstacle de la pauvreté ; de plus, il est un « scandale » pour les garçons, car il est l'obstacle à leur théorie qui considère tout le monde

---

[270] Les êtres tels que lui traversent les époques. Ils existent et existeront toujours. La vulnérabilité, mais sous sa forme la plus répugnante. Quelqu'un qu'on devrait défendre mais dont on sait qu'on se salira les mains en le défendant. Donc on hésite, on fait mine de ne pas l'entendre. Morana est ainsi. Sa destruction est infinie. Dans sa vie, il n'y aura jamais rien. Pas un raisonnement, pas une intuition. Rien de rien. Et pourtant il est là, il continue d'exister [Ivi, p. 142 ; trad. fr., p. 166].

[271] Parce que ça n'existe pas, les gens qui n'ont rien fait […]. Être impliqué est normal et inévitable. Nous sommes nés : nous sommes impliqués [Ivi, p. 217 ; trad. fr., p. 250].

[272] Inquadra l'essere sotto il profilo dell'avere, riduce il soggetto a un portatore di proprietà (e non di azioni), gli chiede di restare, dolorosamente ma orgogliosamente, ciò che è. Non pretende trasformazioni, rinunce, sacrifici. Il sacrificio è già avvenuto, non ne occorrono altri. Abbiamo già dato, ora ci aspetta di riposare in noi stessi [Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, op. cit., p. 89].

[273] René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair* (1996), Paris, Grasset, 2001, p. 35.

coupable. Il provoque à travers sa faiblesse, puisqu'en tant que victime ontologique, il ne peut pas être jugé par les enfants/terroristes et cela limite leur capacité destructrice.

Une fois kidnappé, Morana subi la violence des petits terroristes :

> Quando siamo tutti e tre nella cantina Volo apre la celletta, fa uscire Morana e lo fa alzare in piedi. Non gli toglie il nastro adesivo. Lo fa indietreggiare a passettini fino alla parete, gli fa appoggiare la schiena e gli dice di stare dritto. Poi, senza violenza, gli fa pressione con la mano contro il petto. Forte, più forte. Come se volesse sfondarglielo, ma senza colpirlo, solo concentrando la forza in un punto. Morana non si muove ma gli occhi gli si bagnano, la luce elettrica glieli fa bruciare. Poi Volo smette, riprende fiato; ricomincia la stessa azione, questa volta facendo pressione contro la fronte. Silenzioso e incruento. Non gli interessa lo sfogo, nessuna manifestazione dinamica. Niente colluttazioni. Preferisce lavorare sull'intensità, sulla concentrazione. Per la pressione la fronte si deforma. Morana non si ribella. Il mondo, adesso, vuole questo. Vuole la pressione, e Morana non contraddice il mondo[274].

Le narrateur, qui participe à cette scène, commente ainsi l'événement : « La liturgia della distruzione alla quale ho assistito non è fatta di calci e pugni ma di pressione e densità. È una colonna nera che spinge in basso, piega e comprime. La violenza morbida. La violenza gentile. La concentrazione come distruzione. Il corpo di Morana, la tenerezza del suo dolore inconsciente »[275]. Le langage du narrateur est paradoxal : la violence est « gentille », car elle renonce à chaque forme de cruauté pour devenir scientifique. Il n'y a pas de rage, il n'y a rien à demander à cette personne, il n'y a pas la volonté d'imprimer de signes de son propre pouvoir : c'est le simple exercice d'une force déformante qui, lentement, façonne le corps du kidnappé. C'est une forme de torture et, à ce propos, on propose ici une réflexion du sociologue Wolfgang

[274] Quand nous sommes tous les trois dans la cave, Envol ouvre la petite cellule, en extrait Morana et l'invite à se tenir debout. Il le fait reculer jusqu'au mur à petits pas, lui colle le dos contre la paroi et lui intime de se tenir droit. Puis, sans violence, il exerce une pression avec la main sur sa poitrine. Fort, plus fort. Comme s'il voulait la lui enforcer mais sans le frapper, rien qu'en concentrant sa force sur un point. Morana ne bouge pas, mais ses yeux sont humides, ils brulent à cause de la lumière électrique. Puis Envol cesse, il reprend son souffle ; il répète ensuite le même geste, en pressant cette fois sur le front. En silence et sans faire couler le sang. Ça ne l'intéresse pas de se défouler, il n'extériorise rien. Pas de coups. Il préfère travailler sur l'intensité, la concentration. Le front se déforme sous la pression. Morane ne se rebelle pas. Maintenant c'est ce que veut le monde. Il veut la pression, et Morana ne contrarie pas le monde [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 248 ; trad. fr., p. 285-286].

[275] La liturgie de la destruction à laquelle j'ai assisté n'est pas faite de coups de pied et de poing, mais de pression, de densité. C'est une colonne noire qui pousse vers le bas, qui plie et comprime. La violence douce. La violence aimable. La concentration comme forme de destruction. Le corps de Morana, la tendresse de sa douleur inconsciente [Ivi, p. 250 ; trad. fr., p. 288].

Sofsky, qui a théorisé une phénoménologie de la violence dans son *Traktat Über die Gewelt* [Traité de la violence] :

> La torture transforme la personne en un organisme, en un morceau de chair vivante, en objet de travail qu'elle manipule pour jouer arbitrairement de ses états. De cette chosification découle tout le reste. En s'érigeant en auteur et agent de la souffrance, le bourreau renvoie la victime à sa pure corporéité. Les actes sociaux sont remplacés par des opérations techniques. La violence n'anticipe ni sens ni réponses, elle calcule et expérimente des réactions physiques[276].

D'ailleurs, le seul but de la séquestration de Morana pour les trois pré-adolescents est d'« analizzare la fenomenologia di questa azione »[277]. Il est le « grado zero del sequestro di persona»[278]. En effet, la particularité de Morana est qu'il était déjà un simple corps, un simple organisme avant d'être kidnappé. Ce n'est pas la torture qui le transforme en une chose, elle confirme seulement ce qu'il était déjà : « Morana non dice e non dirà niente. Morana aspetta. Non aspetta neppure. Morana è, Morana sta. È un organismo, è composto da cellule. È come se in lui tutto volesse ricordarci questo: io non esisto se non come piccolo corpo »[279]. Morana renverse le rapport de cause/effet : il ne devient pas un simple corps après la torture, mais il est choisi pour être torturé car en lui le procès de réification est déjà accompli. Alors, la violence peut être considérée comme étant "gentille" parce qu'elle ne change pas l'existant : elle se limite à confirmer les rapports de pouvoir déjà établis.

Morana, pendant la torture, vit une « paura analfabeta »[280] : ses sentiments n'arrivent pas à produire un signifié car Morana est un simple corps : il est un signifiant pur, sans aucun signifié. Ou, mieux, son signifié est le vide : « Io sono in piedi e li guardo: nella lotta non c'è lotta. Noi colpiamo al cuore ma il cuore non c'è »[281], dit le narrateur en commentant les violences de ses compagnons sur Morana. Face à ses tortionnaires, Morana est un simple objet :

---

[276] Wolfgang Sofsky, *Traktat Über die Gewelt* (1996), trad. fr. *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 2015, p. 87.

[277] Analyser la phénoménologie de ce type d'action [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 247 ; trad. fr., p. 285].

[278] Le degré zéro du kidnapping [Ibid.]

[279] Morana ne dit rien, ne dira rien. Morana attend. Il n'attend même pas. Morana est, Morana vit. C'est un organisme, il est composé de cellules. C'est comme si tout en lui voulait nous le rappeler : je n'existe pas, sinon en tant que petit corps [Ivi, p. 246-247; trad. fr., p. 284].

[280] Peur analphabète [Ivi, p. 256 ; trad. fr., p. 295].

[281] Moi, je suis debout et je les regarde : dans la lutte, il n'y a pas de lutte. Nous frappons au cœur, mais il n'y pas de cœur [Ivi, p. 257 ; trad. fr., p. 295-296].

il n'oppose aucune résistance à la violence subie. Mais, alors, quel est le sens de cette torture, si, apparemment, elle ne cherche rien ? Pour le comprendre, il faut revenir au concept de violence en tant qu'action pour faire de l'autre un esclave, un outil de sa propre volonté. À ce propos, on peut faire référence aux réflexions de Giorgio Agamben, qui a étudié le rapport entre le maître et l'esclave en analysant l'œuvre d'Aristote, c'est-à-dire l'œuvre d'un auteur qui a vécu à une époque où l'esclavage était à la base de la structure sociale. Pour Aristote, l'esclave est un *ktema*, un terme qui est souvent traduit comme « objet de propriété ». Agamben propose d'approfondir ce terme :

> Pour Aristote, l'assimilation de l'esclave à un *ktema* implique qu'il fasse partie (morion) du maître, et en fasse partie au sens plein et constitutif. Le terme *ktema*, qui […] n'est pas un terme technique du droit, mais de l'*oikonomia*, ne signifie pas « propriété » au sens juridique et désigne, dans ce contexte, les choses en tant qu'elles font partie d'un ensemble fonctionnel et non en tant qu'elles appartiennent en toute propriété à un individu […]. L'esclave est à tel point une partie (du corps) du maître, au sens « organique » et non simplement instrumental du terme, qu'Aristote peut parler d'une « communauté de vie » entre le maître et l'esclave[282].

Donc, la torture est une tentative pour s'approprier Morana, non en tant qu'objet, mais en tant que partie du corps. À cet égard, on peut analyser un passage très symbolique de la scène de la torture : « Uno mescolato all'altro siamo un nodo. Chiusi nel nodo coviamo un morto. Un morto semplice. Il morto semplice. Non lo coviamo, lo partoriamo: il corpo morto di Morana viene fuori dai nostri corpi vivi »[283]. C'est une phrase paradoxale : l'accouchement, au lieu de donner naissance à une nouvelle vie, produit un corps mort. On peut comprendre ce passage en considérant que ces garçons essaient de donner une valeur affirmative au concept de mort : ils veulent souligner l'importance de la finitude de l'être humain. Faire de Morana un esclave, jusqu'à accoucher de sa mort, signifie s'approprier la faiblesse ontologique de l'être humain. En effet, le narrateur, qui a souvent des discussions imaginaires avec des animaux, déclare cette volonté de devenir « coupable » :

> Sono importanti i corpi?
> I corpi incarnano. Rappresentano.

---

[282] Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi* (2014), trad. fr. « L'usage des corps » dans ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris Seuil, 2016, p. 1081.

[283] Enlacés les uns aux autres, nous formons un nœud. Enfermé dans le nœud, nous couvons un mort. Un mort simple. Le mort simple. Nous ne le couvons pas, nous le mettons au monde : le corps mort de Morana sort de nos corps vivants [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 257 ; trad. fr., p. 296].

I corpi sono corpi, dice.

Sono simboli.

Il corpo di Morana di che cosa è simbolo?

Di una scoperta.

[…]

Cosa?, mi domanda calmo.

Essere colpevoli.

Avete così tanto bisogno di essere colpevoli da pensare che lo siano tutti, mi fa guardandomi.

Cosa vuoi dire?

Per voi Morana era colpevole.

Doveva esserlo.

Essere colpevole contagia, dice. Forse è una malattia.

Sì. È un'infezione.

E voi vi incaricate di propagarla[284].

Finalement, on peut comprendre la fonction de Morana dans le récit. Pour ce faire, il est encore utile de se référer aux théories d'Agamben, qui a consacré son œuvre la plus célèbre à la figure de l'*homo sacer*. Cette figure semble particulièrement adaptée pour comprendre le personnage de Morana et nous allons maintenant essayer de montrer les nombreuses affinités entre les deux. Face à l'*homo sacer*, Agamben dit, « on se trouve face à une vie nue résiduelle et irréductible, qui doit être exclue et exposée à la mort comme telle, sans qu'aucun rite ni sacrifice ne puisse la racheter »[285]. De plus, on peut considérer Morana, compte tenu de sa pauvreté, comme une sorte de « bandit », dans le sens de quelqu'un qui est éloigné de la communauté (en effet, on a déjà vu la façon dont Morana a été marginalisé par ses

[284] C'est important, les corps ?
Les corps incarnent. Ils représentent.
Les corps sont des corps, il observe.
Ce sont des symboles.
De quoi le corps de Morana est-il le symbole ?
D'une découverte.
[…]
Quoi ? me demande-t-il tranquillement.
D'être coupables.
Vous avez tant besoin d'être coupables que vous pensez que le monde l'est, il affirme en me regardant.
Qu'est-ce que tu veux dire ?
Pour vous, Morana était coupable.
Il devait l'être.
Être coupable contamine, il poursuit. Peut-être que c'est une maladie.
Oui. C'est une infection.
Et vous vous chargez de la propager [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 261 ; trad. fr., p. 300-301].

[285] Giorgio Agamben, « Le Pouvoir souverain et la vie nue », op. cit., p. 93.

compagnons). La vie du bandit et de l'*homo sacer*, dit Agamben, « n'est un bout de nature sauvage sans lien aucun avec le droit et la cité : c'est, au contraire, un seuil d'indifférence et de passage entre l'animal et l'homme, la *phusis* et le *nomos*, l'exclusion et l'inclusion : loup-garou précisément, ni homme ni bête, qui habite paradoxalement dans ces deux mondes sans appartenir à aucun d'eux ». Ce n'est pas par hasard que Morana a été décrit pour la première fois comme un garçon sale et infecté par les poux, justement comme un animal : de plus, son incapacité à s'exprimer dans un langage correct accentue sa position sur le seuil entre l'homme et la bête.

Si la vie de l'*homo sacer* ne peut pas être sacrifiée, alors dans ce texte on est face à quelque chose de différent du sacrifice. Pourtant, il faut revenir à ce concept, qui, selon les études de René Girard, suppose que « la violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange. À la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée »[286]. Tout cela afin d'arrêter chaque forme de violence au sein de la communauté : c'est donc un mécanisme qui structure et construit la paix. En revanche, l'assassinat de Morana a pour but l'exact contraire : à travers sa mort, les garçons veulent rétablir le conflit au sein d'une nation, l'Italie, qui est décrite comme impuissante, tout juste capable de pleurer sur son sort :

> Un giorno resto a guardare Tina Pica in *Pane, amore e fantasia*. Fa Caramella. Mi piace quando grida. Grida sempre. E borbotta e rimprovera. Moralizza. Penso abbia capito che una certa italianità è fatta in questo modo e che vale la pena interpretarla. Una repubblica fondata sulla reprimenda. La voce che si ingrossa, la laboriosa fabbricazione del ruggito poi il ruggito viene fuori, ci soffi sopra e ti accorgi che era schiuma[287].

Il tempo materiale semble, alors, vouloir montrer une sorte d'anti-sacrifice, c'est-à-dire un événement capable de sortir la communauté de son apathie, de sa paix vécue comme une forme de somnambulisme.

---

[286] René Girard, *La violence et le sacré* (1972), Paris, Fayard, 2014, p. 11.

[287] [287] Un jour, je reste là à regarder Tina Pica dans *Pain, amour et fantaisie*. Elle joue le rôle de Caramella. J'aime bien quand elle hurle. Elle fait la morale. D'après moi, elle a compris qu'une certaine italianité est ainsi faire ce que cela vaut la peina de l'interpréter. Une République fondée sur la réprimande. La voix qui enfle, la laborieuse élaboration du rugissement : puis celui-ci jaillit, on souffle dessus et on s'aperçoit que c'était juste de l'écume [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 153 ; trad. fr., p. 178].

Combattre l'apathie signifie rétablir l'importance de l'action : *Il tempo materiale* semble être la description du « degré zéro » de la possibilité d'agir. La mort de Morana, en effet, est la revendication des garçons de leur pouvoir destructeur : « Se il pudore imposto dalla militanza non ce lo proibisse, vorremmo e dovremmo piangere di commozione. Di gioia e di dolore. Perché abbiamo trovato il luogo nel quale tutto si concentra e si rivela. Noi uccidiamo: noi sappiamo uccidere »[288]. La « naissance du mort » est un thème qui, dans le texte, peut être lié à une autre scène, celle de la fausse couche de la mère du narrateur. Après cet événement, le frère du narrateur réagit de façon bizarre : « In effetti dal giorno dell'aborto qualcosa nel Cotone era cambiato. Si portava sempre dietro un panino. Fin qui tutto normale, poteva avere fame. Solo che il panino era sempre lo stesso. Ogni tanto prendeva in mano, lo contemplava e lo rimetteva a posto. Mai un morso, niente, il panino era intatto »[289]. Donc, on lit la difficulté du frère d'accepter la perte du nouveau frère et sa tentative de le substituer à un simulacre. Toutefois, finalement, le deuil est dépassé :

> Seduto sulla sponda del letto, leggermente chino in avanti, il Cotone staccava con medio indice e pollice della destra piccoli pezzi del panino che teneva con la sinistra. Li staccava e se li mangiava. Sentendomi entrare si era interrotto per un attimo e mi aveva guardato, poi aveva ricominciato a staccare bocconi e a mangiarli. Erano verdi e nerastri, gli si sbriciolavano tra le dita. Senza dirgli niente mi ero seduto vicino. Ero rimasto così, con questo Cotone, incapace di parlargli. Poi, considerato che ogni legame è silenzio, avevo allungato una mano verso il panino, ne avevo staccato un pezzo e mi ero messo anch'io a mangiare il lutto[290].

Dans les deux cas, la mort de Morana et la fausse couche, il y a la volonté de s'approprier le corps de l'autre : dans le premier cas, c'est un corps situé entre la bête et l'homme, alors que dans le deuxième cas, c'est un corps situé entre l'existence et la non-existence. Cotone, le petit

---

[288] Si la pudeur qu'impose le militantisme ne nous l'interdisait pas, nous voudrions et devrions pleurer d'émotion. De joie et de douleur. Car nous avons trouvé le lieu où tout se concentre et se révèle, Nous tuons, nous savons tuer [Ivi, p. 257 ; trad. fr., p. 296].

[289] En effet, depuis le jour de la fausse couche, quelque chose avait changé chez le Coton. Il avait toujours un sandwich avec lui. Jusqu'ici rien d'étrange, il pouvait avoir faim. Sauf que c'était toujours le même sandwich. De temps en temps il le prenait à la main, l'examinait et le remettait à sa place. Jamais une bouchée, rien, le sandwich était intact [Ivi, p. 160 ; trad. fr., p. 185-186].

[290] Assis sur le bord du lit et légèrement penché en avant, le Coton détachait avec le médius, l'index et le pouce de la main droite de petits morceaux du sandwich qu'il tenait dans la gauche. Il les détachait et les mangeait. Lorsqu'il m'a entendu entrer, il a cessé pendant quelques instants et m'a observé, puis il a recommencé à détacher des petits morceaux qu'il avalait ensuite. Ils étaient verts et noirâtres, ils s'émiettaient entre ses doigts. Sans rien dire, je me suis approché de lui. Je suis resté comme ça, avec ce Coton, incapable de lui parler. Puis, conscient que tout lien est silence, j'ai tendu la main vers le sandwich, j'en ai détaché un morceau et je me suis mis à mon tour à manger le deuil [Ivi, p. 163 ; trad. fr., p. 189].

frère, à travers la fausse couche de sa mère apprend la possibilité de donner la vie, même si, parfois, on peut échouer. Les petits terroristes, en revanche, à travers Morana, comprennent qu'il y a toujours la possibilité de prendre la vie d'autrui. En somme, donner la vie et prendre la vie sont les deux possibilités d'action de base de l'être humain, avant toutes les autres. C'est comme si l'être humain était toujours face à ce dilemme, à cette « crise » : faire vivre ou faire mourir. Donc, l'existence de la mort permet le choix, puisqu'elle introduit le deuxième terme. Agir, alors, signifie transformer la non-existence en existence et *vice versa*.

La fausse couche est l'échec de la vie, alors que l'assassinat est le triomphe de la mort : cependant, le mystère qui se cache derrière ces situations est qu'il y a toujours la possibilité d'agir, malgré tout, malgré l'échec, malgré la mort. Ce mystère a été exploré par Vladimir Jankélévitch, l'auteur qui, en écrivant son traité *La mort*, a défini une véritable phénoménologie de ce thème mystérieux et complexe :

> L'action entreprend malgré la mort, mais sa portée et sa puissance prospective demeurent en fait limitées ; elle ne tient pas compte de la mort mais elle est bien loin de la nihiliser : elle regarde au-delà, voilà tout, sans cesse plus loin, et vers un avenir toujours ouvert qu'elle renvoie de lendemain en surlendemain par une inlassable reconduction de son projet ; l'action entreprend en dépit de l'accident négligeable appelé mort, mais ce qu'elle dédaigne continue de l'obérer comme une malédiction, et son dédain a parfois l'air d'une protestation désespérée et impuissante. La volonté fait comme si la mort n'existait pas ; et ce comme-si, qui résulte d'un escamotage, tient par le malentendu[291].

Le bébé est mort, toutefois on peut continuer à vivre : on mange son simulacre. La vie résiste et se nourrit de ses échecs. Tuer Morana signifie montrer la possibilité d'une action, en s'appropriant la faiblesse ontologique de cette victime : si je suis faible, je peux échouer, donc être coupable. L'importance d'être coupable est toujours compréhensible à la lumière de la volonté des garçons de rétablir la possibilité d'une action : en effet, être coupable signifie avoir accompli une action qui a fait l'individu en tant que tel. L'individu se reconnaît acteur de l'histoire à travers sa culpabilité.

La culpabilité recherchée par les petits terroristes n'a rien à voir avec l'amoralité ou le crime, même s'ils réalisent des actions cruelles : ils cherchent exclusivement la possibilité d'être imputés, d'être possesseurs de certaines actions. Leur volonté d'être coupables, de façon

[291] Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977), Paris, Flammarion, 2017, p. 586.

absolue, sans définir de quoi il faut être coupable, est le signe d'une volonté de posséder la pure possibilité d'agir. « Essere colpevoli è una responsabilità »[292], diront les garçons : par conséquent, cette culpabilité absolue est la revendication d'une puissance en tant que possibilité des possibles. Pour conclure : le corps de la victime est la feuille vierge sur laquelle le bourreau revendique sa puissance, sa capacité à agir. Il est le document d'une force, la trace de la possession d'une capacité d'action.

Il est intéressant de comparer Clara et Morana pour comprendre comment l'appartenance à une classe sociale modifie la capacité d'action du personnage. Bien que toutes deux soient des victimes, Clara conserve sa propre capacité d'action grâce à sa famille aisée, tandis que Morana est embourbé dans sa pauvreté. Dans les cas analysés, l'appartenance à une classe sociale est fondamentale pour comprendre la capacité d'action des personnages : ceux qui appartiennent aux classes les plus défavorisées, c'est-à-dire Morana et les femmes de *La scuola cattolica*, sont manipulés par les bourreaux ; la classe moyenne, représentée par le père de Nicolas, semble avoir comme seule possibilité d'action la fuite de la violence ; les classes plus aisées, c'est-à-dire la riche bourgeoisie de Clara, transforment, d'une certaine manière, la violence subie en une force attractive, qui jette aussi le tortionnaire dans l'abîme existentiel de sa victime.

1.2 Les personnages résistants

La victime n'arrive pas à agir. Elle est bloquée, à cause des forces qui la surplombent. C'est la raison pour laquelle, comme nous l'avons vu plus haut, elle apparaît dans le récit à travers le regard du tortionnaire ou d'un autre personnage : elle est ce que les autres disent d'elle. Elle existe en tant qu'être de langage, mais d'un langage qui ne lui appartient pas. Elle est une sorte de matière malléable, qui peut être transformée par la volonté du personnage ennemi, en tant qu'individu qui possède encore la capacité d'agir. La victime est tout ce que l'autre veut qu'elle soit. Le rapport tortionnaire/victime se fonde sur l'exercice de la force à sens unique, du tortionnaire sur la victime.

Toutefois, celui qui joue le rôle du violent ne rencontre pas toujours des personnages faibles : certains personnages s'opposent aux bourreaux. Pour approfondir cet aspect, il est utile

[292] Être coupable est une responsabilité [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit, p. 74 ; trad. fr., p. 86].

faire référence aux études du philosophe Roberto Esposito, qui a consacré plusieurs ouvrages à l'analyse du pouvoir contemporain et au concept de conflit, puisqu'il est l'un des plus célèbres auteurs de ce que l'on a coutume d'appeler l'*Italian tought* :

> Non seulement le monde est constitué de forces opposées, mais cette opposition est toujours positive en soi. Bien que certaines forces s'expriment négativement, le conflit qu'elles provoquent est toujours positif. Les forces négatives se battent également pour s'affirmer auprès de leurs adversaires dans une confrontation qui détermine toutefois une nouvelle « position ». [...] Ce sont toujours leurs différences qui mènent à la confrontation entre les forces, jamais leur négation mutuelle. C'est l'image déformée du choc, vu du point de vue des forces inférieures. Mais cela, loin d'être un résultat définitif, ne constitue qu'un moment de lutte destinée à se régénérer avec des résultats alternatifs. Comme le pouvoir des prétendants n'est jamais absolu au point d'anéantir la force adverse, cette dernière a toujours la possibilité de résister à la première, de telle manière que leur bataille est sans fin293.

En effet, les différents personnages des récits représentent des forces différentes. Plus précisément, la lutte ou le rapport de forces est possible quand le personnage violent est confronté à un autre personnage en capacité d'agir, c'est pourquoi la victime n'est pas capable d'exprimer une force. Elle est précisément l'absence de force. Par conséquent, la victime ne peut pas être le symbole d'une certaine vision de la loi ou de la limite, mais seulement l'image de la force d'autrui. La victime est le miroir, le reflet de la puissance de l'autre. La victime possède néanmoins une « force passive » qui fait d'elle le personnage de la souffrance. Salvatore Natoli a consacré son traité *L'esperienza del dolore* [L'expérience de la douleur] à l'analyse de ce concept :

> L'un des traits dominants et en même temps les plus terribles de la souffrance est le fait qu'elle trace un profond fossé autour de ceux qui souffrent. De cette façon, la douleur délimite. Le cercle de la souffrance, en tant qu'expérience de la limite et surtout de sa propre limitation : la souffrance est donc une modalité classique par laquelle on expérimente sa propre individualité et où l'on expérimente l'individuation en tant que principe et forme de l'existence et de la mort.

---

[293] Non solo il mondo è costituito da forze che si oppongono, ma tale opposizione è in sé sempre positiva. Benché alcune forze si esprimano negativamente, il conflitto cui danno luogo è pur sempre affermativo. Anche le forze negative combattono per affermarsi sulle avversarie in un confronto che comunque determina una nuova "posizione". […] Ad aprire un confronto tra le forze è sempre la loro differenze, mai la reciproca negazione. Che, semmai, è l'immagine distorta dello scontro, guardato dal punto di vista delle forze inferiori. Ma esso, tutt'altro che l'esito definitivo, non costituisce che un momento di una lotta destinata a rigenerarsi da se stessa con risultati alterni. Non essendo, il potere dei contendenti, mai tanto assoluto da annientare la forza avversa, questa ha sempre la possibilità di resistere alla prima, così da rendere la loro battaglia infinita [Roberto Esposito, *Politica e negazione*, Turin, Einaudi, 2018, p. 177].

> La voie de la douleur permet à l'homme de se constituer pleinement en tant qu'individu pour la simple raison que personne ne peut lui être substitué dans la souffrance, tout comme il ne l'est pas dans sa propre mort. La souffrance fait ressortir l'irremplaçabilité et donc l'individualité [294].

Tout cela pose un problème : la victime, c'est-à-dire le personnage de la souffrance pure, doit alors être considérée comme un individu profondément séparé du reste de l'humanité, enfermé dans son expérience unique d'être souffrant. Dès lors, on critique la vision qui considère la victime comme un individu suscitant toujours la compassion de celui qui regarde. En effet, il y a un « fossé » entre la victime et le lecteur : par conséquent, le lecteur, à travers la victime, se heurte seulement au fait que chaque individu est conditionné par la présence d'une limite. La victime démontre que la limite existe, mais ne la définit pas. Elle ne propose pas une vision pouvant être niée ou partagée : elle affirme seulement la radicalité de la limite. Elle n'est pas la figure d'une force, elle est la figure de la possibilité d'une force. Une force peut exister parce qu'on aura toujours quelqu'un qui est influencé, conditionné, enfermé ou opprimé par elle. Toutefois, on pourra objecter à ces remarques qu'il existe des cas où les victimes ont essayé de proposer une certaine vision du monde. Toutefois, il s'agit d'un problème de terminologie : la victime est celle qui n'a pas la possibilité d'agir. Elle peut néanmoins, dans certains cas, sortir de son impuissance, en se transformant en un véritable agent. Par conséquent, elle peut même représenter une force, mais exclusivement lorsqu'elle acquiert une nouvelle capacité d'agir. La victime ne dit rien, elle est dite par l'autre. On ne peut donc qu'observer les mots qui la décrivent, jamais la victime en soi. En revanche, le personnage résistant, en proposant une vision de la loi et en agissant en conformité à cette dernière, peut être un personnage susceptible de susciter une empathie et donc une identification. Non pas parce que le lecteur souffre avec lui, mais parce qu'il peut comprendre (au sens de « prendre avec ») son action et les valeurs que le personnage exprime par son action même. Enfin, on peut dire que la victime provoque une indignation générique par rapport à la violence, alors que le personnage résistant propose une certaine façon d'agir, selon des règles précises et des fins déterminées.

---

[294] Uno dei tratti dominanti ed insieme più tremendi della sofferenza è dato dal fatto che essa traccia un profondo solco di divisione intorno a chi soffre. In tal modo, il dolore delimita. Il cerchio della sofferenza, in quanto esperienza del limite e soprattutto della propria limitazione: la sofferenza è dunque una modalità classica tramite cui si fa esperienza della propria individualità e si conosce l'individuazione come principio e forma dell'esistere e del morire. La via del dolore consente all'uomo di costituirsi integralmente come individuo per la semplice ragione che nessuno è sostituibile nel proprio dolore così come non lo è nella propria morte. La sofferenza fa apparire con evidenza la propria insostituibilità e perciò la propria individualità [Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore* (1986), Milan, Feltrinelli, 2002, p. 19].

1.2.1 Felice, la liberté de la négation

> Questa storia comincia dalla fine; comincia con la morte del protagonista, Felice Lasco, ucciso con due colpi di pistola da colui che, in giovinezza, era stato il suo amico del cuore. Non sono uno scrittore; sono un vecchio medico in pensione e non m'intendo molto di strategie narrative, sennonché sono venuto per avventura a conoscenza di una vicenda che mi è parsa subito densa di significati non soltanto contingenti, personali, ma che investono l'intera comunità di cui faccio parte: Napoli, e in special modo la più derelitta delle sue aree urbane, il Rione Sanità295.

Dans l'incipit du roman *Nostalgia* d'Ermanno Rea, tous les renseignements qui concernent l'histoire sont mis à disposition du lecteur. Même si le narrateur affirme la nature non fictionnelle de son récit, il y a déjà dans cette première page de nombreux éléments qui renvoient à une inspiration littéraire. Le narrateur médecin qui regarde avec une certaine distance intellectuelle la violence du quartier Sanità renvoie à l'une des plus célèbres pièces d'Edoardo De Filippo, *Il sindaco del rione Sanità*. En effet, l'un des personnages les plus importants de cette pièce est le médecin Fabio Della Ragione, confronté à la violence de son quartier. On note ici une certaine inspiration dramatique de l'auteur, dissimulée derrière la volonté de se montrer objectif, voire même de se positionner contre l'art du récit. Le terme pivot est celui de *comunità*, communauté. Ce concept a été analysé par Roberto Esposito, qui lui a consacré un ouvrage qui retrace l'histoire de ce concept dans la philosophie occidentale. C'est pourquoi nous proposons ici sa définition de la « communauté » : « La communauté n'est pas l'*inter* de l'*esse*, mais l'*esse* comme *inter* : elle n'est pas un rapport qui modèle l'être, mais l'être lui-même comme relation. […] L'être de la communauté est l'écart, l'espace qui nous relie aux autres dans une non-appartenance commune »[296]. En outre,

> Dans le concept de « condivisione » [partage] le « con- » [avec] est justement associé à la « division ». La limite à laquelle il fait allusion est celle qui unit non pas à la manière de la convergence, de la conversion, de la confusion, mais à celle de la divergence, de la déviation, de la diffusion. Le sens part toujours de l'intérieur vers l'extérieur, jamais de l'extérieur vers

---

[295] Cette histoire commence par la fin ; elle commence par la mort du protagoniste, Felice Lasco, tué par deux balles de pistolet par celui qui, pendant sa jeunesse, fut son meilleur ami. Je ne suis pas un écrivain ; je suis un vieux médecin à la retraite et je ne m'y connais pas en stratégies narratives, bien que j'en sois arrivé, par hasard, à prendre connaissance d'un événement qui m'est apparu plein de signification, non seulement contingentes, personnelles, mais qui investissent toute la communauté dont je fais partie : Naples, plus précisément la plus misérable de ses zones urbaines, le Rione Sanità [Ermanno Rea, *Nostalgia*, Milan, Feltrinelli, 2016, p. 9].

[296] La comunità non è l'*inter* dell'*esse*, ma l'*esse* come *inter*: non un rapporto che modella l'essere, ma l'essere medesimo come rapporto. […] L'essere della comunità è lo scarto, lo spaziamento che ci rapporta agli altri in comune non appartenenza [Roberto Esposito, *Communitas* (1998), Turin, Einaudi, 2006, p. 150].

> l'intérieur. La communauté est l'extériorisation de l'intérieur. C'est pourquoi — parce qu'elle s'oppose à l'idée d'intériorisation, ou, plus encore, d'internalisation — l'*inter* de la communauté ne peut lier que des extériorités ou des « déperditions », des sujets confrontés à leur propre extérieur[297].

Si la communauté est l'extériorisation de l'intérieur, alors la meilleure façon de raconter un quartier est de le faire à travers ses habitants. C'est donc seulement en narrant l'identité de ces deux amis que le médecin peut vraiment décrire le *rione* Sanità :

> Entrambi magri, entrambi di pelo nero, nessuno avrebbe tuttavia potuto scambiarli. Perché la magrezza di Oreste era tagliente, quella di Felice no, era una magrezza malinconica e quindi dotata di una sua sinuosità. Oreste era assertivo e sempre sicuro di sé, Felice invece inclinava al dubbio e all'introversione. La sua espressione preferita era: e io che cazzo ne so? Lo diceva storcendo la bocca con disgusto. Spesso evitava addirittura di rispondere: guardava fisso l'amico senza battere ciglio[298].

Il est très intéressant de noter que pour représenter une communauté, le texte se focalise sur deux amis. En effet, le concept d'« ami » est considéré par Giorgio Agamben comme essentiel pour comprendre toute structure communautaire : « il est essentiel que la communauté humaine soit ici définie, à la différence de celle des animaux, par une participation au fait même de vivre ensemble […], qui n'est pas définie par la participation à une substance commune, mais par un partage purement existentiel, et pour ainsi dire, sans objet : l'amitié comme consentement au pur fait d'exister »[299]. Le partage existentiel entre les amis est si étroit que les deux forment, ensemble, une parfaite machine criminelle :

---

[297] Nel concetto di « condivisione » il « con » è associato appunto alla « divisione ». Il limite cui esso allude è quello che unisce non nel modo della convergenza, della conversione, della confusione, bensì in quello della divergenza, della diversione, della diffusione. La direzione è sempre dal dentro al fuori, mai dal fuori al dentro. La comunità è l'esteriorizzazione dell'interno. Per questo – perché opposto all'idea di interiorizzazione, o, tantopiù, d'internamento – l'inter della comunità non può legare che delle esteriorità o delle « fuoriuscite », dei soggetti affacciati sul proprio fuori [Ibidem.].

[298] Tous deux étaient maigres et très bruns, mais personne n'aurait pu les confondre. Si Oreste était d'une maigreur maladive, Felice, lui, était d'une maigreur mélancolique et donc non dépourvue de sinuosité. Oreste était affirmé et toujours sûr de lui, Felice en revanche tendait au doute et à l'introversion. Son expression fétiche était : « Qu'est-ce que j'en sais, putain ? » ! Il le disait en grimaçant de dégoût. Parfois même, il évitait de répondre et se contentait de fixer son ami sans ciller [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 22].

[299] Giorgio Agamben, *L'amicizia* (2007), trad. fr. *L'amitié*, Paris, Payot & Rivages, 2017, p. 40.

> Oreste e Felice non invertivano mai i rispettivi ruoli: la specializzazione è l'anima del successo, compreso quello del delinquere. Oreste sedeva dietro e scippava. Felice conduceva la Vespa, la Lambretta, la moto, o quel che fosse, rallentando e schizzando innanzi secondo necessità[300].

Le couple dresse un portrait plutôt stéréotypé de Naples et de ses quartiers pauvres. Il représente une sorte de figure mythologique, formée par la moto et les deux garçons : l'un vole le sac de quelqu'un qui marche dans la rue, l'autre conduit la moto et fait en sorte de fuir les lieux le plus vite possible. L'amitié entre Oreste et Felice ne consiste pas seulement à partager leur existence, mais à en former une seule : ils sont une sorte de nouvel organisme *cyborg* ayant pour but d'accomplir des actions hors la loi. Cependant, la distinction entre les deux personnages est claire : Oreste réalise l'acte criminel, tandis que Felice fuit. Oreste est l'homme de la violence, Felice, celui de la sécurité. En effet, les deux rôles sont cohérents avec leur description : pour voler un sac, il faut être ferme et sûr de son geste ; pour fuir, il faut avoir une certaine prédisposition à affronter le hasard, à savoir réagir rapidement face aux obstacles. L'homme de la certitude vole, l'homme du doute fuit.

Cet animal mythologique est l'incarnation de la nature du quartier, comme il est décrit par le narrateur médecin : d'ailleurs, cet animal criminel est le fruit d'un environnement voué à l'illégalité :

> La struttura stessa di Napoli (figuriamoci del nostro quartiere) non sarebbe in grado di sopportare un regime di regole legali in quanto esse imbriglierebbero il naturale bisogno di volatilità di certe forme produttive. Un modo come un altro per dire che la Sanità ha l'illegalità nel sangue e nessun traffico vi può attecchire che non sia doverosamente illegale[301].

Même si cette description peut sembler reformuler l'image banale de Naples comme ville sanglante, elle demeure très intéressante sur un point : on n'affirme pas qu'il est impossible d'établir un système de règles à Naples, mais qu'il est impossible de le faire de façon légale. On envisage une réglementation alternative, et non l'absence d'une réglementation. D'ailleurs, en racontant un vol, le narrateur parle de « règle » : « lo vuole la regola: la vittima va affrontata

---

[300] Oreste et Felice n'avaient jamais inversé leurs rôles : la spécialisation est l'âme du succès, y compris dans la délinquance. Oreste était assis à l'arrière et volait les sacs à la tire. Felice conduisait la Vespa, la Lambretta, la moto, peu importait ce que c'était, en ralentissant ou en accélérant au besoin [Ermanno Rea, *Nostalgia, op. cit.*, p. 26].

[301] La structure même de Naples (sans parler de celle du notre quartier) ne serait pas capable de supporter un régime de règles légales puisqu'elles exploiteraient le besoin naturel de volatilité de certaines formes productives. C'est une façon de dire que la Sanità a l'illégalité dans le sang et qu'aucun trafic ne peut y prendre racine s'il n'est pas foncièrement illégal [Ivi, p. 61].

di sorpresa; nulla deve metterla sull'avviso. [Felice] La raggiunge di spalle. La sfiora come un colpo di vento mentre Oreste, dietro di lui, cerca di eseguire lo scippo con il consueto strappo secco »[302]. Donc, il y a des règles, mais il n'y a pas de loi.

Les lois, pour reprendre une expression de Ludwig Wittgenstein, forment un système de propositions qui s'appuie sur un « jeu linguistique », c'est-à-dire un usage particulier de la langue, reconnu par une communauté. Il y a un accord entre les personnes afin de se comprendre. Les lois ont une signification déterminée parce que la communauté reconnait leurs présupposés, leur conférant ainsi une valeur. Cependant, si « la vérité de certaines propositions empiriques appartient à notre système de référence »[303], alors on peut dire que la « légalité » aussi dépend du système de référence, en considérant la valeur de « légalité » comme la valeur de « vérité » des propositions de la loi. C'est pourquoi, dans un contexte comme celui que le roman décrit, on peut parler de règle du vol : cet acte est « légal » — c'est-à-dire permis — dans un contexte où un régime criminel prévaut, « illégal » si on le compare à la structure d'un état de droit. Toutefois, on préfère parler de « réglementation » au lieu de « loi » car les règles du vol, et de ce quartier en général, sont le résultat d'une régularité plus que le fruit d'une loi imposée par un pouvoir constitué. Pour répondre de manière affirmative à la question de Wittgenstein : « Peut-on donc dire que seule une certaine régularité dans les événements rend l'induction possible ? »[304], alors on peut dire que le narrateur est conduit à considérer la violence comme l'essence de son quartier en raison de la régularité du crime qu'on y observe. D'ailleurs, le texte est constellé de passages comme celui-ci : « durante la notte era stato ammazzato un ragazzo da una baby-gang che, a bordo di scalcagnati e rombanti scooter, aveva fatto irruzione nella piazza su cui si affaccia la basilica, sparando all'impazzata al solo scopo di terrorizzare il territorio e affermare il proprio primato nel controllo del mercato della droga »[305]. Ou bien : « cominciavano prestissimo, quando puzzavano ancora di merda. Vorticavano a bordo delle loro motociclette, non di rado esplodendo a caso colpi di pistola o addirittura scontrandosi in veri e propri conflitti a fuoco: un branco contro l'altro. Di sicuro il burratinaio

[302] C'est la règle : la victime doit être approchée par surprise ; rien ne doit l'alerter. [Felice] l'attaque par derrière. Il la frôle comme un coup de vent tandis qu'Oreste, derrière lui, tire sur le sac d'un coup sec [Ivi, p. 62].

[303] Ludwig Wittgenstein, *Über Gewlssheit* (1969), trad. fr. *De la certitude*, Paris, Gallimard, 1987, p. 45.

[304] Ivi, p. 142.

[305] Dans la nuit, un jeune homme fut tué par un baby-gang qui, à bord de scooters cabossés et vrombissants, avait fait irruption sur la place de la basilique, en tirant au hasard dans le seul but de terroriser la population et d'affirmer leur suprématie sur le contrôle du marché de la drogue [Ermanno Rea, *Nostalgia, op. cit.*, p. 128].

c'era, force ce n'era più di uno, ma preferivano che fosse la ragazzaglia a tenere il Rione in uno stato di paura perenne »[306].

Ce raisonnement inductif est, dans le même temps, le résultat d'une croyance, qui se renforce quand on en revient aux origines de la ville :

> Ma come si fa a raccontare la tragedia di Felice Lasco senza tener conto dello scenario in cui si è svolta e della storia stessa, plurisecolare, di questo scenario? Che comincia, per quel che ne so, ab urbe condita, vale a dire nel 470 avanti Cristo, quando i greci fondarono Napoli creando le prime necropoli proprio ai piedi di Capodimonte […]. Sin dai tempi dei greci, dunque, ma con continuità in età paleocristiana e poi nei secoli a seguire, l'area racchiusa tra la collina di Capodimonte e le mura della città (via Foria) ebbe rigida destinazione sepolcrale. Con la conseguenza di trasformare nell'area il ricordo dei morti in una sorta di ossessione collettiva, in una forma di religiosità venata di pagana follia[307].

Le narrateur remonte aux origines mêmes de la ville, à la recherche d'une possible explication de la violence qui règne dans la Sanità, en réélaborant un mythe fondateur. Mais, comme l'a noté Paul Ricœur en commentant le mythe de la création biblique, chaque fois que l'on parle des origines, « on est ainsi confronté au paradoxe de deux versions du *à partir de quoi* : à partir de l'expérience présente et à partir du dire de l'origine »[308]. « Même s'il reste vrai que l'événement fondateur est placé à part de l'histoire qu'il inaugure par un dire spécifique, le commencement n'est tel que s'il propage ce que nous venons d'appeler l'énergie du commencement, non pas seulement à d'autres commencements homologues, mais à l'histoire inaugurée par ces événements fondateurs »[309]. Le narrateur, en racontant le mythe de l'origine de la ville, transforme des faits contingents en destin : puisque la Sanità est un lieu consacré à la mort depuis sa fondation, alors tous les habitants sont destinés à la violence, en tant qu'instruments du meurtre.

---

[306] Ils ont commencé très tôt, alors qu'ils puaient encore la merde. Ils tournaient sur leurs mobylettes, sans cesser de tirer au hasard et provoquant une véritable fusillade : une meute contre l'autre. Bien sûr, il y avait des meneurs, mais ils préféraient que le rabatteur maintienne la populace du Rione dans un état de peur permanent.

[307] Comment peut-on raconter la tragédie de Felice Lasco sans prendre en compte le contexte dans lequel elle s'est déroulée ni son histoire pluriséculaire ? Cela a commencé, pour autant que je sache *ab urbe condita*, vers 470 avant Jésus-Christ, quand les Grecs fondèrent Neapolis en créant les premières nécropoles juste au pied de la colline de Capodimonte […]. Depuis les Grecs, donc, mais après à l'ère paléochrétienne et ensuite au cours des siècles qui suivirent, la zone délimitée par la colline de Capodimonte et les murs de la ville (Via Foria) n'avait qu'une vocation sépulcrale. Cela eut pour conséquence de transformer, dans la région, la mémoire des morts en une sorte d'obsession collective, dans une forme de religiosité teintée de folie païenne [Ivi, p. 28-29].

[308] André LaCocque, Paul Ricœur, *Penser la Bible* (1998), Paris, Seuil, 2003, p. 83.

[309] Ivi, p. 80.

À la lumière de ce que l'on vient de dire, on peut considérer le « régime d'historicité » — pour reprendre un concept de François Hartog — du narrateur comme « héroïque ». Ainsi :

> Le passé est comme une vaste réserve de schèmes d'actions possibles, où l'on va des mythes d'origine aux souvenirs récents, de la séparation de la Terre et du Ciel à la fixation des frontières du groupe, du divin à l'humain, de l'abstract au concret, de l'universel à l'individuel. Entre ces « stades » ou ces « époques », tous affectés du même degré d'existence (il s'agit de vie réelle), n'existent pas de ruptures. […] Ce sont, en somme, autant d'épisodes qui, à chaque fois et à leur façon, racontent la même histoire et où, si celle-ci vient à varier, se retrouve la même armature. Si bien que, pour finir, le mythe cosmique se retrouve dans « l'événement de tous les jours ». En ce sens, l'événement *est* mythe[310].

En effet, il faut rappeler que le roman commence par la fin de l'histoire : Felice a été tué par son ami Oreste. Il n'y a pas d'effet de suspense car le lecteur sait déjà comment le récit s'achèvera. Cet aspect montre que l'écriture même de *Nostalgia* se fonde sur un retour : on revient toujours à la mort de Felice. Exactement comme dans les tragédies classiques, on assiste à une histoire dont on connaît déjà les conséquences ultimes.

De plus, les deux amis ne sont pas des individualités, mais des identifications du *genius loci* du *rione* Sanità. À cet égard, leurs actions ne relèvent pas du domaine de la volonté humaine, mais de celui de la nature. Ils ne réalisent pas un but, mais accomplissent un *télos*, concept analysé par Salvatore Natoli, qui s'est focalisé sur l'étude des différents concepts de « fin », en tant que direction du sens de l'existence humaine :

> La philosophie du *télos* exige seulement que nous attendions ce qui peut revenir ; et ce qui revient est la continuité de la *physis*. La temporalité classique élargit le passé, contracte le futur et valorise avant tout le présent. Les raisons de tout cela sont multiples, mais l'une d'entre elles au moins est évidente : la qualité du temps, exprimée par le télos, est telle que l'on ne peut rien attendre qui — d'une façon ou d'une autre — ne soit pas déjà arrivé ; pour la même raison, ce qui s'accomplira de nouveau doit être recherché dans ce qui s'est déjà passé[311].

---

[310] François Hartog, *Régimes d'historicité* (2003), Paris, Seuil, 2015, p. 57.

[311] La filosofia del *télos* esige unicamente che si attenda ciò che può tornare; e ciò che torna è la continuità della *physis*. La temporalità classica allarga il passato, contrae il futuro, valorizza soprattutto il presente. Le ragioni di questo sono molteplici, ma almeno una è del tutto evidente: la qualità del tempo, espressa dal télos, è tale che nulla si può attendere che in un certo senso non sia già avvenuto; per la stessa ragione, ciò che di nuovo dovrà accadere si deve ricercare in ciò che è già passato [Salvatore Natoli, *La salvezza senza fede* (2007), Milan, Feltrinelli, 2008, p. 170]

Par la suite, la figure mythologique moto/garçons évolue : les amis se préparent à leur premier braquage. Quand on passe d'un travail dans lequel la symbiose est fondamentale à un autre dans lequel chaque personne peut montrer sa propre individualité, alors la « cieca violenza »[312] d'Oreste se révèle clairement. En effet, pendant le braquage, Oreste tue le propriétaire de la maison qu'ils avaient décidé de cambrioler : le « strozzino Costagliola »[313] :

> Con il cuore che batteva lento e lontano come non fosse stato più dentro di lui ma altrove, concentrò il fiotto di luce sul corpo riverso e scomposto di Gennaro Costagliola. Aveva la statuetta di bronzo ancora accanto alla testa fracassata; la morte splendeva come una fiaccola, inconfondibile nella turpe impudicizia del lago di sangue che continuava a spandersi intorno al suo capo […]. Con la torcia passò in rassegna gli oggetti sul comodino e sul letto, isolando alla fine, tra le piaghe della coperta, la canna nera di una grossa pistola. Con tutta probabilità, il vecchio aveva cercato di brandirla appena si era reso conto che qualcuno si aggirava nella stanza. Ma Oreste lo aveva prevenuto, colpendolo più volte, con quella cieca violenza che gli era abituale[314].

Les actes violents perpétrés par les deux jeunes hommes ne sont pas le fruit d'un choix libre et conscient, car ils ont seulement suivi la nature de leur environnement, assez forte pour conditionner la vie de ses habitants. La violence n'est pas un outil pour affirmer sa propre volonté, mais un instinct. Cet instinct dérive de la nature de leur quartier, lequel est, on l'a déjà vu, un lieu sacré, dédié à la mort : par conséquent, on a sous les yeux une humanité toujours en contact avec l'assassinat, sous forme de violence criminelle.

Le premier braquage est un moment de crise car il transforme l'union des deux amis, qui s'emploient à une activité beaucoup plus dangereuse que la précédente. Il révèle la vraie nature d'Oreste, un homme brutal, complètement immergé dans la nature sanglante de son quartier ; il conduira Felice à réfléchir à sa vie. C'est un moment où chacun d'eux fait un choix décisif. Oreste accepte d'incarner le *genius loci* de la Sanità : « Oreste ormai era immerso nel malaffare del quartiere fino al collo : aveva anche subìto il primo arresto della sua vita, che si era risolto

---

[312] Violence aveugle [Ermanno Rea, *Nostalgia, op. cit.*, p. 78].

[313] L'usurier Costagliola [Ivi, p. 74].

[314] Au rythme lent et lointain de son cœur, comme s'il avait quitté sa poitrine, il dirigea le jet de lumière vers le corps étendu et disloqué de Gennaro Costagliola. La statuette en bronze était toujours à côté du crâne fracassé : la mort brillait comme une torche, ostentatoire dans l'abjecte impudence du lac de sang qui continuait à se répandre autour de sa tête. […] La torche à la main, il passa en revue les objets sur la table de nuit et sur le lit, distinguant finalement, dans les plis de la couverture, le canon noir d'un lourd pistolet. Selon toute probabilité, le vieux avait essayé de le brandir dès qu'il s'était rendu compte que quelqu'un rôdait dans la chambre. Mais Oreste l'en avait empêché en le frappant plusieurs fois, de cette violence aveugle qui lui était propre [Ivi, p. 77-78].

però con una rapida scarcerazione per mancanza di prove a suo carico. Era stato accusato di aver preso parte a una rissa tra spacciatori che si contendevano il controllo di un'area ritenuta particolarmente lucrativa per la presenza di due scuole »[315]. Felice, en se remémorant son passé, voit dans le présent criminel d'Oreste son destin, auquel il semblait prédestiné dès son enfance. Ainsi Felice pense-t-il, comme le narrateur, que les récits sur les origines de la ville expliquent leur présent :

> Si disse che il destino di Oreste era ormai segnato: la matassa non poteva che dipanare quell'unico filo, perché così è la vita quando c'è in ballo un'inequivocabile vocazione. Non aveva aspettato molto a manifestarla. Erano ancora bambini quando, tra i banchi di scuola, una volta aveva mostrato la lama di un coltello a un compagno che si rifiutava di vendergli una rara immagine di un calciatore famoso[316].

Au contraire, après l'assassinat de l'usurier, Felice prend une décision diamétralement opposée à celle d'Oreste. Il décide de quitter son quartier et de fuir toute cette violence :

> Quarantacinque giorni dopo Felice si trasferì a Beirut al seguito dello zio Costantino Sorgente, tecnico, nonché uomo di fiducia di una società di costruzioni edili del Nord Italia che operava da tempo in Medio Oriente e nell'intero continente africano (realizzava grandi trasformazioni territoriali: dighe, ponti, collegamenti autostradali, gallerie)[317].

Il semble alors que briser le poids de l'illégalité imposé par cet environnement nécessite de s'éloigner de ce territoire. Paradoxalement, dans ce quartier, la violence, au lieu d'être une forme de négation, passe par une acceptation de la nature du territoire. En revanche, une vie normale, caractérisée par un travail honnête, naît d'un acte de résistance contre cette même nature. Pour cette raison, on peut comprendre la décision de Felice de fuir, son refus de devenir aussi violent que son ami. Cela apparaît dans la comparaison entre les familles des deux garçons :

---

[315] Oreste désormais était impliqué dans la pègre du quartier jusqu'au cou : il subit également la première arrestation de sa vie, qui se conclut par sa libération rapide faute de preuves contre lui. Il avait été accusé d'avoir pris part à une rixe entre des trafiquant de drogue qui se disputaient le contrôle d'une zone dite particulièrement lucrative en raison de sa proximité avec deux écoles [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 165].

[316] Il se disait que le destin d'Oreste était désormais scellé : l'écheveau ne pouvait se défaire de ce fil, c'est ainsi que va la vie quand une vocation aussi évidente est en jeu. Elle se manifesta tôt. Ils étaient encore enfants lorsque, sur les bancs de l'école, il avait un jour menacé d'un couteau un camarade qui refusait de lui vendre une image rare d'un célèbre joueur de foot [Ibidem].

[317] Au bout de quarante-cinq jours, Felice se rendit à Beyrouth avec son oncle Costantino Sorgente, technicien et homme de confiance d'une société de constructions du Nord de l'Italie qui opérait depuis longtemps au Moyen Orient et sur le continent africain (elle réalisait de grandes transformations du territoire : digues, ponts, liaisons autoroutières, tunnels) [Ivi, p. 80].

> Non sempre il luogo in cui si nasce e si cresce condiziona in maniera significativa il nostro destino. Condizionò per certo quello di Oreste con i suoi miasmi e la sua storica propensione all'illegalità. Meno quello di Felice, sottratto dalle circostanze a un futuro altrimenti inevitabile. […] La differenza non era sostanziale; riguardava in modo prevalente il costume familiare: la madre di Felice lavorava. In maniera instancabile. E altrettanto faceva il neo-marito […]. Gli Spasiano invece non soltanto non facevano niente, ma si mostravano del tutto paghi del proprio anonimo tran-tran[318].

Cependant, le quartier ne semble pas se fonder sur un rapport de descendance. En effet, la communauté représentée par les deux amis se fonde sur une reconnaissance: « eravamo come due fratelli. Ma nello stesso tempo come due nemici. A volte gli affetti possono trasformarsi in un carcere senza scampo »[319]. D'ailleurs, Aristote déjà avait noté les difficultés qui naissent dans une situation d'égalité, dont l'amitié est un exemple représentatif :

> L'association des frères représente le gouvernement timocratique ; car ils sont égaux, si ce n'est toutefois quand une trop grande différence d'âge ne permet plus entre eux d'amitié vraiment fraternelle. Quant à la démocratie, elle se retrouve surtout dans les familles et les maisons qui ne sont pas gouvernées par un maitre ; car alors tous sont égaux ; et aussi, dans celles où le chef est trop faible et laisse à chacun la puissance de faire tout ce qu'il veut[320].

Dans le *rione* Sanità, c'est une étrange forme d'égalité qui s'applique. Tous sont égaux parce que tous peuvent participer à la violence. Il est possible de faire tout ce que l'on veut, à condition d'avoir la juste puissance. Cette étrange égalité n'est pas un lieu de paix, mais le lieu où tous ont le pouvoir de faire usage de la violence contre les autres. Pour cette raison, les frères sont aussi des ennemis : en tant qu'égaux, ils ont la possibilité d'utiliser la violence l'un contre l'autre.

Cette ambiguïté est aussi soulignée par le texte, qui affirme à propos des deux amis, « ciascuno aveva considerato l'altro una proiezione di se stesso »[321]. Finalement, on comprend

---

[318] Le lieu où l'on naît et où l'on grandit ne conditionne pas toujours significativement notre destin. Il conditionna certainement celui d'Oreste avec ses miasmes et son éternelle propension à l'illégalité. Moins en tout cas celui de Felice, soustrait par les circonstances à un futur autrement inévitable […]. La différence n'était pas substantielle ; elle concernait principalement les coutumes familiales : la mère de Felice travaillait. Sans relâche. Et son nouveau mari aussi […]. Au contraire, les Spasiano non seulement ne faisaient rien, mais étaient en plus entièrement satisfaits de leur routine anonyme [Ivi, p. 40].

[319] Nous étions comme deux frères. Mais, en même temps comme deux ennemis. Parfois les affects peuvent se transformer en une prison sans aucune possibilité de sortie [Ivi, p. 52].

[320] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 344.

[321] Chacun considérait l'autre comme une projection de lui-même [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 165].

mieux le choix de Felice. À cause de cette lutte fraternelle, toute différence a été effacée, alors Felice, pour affirmer sa propre identité, doit quitter le quartier, c'est-à-dire s'éloigner de son double. Et pour reprendre les mots du philosophe Clément Rosset, on peut dire que : « La reconnaissance de soi […] implique […] nécessairement un exorcisme : l'exorcisme du double, qui met un obstacle à l'existence de l'unique et exige que ce dernier ne soit pas seulement lui-même, et rien d'autre »[322]. Felice veut se libérer de la violence de son quartier. Cet acte de négation de la nature du quartier, en tant que destin de tous ses habitants, est donc la voie empruntée par Felice pour affirmer sa liberté. En revanche, Oreste, en acceptant la nature du *rione* Sanità, n'est pas libre : il est enchaîné par le *télos* du lieu sacré. En considérant que l'homme agit toujours en raison d'une motivation et que cette dernière donne son sens à l'action, alors Felice renonce au destin criminel du quartier, au *télos* de la violence, pour suivre un but, *skopós*. Ce dernier, selon Natoli, « signifie la fin, mais cette fois dans le sens de l'objectif, du but. Au sens strict, le but est la fin qui se termine au moment même où il est atteint. Autrement dit, il n'y a pas de retour possible, car une fois le but atteint, il est, justement, radicalement consumé »[323].

Le roman se caractérise par la mise en présence de deux concepts différents : la répétition et la liberté. La répétition considère l'existence comme un destin à accomplir, alors que la liberté montre que la vie consiste en une série de choix. Felice, l'homme de la liberté, après sa fuite, devient ouvrier : « a diciotto anni cominciò a lavorare con regolarità nell'impresa alla quale era legato lo zio. Riscosse subito la generale benevolenza. Puntuale e onnipresente, non deludeva mai nessuno. Era sveglio, di poche parole, rapido »[324]. Felice est lié à son environnement professionnel à tel point qu'il « aveva trovato nella « Ditta » il padre che non aveva avuto, la fonte di quell'autorità che, quando c'è, facciamo di tutto per contrastare, ma quando non c'è, ci espone a rischi e a sbandamenti di ogni genere »[325]. La vie de Felice, certes

[322] Clément Rosset, *Le réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, 1993, p. 97.

[323] Significa fine, ma questa volta nel senso di bersaglio, meta. In senso stretto, lo scopo è quel fine che cessa nel momento stesso in cui è stato raggiunto. Detto altrimenti, nello scopo non si dà ritorno, ma una volta che lo scopo è raggiunto è, perciò stesso, radicalmente consumato [Salvatore Natoli, *La salvezza senza fede*, *op. cit.*, p. 172].

[324] À dix-huit ans, il commença à travailler régulièrement dans l'entreprise à laquelle son oncle était lié. Il gagna tout de suite la bienveillance générale. Ponctuel et omniprésent, il ne décevait jamais personne. Il était vif, rapide et parlait peu [Ivi, p. 102].

[325] Il avait trouvé dans l' « Entreprise » le père qu'il n'avait jamais eu, la source de cette autorité que, lorsqu'on y est confronté, on fait tout pour éviter, mais qui, quand elle n'existe pas, nous expose aux risques et aux dérives des toutes sortes [Ivi, p. 144].

normale, s'avère être libre car elle naît d'un choix et non d'une nécessité transcendante qui lui est imposée.

Toutefois, ce personnage n'est pas seulement une négation du *rione*, il peut être aussi considéré comme une projection de l'auteur. Pour comprendre cet aspect, il faut regarder la production littéraire d'Ermanno Rea. À ce propos, Carlo Baghetti a noté que le genre du journal intime est caractéristique de cet auteur :

> Le journal intime est donc pour l'auteur une forme narrative, mais aussi un véritable support de travail, grâce auquel il peut retranscrire avec précision les résultats de ses investigations. En même temps, cette forme le laisse très libre d'interpréter, de théoriser et de divaguer en s'éloignant de l'enquête principale ; la liberté qui dérive de la structure se reflète dans le style que Rea adopte, lequel oscille perpétuellement entre l'enregistrement froid des événements dans un style semblable à celui d'un greffier et des passages au goût et au rythme narratif intenses326.

Ermanno Rea a souvent écrit des textes dans lesquels il apparaît en tant que narrateur et personnage, en définissant son *alter ego* textuel. *Nostalgia*, au contraire, n'est pas structuré comme un journal intime, mais comme un « romanzo collettivo »[327] écrit par le narrateur-médecin. Par conséquent, Rea ne peut paraître dans le texte. Cependant, on peut faire la comparaison entre les descriptions que Rea fait de lui-même dans sa « sorta di cronaca-diario »[328] *Napoli ferrovia* et celles de Felice, déjà citées, afin de montrer que dans ce texte aussi, même s'il n'utilise pas la forme du journal intime, Rea introduit des éléments très liés au Rea personnage :

> Ce l'ho con me stesso in quanto partecipe di un'etnia e quindi di un determinato sentire, di una cultura che ormai si è fatta infezione, malattia. Tanto più subdola in quanto si ammanta di sentimento, di simpatia e affabilità. È come se volessi dimettermi da me stesso, da quello che sono. Un atto di pura protesta[329].

---

[326] Il diario è quindi per l'autore una forma narrativa, ma anche un vero e proprio supporto di lavoro, grazie al quale egli riesce a riportare con esattezza i risultati delle sue indagini, ma lo lascia allo stesso tempo molto libero di interpretare, teorizzare e divagare allontanandosi dall'indagine principale; la libertà che gli deriva dalla struttura si riflette nello stile che Rea adotta, che oscilla perennemente tra la registrazione fredda degli eventi in uno stile quasi cancelleresco e passi d'intenso sapore e ritmo narrativo [Carlo Baghetti, «Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea, *Mistero napoletano* e *La comunista* », *Heteroglossia*, n. 14, 2016, p. 155].

[327] Roman collectif [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 20].

[328] Sorte de chronique-journal intime [Ermanno Rea, *Napoli ferrovia* (2007), Milan, Feltrinelli, 2015, p. 139].

[329] Je suis en colère contre moi-même en tant que membre d'un groupe ethnique et donc dépendant d'une façon d'agir bien déterminée, d'une culture qui désormais est devenue une infection, une maladie. Elle est d'autant

Rea personnage-narrateur est très similaire à Felice, puisqu'ils ont tous les deux nié la nature de leur ville, comme si elle était une partie de leur personne. De plus, Rea remarque aussi la nécessité intime du retour, après la fuite, comme Felice l'a fait :

> Bisogna essere veramente dei fottuti infedeli per tornare sui propri passi, a Itaca diciamo così, dopo averne fatte di tutti i colori in giro per il mondo. Infedeli e con il chiodo fisso del "proprio": la casa, le robe, gli interessi, il paesaggio, la parlata, le protezioni, la famiglia e ogni altro "possesso" ascrivibile a un presunto diritto naturale[330].

Oreste est très clairement un personnage méchant, alors que Felice est un individu très intéressant, qui partage le même esprit que l'auteur. Mais, en effet, ils représentent les deux natures de Rea : d'un côté le démon cruel du *rione*, de l'autre, la liberté de celui qui décide d'abandonner cette attitude violente. D'ailleurs, Mikhaïl Bakhtine, dans ses études sur le rapport entre l'auteur et ses personnages, a montré que :

> L'auteur est le dépositaire de la tension qu'exerce l'unité d'un tout achevé, le tout d'un héros et le tout d'une œuvre, un tout transcendant à chacun de ses constituant pris isolément. Ce tout qui assure son achèvement au héros ne saurait, dans le principe, nous être donné du dedans du héros, le héros ne peut pas en vivre et s'en inspirer dans son vécu et dans ses actes, ce toit lui vient — lui est accordé comme un don — d'une autre conscience agissant, de la conscience créatrice d'un auteur. La conscience d'un auteur est conscience d'une conscience, autrement dit, est une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde, qui englobe et achève la conscience du héros à la faveur de ce qui, dans le principe, est transcendant à cette conscience et qui, immanent, la fausserait. Un auteur, non seulement, voit et sait tout ce que voit et sait un héros en particulier et tous les héros dans leur ensemble, mais encore, il en voit et en sait davantage, voyant et sachant cela même qui, dans le principe, est inaccessible aux héros, et c'est précisément ce surplus, toujours déterminé et constant dont bénéficie la vision et le savoir d'un auteur, par rapport à chacun des héros et celui de l'événement que constitue leur existence, autrement dit, le tout de l'œuvre[331].

---

plus insidieuse qu'elle se cache derrière des sentiments, la sympathie et l'affabilité. C'est comme si je voulais démissionner de moi-même, de ce que je suis. Un acte de pure protestation [Ivi, p. 250].

[330] Il faut vraiment être des putains d'infidèles pour revenir en arrière, à Ithaque pour ainsi dire, après avoir fait toutes sortes d'expériences à travers le monde. Infidèles et avec l'idée fixe de « ce qui est à soi » : la maison, les objets, les intérêts, le paysage, la langue, les assurances, la famille et toutes les autres « possessions » imputables à un supposé droit naturel [Ivi, p. 141].

[331] Mikhaïl Bakhtine, *Estetika slovesnogo tvortchestva* (1979), trad. fr. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 34.

À la lumière de ce que l'on vient de dire, on commence à comprendre ce qui se trouve derrière *Nostalgia*. Comme le déclare son titre, ce roman peut être considéré comme la narration d'un sentiment. L'auteur crée l'histoire de sa lutte intérieure, qui prend le nom de « nostalgie ». Donc, Oreste, et pas seulement Felice, est aussi une projection de l'auteur. Il est son « ethnie », la partie qu'il a toujours essayé de nier. L'identité de Felice, elle, se fonde sur la négation, qui ne conduit pas nécessairement à une existence pleine. Elle ouvre, comme le note Sartre, sur la liberté, c'est-à-dire la possibilité de faire quelque chose, mais rien de spécifique. Elle s'ouvre sur la pure altérité, sur le pouvoir d'être autre chose qu'un criminel, mais sans spécifier quoi. Pour Rea, cette absence de définition de l'homme est précisément son essence et il l'exprime à travers les concepts du philosophe italien du XVe siècle Pic de la Mirandole, dans son pamphlet *La fabbrica dell'obbedienza* [L'usine de l'obéissance] :

> Pic de la Mirandole ose qualifier l'homme d'« œuvre de nature indéfinie » ; un être, pour ainsi dire, sans statut originel, destiné à se forger lui-même, selon les règles et les institutions dont il s'est doté. Dans l'Oratio de Pic de la Mirandole, Dieu parle ainsi : « Je ne t'ai donné, ô Adam, ni une place déterminée, ni un aspect que te soit propre, ni aucune prérogative, afin que cette place, cet aspect, cette prérogative que tu désireras, tout cela précisément, selon ta foi et ton jugement, tu obtiendras et tu conserveras… ». Pour Pic de la Mirandole, donc, l'homme est tout entier dans l'histoire, laquelle à son tour est tout entière dans l'homme, jusqu'à ses libres choix, qui ne sont liés à rien ni à personne[332].

En raison du fait que la liberté ne mène pas forcément à une identité, Felice écrit une lettre à sa femme :

> Anche se la nostra cultura celebra con fanatismo e, secondo me, con ipocrisia il Ritorno, che la grande letteratura ha sacralizzato fino a farne un archetipo. Ma la vita non si lascia catturare dai miti, anzi li schifa, li smentisce, li umilia, e siamo noi a reintegrarli di continuo, per forza di inerzia, nel nostro repertorio mentale e sentimentale. Prendi me, Arlette. Mi sento anch'io uno sprovveduto restauratore di miti. Perché, pur essendo consapevole che in natura non si dà ritorno felice, indenne di pentimenti, tuttavia lo sogno e lo perseguo con impetuosa foga. Forse è stata la vita – il mio vissuto – a rendermi un uomo doppio, con due facce, contraddittorio e lacerato. Ora, io so che colui che ritorna alla fine sarà odiato da coloro che sono rimasti, sarà

[332] Pico osa, pensate un po', chiamare l'uomo «opera di natura indefinita»; un essere, per così dire, senza alcuno statuto originario, destinato a farsi da sé, conformemente alle regole e alle istituzioni che egli stesso si dà. Nell'Oratio di Pico della Mirandola Dio parla così: «Non ti ho dato, o Adamo, né un posto determinato, né un aspetto tuo proprio, né alcuna prerogativa tua, perché quel posto, quell'aspetto, quella prerogativa che tu desidererai, tutto ciò appunto, secondo il tuo voto e il tuo consiglio, ottenga e conservi…». Per Pico della Mirandola, dunque, l'uomo è tutto interno alla storia, che a sua volta è tutta interna all'uomo, alle sue libere scelte da niente e nessuno vincolate [Ermanno Rea, *La fabbrica dell'obbedienza* (2011), Milan, Feltrinelli, 2013, p. 55].

> soprannominato lo Straniero, sarà oggetto di esclusioni e dicerie. E so anche che ciascuno farebbe bene a proseguire in avanti il suo cammino, evitando di girare il capo all'indietro. So tutto questo, ma serve a poco. Perché quando sarà il momento, io voglio morire in quella casa bianca che ti ho detto, e farò di tutto affinché questo avvenga[333].

À la fin, c'est la dimension pessimiste de ce roman qui prend le dessus. Même si Felice a essayé, toute sa vie, de combattre l'essence de son quartier, une partie est restée gravée dans son intimité. Elle l'a conduit à retourner à Naples et à désirer y rester malgré toutes les menaces d'Oreste, inquiet d'une trahison possible de son ancien ami. En effet, il est le seul à connaître les détails du braquage de l'usurier Costagliola. Toutefois, avant de mourir par la main d'Oreste, Felice avait déjà déclaré son souhait de revoir sa ville de naissance, pour mourir dans cette mystérieuse « maison blanche », symbole de ce désir de paix éternelle. Felice veut se réconcilier avec Naples. D'ailleurs, Barbara Cassin, dans ses études sur la nostalgie, écrit que cette dernière « met en rapport l'espace et le temps. Mais elle choisit la condition de mortel, et ancre cette condition dans un lieu. L'amour ailleurs, l'amour de l'ailleurs, cède devant le désir du même. Plus que la beauté souveraine de Calypso, plus que l'éternité. La nostalgie choisit la finitude, et *oikade*, la maison »[334].

Cette thématique de la « juste mort » doit être approfondie en considérant un autre ouvrage de Rea, *La dismissione* [La démantèlement]. En effet, il faut rappeler que Rea a choisi Felice, qui devient ouvrier, comme une projection de lui-même. Ce n'est pas la première fois que Rea s'associe à la figure du travailleur, puisque dans *La dismissione* le narrateur associe sa voix à celle de Vincenzo Buonocore — le nom est inventé — un ouvrier de l'Ilva, une usine sidérurgique qui était située dans le quartier Bagnoli de Naples. Rea, en parlant des pages de ce texte, affirme :

---

[333] Même si notre culture célèbre avec fanatisme et, selon moi, hypocrisie le Retour, que la grande littérature a sacralisé jusqu'à en faire un archétype. Mais la vie ne se laisse pas capturer par les mythes, au contraire elle les méprise, les nie, les humilie, et c'est nous qui les réintégrons sans cesse, par la force de l'inertie, dans notre répertoire mental et sentimental. Regarde-moi, Arlette. Moi aussi, je me perçois comme un inconscient restaurateur des mythes. Car, même si je suis conscient que dans la nature il n'y a pas de retour heureux, sans regrets, j'en rêve quand même et je poursuis ce rêve avec une fougue impétueuse. Peut-être est-ce la vie – mon vécu – qui fait de moi un homme double, bifrons, contradictoire et déchiré. Maintenant, je sais que celui qui revient sera haï par ceux qui sont restés, qu'il sera surnommé l'Étranger, qu'il fera l'objet d'exclusions et de ragots. Et je sais aussi que chacun ferait bien de poursuivre sa route, en évitant de regarder en arrière. Je sais toutes ces choses, mais cela ne sert à rien. Car, quand le moment sera venu, je veux mourir dans cette maison blanche dont je t'ai parlé, et je ferai tout afin que cela se réalise [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 207-208].

[334] Barbara Cassin, *La nostalgie* (2013), Paris, Pluriel, 2018, p. 22.

> Sono, semplicemente, uno *sfogo*: una stupida faccenda di sentimenti, di rimpianti, di nostalgie spesso regredite in nevrosi. Soprattutto, sono la cronaca di una passione: tra un uomo e una macchina (macchina, intesa come impianto, complesso di macchine). Un racconto, insomma. Nient'altro che un racconto. Le ho scritte insieme a Vincenzo Buonocore (nome d'arte, se non vi dispiace), ex operaio, ex manutentore, ex tecnico d'area delle colate continue[335].

La nostalgie est ainsi un sujet récurrent chez Rea, toujours lié à la perte d'un lieu : dans *La dismissione* à cause de la fermeture de l'usine dans laquelle Buonocore travaillait ; dans *Nostalgia* à cause de la décision de Felice de quitter son quartier violent. En outre, Buonocore n'est pas seulement loin de son usine, mais il est aussi responsable de son démantèlement. Il ne doit pas seulement s'éloigner de sa partie mécanisée, de sa nature mécanique, mais aussi la détruire :

> Quando si fa più pungente une certa propensione al pessimismo e alla depressione, [mi immagino] nell'atto di collocare una grande carica di gelatina esplosiva nel *mio* impianto per farlo deflagrare, seminando terrore in tutta Bagnoli, se non da un capo all'altro della città. Ma è soltanto un modo per acquietarmi. Per tornare a essere me stesso. Per tornare a riflettere sul modo migliore di smontare *scientificamen*te, in un sovrumano sforzo di autocontrollo, il *mio* impianto, le *mie* colate continue[336].

Marcella Marmo a montré que Buonocore est une « identité qui se dédouble, entre le travailleur sidérurgique passionné par la coulée et le démonteur acharné, et donc un moment de vie qui se brise »[337]. Dès lors, on peut reconnaître en Rea une tendance à décrire des identités dédoublées, impliquées dans un conflit tragique entre leurs volontés et la nécessité. Mais si, dans le dénouement de *La dismissione*, Rea a considéré le roman comme « la storia di una

---

[335] [Les pages] sont, simplement, un *exutoire* : une stupide affaire de sentiments, de regrets, de nostalgies qui se sont souvent aggravées en névroses. Elles sont avant tout la chronique d'une passion : celle d'un homme et d'une machine (machine entendue comme un système, un ensemble de machines). Un récit, en somme. Rien d'autre qu'un récit. Je les ai écrits avec Vincenzo Buonocore (un nom de plume, si ça ne vous fait rien), ex-ouvrier, ex-agent de maintenance, ex-technicien du secteur des coulées continues [Ermanno Rea, *La dismissione* (2002), Milan, Feltrinelli, 2014, p. 9].

[336] Quand une certaine propension au pessimisme et à la dépression devient plus mordante, [Je m'imagine] placer une grande charge de gélatine explosive dans *mon* usine pour la faire sauter, en répandant la terreur dans tout Bagnoli, si ce n'est d'un bout à l'autre de la ville. Mais c'est seulement une façon pour moi de me tranquilliser. Pour être à nouveau moi-même. Pour m'obliger à réfléchir à la meilleure manière de démonter *scientifiquement*, dans un effort surhumain de maîtrise de soi, *mon* installation, *mes* coulées continues [Ivi, p. 18].

[337] Identità che si sdoppia, tra il lavoratore siderurgico che stravede per la colata e lo smontatore accanito, e dunque un tempo di vita che si frantuma [Marcella Marmo, « Smontare con cura. Ermanno Rea e la « dismissione » », Meridiana, n. 42, 2001, p. 171].

perdita, […] addirittura [di] un mondo, [di] un costume, [di] un'epoca »[338], en montrant une certaine attitude pessimiste, on peut défendre l'idée que dans *Nostalgia* Rea veut transformer cette perte en une opportunité. Felice, personnage divisé entre son désir de liberté et sa nature de fils du *rione* Sanità, revient à sa terre pour ce besoin de « déflagration » auquel Buonocore a seulement songé, au point de chercher une confrontation avec son ancien ami Oreste, désormais devenu un véritable ennemi :

> Ore', disse, non ci sono pistole per costringermi a fuggire un'altra volta. È vero, da ragazzo mi sono comportato uno schifo, ma, appunto, ero un ragazzo senza una coscienza, mi cacavo sotto dalla paura. Ora però sono un uomo. Non sono soltanto cresciuto. Sono cambiato. Sapessi quante ne ho passate! Ore', non siamo più ragazzini. Abbiamo cominciato a invecchiare. Vedi, io sono venuto da te per fare pace, ma tu vuoi a ogni costo la guerra. Così, per capriccio, senza un vero motivo[339].

On assiste de nouveau à l'inconscience de l'attitude criminelle. Felice a fait beaucoup d'erreurs quand il était « un garçon sans conscience » et, désormais Oreste, sans raison valable, entre en guerre contre Felice. À travers son discours, Felice montre que pour être un homme, il ne doit pas seulement affirmer sa liberté de fuir, mais aussi sa liberté de revenir et de rencontrer son ancien ami. Quoi qu'il en soit, Felice est assassiné par Oreste. Cependant, grâce à l'action du narrateur-médecin et de son ami prêtre, *padre* Rega, ce dernier est emprisonné :

> Denunciammo l'assassino : nome e cognome, e lui fu subito arrestato. Per avvalorare ancora di più le nostre accuse, sollecitato da padre Rega avevo dato in lettura al magistrato che aveva raccolto le nostre testimonianze alcuni capitoli di questo libro, in particolare quello sul delitto Costagliola[340].

Si *La dismissione* était un « roman de la perte », *Nostalgia* est un roman qui parvient à affirmer l'état de droit dans un lieu où prévaut la violence et le régime d''exception. Felice, en

---

[338] L'histoire d'une perte, […] voire [d']un monde, [d']une coutume, [d']une époque [Ermanno Rea, *La dismissione*, *op. cit.*, p. 357].

[339] Ore', dit-il, aucun pistolet, se menaçant soit-il, ne pourra me faire fuir à nouveau. C'est vrai, plus jeune, je me suis comporté comme une merde, mais, justement, j'étais un garçon sans conscience, qui se chiait dessus de trouille. Mais maintenant je suis un homme. Je n'ai pas seulement grandi. J'ai changé. J'ai traversé tellement de choses dans ma vie ! Ore', nous ne sommes plus des enfants. Nous avons commencé à vieillir. Regarde, je suis venu chez toi pour faire la paix, mais tu veux à tout prix la guerre. Par caprice, sans véritable raison [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 262].

[340] Nous avons dénoncé le meurtrier : nom, prénom et il fut tout de suite arrêté. Pour corroborer davantage nos accusations, sollicité par le père Rega, j'avais fait lire au magistrat qui avait recueilli nos témoignages quelques chapitres de ce livre, notamment ceux sur le crime de Castigliola [Ivi, p. 273].

revenant chez lui, revendique sa liberté d'être lui-même dans son quartier aussi. Or pour cette raison, il sera tué. Mais la violence n'a pas gagné ou, du moins, pas complètement. Felice représente la fin typique de l'individu qui accepte la nature violente du *rione* Sanità, mais Oreste, qui a toujours été conforme à cette attitude, finira en prison. Felice s'est sacrifié pour faire pénétrer la loi dans le lieu sacré, leur propre quartier, en marge de la loi. Le démantèlement est la fin d'une histoire de travail, alors que le face-à-face des deux amis est la fin d'une histoire de hors-la-loi.

Le *rione* Sanità n'est pas un lieu de politique, c'est-à-dire de dialogue et de compromis, mais un lieu autoritaire dans lequel la seule façon d'agir est le crime. Pour faire autrement, il faut fuir. Ermanno Rea, dans le pamphlet cité plus haut *La fabbrica dell'obbedienza*, reconnait cette attitude passive face au pouvoir comme une caractéristique des italiens issue de la Contreréforme. Au-delà des analyses politiques et historiques de Rea, la conception du pouvoir telle qu'il l'explique dans ce texte est très éclairante, permettant de comprendre sa vision du monde et, donc, aussi ses autres œuvres :

> Les deux missions (du fascisme et de la Contreréforme) sont identiques : imposer par la violence une pensée unique, c'est-à-dire museler le dissensus. On dira : mais au nom de quoi ? Au nom d'un même paradigme idéal, qu'ici j'essaie de synthétiser à travers les quatre figures entre lesquelles se divise le principe d'autorité: celle du Père Divin ; du Saint Père ; de César, c'est-à-dire du père politique, et, enfin, du père naturel, le *pater familias* […]. En d'autres termes, contraindre une communauté, petite ou grande, à la pensée unique signifie imposer une sorte d'idéologie de la pyramide ou, si l'on préfère, d'idéologie de la caserne. Cela signifie pétrifier toutes les différences et dégrader la démocratie, le dissensus et l'anticonformisme en transgression [341].

Felice veut faire éclater cette situation, l'autorité de la « patrie », à travers une action suicidaire. Si la fuite a été un geste de négation, aller contre la violence d'Oreste est un acte d'affirmation de sa liberté, malgré tout. Il brise l'autorité de la violence criminelle et il ramène

[341] Identica comunque la missione da parte di entrambi (fascismo e Controriforma): imporre attraverso la violenza il pensiero unico, cioè la mordacchia al dissenso. Si dirà: ma in nome di che cosa? In nome del medesimo paradigma ideale, che provo qui a sintetizzare nelle quattro figure in cui si divide il principio di autorità: quella del Padre Divino; del Santo Padre; del Cesare, ossia del padre politico, e infine del padre naturale, del *pater familias* […]. In altre parole, obbligare una comunità, piccola o grande che sia, al pensiero unico significa imporre una sorta di ideologia della piramide o, se si preferisce, di ideologia della caserma. Significa pietrificare tutte le diseguaglianze e degradare la democrazia, il dissenso e l'anticonformismo a trasgressione [Ermanno Rea, *La fabbrica dell'obbedienza*, *op. cit.*, p. 121-122].

l'esprit de la liberté, en permettant à ses nouveaux amis, le narrateur-médecin et le père Rega, de faire appliquer la loi contre Oreste.

Le retour de Felice devient, alors, une sorte d'obligation qui lui impose d'accomplir sa nature d'homme libre, au mépris de toutes les natures autoritaires. Après l'événement crucial qui a permis à Felice de quitter son quartier en affirmant sa liberté, il découvre son « enracinement » dans la liberté. Malgré la souffrance qui a accompagné sa fuite, Felice est resté fidèle à cet événement unique, qui est devenu la cause de sa nostalgie. En effet, dans *L'irréversible et la nostalgie* de Vladimir Jankélévitch, un texte qui est utile pour comprendre le rapport entre la nostalgie et le passage du temps, la nostalgie dérive d'un sentiment d'unicité des événements :

> L'unicité de la vie et l'irrévocable de la mort qui en limite la durée et qui scelle notre destin font de chaque instant du devenir un événement primultime : et par conséquent tout ce qui a été, tout ce qui est passé, tout ce qui fit partie de notre temps vital est l'objet d'un attachement infini. Chaque moment de notre vie est semelfactif, autrement dit advient une seule fois dans toute l'éternité, et plus jamais ne sera ; et pour cette raison chaque moment devient le « symbole » de la béatitude perdue[342].

La crise de la mort de l'usurier a été l'événement fondateur de l'affirmation de la liberté, parce qu'il a permis à Felice de faire, pour la première fois, un véritable choix. Cet événement a marqué son esprit au point de l'enraciner dans son être. Il veut revenir à la « beauté » du choix, de la possibilité de faire autrement. Donc, sans avoir peur de mourir, Felice revient à Naples pour combattre Oreste et, par conséquent, il court vers sa mort, suivant son désir de mourir à sa façon, à Naples, dans une mystérieuse « maison blanche ». La liberté n'est seulement une façon de vivre, mais aussi une façon de mourir. Afin que la fuite ne soit pas un échec, il revient à sa terre pour y apporter son exemple d'homme libre : « la Sanità aveva bisogno di lui più di quanto lui avesse bisogno della Sanità, perché senza gesti coraggiosi l'agonia del Rione non avrebbe avuto mai fine »[343]. Maintenant, on peut expliquer, peut-être, la signification de l'expression « maison blanche » utilisée par Felice pour décrire à sa femme son souhait de revenir à Naples pour y mourir. Felice est une sorte de contre-Œdipe, qui veut expier sa faute, celle d'une nature violente vécue sans en avoir conscience, non à travers l'exil, mais en mettant un terme à l'exil

---

[342] Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 299.

[343] La Sanità avait besoin de lui plus qu'il n'avait besoin de la Sanità, parce que sans gestes courageux, l'agonie du Rione ne finirait jamais [Ermanno Rea, *Nostalgia, op. cit*., p. 265].

qui lui a donné sa liberté. On le sait, à la fin de l'histoire d'Œdipe, telle que la présente Sophocle dans l'*Œdipe à Colone*, Thésée peut dire que sa tombe « est source de bienfaits pour notre terre », à une condition : « personne ne doit visiter le lieu sacré de son repos ni même en révéler le nom »[344]. Mais, si la mort d'Œdipe est marquée par le silence, celle de Felice est, au contraire, caractérisée par la parole. Le narrateur-médecin, en imaginant un retour phantasmagorique de Felice, dit en conclusion de son écrit :

> Sono sicuro che prima o poi, quando meno me lo aspetto, tornerà da me – una sera qualunque, forse di pioggia e vento, o forse no – e come un tempo sprofonderà nella più sgangherata delle mie poltrone, la sua preferita. Ma non resterà affatto muto. Al contrario, si abbandonerà a uno dei fluviali racconti della sua vita, mi parlerà di questa o quell'avventura, là nel lontano Botswana, oppure di sua madre, il giorno in cui morì nel suo letto candido, ed era così minuta, quasi un'entità incorporea, da trasformare in stupore la sua pena di figlia. Poi, pian piano, l'ombra dell'uomo venuto dal nulla si dissolverà; udrò ancora per poco la sua voce, sempre più fievole. Nico', me ne vado… non dimenticatemi di me. Finisce qui questa storia. Non ho altro da aggiungere. Addio, Felice Lasco, la tua fermezza, la tua umanità resteranno per sempre nei nostri cuori. Sei stato un esempio e noi faremo di tutto per imitarti: schiena dritta e amore accanito per questo meraviglioso spicchio di terra ricevuto in sorte[345].

Ce récit est l'enregistrement de la naissance d'un nouveau mythe, celui du nouveau héros. Pour briser les anciens rituels, il faut en créer de nouveaux : Felice Lasco est une anomalie née pour bloquer le mécanisme de la violence. Felice meurt, mais demeure un exemple de vie, tout comme Œdipe devient une sorte d'homme sacré, qui donne espoir aux hommes du *rione* souhaitant lutter contre la nature mortifère de l'ancienne nécropole :

> Ma lui [Felice Lasco] era profondamente convinto di ciò che affermava; convinto del valore «eversivo» della solidarietà, suscettibile di diventare un'arma micidiale contro una delinquenza sia stracciona sia in giacca e cravatta, in un caso e nell'altro protette da uno stato imbelle se non

---

[344] Sophocle, « Œdipes à Colone », en ID. *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, 1964, p. 307.

[345] Je suis sûr que, tôt ou tard, au moment où je m'y attendrai le moins, il revendra vers moi – un jour banal, peut-être pluvieux et venteux, ou peut-être pas – et comme autrefois, il s'enfoncera dans mon fauteuil le plus défoncé, son préféré. Mais il ne restera pas du tout muet. Au contraire, il s'abandonnera à l'un de ses récits fleuves sur sa vie, il me parlera de telle ou telle autre aventure, là-bas dans le lointain Botswana, ou de sa mère, le jour où elle mourut dans ses draps blancs, si minuscule, si évanescente, presque une entité incorporelle, capable de transformer en stupeur son chagrin filial. Ensuite, petit à petit, l'ombre de l'homme venu du néant s'estompera, j'entendrais encore un peu sa voix, toujours plus faible. Nico', je m'en vais…ne m'oublie pas. Cette histoire finit ici. Je n'ai rien d'autre à ajouter. Adieu, Felice Lasco, ta fermeté, ton humanité resteront toujours dans nos cœurs. Tu as été un exemple et nous ferons tout pour t'imiter : un dos droit et un amour implacable, pour ce merveilleux morceau de terre accordé par le destin [Ermanno Rea, *Nostalgia, op. cit*., p. 274-275].

> connivente […]. Il fatto che padre Rega parlasse in certi termini della necessità di porre fine all'agonia della Sanità a me parve un altro bel segno di ciò che era avvenuto dentro di lui. La salvezza, ci aveva ripetuto nella riunione avvenuta in basilica, era nelle mani nostre, dipendeva dal nostro coraggio, della nostra capacità di sottrarci a ogni ricatto, a ogni forma di omertà, consapevoli una buona volta del valore eversivo della solidarietà, suscettibile di diventare un'arma formidabile contro una massa di delinquenti di fatto protetti da uno stato imbelle[346].

Les mots de Felice sont les mêmes que ceux du père Rega. Il s'agit de passer de la répétition de la violence à celle de la solidarité. Le texte lui-même témoigne de ce changement car il est le signe que quelqu'un, le narrateur-médecin et son ami le père Rega, a décidé de lutter contre la criminalité — et spécifiquement contre Oreste —, en écrivant un document pour enregistrer ce qui s'est passé : « queste pagine esplicitano responsabilità penali, e lo fanno in un modo così diretto e perentorio da rendere inopportuna, arbitraria e perfino abusiva ogni ulteriore testimonianza »[347]. En conclusion, on revient à l'œuvre d'Eduardo De Filippo, *Il sindaco del rione Sanità* : le narrateur-médecin de *Nostalgia* commence là où la pièce finit. Dans cette dernière, après la mort du « bon criminel », qui essayait de maintenir la paix dans le quartier, le médecin décide de dénoncer son assassinat, mais dans un esprit totalement diffèrent de celui du narrateur de *Nostalgia* :

> Io faccio il referto medico come mi detta la coscienza. Usciranno i figli di don Antonio, i parenti di don Arturo, i compari, i comparielli, gli amici, i parenti di don Arturo: sarà una carneficina, una guerra fino alla distruzione totale. Meglio così. Può darsi che da questa distruzione viene fuori un mondo come lo sognava il povero don Antonio, "meno rotondo ma un poco più quadrato"[348].

---

[346] Mais il [Felice Lasco] était profondément convaincu de ce qu'il affirmait ; convaincu de la valeur « subversive » de la solidarité, susceptible de devenir une arme implacable que ce soit contre une délinquance en haillons ou en costume-cravate, dans les deux cas protégée par un état lâche sinon complice […]. Le fait que le père Rega parle d'une certaine façon de la nécessité de mettre un terme à l'agonie de la Sanità me semblait être un autre bon signe de ce qui s'était passé en lui. Le salut, nous avait-il répété lors de notre rencontre dans la basilique, était entre nos mains, dépendait de notre courage, de notre capacité à échapper à toute menace, à toute forme d'omerta, conscients une bonne fois pour toute de la valeur subversive de la solidarité était susceptible de devenir une arme formidable contre une masse de délinquants effectivement protégés par un état imbécile [Ivi, p. 266].

[347] Ces pages explicitent les responsabilités pénales, et le font de façon si directe et péremptoire qu'elles rendent inopportun, arbitraire et même abusif tout témoignage ultérieur [Ivi, p. 21].

[348] Je rédige le compte-rendu médical comme ma conscience me le dicte. Les fils de don Antonio, les proches de don Arturo, les copains, les complices, les amis, les protecteurs y apparaîtront : ce sera un carnage, une guerre de destruction totale. C'est mieux ainsi. Peut-être que de cette destruction émergera un monde comme celui dont rêvait le pauvre don Antonio : « moins rond et un peu plus carré » [Eduardo De Filippo, « Il sindaco del rione Sanità » (1961), en ID. *Filumena Marturano – Il sindaco del rione Sanità*, Milan, Mondadori, 1966, p. 209].

La paix voulue par Fabio Della Ragione, le médecin de l'œuvre de De Filippo, est une désolation, alors que celle de *Nostalgia* entend naître de la solidarité. Ce texte montre que l'affirmation de la liberté n'est pas suffisante pour conduire une bonne vie. Suivre sa propre liberté ne diffère pas fondamentalement de la conduite des criminels, qui font la même chose à travers la violence. Pour s'en distinguer, il convient d'aller au-delà du concept de liberté et de s'engager aussi pour l'affirmation de la solidarité. La liberté n'est qu'une illusion si elle n'est pas partagée. Donc, malgré la netteté de la frontière entre ami et ennemi, il semble que la partie amie soit impliquée dans la même logique criminelle : pour ne pas sombrer de l'autre côté, il ne faut pas oublier la présence de l'autre. Une vie doit être préservée et non rabattue vers des motivations égoïstes.

En conclusion, nous voulons citer une réflexion de Paolo Virno sur le rapport entre la négation linguistique et la possibilité humaine de créer des institutions :

> Le passage du liquide au solide, de l'empirique au grammatical, du *quaestio facti* au *quaestio juris* est marqué par la négation d'une négation antérieure. La nature temporelle de ce passage est frappante : le comportement contingent qui émerge acquiert ensuite l'autorité d'une règle. La relation diachronique entre les deux « non », pierre angulaire du « non (non p) », est la forme logique qui correspond le mieux à la genèse historique des règles[349].

Le *rione* est la négation de toute forme de code, un lieu qui ne reconnait aucune règle, sauf celle de la violence. Felice, au contraire, nie, à travers sa fuite, cette négation de la loi : par conséquent, en revenant à Naples, il devient le symbole d'une liberté possible. S'il a réussi à vivre honnêtement, les autres pourront le faire aussi. Son retour est alors le signe que la négation de la violence est possible et même sa mort n'arrive pas à effacer cette nouvelle conscience : le médecin et le prêtre héritent de sa lutte pour l'affirmation de la légalité. Le mot « *nostalgia* », alors, acquiert même la signification de « *saudade* » : un sentiment de manque envers quelque chose qui n'existe pas encore. *Nostalgia* est le roman du désir de loi, même si elle ne s'est pas encore installée : c'est un appel, qui tente de faire entendre sa voix à travers l'exemple de Felice pour montrer que l'honnêteté est encore possible.

---

[349] Il passaggio dal fluido al rigido, dall'empirico al grammaticale, dalla *quaestio facti* alla *quaestio juris* è scandito dalla negazione di una precedente negazione. Balza agli occhi l'indole temporale di tale passaggio: il comportamento contingente emerso allora, acquista in seguito l'autorevolezza di una regola. La relazione diacronica tra i due 'non', pietra angolare di 'non (non p)', è la forma logica che meglio si attaglia alla genesi storica delle norme [Paolo Virno, *Saggio sulla negazione*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2013, p. 194-195].

1.2.2 Antonia, l'esprit du scandale

Dans *Nostalgia*, c'est un lieu spécifique, le *rione* Sanità, qui détermine la nature des personnages. La lutte entre un ami et un ennemi est rendue possible par le fait que le roman représente aussi ce qui se trouve au-delà du quartier. Felice a beaucoup voyagé durant sa vie, surtout grâce à son travail d'ouvrier. Le texte parle de Naples, mais aussi d'autres lieux où Felice a vécu. L'exceptionnalité du *rione* se confronte à l'autrement. Au contraire, dans le roman d'Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio* [Dans la cruelle terre de Dieu] cet au-delà n'existe pas. Le titre est très clair : le lieu où se déroulent les événements est entièrement sacré. C'est la terre de Dieu. Toutefois, elle est bien loin d'être agréable :

> Depredati dalla criminalità e vessati dalla cronica mancanza di lavoro, luoghi siffatti, un tempo votati a una ruralità essenziale eppoi consegnati all'illusione di uno sviluppo economico che si era compiuto solo nei proclami di una classe politica sciagurata, erano di colpo sfioriti, ritornando quasi per inerzia a quell'isolamento arcano e selvaggio che caratterizzava quelle lande sin dai tempi dei Borbone[350].

On assiste à un « isolement ésotérique », comme si cette terre était un lieu maudit, banni du reste de la civilisation.

Même dans ce roman, l'intrigue commence après le retour du personnage principal, Tore Della Cucchiara, sans toutefois évoquer une vie vécue en dehors du lieu d'origine. Dans *Nella perfida*, le récit, arrêté avec le départ de Tore, recommence exactement quand il revient dans sa terre. D'ailleurs, la structure du roman est construite de manière à montrer ce lien entre le passé et le présent. Il y a une alternance entre les chapitres intitulés « Dopo » [Après] et « Prima » [Avant]. Si *Nostalgia* est fondée sur la répétition et la circularité, *Nella perfida* repose sur une conception chrétienne du temps, où l'histoire, selon les reconstructions de Karl Löwith, l'auteur qui a étudié les différentes philosophies de l'histoire dans la société occidentale :

> Les événements historiques eux […] n'acquièrent un sens que s'ils renvoient à une fin située au-delà des événements factuels et, parce que l'histoire est un mouvement dans le temps, cette fin doit être un but à venir. Pris comme tels, ni les événements isolés, ni même une suite d'événements ne comportent un sens ou un but. La plénitude du sens est l'affaire d'u

[350] Ruinés par le crime et détruits par le manque chronique de travail, ces lieux, voués jadis à une ruralité essentielle puis livrés à l'illusion d'un développement économique qui ne s'était réalisé que dans les discours d'une classe politique déshonorée, ont soudainement perdu leur vigueur, revenant presque par inertie à cet isolement mystérieux et sauvage qui caractérisait ces terres depuis l'époque des Bourbons [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, Milan, Adelphi, 2017, p. 45]

> accomplissement dans le temps. Oser proférer un énoncé portant sur le sens de certains événements historiques n'est possible que lorsqu'un *telos* à venir devient visible. Lorsqu'un mouvement historique fait montre de toute son ampleur, nous nous penchons sur sa première apparition dans le temps afin de déterminer le sens de l'événement pris en totalité, même s'il s'agit d'un événement particulier, pris en « totalité », dans la mesure où cet événement a un point de départ précis et un terme dernier, qui est de nature eschatologique. La supposition que l'histoire a bien un sens ultime est l'anticipation d'une fin dernière en tant que but dernier débordant les événements factuels[351].

Les deux lignes temporelles, passé et présent, poursuivent chacune leur route, jusqu'au moment où elles se rencontrent, afin que l'histoire entière puisse se clore et accomplir son but. Donc, le retour de Tore donne vie à un présent qui relève du passé, en réveillant l'ancienne machine de l'intrigue. La raison du retour est très simple : « mbà[352] Nuzzo aveva tirato le cuoia tre giorni prima »[353], donc Tore est retourné à Rocca Bardata « per badare ai figli »[354], restés seuls après la mort de leur grand-père. Toutefois, les gens du village ne sont pas contents de son retour :

> Sei riuscito a convincere gli inquirenti che non c'entravi nuddu[355] con la sparizione di tua moglie, buon per te. Ma in paese ci sarà sempre chi non te la perdonerà, perché in troppi si ricordano di chi sei stato. E di quanta brava gente hai fatto tribolare colle malazioni tue. Non hai fatto la meglio cosa, senti a me, a farti rivedere qua abbasciu…[356]

Tore a été accusé d'avoir causé la mort de sa femme : mais, si le tribunal ne l'avait pas condamné, le village, au contraire, l'avait jugé coupable. Donc, la curiosité du lecteur est attisée par le désir de découvrir ce qui est réellement arrivé à cette femme, car il y a, selon la perspective narratologique de Raphaël Baroni, « un effet de curiosité quand on constate que la

---

[351] Karl Löwith, *Meaning in History* (1949), trad. fr. *Histoire et salut*, Paris, Gallimard, 2002, p. 26.

[352] Contraction de « compare », terme utilisé dans le Sud de l'Italie pour indiquer un ami ou un compagnon.

[353] Mbà Nuzzo avait cassé sa pipe trois jours plus tôt [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., 2017, p. 11]

[354] Pour prendre soin des enfants [Ivi, p. 15]

[355] L'écriture de Di Monopoli mélange un italien érudit, parfois presque alambiqué, au dialecte du Salento, c'est-à-dire du Sud des Pouilles. Donc, les traductions de ce texte respectent les signifiés, mais ne pourront pas restituer la force de l'expressivité linguistique de cet auteur.

[356] Tu as réussi à convaincre les enquêteurs qui n'avais rien à voir avec la disparition de ta femme, tant mieux pour toi. Mais dans le village il y aura toujours ceux qui ne te pardonneront pas, car trop de gens se souviennent de ce que tu as été. Et combien de personnes tu as fait souffrir à cause de tes mauvaises actions. Tu as eu tort, crois-moi, de revenir ici-bas [Ivi, p. 50]

représentation de l'action est incomplète. Quand l'incomplétude du texte s'accompagne de l'attente que le texte fournira une réponse après un certain délai, la curiosité produit l'une des modalités de la tension narrative. Dans ce cas, il y a également une forme quelconque de retardement stratégique de la réponse qui oriente l'interprétation vers un dénouement à venir »[357]. Pour cette raison, le texte met l'accent sur cette figure : la curiosité du lecteur se fixe sur cette disparition. Antonia — la femme de Tore — est une sorte d' « esprit », de fantôme/fantasme (à la fois au sens de « spectre » et de « désir ») qui plane sur le texte pendant toute la lecture et donne sa raison d'être à l'intrigue, incitant le lecteur à tourner les pages jusqu'à la fin pour satisfaire sa curiosité.

La nature de fantasme/fantôme d'Antonia est aussi attestée par une scène, où le protagoniste est son plus jeune fils, Michele :

> Gattoni, Michele fece il suo ingresso in uno stretto mausoleo terroso pullulante di piccoli esseri impalati: lucertole striate, un cervo volante, una cavalletta grossa come un dito, un fringuello spiumato con occhi d'emorroide e una mezza dozzina di altre rane, stavolta aperte, rigide, cruciformi. Creature infilzate su lunghi spuntoni aguzzi e aculei di fil di ferro arrugginito, squarciate o incastonate tra le biforcazioni dei ramoscelli secchi in una macabra composizione sacrificale. A quattro zampe e immobile come una statua, Michele se ne rimase a scrutare quello spettacolo quasi trattenendo il respiro, ipnotizzato dal suo stesso lavoro. Osservò il topo catturato il giorno prima, miracolosamente ancora vivo, che si contorceva fiaccato nella sua trappola, il torso spuntone che fuoriusciva da quella minuscola voragine di disperazione afona che era la sua bocca. Una grossa biscia nera e una limaccia senza guscio si decomponevano in un angolo, semisepolte dal terriccio umido e granuloso. Una lunga spina trafiggeva un anonimo occhietto giallo che gocciava icore. Un sottile filamento bianco e nodoso di spina dorsale pendeva da grigie carni dilaniate. E zampe e giunture piene di chitina ancora rigide per le passate agonie erano sparpagliate con perturbante simmetria per tutta la breve lunghezza dell'andito: una segreta, silenziosa carneficina occultata nella selvatica cupezza della natura in cui il bambino stava scontando la sua infanzia. Tirò fuori la rana dalla tasca e la impiccò a un amo libero poco sopra alla sua testa. Poi si accucciò verso la scatola di cartone muffito celata nel fondo del budello, ne spalancò i baveri e gettando lo sguardo al suo interno Michele disse: t'aggiu portato sangue fresco, mà[358].

[357] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 99-100.

[358] À quatre pattes, Michele pénétra dans un étroit mausolée terreux grouillant de petits êtres empalés : des lézards rayés, un cerf-volant, une sauterelle longue comme un doigt, un pinson sans plumes avec des yeux purulents et une demi-douzaine de grenouilles, éventrées, rigides, cruciformes. Des créatures embrochées sur de longues piques pointues et des aiguilles en fil de fer rouillé, empalées ou encastrées entre les fourches de brindilles sèches en une macabre composition sacrificielle. À quatre pattes et immobile comme une statue, Michele resta là

Pour Michele, sa mère est devenue une sorte d'esprit protecteur, auquel il convient de faire des sacrifices. Dans l'économie du roman, cet esprit représente l'unique figure positive : les autres personnages, au contraire, participent à la cruauté de cette terre de Dieu. Seuls les deux enfants et leur mère, Antonia, font partie du côté « amical » de ce texte.

C'est la présence-absence de la figure d'Antonia qui organise l'intrigue du roman. La lecture, alors, se mue en la recherche de cette figure disparue, enquête sur le mystère caché derrière cette femme. Le lecteur doit ainsi reconstruire le rôle d'Antonia dans l'intrigue, afin de comprendre, par contraste, quelle sorte de pouvoir règne dans cette terre cruelle de Dieu. Le tableau entier de la situation se compose seulement à la fin, quand connaît enfin toute l'histoire d'Antonia. C'est la fille de Nuzzo (l'homme qui décède au début du roman), un faux guérisseur chrétien qui exploite l'ignorance des habitants de son village pour satisfaire sa « fame di contare ncuna cosa nei destini della gente »[359]. En même temps, sa réputation de saint lui donne la possibilité d'abuser de jeunes femmes. Un jour, Antonia surprend son père agresser une fille :

> Quel giorno il vecchio le aveva fatto indossare una camicia da notte di arricciolato color ciliegia troppo grande per lei e ora, appiattato su un pietrone nelle adiacenze del cubicolo, credendosi al riparo dalla vista, le stava palpando con bramosia lupigna le forme appena sbozzate, mentre le ghighe dei primi pipistrelli laceravano l'intensità del cielo cianico sulla spianata. Antonia, paralizzata sulla seggiola, il piccolo Michele a poppare con impegno dal suo capezzolo, in un singolo obnubilato istante si rispecchiò in quella fanciulla rivedendo se stessa alla sua età, oltraggiata nel candore del suo letto dove il padre veniva a visitarla nottetempo […]. Fu in quel preciso istante che decise di porre fine al regno del profeta[360].

à observer ce spectacle en oubliant presque de respirer, hypnotisé par son propre travail. Il observa le rat capturé la veille, étonnement encore en vie, se tordre mollement dans son piège, son torse hérissé de poils, un désespoir aphone suintant de ce minuscule trou qui était sa bouche. Une grosse couleuvre noire et une limace sans coquille se décomposaient dans un coin, à demi enfouies dans le terreau humide et granuleux. Une longue épine empalait un petit œil jaune anonyme dont l'humeur s'écoulait lentement. A une mince colonne vertébrale, blanche et noueuse, pendait encore une chair grise déchirée. Il y avait encore des pattes et des articulations pleines de chitine, encore raides des agonies passées, éparpillées avec une inquiétante symétrie tout le long du passage : c'était un carnage secret et silencieux dissimulé dans la pénombre sauvage de la nature dans laquelle l'enfant purgeait son enfance. Il sortit la grenouille de sa poche et la pendit à un crochet libre juste au-dessus de sa tête. Puis il s'accroupit devant la boîte en carton moisie cachée au fond du boyau, rabattit ses rabats et regarda à l'intérieur avant de déclarer : je t'ai apporté du sang frais, maman [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 69-70].

[359] Sa soif d'avoir un impact sur les destins des gens [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 150].

[360] Ce jour-là, le vieil homme lui avait fait enfiler une chemise de nuit à volants couleur cerise, trop grande pour elle, et maintenant, allongé sur une pierre près de la cabine, se croyant à l'abris des regards, il tripotait avec une convoitise de loup les formes à peine ébauchées de la jeune fille, pendant que les cris des premières chauves-souris déchiraient l'intensité du ciel cyan sur l'esplanade. Antonia, paralysée sur sa chaise, le petit Michele tétant avidement son sein, en un flash flou se vit revit à travers cette jeune fille au même âge, outragée dans la blancheur

La solution trouvée par Antonia pour empêcher son père de nuire est de faire appel à un programme télévisé, *Occhio alla Notizia*[361], qui s'occupe de démasquer les imposteurs[362]. De plus, grâce à cette séquence, on comprend pourquoi Antonia a fui sa famille dès qu'elle en a eu l'occasion et est tombée amoureuse d'un homme qui s'est révélé un menteur : « Scambiare Tore per il cavaliere senza macchia che non era l'aveva resa euforica. E dissennata. Un'amazzone invincibile finalmente libera dalle diuturne rampogne paterne, preoccupata solo di affogare, ubriacarsi, perdersi nelle dolci menzogne che si sussurravano voluttuosamente lei e il suo ganzo nella loro alcova clandestina »[363].

En effet, Tore a pour allié son ami Carmine : ils forment ensemble un couple de criminels qui règne sur la région. Cette situation brise le rêve d'Antonia, qui désirait mener une vie heureuse avec son compagnon :

> Presto i nodi contorti della carriera di capataz al soldo della mala del ragazzo erano venuti tutti al pettine, e con la nascita del piccolo le numerose contestazioni di reato a suo carico si erano personificate nella faccia cerea ed esangue dei poliziotti alla porta, i mandati nelle loro mani d'obice come il prenunzio di accesi diverbi, di notti insonni, visite recenti al commissariato e perquisizioni improvvise negli orari più strampalati[364].

Sur une terre marquée par la criminalité, Antonia est un personnage dangereux car elle n'a pas peur de dénoncer les méfaits dont elle est témoin. Carmine essaie d'avertir Antonia et de l'inviter à être plus « responsable » face aux activités criminelles de son mari :

---

de son lit quand son père venait la visiter la nuit [...]. C'est à ce moment précis qu'elle décida de mettre fin au règne du prophète [Ivi, p. 178-179].

[361] C'est une référence explicite au célèbre programme *Striscia la notizia* : diffusée depuis le 1988 sur la chaîne italienne *Canale 5*, il s'agit d'un programme satirique d'information. Son principe, à travers des personnages pittoresques, est d'enquêter sur des faits divers liés à la fraude, à la mauvaise gestion du patrimoine public, à l'environnement, aux animaux, etc. Son réalisateur, Antonio Ricci, est une des figures historiques du monde télévisé italien.

[362] Cf. Ivi, p. 131.

[363] Voir en Tore le preux chevalier qu'il n'était pas l'avait rendue euphorique. Et idiote. Une amazone invincible, enfin libérée des assauts paternels quotidiens, dont le seul souci était de ne noyer, de se saouler et de se perdre dans les doux mensonges qu'elle et son amant se murmuraient voluptueusement dans leur alcôve clandestine [Ivi, p. 158].

[364] Bien vite, les nœuds tordus de la carrière de boss à la solde de la mafia du garçon avaient pris fin, et avec la naissance de l'enfant, les nombreuses accusations criminelles portées contre lui s'étaient incarnées dans le visage cireux et exsangue des policiers à la porte, des mandats dans leurs mains d'obusier telle une promesse de discussions violentes, de nuits sans sommeil, de visites récurrentes au commissariat de police et de fouilles soudaines aux moments les plus inattendus [Ivi, p. 158].

> Tu ti devi calmare. Non puoi fare sempre di testa tua. Co sta storia della televisione hai incasinato la vita di tutti, pure la mia. Lo sai quanto veleno abbiamo sotterrato in questi anni, attorno al terreno di papà tuo? Se si scopre sta cosa finiamo tutti al gabbio, e non solo noi, ci sta di mezzo nu sacco di gente rispettabile. Babbiuni della Regione che hanno chiuso gli occhi, gente che s'à pigghjatu la mazzetta per scancellare gli ordini di controllo. E poi le suore[365].

Cependant, Antonia n'a pas l'intention de se calmer : « Non t'azzardare, Carminì, non ci provare neanche a minacciarmi perché hai visto quant'è facile sputtanare la gente : basta alzare il telefono. Tengo già i numeri di quelli della televisione nella rubrica, ormai… »[366].

Cette conversation entre Carmine et Antonia permet de comprendre quelles sont les forces à la base de ce roman. D'un côté, il y a une structure criminelle qui implique la criminalité organisée, la politique et le pouvoir religieux : elle fonctionne grâce au silence et on peut la définir comme une machine du secret. De l'autre côté, il y a Antonia, laquelle, en revanche, essaie d'affaiblir le pouvoir du silence par le recours au monde du spectacle. En effet, elle appelle un programme télévisé qui est un « œil ». Il symbolise un pouvoir qui contrôle en découvrant les secrets. Antonia est un personnage qui veut que la loi pénètre dans ce territoire exceptionnel, où seule la violence règne. C'est une terre de Dieu au-delà de la loi de l'état de droit. Cependant, son action est plutôt étrange : elle ne fait pas appel aux représentants de la loi, comme par exemple la police ou la magistrature, mais à l'équipe d'un programme télévisé. Il faut approfondir cet aspect et on peut le faire en analysant les mots de Max Lubrano, le correspondent télé d'*Occhio alla Notizia* :

> Sapete che ormai da settimane ci stiamo occupando del ciarlatano di Rocca Bardata. Dopo la carrellata di testimonianze e le numerose interviste ai politici locali uscite sui giornali a seguito dei nostri servizi, possiamo affermare oggi con una certa soddisfazione di essere riusciti a sollevare un vespaio attorno a questa vergognosa vicenda, al punto che anche la magistratura pare essersi finalmente decisa e intervenire[367].

---

[365] Tu dois te calmer. Tu ne peux pas toujours tout faire à ta façon. Avec cette histoire de télévision, tu as ruiné la vie de tout le monde, même la mienne. Sais-tu combien de poison nous avons semé sur la terre de ton père ces dernières années ? Si ça se sait, nous finirons tous en prison, et pas seulement nous, beaucoup de personnes respectables sont impliquées. Les Cons de la Région [en tant qu'organe institutionnel] qui ont fermé les yeux, ceux qui ont accepté des pot-de-vin pour effacer des ordres de contrôle. Et puis les religieuses [Ivi, p. 180].

[366]Ne fais pas ça, Carmine, n'essaye même pas de me menacer, car tu as vu à quel point il est facile de détruire les gens : il suffit de décrocher son téléphone. J'ai déjà les numéros des hommes de la télévision dans mon répertoire, désormais… [Ivi, p. 181]

[367] Vous savez que depuis des semaines, nous avons affaire au charlatan de Rocca Bardata. Après la série de témoignages et les nombreuses interviews d'hommes politiques locaux publiées dans les journaux à la suite de

À la lumière de ce que l'on vient de lire, on comprend qu'Antonia répond à la violence criminelle par une autre forme de violence : celle de la communication. En réalité, Mario Perniola, en écrivant sur le monde de la communication contemporain, a affirmé que cette violence « non ha altro scopo che quello di inserire l'io nell'immagine del mondo. L'atto violento fa entrare a forza l'individuo nella pubblica scena e cerca di farvelo rimanere il più a lungo possibile »[368]. On revient à ce que Michel Foucault a défini comme un « châtiment-spectacle »[369], lequel

> doit, par rapport à la victime, être marquant : il est destiné, soit par la cicatrice qu'il laisse sur le corps, soit par l'éclat dont il est accompagné, à rendre infâme celui qui en est la victime ; le supplice, même s'il a pour fonction de « purger » le crime, ne réconcilie pas ; il trace autour ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes qui ne doivent pas s'effacer ; la mémoire des hommes, en tout cas, gardera le souvenir de l'exposition, du pilori, de la torture et de la souffrance dûment constatés. Et du côté de la justice qui l'impose, le supplice doit être éclatant, il doit être constaté par tous, un peu comme son triomphe. L'excès même des violences exercées est une des pièces de sa gloire : que le coupable gémisse et crie sous les coups, ce n'est pas un à-côté honteux, c'est le cérémonial même de la justice se manifestant dans sa force[370].

Bien évidemment, l'époque des supplices est révolue, ce ne sont plus les corps qui subissent plus la violence, mais les images des corps. Dans l'ère du spectacle, analysé par Guy Debord, « le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence »[371] . Porter atteinte à l'image d'un individu, à son apparence, signifie alors porter atteinte à sa vie. La vision de la loi selon Antonia n'est pas une vision « correctrice » du criminel, typique de la société disciplinaire de Foucault, mais un retour à la loi en tant que vengeance. En effet, Antonia décide de dénoncer son père après avoir vu une scène qui lui a rappelé ce qu'il est véritablement : un violeur, incestueux qui plus est. Antonia, alors, en tant que victime, se venge. Ce qui est intéressant dans le discours de Max

---

nos reportages, nous pouvons maintenant affirmer avec une certaine satisfaction que nous avons réussi à réveiller un nid de frelons autour de cette histoire honteuse, au point que même la justice semble avoir enfin décidé d'intervenir [Ivi, p. 129].

[368] [La violence] n'a d'autre but que d'insérer l'ego dans l'image du monde. L'acte violent force l'individu à pénétrer dans l'arène publique et cherche à l'y maintenir le plus longtemps possible [Mario Perniola, *Contro la comunicazione*, Turin, Einaudi, 2004, p. 15-16].

[369] Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

[370] Ivi, p. 43-44.

[371] Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1996, p. 19

Lubrano est que la loi correctrice n'a pas disparue, elle s'active seulement après la vengeance spectaculaire. Le crime n'est pas suffisant pour être condamné. Il doit devenir un spectacle, concerner le monde de l'apparence et seulement après cela, une fois dépassé un certain seuil d'attention, l'état de droit s'installe. Le scandale a substitué le sang, mais il n'a pas supprimé la violence. La violence a changé de forme, mais elle n'a pas disparu. Il faut rappeler que le terme « scandale » dérive du grec *skàndalon*, qui signifie obstacle, faux pas. En cela, on peut considérer que le criminel accomplit un acte qui reste lié à ses pieds. Alors, le scandale est le moment où le coupable est désigné comme boiteux, comme l'individu qui porte sur lui la trace du délit.

Antonia montre que la victime, celle qui subit la violence du maître, peut toujours désigner la jambe boiteuse de son bourreau : le scandale est un geste de révélation, car celui qui accuse lève le voile sur la faute. Toutefois, le scandale télévisé contemporain est bien loin d'être un moyen de rétablir la loi, car le scandale ne se réalise que dans le monde virtuel du spectacle, lequel n'a aucun intérêt à rétablir une forme de justice. En effet, la dénonciation d'Antonia n'a pas eu d'effets sur la vie de son père. Même s'il a perdu de son prestige, Nuzzo n'a pas réglé ses comptes avec la justice. La dénonciation est restée dans le monde des apparences. Le geste d'Antonia, alors, ne donne pas naissance à un « procès ». Le scandale reste ponctuel, sans enclencher de changement radical à Rocca Bardata. L'esprit criminel du lieu survit. Nuzzo perd son rôle de saint et c'est la seule conséquence du geste d'Antonia :

> Per circa due mesi i media si avventarono come un branco di cani erranti sulla vicenda del guaritore. Programmi televisivi di ogni fascia oraria sguinzagliarono i loro corrispondenti più agguerriti giù a Rocca Bardata, dove una popolazione attonita e infastidita si risvegliò tra i fiumi di una nebbia stigia con indosso i panni della comunità arretrata e credulona, mentre fiori di soloni, dai loro scanni catodici sormontati da scritte che rimarcavano in sovrimpressione l'esclusività dei loro prestigiosissimi pareri, svisceravano l'argomento con aria saccente e cipigliosa. Poi, così come si era sollevato, lo spazzante polverone del caso disparve nel rincorrersi fluviale degli accadimenti, scivolando sempre più in fondo nei trafiletti dei quotidiani e giù giù negli angoli più disagevoli e dimenticati dei notiziari[372].

[372] Pendant environ deux mois, les médias se jetèrent comme une meute de chiens errants sur l'histoire du guérisseur. Les programmes télévisés de chaque créneau horaire dépêchèrent leurs correspondants les plus acharnés à Rocca Bardata, où la population stupéfaite et agacée se réveilla au milieu d'un brouillard fétide, se faisant dépeindre comme une communauté arriérée et crédule, tandis que plusieurs éditorialistes, depuis leurs sièges cathodiques, couronnés de bandeaux qui superposaient l'exclusivité de leurs opinions très prestigieuses, disséquaient le sujet avec un air pédant et renfrogné. Puis, tout comme elle s'était levée, la poussière de cette

La vengeance d'Antonia n'a rien de corporel ou de sanglant : elle se déroule dans le monde des apparences. Cependant, elle reste toujours un acte violent. À ce propos, on peut faire référence aux études de René Girard, qui a montré que la vengeance est la forme de justice des sociétés primitives, où il est encore difficile de reconnaître une communauté bien structurée. La vengeance est toujours susceptible d'aggraver la situation :

> la vengeance se veut représaille et toute représaille appelle de nouvelles représailles. Le crime que la vengeance punit ne se conçoit presque jamais lui-même comme premier ; il se veut déjà vengeance d'un crime plus originel. La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre et à gagner l'ensemble du corps social. Elle risque de provoquer une véritable réaction en chaîne aux conséquences rapidement fatales dans une société[373].

La réaction de Carmine, l'associé de Tore le mari d'Antonia, était du même ordre. *Occhio sulla notizia* a porté l'attention vers le territoire de Rocca Bardata, posant ainsi des problèmes à l'économie criminelle. La vengeance, même quand elle est personnelle, concerne la totalité de la communauté. De plus, Antonia a menacé Carmine. Donc, Carmine décide d'éliminer Antonia : il capture ses fils et oblige Tore à tuer sa femme, comme geste de fidélité envers l'organisation criminelle :

> E quando comprese che lui non ne avrebbe mai avuto la forza, lei deglutì, si fece coraggio e con le dita premette lei stessa il grilletto della pistola tra le mani del marito. Il fragore dello sparo, un secco consonare come di grossi coperchi, disturbò una famiglia di tarabusi che volò via spaurita dalla sommità del canneto. Antonia, accolto in sé il colpo con un rinculo, il sangue una macchia in rapida espansione nel centro della felpa, scivolò sui calcagni con espressione vuota, quasi rasserenata, eppoi, la bocca aperta e contorta come fosse la via scelta dalla vita per abbandonarla, spirò nella sabbia in un gemito sgolato e insostenibile che le urla disperate di Tore, curvo su di lei, sormontarono di prepotenza[374].

---

affaire retomba dans la course fluviale des événements, s'enfonçant de plus en plus profondément dans les gros titres des journaux et dans les recoins les plus désagréables et oubliés de l'actualité. [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 181-182].

[373] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 31.

[374]Et quand elle comprit qu'il n'en aurait jamais la force, elle déglutit, pris son courage à deux mains et, de ses propres doigts, appuya sur la gâchette du pistolet que tenait son mari. Le vacarme du coup de feu, un son sec comme un grand coup de cymbales, dérangea une famille de butors qui s'envola, effrayée, du haut des roseaux. Antonia accueillit en elle le coup avec un mouvement de recul ; le sang, une tâche qui s'étendit rapidement au milieu de son sweat-shirt, coula vers ses jambes. Avec une expression vide, presque rassurée, et puis la bouche ouverte et tordue comme si c'était le chemin choisi par la vie pour l'abandonner, elle expira dans le sable en

Cette scène occupe une position remarquable dans le livre. Elle est décrite à la fin du dernier chapitre nommé *Prima*. Antonia devient véritablement un fantôme, sa mort entrave l'organisation criminelle qui règne sur Rocca Bardata, représentée par Carmine et Tore. Elle hante les pages du livres pour être vengée. Dans le dernier chapitre nommé *Dopo*, placé immédiatement après la description de la mort d'Antonia, en effet, la vengeance s'accomplit : Tore tue Carmine. Ce laps de temps montre la distance entre la mort d'Antonia et sa vengeance, mais la structure du livre place le chapitre de la mort de Carmine juste après celui qui raconte celle d'Antonia. D'ailleurs, les premières pages du livres ont trompé le lecteur : Tore n'était pas revenu pour ses fils, mais exclusivement pour sa vengeance :

> Si può sapere che minchia sei tornato a fare per davvero?
> […]
> Per vendicarmi, rispose in ritardo l'uomo, rimanendo di spalle. Per questo àggiu turnatu: perché chi mi ha inculato è ora che la paga. A voi due non v'avevo messo in conto. Il padre non l'ho mai saputo fare, e tutti sti anni lontano non m'hanno certo migliorato[375].

Cet aspect est une énième confirmation de l'échec d'Antonia, même si le fils continuera à croire en la bonne volonté de son père[376]. Sa mort n'a rien changé, les figures masculines continuent à mener la guerre pour leurs propres intérêts.

Felice et Antonia sont unis par le fait qu'ils ont sacrifié leur vie pour défendre leur liberté. Cependant, le premier la défend en fuyant, tandis que la seconde se heurte ouvertement à ceux qui voudraient l'enchaîner. Felice met tout en œuvre pour échapper au conflit et meurt parce qu'il est convaincu de pouvoir à nouveau rencontrer Oreste sans nécessairement le considérer comme un ennemi. À l'inverse, Antonia cherche le conflit, car sa détermination à mettre fin à l'abus de pouvoir à Rocca Bardata est motivée par un sentiment de vengeance, de haine envers ceux qui l'ont blessée.

---

poussant des gémissements de douleur que les cris désespérés de Tore, penché sur elle, étouffèrent [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 190].

[375] Peut-on savoir ce que tu es vraiment revenu foutre ici?
[...]
Me venger, répondit l'homme après un temps, en lui tournant le dos. C'est pour cela que je suis revenu : parce que le moment est venu de me venger de ceux qui se sont foutus de moi. Vous, je ne vous avais pas pris en compte. Je n'ai jamais réussi à être un père et toutes ces années d'abandon n'ont certainement rien arrangé [Ivi, p. 136].

[376] Cf. Ivi, p. 203.

1.2.3 Michele, l'investigateur paranoïaque

Nous avons déjà évoqué le roman de Nicola Lagioia à travers le personnage de Clara. Mais, il faut souligner que celui-ci peut être mieux compris si on le compare à son double, c'est-à-dire son frère Michele. En effet, si Clara est le personnage qui disparaît au début du roman, Michele est celui qui avait disparu avant le début du roman. La disparition de Clara sous-entend, alors, la réapparition de Michele. Ce n'est pas par hasard : Michele et Clara, pendant l'enfance, étaient étroitement liés. Michele est présenté pour la première fois au lecteur dans le passage qui suit :

> E sebbene nel tempo la stanza si fosse trasformata in una sorta di ripostiglio, quando Clara passava a trovarli sostava davanti a quella porta come se al di là ci fosse ancora il fratello più piccolo.
>
> *Nemmeno fosse morto*.
>
> […]
>
> Da quando non abitava più a Bari, Michele era venuto a trovarli non più di cinque volte. Cinque volte in dieci anni.
>
> Michele non rimaneva mai a dormire. Arrivava da Roma e ripartiva il giorno stesso. Senza lo spreco di una sillaba aveva trovato il modo per far capire in che conto tenesse l'eventualità di trascorrere anche una sola notte nella casa in cui era cresciuto. […] Dire «Lavora a Roma» era un sistema per sbarazzarsi della curiosità dei conoscenti. A trentatre anni Michele a Roma si arrangiava. Scriveva su giornali che dopo un mese erano chiusi o si dimenticavano di lui, segno che allontanarsi da Bari non aveva risolto ogni problema come avrebbero voluto gli psichiatri. Gli orari dei treni gli impedivano persino di fermarsi a cena. Nell'implausibilità di quegli ostacoli, Vittorio scorgeva la pretesa di un dovere di preservazione. Di preservare loro. Come se ritrovarsi intorno a un tavolo con Michele li esponesse non tanto all'imbarazzo ma al pericolo. Erano ancora pronti a saltare già dal letto al suono di una trave che crolla divorata da un incendio appiccato nel soggiorno? Clara quel rischio l'avrebbe corso. Lei e Michele erano ora separati da centinaia di chilometri, i loro scambi si riducevano a cordiali chiacchierate telefoniche sotto le feste. Non c'era più il rapporto asfissiante che aveva impensierito Vittorio anni prima. Eppure, per Michele, la sorella maggiore si sarebbe ancora gettata tra le fiamme[377].

[377] Et même si la chambre s'était transformée en une sorte de débarras, lorsque Clara passait le voir, elle s'arrêtait toujours devant cette porte, comme si, de l'autre côté, son petit frère était toujours là. *Comme s'il était mort.* […] Depuis qu'il avait quitté Bari, Michele était venu les voir cinq fois. Cinq fois en dix ans. Il ne restait jamais dormir. Il arrivait de Rome, et repartait le jour même. Sans un mot de trop, il avait trouvé le moyen d'expliquer à quel point, pour lui, dormir dans la maison où il avait grandi était hors de question. […] Dire « il travaille à Rome » était un bon moyen de se débarrasser de la curiosité des gens. À trente-trois ans, il se débrouillait comme il pouvait. Il écrivait dans des journaux qui périclitaient juste après leur première parution, ou dans des magazines qui l'oubliaient après avoir publié un des articles. C'était bien le signe que s'éloigner de Bari n'avait résolu aucun des problèmes signalés par les psychiatres appelés en consultation. Selon lui, les horaires des trains

Michele est le fils qui a abandonné une riche famille pour suivre ses aspirations littéraires, donc même ce personnage est construit selon des clichés. Toutefois, sa nature étrange est accentuée par deux éléments, à peine mentionnés dans ce passage : il a d'abord eu des problèmes psychiatriques et une « relation étouffante » avec sa sœur, Clara. En outre, par la suite, l'imaginaire du feu, qui dans ce passage se présente comme une simple hyperbole (« se jeter dans les flammes pour quelqu'un » est une expression très répandue), se réfère à un événement très choquant ayant eu lieu pendant l'adolescence de Michele : il a provoqué un incendie dans sa maison. Toutefois, le récit de cet événement se concentre sur la réaction de Vittorio, le père, analysée par son fils aîné, Ruggero :

> Vittorio attraversò il vialetto muovendosi con sicurezza fino alla fontana. Svoltò per le siepi, continuò ad avanzare sottraendosi alle luci della villa. Lo ritrovò seduto ai piedi di una palma. Non si era neanche sbarazzato della tanica di benzina. La teneva tra le braccia come un salvagente. […] Camminarono uno accanto all'altro estenuati, a passo lento verso l'ingresso della villa. Michele aveva la tanica con sé, assurdamente, sconsideratamente, una prova di autolesionismo che sfidava la veemenza di suo padre. Annamaria [la femme de Vittorio] si irrigidì. Poi Ruggero. Longilineo e furente, il primogenito osservava la scena dalla sommità delle scale […]. Era pronto ad aggredirli. Non l'assurda bravata del fratellastro. Non Vittorio che si asteneva dal prenderlo a schiaffi, e nemmeno sua madre, così ostinata nel simulare lo stesso peso su una bilancia dai piatti di diversa lega. Non la bambina di otto anni refrattaria all'idea che esistessero coetanee mai sfiorate dall'angoscia di aver smarrito un girocollo con brillante, né la ragazza di diciotto a cui nessuno riusciva a imporre uno straccio di ritirata. La famiglia nel suo complesso. Ecco il problema di Ruggero: la concrezione di pazzi con cui la sorte voleva distoglierlo dall'unica attività che lo avrebbe reso libero, il tasto su cui battere fino a quando la particola di follia che in linea retta alimentava anche lui fosse diventata un nudo anello che non trasmette niente, lo studio, lo studio fanatico della medicina a cui si dedicava senza perdere un attimo[378].

---

l'empêchaient même de rester diner. Ce n'était pas plausible, mais Vittorio y lisait son besoin de se préserver. Ou plutôt, de les préserver eux, sa famille. Comme si se retrouver autour d'une table avec Michele les avait exposés non seulement à l'embarras, mais aussi au danger. Étaient-ils encore prêts à sauter du lit au bruit d'une poutre qui s'écroule, dévorée par un incendie allumé dans la salle de séjour ? Clara, elle, aurait couru ce risque-là. Aujourd'hui, elle et Michele étaient séparés par des centaines de kilomètres et leurs échanges téléphoniques se réduisaient à quelques conversations cordiales au moment des fêtes de fin d'année ; leur relation asphyxiante d'autrefois, qui avait tant préoccupé Vittorio, n'existait plus. Mais maintenant encore, Clara se serait jetée dans les flammes pour son frère [Ivi, p. 28-29 ; trad. fr., p. 38-39].

[378] Vittorio avait traversé l'allée d'un pas décidé, jusqu'à la fontaine. Il avait tourné près des haies et continué d'avancer, jusqu'à ce que les lumières de la villa ne l'éclairent plus. Il l'avait retrouvé assis au pied d'un palmier. Il ne s'était même pas débarrassé du bidon à essence, qu'il tenait entre les bras comme une bouée. […] Ils avaient marché l'un près l'autre, d'un pas lent, exténués, jusqu'à l'entrée de la maison. Michele tenait toujours le jerrican d'essence, un geste absurde, inconsidéré, une preuve d'autodestruction qui défiait la véhémence de son père. Annamaria s'était raidie. Ruggero aussi. Longiligne et furieux, l'ainé observait la scène du haut de l'escalier

La ferocia donne tous les renseignements dès le début, mais le lecteur n'arrivera à les comprendre que plus tard. Dans ce passage, on souligne encore une fois l'absence de règles dans la famille : tous sont obstinément enfermés dans leurs caprices. Mais Michele a quelque chose de spécial. Il n'est pas seulement l'auteur d'un événement terrible, il vit aussi dans une situation différente de celle de ses frères. En tant que demi-frère, il est à la fois dans et en dehors de la famille. Or, cette position étrange au sein de la famille le conduit à la folie.

On ne peut comprendre ce personnage qu'en analysant son existence dès le début. Remarquons tout d'abord que sa naissance est racontée à un moment bien précis du texte, c'est-à-dire à la fin de la première partie. Ce passage est très sensible : premièrement, l'explication de sa naissance coïncide avec son retour à la maison, dix ans plus tard ; deuxièmement, la partie suivante s'intitulera *Divenni pazzo, con lunghi intervalli di orribile sanità mentale* [Je devins fou, avec de longs et horribles intervalles de santé mentale]. Ce titre est clairement lié à ce personnage, qui lutte avec sa folie et, d'ailleurs, la deuxième partie est celle qui se focalise le plus sur Michele. Donc, la fin de la première partie est véritablement une sorte de clé pour comprendre tout ce qui s'est passé dans la vie de Michele et, surtout, ce qui se réalisera dès son retour.

La naissance de Michele est racontée du point de vue d'Annamaria, la femme de Vittorio. En effet, Annamaria avait découvert que son mari la trompait avec une autre femme, Micaela :

> Vittorio l'avrebbe lasciata per Micaela. Era in procinto di farlo. Non lo faceva ma lo avrebbe fatto. Lo trattenevano i figli, il fasullo senso di colpa dei meridionali che è una comodità vestita da svantaggio. Il risultato è che Vittorio trascorreva sempre meno tempo a casa. Assenze di due giorni, di una settimana. Scoppiavano litigi di continuo. In uno di questi, un sabato a pranzo, alla presenza di Ruggero, lui inaspettatamente si mise a piangere. In piedi, a capotavola, con i capelli arruffati. Un facoltoso uomo d'affari che si comporta come un ragazzino.
> - Ma non capisci, - berciò, - io la amo!
> Ruggero restò impietrito (fu dalla settimana successiva che il suo rendimento scolastico prese a salire vertiginosamente). Annamaria era disgustata. Quella ragazza aveva gettato Vittorio nella

---

[…]. Prêt à les agresser. Ce n'était pas l'absurde bravade de son demi-frère. Ce n'était pas non plus Vittorio, qui s'abstenait de le gifler, ni sa mère, si obstinée à faire comme si les plateaux de la balance n'avaient pas été d'un poids et d'un alliage différents. Ni la fillette de huit ans rétive à admettre l'existence, dans le monde, d'enfants de son âge jamais effleurés par l'angoisse d'avoir perdu un collier de diamants. Ni même cette fille de dix-huit ans à qui personne ne pouvait rien imposer. C'était la famille dans son ensemble. Le voilà le problème de Ruggero : cette bande de cinglés dont le sort voulait se servir pour le détourner de la seule activité qui le rendrait libre, ce point d'attache à éprouver jusqu'à l'usure, jusqu'à ce que le grain de la folie qui le nourrit lui aussi, cette tare dont il avait hérité ne devienne l'anneau corrodé d'une chaine qui ne transmet plus rien : ses études, les études de médecine acharnées auxquelles il consacrait tout son temps [Ivi, p. 38-39 ; trad. fr., p. 49-50].

ridicolaggine di una dichiarazione che la legittima signora Salvemini avrebbe respinto per se stessa, poiché avrebbe significato che suo marito si era rimbecillito. Voleva dire che era diventato un debole, un mediocre come tutti. Passarono altri mesi. Ancora altre ed ecco: Micaela rimase incinta. Colpo di grazia, colpo aspettato[379].

Annamaria est, donc, la femme qui perpétue la « domination masculine », en acceptant les valeurs de l'idéologie machiste : « la socialisation différentielle — dit Pierre Bourdieu — disposant les hommes à aimer les jeux de pouvoir, les femmes à aimer les hommes qui les jouent, le charisme masculin est, pour une part, le charme du pouvoir, la séduction que la possession du pouvoir exerce, par soi, sur des corps dont les pulsions et les désirs sont politiquement socialisés »[380]. Par conséquent, Michele est le signe d'un moment de faiblesse de Vittorio, celui qui doit jouer le rôle de l'homme fort de l'histoire. Ce n'est pas par hasard que le nom « Vittorio » dérive du terme « *vittoria* », c'est-à-dire de « victoire ». Toutefois, Micaela meurt en couches[381] : le rêve d'amour de Vittorio ne s'accomplit pas et son mariage légitime se poursuit, mais avec un nouvel enfant, Michele.

En tant que demi-frère, Michele mène une vie différente de celle de ses frères :

Perché mia sorella grande fa il liceo classico in uno degli istituti privati più famosi della città. Come mai, a suo tempo, Ruggero venne iscritto a una scuola elementare dove le rette superavano gli assegni per gli infortuni riscossi dagli operai di nostro padre. Perché Clara portava l'apparecchio odontoiatrico. Perché riempiono Gioia di regali. Oltre a giocare a pallavolo, Clara fa il corso di nuoto, segue le lezioni di tedesco. Anche mio fratello andava a nuoto. Campionati juniores nazionali. Gioia sa il significato della parola *tournesol*, della parola *Sonnenblume*. Scuola sperimentale. *Sunflower*. Sulla mensola in soggiorno ci sono le targhe dei trionfi di Ruggero. Terzo classificato dorso. Primo premio farfalla. Io ho le spalle curve. Potrei inoltre definirmi grasso. Levi's, Calvin Klein, Emporio Armani. Non mi sono mai visto addosso un

[379] Vittorio allait la quitter pour Micaela. Il était sur le point de le faire. Il ne le faisait pas, mais il allait le faire. Ce qui le retenait, c'étaient les enfants, ce faux sentiment de culpabilité des Méridionaux, une commodité maquillée en handicap. Il en résultait que Vittorio passait de moins en moins de temps à la maison. Des absences de deux jours, voire d'une semaine. Des disputes éclataient à tout bout de champ. À l'occasion de l'une d'entre elles, un samedi au déjeuneur, devant Ruggero, il avait soudain éclaté en sanglots. Debout, en tête de table, les cheveux ébouriffés. Un homme d'affaires prospère qui se comporte comme un adolescent. « Mais tu ne comprends donc pas, avait-il braillé, je l'aime ! » Ruggero était resté pétrifié (dès la semaine suivante, ses résultats scolaires devaient connaître une progression vertigineuse). Annamaria avait été saisie de dégout. Cette fille avait poussé Vittorio au ridicule d'une déclaration que Mme Salvemini, son épouse légitime, n'aurait jamais acceptée pour elle-même, car elle aurait signifié que son mari était devenu idiot. Que c'était un être faible, un médiocre, comme tous les autres. D'autres mois passèrent, D'autres encore, et puis voilà : Micaela était tombée enceinte [Ivi, p. 173 ; trad. fr., p. 199-200].

[380] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 112.

[381] Cf. Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 175 ; trad. fr., p. 201.

vestito di marca. Eppure dappertutto in questa casa vedo solo Levi's, Calvin Klein, Emporio Armani[382].

À travers des mécanismes très subtils, Michele est placé dans une condition d'infériorité par rapport à ses frères. Il n'est ni détesté, ni maltraité. Simplement, il ne peut pas accéder à la même richesse que les autres. Or, dans un contexte très bourgeois comme celui de la famille Salvemini, la figure de Michele est perçue très tôt comme une chose en dehors de la normalité :

Tutte si voltano a guardarlo. Annamaria sbianca. Le altre si sforzano di sembrare disinvolte. Una di loro è incapace di togliergli gli occhi di dosso. Questo bambino ha qualcosa che non va. Innanzitutto non dovrebbe essere vestito in modo tanto sciatto. Per non parlare degli occhiali. Dove glieli hanno presi? E poi i rotoli di grasso. Qui non c'è ombra di una banale ginnastica correttiva, manca il tocco di un dentista pagato per correggere l'accavallamento degli incisivi. Il suo sorriso. Persino quello è diverso da ciò che dovrebbe essere. In questa casa succedono cose molto strane.

Michele vede il velo della disapprovazione adagiarsi sulla moglie di suo padre. È evidente che Annamaria ha commesso un grave errore. A Michele viene il sospetto che abbia addirittura nascosto la sua esistenza[383].

Dès lors, on peut mieux comprendre les raisons qui sont derrière l'acte violent de Michele. Ce garçon ne vit pas sa famille comme un lieu de sérénité et de protection, mais comme un lieu où il est seulement toléré. Il vit la distinction entre ce qu'il voudrait être, c'est-à-dire un fils comme les autres, et ce qu'il est en réalité : une figure marginale de la famille. Cet aspect est même vécu au niveau social : Michele vit la profonde différence entre sa réalité et l'image

[382] Pourquoi ma grande sœur est-elle en section classique dans un des lycées privés les plus réputés de la ville ? Comment se fait-il que Ruggero, encore tout petit, ait été inscrit dans une école primaire où les frais de scolarité dépassent largement le montant des chèques que les ouvriers de notre père touchaient, en cas d'accident au travail ? Pourquoi Clara a-t-elle porté un appareil dentaire ? Pourquoi couvrent-ils Gioia de cadeaux ? En plus de jouer au volley, Clara prend des cours de natation et d'allemand. Mon frère aussi nageait dans un club. Championnats juniors nationaux. Gioia sait ce que signifie le mot *Sonnenblume*. Ecole expérimentale. *Sunflower*. Les médailles et les trophées de Ruggero trônent sur la console du séjour. Troisième en dos crawlé. Premier en papillon. Moi, j'ai les épaules tombantes. Je suis presque gros. Levi's, Clavin Klein, Emporio Armani : je n'ai jamais de vêtements de marque sur le dos. Et pourtant, je ne vois que des Levi's, des Clavin Klein et des Emporio Armani, partout dans cette maison [Ivi, p. 208 ; trad. fr., p. 236-237].

[383] Tout le monde se tourne vers lui. Annamaria pâlit. Les autres s'efforcent de paraître désinvoltes. Il y en a une qui ne le quitte pas des yeux. Quelque chose ne va pas, chez cet enfant. D'abord, il ne devrait pas être aussi mal habillé. Et ses lunettes ? Où diable les ont-ils achetées ? Et ses bourrelets. Il ne fait pas de sport. Il ne va même pas chez le dentiste. Ses incisives se chevauchent. Et son sourire. Même son sourire n'est pas ce qu'il devrait être. Il se passe des choses très étranges, dans cette maison.
Michele voit un voile de désapprobation se poser sur la femme de son père. Annamaria a commis une grave erreur, c'est évident. Michele la soupçonne même d'être allée jusqu'à cacher son existence [Ivi, p. 192 ; trad. fr., p. 219-220].

stéréotypé du garçon de bonne famille. À ce propos, il est utile de rappeler ce que Jacques Lacan a affirmé sur l'expérience du psychotique : « La réalité n'est pas ce qui est en cause […]. Ce n'est pas de réalité qu'il s'agit chez lui, mais de certitude. Même quand il s'exprime dans le sens de dire que ce qu'il éprouve n'est pas de l'ordre de la réalité, cela ne touche pas sa certitude, qu'il est concerné. Cette certitude est radicale »[384]. Alors, on peut dire que Michele fait face à une situation qui est exactement contraire à celle que décrit Lacan : en effet, il vit l'incertitude de sa réalité. Il ne correspond pas à l'image de ce qu'un fils de la famille Salvemini devrait être. Il ne correspond pas à l'image de ses frères. Donc, il y a une différence entre ce qui est, et l'attente de ce qui devrait être.

Ainsi, il n'est pas étonnant que Michele adopte des attitudes qui l'on peut qualifier de « paranoïaques ». Par exemple, pendant une rencontre avec sa professeure de mathématiques, Annamaria découvre la raison de l'incapacité de Michele à faire ses devoirs:

> Michele non arriva alla soluzione del problema preso dall'ansia di aggredirlo in tanti modi diversi, tutti ugualmente corretti. – Questo vuol dire che è mentalmente confuso? – la interrompe Annamaria. — Be', non direi proprio, - la supplente alza le spalle, - magari sospettoso. Se proprio dovessi ricondurre tutto a uno stato d'animo, direi che non si fida di quello che insegniamo. Non ha per così dire tenuto conto della verità ufficiale. Deve averla considerata sospetta. O pericolosa. Allora è andato a cercarsi un metodo per i fatti suoi[385].

Cette paranoïa est tout à fait cohérente avec sa situation familiale. Il ne peut pas avoir confiance en ses parents, car il sait qu'il est traité de façon différente. Dès lors, la scène de l'incendie peut être considérée comme une tentative de Michele de détruire cette situation de marginalité et, en même temps, d'éclairer son existence, souvent niée par Annamaria.

Si Clara est la figure de la pure apparence, Michele est le personnage qui n'a pas confiance en ce qu'il voit. En effet, il essaie toujours d'approfondir le problème, en cherchant une autre vérité au-delà de la vérité officielle. Toutefois, Annamaria ne dira rien (« non riporterà una

---

[384] Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre III. Les psychoses* (1981), Paris, Seuil, 2018, p. 123.

[385] Michele n'a pas réussi à résoudre le problème parce qu'il était trop impatient de l'aborder de plusieurs façons, toutes aussi justes les unes que les autres. – Vous voulez dire qu'il souffre de confusion mentale ? lui demande Annamaria en l'interrompant. – Non, je ne dirais pas ça, lui répond la remplaçante en haussant les épaules, disons plutôt qu'il est suspicieux. Si vous voulez vraiment voir dans tout ça un état d'esprit, je parlerais plutôt de méfiance envers notre enseignement. Il ne tient pas compte, en quelque sorte, de la vérité officielle. Il la trouve suspecte. Ou dangereuse. Alors, il va chercher une méthode par lui-même. Et l'incroyable, c'est qu'il y est presque arrivé [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 235 ; trad. fr., p. 267].

sillaba »[386]) de cet échange très révélateur de l'état psychique de Michele. À cause de cette légèreté, la condition mentale de Michele sera jugée de façon trop hâtive :

> Vittorio e Annamaria si dicono preoccupati. Sua madre insinua che Michele soffra non si capisce bene di che disturbo dell'attenzione. Nel giro di pochi giorni il disturbo si trasforma. Senza che nulla di significativo sia accaduto, come se lo stato di salute mentale di un ragazzo potesse cambiare a seconda delle chiacchiere dei genitori (di suo padre e della moglie di suo padre, si corregge Clara), il problema di Michele diventa un disturbo bipolare. Forse una debole forma di schizofrenia[387].

Mais la schizophrénie est « caractérisée par un trouble grave de la relation avec la réalité, des troubles de l'identité ou de la conscience de soi, des troubles des relations intersubjectives (donc de la communication), et des perturbations spécifiques de l'activité mentale, en particulier le délire et les hallucinations »[388]. Or, ce n'est pas le cas de Michele, car il n'observe pas une autre réalité, il est profondément conscient de sa réalité, au point d'avoir perçu la fausseté de la gentillesse de sa belle-mère.

Toutefois, il y a deux versions de l'histoire : D'une part, une représentation idyllique de la famille, construite par Annamaria, de l'autre le vécu de Michele, toujours marginalisé. À la lumière de cela, Michele développe une sorte de paranoïa, pour se défendre de la version officielle du récit de la « famille heureuse ». En effet, quand on parle de paranoïa, « il s'agit d'abord d'une haine extérieure au sujet. Extérieure car elle lui préexiste, mais intérieure cependant, puisqu'elle est inhérente au lien entre ses géniteurs et donc se trouve au cœur même de son existence, car c'est à ce conflit que l'enfant devra rattacher sa venue au monde et ainsi se représenter sa propre origine comme une scène de bataille et de destruction »[389]. Comme on l'a déjà vu, Michele subit le conflit entre Annamaria et Vittorio, préexistant à sa naissance, dont il est le symbole. Toutefois, Annamaria ne peut pas accepter ce trouble, puisqu'il pourrait révéler l'illusion sur laquelle se fonde sa vie. Alors, Michele doit être « schizophrénique »,

---

[386] [Annamaria] ne rapportera pas un mot [Ibid].

[387] Vittorio et Annamaria se disent inquiets. Sa mère insinue que Michele souffre d'on ne sait quel trouble de l'attention. En l'espace de quelques jours, ce trouble se transforme, sans pour autant qu'il se produise quoi que ce soit de notable, comme si l'état mental d'un adolescent pouvait être influencé par les propos de ses parents (de son père et de la femme de son père, précise Clara). Le problème de Michele est devenu un trouble bipolaire, voire une forme légère de schizophrénie [Ivi, p. 232 ; trad. fr., p. 263-264].

[388] Nicolas Georgieff, *Qu'est-ce que la schizophrénie ?*, Paris, Dunod, 2004, p. 7.

[389] Sophie de Mijolla-Mellor, *La paranoïa*, Paris, PUF, 2015, p. 47.

c'est-à-dire un individu qui voit ce qui n'existe pas : ainsi, elle peut se défendre de chaque révélation de Michele, désormais considéré comme fou.

De plus, il faut rappeler que le psychiatre David Laing a montré que la maladie mentale n'est pas quelque chose d'objectif, mais le résultat d'un écart entre un état psychique spécifique et ce que la société considère comme sain : « la santé mentale ou la psychose ont pour critère le degré d'entente ou d'incompréhension existant entre deux personnes dont l'une est tenue d'un commun accord pour saine d'esprit »[390]. Or la confrontation entre Annamaria et Michele est bien pire, parce qu'elle est imposée. Annamaria veut que Michele soit considéré comme un fou, afin d'accentuer sa marginalisation. Ici l'exercice d'un pouvoir impose sur l'autre un état mental qui ne lui appartient pas. À cet égard, il est utile d'introduire les réflexions de Georges Canguilhem, qui comme David Laing, a souligné que la perception de la maladie est influencée par des aspects sociaux :

> Si l'on reconnait que la maladie reste une sorte de norme biologique, cela entraine que l'état pathologique ne peut être dit anormal absolument, mais anormal dans la relation à une situation déterminée. Réciproquement, être sain et être normal ne sont pas tout à fait équivalents, puisque le pathologique est une sorte de normal. Être sain c'est non seulement être normal dans une situation donnée, mais être aussi normatif, dans cette situation et dans d'autres situations éventuelles. Ce qui caractérise la santé c'est la possibilité de dépasser la norme qui définit le normal momentané, la possibilité de tolérer des infractions à la norme habituelle et d'instaurer des normes nouvelles dans des situations nouvelles[391].

Dans notre cas, il y a une « normativité » très stricte qui impose aux individus de se présenter d'une certaine façon. Annamaria représente cette norme, liée à une vision bourgeoise de la vie sociale. Mais, en même temps, elle empêche Michele de faire partie de cette norme. Dans le texte, cela est symbolisé par le fait que Michele ne s'habille pas comme ses frères et ne participe pas aux mêmes activités sportives. Cette « anormalité » imposée produit des états mentaux altérés qui ne sont toutefois pas encore pathologiques. Mais cette anormalité sert de prétexte à Annamaria pour stigmatiser Michele. L'apparence différente imposée à Michele de différence de classe devient, petit à petit, même une différence psychique. Sa « pauvreté » par rapport au reste de la famille s'est transformée en maladie.

---

[390] Ronald David Laing, *The Divided Self* (1959), trad. fr. *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970, p. 33.

[391] Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique* (1966), Paris, PUF, 1994, p. 130.

L'attitude de Michele est paranoïaque, pourtant elle n'est pas injustifiée : le garçon vit effectivement une situation de faiblesse, conditionnée par sa famille. Alors, on peut parler d'un comportement suspicieux, qui devient une forme de résistance radicale :

> - Loro non vanno fermati, continua lui, - non con le parole, non con le recriminazioni. Soltanto in apparenza sono innocui, ma non c'è nulla di innocuo, neanche nei loro silenzi. Se gli diamo spazio, sarà tardi. […] Devi sapere che queste sono frasi di Adolf Hitler. Prese dai suoi discorsi. Dovresti leggerli. Dalle birrerie ai comizi veri e propri. Se avessero una forma progressiva sarebbe a imbuto. La situazione diventa sempre meno reversibile. Ma invece, - accende di slancio una sigaretta, - cosa accadrebbe invece se queste frasi fossero messe in bocca a una delle vittime? Le parole dell'uomo più malvagio del mondo fatte proprie da una persona veramente buona. Non però una vittima che voglia vendicarsi, ma un innocente, uno che ne abbia pena. Ripulite. Trasfigurate. Non credi allora che la Storia tornerebbe sui suoi passi? Come si aprisse un'altra dimensione, la luce sul sentiero che scartammo quando imboccammo la via della catastrofe.
> - Oh cazzo! – Clara scoppia a ridere, batte una mano sul tavolo rischiando di rovesciare il bicchiere col milkshake, - cazzo, Michele, ma queste sono le cose che dici a scuola? Per questo ti hanno abbassato tutti i voti!
> - No. Queste cose le dico a casa, — fa lui serio[392].

Les discours d'Hitler sont le meilleur exemple des théories de Carl Schmitt : la politique, au lieu de définir les caractéristiques du monde que l'on veut construire, dessine son ennemi et se présente comme différente de cet ennemi. Mais ce dernier a des traits vagues, il est seulement un danger à sa propre intégrité. Dans le cas de Michele, on voit la même situation en miniature : Annamaria, qui voit en Michele le signe de la faiblesse de Vittorio et donc de la famille Salvemini tout entière, impose au garçon une certaine identité de malade, afin de le représenter comme un danger à combattre. Toutefois, un regard extérieur peut renverser la situation. Il est

[392] « Eux. Il faut les arrêter, reprend-il. Pas avec des mots, pas avec des protestations. Ils ont l'air inoffensifs, mais en fait ils n'ont rien d'inoffensif, même leurs silences ne le sont pas. Si on leur laisse la moindre latitude, il sera trop tard. […] Il faut que tu saches que ces phrases sont de Hitler. Elles viennent des discours. Tu devrais les lire. Des premiers discours dans les brasseries jusqu'aux grands rassemblements. Si on pouvait donner une forme à leur progression, elle serait en entonnoir. La situation prend une tournure de moins en moins révocable, Mais, ajoute-t-il en allumant une cigarette d'un geste rapide, que se passerait-il si on mettait ces mêmes propos dans la bouche d'une de ses victimes ? Les propos de l'homme le plus monstrueux de tous les temps dans la bouche d'un être réellement bon. Pas quelqu'un qui veut se venger, mais un innocent, une personne qui éprouverait de la peine pour lui. Les mots seraient lavés. Transfigurés. Tu ne crois pas que l'Histoire rebrousserait chemin, dans ce cas-là ? Ça ouvrirait une autre dimension, ça éclairerait la voie dont on s'est écarté le jour où l'on s'est engagé sur celle de la catastrophe.
- Ah la vache ! » Clara éclate de rire. Elle donne un grand coup sur la table et risque de reverser son milkshake. « Putain, Michele, mais c'est ça que tu leur racontes, à l'école ? Pas étonnant que tes notes aient baissé !
- Non, répond.il d'un ton sérieux, ces choses-là, je les dis à la maison. » [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 233 ; trad. fr., p. 264-265].

clair que la véritable victime est Michele et, donc, que l'ennemi est en réalité Annamaria. Les mots de Michele montrent au lecteur que, parfois, la paranoïa peut être justifiée : si Hitler a seulement exploité la peur du peuple pour prendre le pouvoir, ses victimes, en revanche, avaient le droit de ne plus faire confiance aux autres, à cause du milieu devenu désormais oppressif. Ainsi, l'attitude paranoïaque de Michele n'est pas causée par un trouble psychique, mais par la méfiance d'Annamaria.

L'événement qui conduit définitivement Michele vers la folie est son départ pour le service militaire. Son esprit faible n'est pas adapté à la dure vie d'un soldat, donc Michele commence à parler tout seul[393]. Alors, Clara, qui a peur pour la santé de son frère, essaie de convaincre leur père d'aider Michele. Toutefois, même s'il est un homme très puissant, en mesure de lui éviter le service militaire, il décide de ne pas le faire : « È qui che il capogiro di Clara diventa nausea. C'è un che di laido, nella mollezza di Vittorio, almeno quanto deve essere dura la sua volontà quando decide di sbaragliare un avversario. Non riuscirà magari a imporle di tornare presto a casa la sera, se lei non vuole. Ma non c'è niente che Clara possa fare per convincerlo, se lui non vuole »[394]. On peut voir dans ce passage un tournant de l'histoire : la décision de ne rien faire donne naissance à l'intrigue racontée dans le roman. Cette profonde indifférence brise définitivement la tranquillité de la famille, en montrant Vittorio dans sa réelle essence : un être égoïste (on revendra sur ce personnage dans le chapitre dédié aux personnages ennemis). En effet, peu avant le départ de Michele, le narrateur dit : « Clara non può sapere che è l'ultima volta che Michele occupa la sua stanza. Ignora anche che lei, nel giro di nemmeno un anno, andrà via da questa casa. Eppure, la lingua non tradotta del futuro imminente gonfia le pareti »[395].

Paradoxalement, la non-action de Vittorio plonge Michele dans la folie, puisque ces troubles psychiques s'aggraveront pendant le service militaire (il attaquera un autre soldat[396]) et conduira Clara à l'autodestruction, car elle quittera le domicile familial très jeune pour mener

[393] Cf. Ivi, p. 242 ; trad. fr., p. 275.

[394] C'est à ce moment-là que le vertige de Clara se transforme en nausée. Il y a quelque chose d'obscène, dans la mollesse de Vittorio, car sa volonté doit à l'inverse être implacable, lorsqu'il décide d'écraser un adversaire. Il est sans doute incapable de l'obliger à rentrer tôt le soir, si elle n'est pas d'accord. Mais Clara n'a aucun moyen de le convaincre, quand c'est lui qui n'est pas d'accord [Ivi, p. 245 ; trad. fr., p. 279].

[395] Clara ne peut pas savoir que c'est la dernière fois que Michele occupera cette chambre. Elle ignore qu'elle aussi, dans moins d'un an, quittera cette maison. Pourtant, la langue non traduite du futur imminent imprègne les murs [Ivi, p. 246 ; trad. fr., p. 280].

[396] Cf. Ivi, p. 252 ; trad. fr., p. 287].

une vie marquée par la drogue et une sexualité extrême. Lui réagit à l'indifférence par la fuite. Après son service militaire Michele commencera une nouvelle vie à Rome en tant que journaliste, sans succès. Elle, au contraire, réagit à l'indifférence en la radicalisant : elle devient même indifférente à sa propre vie, en se transformant en un pur corps, en une pure surface. Toutefois, la paranoïa de Michele, après la mort de sa sœur, rend possible la découverte de la vérité. Il ne croit plus aux mots de sa famille et ne s'arrêtera pas tant qu'il aura trouvé la solution du délit. En effet, « alors que le délire schizophrénique est non systématisé, le délire paranoïaque est fortement structuré mais bi-partitionné (clivé) comme le moi : une partie de l'univers qui lui fait ou lui veut du bien (partie idéalisée) et une partie du monde qui lui fait du mal (partie persécutive) »[397]. La mort de sa sœur signifie la destruction de la partie bienveillante : Michele, alors, en revenant chez lui, se retrouvera tout seul contre le reste du monde, c'est-à-dire contre le mal. Sa recherche, donc, sera radicale : il n'y a plus rien à perdre, ni à défendre une fois Clara morte.

Pour conclure, Michele est un personnage qui a vécu dans un milieu familial hostile, qui l'a conduit à devenir paranoïaque. Cette paranoïa, qui provoque son éloignement de sa famille après la mort de sa sœur, la seule figure aimée, le motive à chercher la vérité. En effet, il n'a pas confiance en la version officielle construite par sa famille. La paranoïa est l'outil qui permet à cette intrigue d'avoir son « enquêteur ». Si Clara représente la « femme fatale », Michele, à travers sa vision paranoïaque qui divise le monde en bons et méchants, fait de l'intrigue un roman policier. On peut donc défendre l'idée que Michele est le personnage qui introduit la structure du roman policier dans l'histoire, en montrant comment ce genre, avant d'être une forme artistique, est une manière de voir le monde. Pour cela, il est utile de revenir aux études de Jean-Paul Colin, qui a montré que le roman policier se structure de façon stricte au tour du concept d'« ordre » :

> On pressent déjà que, malgré (ou en raison même de) ses aspects subversifs et frondeurs, le RP[398] n'a pas de pire ennemi que les théories anarchistes, qui refusent « par la base » l'existence de ceux qui tentent de maintenir l'ordre, et ce faisant participent étroitement au couple obligé du RP : *Poursuivant/Malfaiteur*. Le contraire du type narratif qui m'occupe, c'est, outre cet

[397] Jean-Louis Pedinielli, Guy Gimenez, *Les psychoses de l'adulte* (2002), Paris, Armand Colin, 2013, p. 66.

[398] Roman Policier.

> anarchisme niveleur, la passivité consentante, l'absence d'enquête, le refus d'envisager le vol ou le crime comme un problème à résoudre : mystère, peut-être, mais sans intérêt ni nécessité[399].

La ferocia se présente comme un roman réaliste qui souhaite décrire la société du Sud de l'Italie, pourtant ses personnages principaux introduisent des éléments romanesques. La réalité « grise » se divise entre les bons (Clara et Michele) et les mauvais (le reste du monde). Comme Michele a été forcé d'être ce qu'il n'était pas, il inscrit ainsi cette histoire dans sa vision du monde, une vision « policière ». Michele parvient pour cette raison à découvrir toute la vérité : non seulement à identifier les auteurs de l'homicide de Clara, mais aussi à saisir les enjeux économiques cachés derrière sa mort :

> - Senti, Michele, - il direttore tecnico sfoderò l'ultima riserva d'autorità […] - forse non hai capito che enorme casino scoperchierà l'ispezione che stiamo facendo partire. […] Troveremo una concentrazione di arsenico nell'acqua cinque volte sopra i limiti di legge. I valori di diossina risolveranno ai direttori dei giornali il problema il problema di cosa mettere in prima pagina per settimane. […] Tuo padre, - disse tornando a guardarlo – tuo padre in questa storia dei rifiuti tossici non c'entra proprio niente. La settimana scorsa è stato sollevato dall'accusa di aver violato i vincoli idrogeologici e forestali per la costruzione di quelle case. Vincoli per interpretare i quali ci sarebbe bisogno di una squadra di filosofi. Tutto un groviglio di leggi e controleggi. Eppure tuo padre non le ha violate. Rispettare alla lettera quelle regole è impossibile, ma lui ci è riuscito. Il giudice per le indagini preliminari ha dovuto riconoscerlo. Pensaci. Tuo padre ha rispettato i vincoli *ordinari*, il che significa che è stato attento a non sradicare neanche la roverella albina. E adesso, - scosse la testa incredulo, adesso tu pretendi che noi andiamo a verificare se da qualche parte, interrato nell'area del complesso, non ci sia per caso qualcosa che scotta. Be' – disse con durezza, - certo che ci sarà qualcosa che non dovrebbe esserci. Chi cerca trova. Peccato che tuo padre non ci abbia preso un soldo. Ci hai mai pensato? Magari è stato costretto. Non ti è venuto in mente che possa non avere avuto scelta? Che qualcuno, mentre stavano costruendo quel cazzo di villaggio, gli abbia chiesto cortesemente di fermare i lavori. Giusto per pochi giorni. Il tempo di entrare con un escavatore e un paio di camion, fare ciò che andava fatto e uscire. Tuo padre non ci ha tirato su un euro. Al contrario. Ha perso giorni di lavoro. L'alternativa era che gli facessero cortesemente saltare per aria il cantiere. O che facessero del male a uno dei suoi cari.
> - Purtroppo non mi sta convincendo, - disse Michele. Sentiva di stringerle la mano come quando erano ragazzi. Lei al suo fianco. Era sopra di lui, dentro di lui. Dappertutto.

[399] Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 34-35.

- Tu in questo modo non ti limiti a creare dei problemi alla tua famiglia […] Se andiamo là e troviamo qualcosa, sono proprio fottuti. Non dico solo l'azienda. Intendo reati molto gravi. Rischi di rovinare per sempre qualcuno perché ha fatto cose che non poteva evitare di…

- Questo non è vero.

Michele la sentì al massimo dell'intensità. Poi Clara scomparve.

- Non è vero in un mondo ideale, - rispose il direttore tecnico, - non è vero nei film e nei romanzi. Non era forse del tutto vero quando siamo nati. Nel ventunesimo secolo è così[400].

La fin de cette citation démontre ce que l'on a évoqué plus haut : la conception de la loi de Michele est « fictive », elle se trouve seulement dans les films et les romans. Michele, avec sa paranoïa, devient un personnage de roman et se comporte en tant que tel. Il ne s'arrête pas, même quand il découvre que la responsabilité de la pollution ne peut pas être directement imputée à son père. Vittorio s'est limité, comme toujours, à ne rien faire, à laisser la criminalité vivre sa vie. Le personnage du père respecte la loi, mais pas la morale, car il n'empêche pas la destruction de la nature et des côtes de la région des Pouilles. L'attitude de Michele est très rigoureuse, au point de vouloir punir jusqu'à l'inaction et l'indifférence. Tout comme Vittorio

[400] « Écoute, Michele. Le directeur technique dégaina sa dernière réserve d'autorité […] « Peut-être que tu n'as pas bien compris quel énorme foutoir l'inspection va provoquer. […] Nous allons trouver, dans l'eau que nous allons analyser, une concentration d'arsenic cinq fois supérieure au maximum légal. Les valeurs de la dioxine vont résoudre pendant des semaines la question de savoir ce qu'il faut mettre en une des journaux […]. Ton père, reprit-il regardant Michele dans les yeux, n'a rien à voir avec toute cette histoire de déchets toxiques. La semaine dernière, il a été blanchi de l'accusation d'avoir violé les obligations hydrogéologiques et forestières, lors de la construction de ces maisons. Des obligations si compliquées que leur interprétation nécessitait l'intervention de toute une équipe de philosophes. Un dédale de lois qui se contredisent les unes les autres. Pourtant, ton père ne les a pas violées. Les respecter à la lettre peut paraître impossible, et pourtant, il y est arrivé. Le juge d'instruction a bien été forcé de le reconnaître. Réfléchis-y. Ton père a respecté les obligations *ordinaires*, il a fait attention à ne même pas arracher un arbrisseau de chêne albinos. Et maintenant, dit le directeur technique en secouant la tête d'un air incrédule, voilà que tu prétends qu'il faut vérifier si quelque part, dans le sous-sol du complexe, il n'y aurait pas par hasard un truc dangereux. Mais bien entendu, poursuivit-il sur un ton rude, qu'on découvrira quelque chose qui ne devrait pas être là. À force de chercher, on finit toujours par trouver. Dommage que ton père, dans toute cette histoire, n'ait pas touché un rond. Tu as réfléchi à ça ? Peut-être qu'on l'a forcé. L'idée qu'il pourrait ne pas avoir eu le choix ne t'a jamais effleuré l'esprit ? Que quelqu'un, pendant la construction de ce putain de village touristique, pourrait lui avoir demandé gentiment d'arrêter les travaux. Juste quelques jours. Le temps d'y entrer avec un bulldozer et deux ou trois camions pour faire ce qu'il avait à faire, puis repartir. Ton père n'a rien gagné dans tout ça, pas un centime. Il a perdu des journées de travail. La solution, c'était qu'on lui fasse gentiment sauter son chantier. Ou qu'on s'en prenne à l'un de des proches.
- Désolé, mais tu ne m'as pas convaincu », dit Michele. Il avait l'impression de la tenir par la main, comme dans leur enfance. Elle à côté de lui. Au-dessus de lui. À l'intérieur de lui. Partout.
« En agissant de cette façon, tu ne te contenteras pas de créer des problèmes à ta famille. […] Si on va là-bas et qu'on trouve quelque chose, ils sont foutus. Et je ne parle pas uniquement de la boîte, je parle de délits très graves. Tu risques de ruiner quelqu'un pour toujours, parce qu'il a fait des choses qu'il ne pouvait pas éviter…
- Ça, ce n'est pas vrai. »
Michele ressentit sa présence, au maximum d'intensité. Puis Clara disparut.
« Ce n'est pas vrai dans un monde idéal, répondit le directeur technique, ce n'est pas vrai au cinéma ou dans les romans. Ce n'était pas vrai à l'époque où nous sommes nés. Au vingt et unième siècle, c'est comme ça que ça marche. » [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 402-404 ; trad. fr., p. 451-453].

l'avait déjà fait avec lui, en ignorant ses troubles et en le laissant partir au service militaire, le père a ignoré la catastrophe naturelle. Donc, ici il semble que Michele veuille punir cette indifférence mesquine de Vittorio. Cet appel à la loi morale est tellement fort qu'il est aussi autodestructeur : en effet, Michele, grâce à son demi-frère médecin, découvre que son père va mourir d'un cancer :

> La punizione, - disse Ruggero -, noi non dobbiamo fare niente. La punizione è in arrivo, - fece una smorfia, - questo te lo posso garantire. Te lo garantisco proprio da medico. Il tempo è galantuomo — lasciò spazio a una pausa che inghiottisse l'evento a cui alludeva. – E a quel punto, - continuo, - tenendo conto di cosa ci ha fatto passare, saremo risarciti. È una cosa che ci spetta. Non dobbiamo sporcarci le mani.
> - Vuoi dire che erediteremo, - Michele stava attento a non muovere un muscolo del viso.
> - Forse non ti immagini quanto vale l'azienda, - fece Ruggero, - l'azienda fino ad allora deve restare in piedi[401].

Le père sera puni, car il mourra. Pourtant, pour Michele ce n'est pas suffisant. Il ne veut pas agir comme Vittorio, c'est-à-dire attendre sans rien faire. Au risque de tout perdre, à la fin du roman, il décide que l'affirmation de la loi morale est plus importante que toute sorte de réparation. En dénonçant son père il ne détruit pas seulement sa vie, mais celle de toute sa famille, dont il fait partie. La victoire de la morale, pour ce personnage paranoïaque, est beaucoup plus importante que sa survie.

Felice et Antonia sont des personnages qui luttent pour affirmer leur propre liberté dans un milieu opprimant, et ce désir les conduira à la mort. Dans le cas de Michele, la situation est différente, car il renonce à sa liberté, à la possibilité d'hériter des biens de sa famille, préférant affirmer une loi morale au-dessus de l'éthique bourgeoise, qui se contente de respecter la loi en apparence. La présence de Clara, en tant que fantôme qui accompagne Michele dans sa recherche de la vérité, est le symptôme d'un désir d'autodestruction tout à fait similaire à celui de sa sœur. Michele finit ce que sa sœur avait commencé : anéantir totalement la famille

---

[401] - La punition, dit Ruggero, nous n'avons pas à nous en occuper. Elle est déjà en marche. » Il fit une grimace. « Ça, je peux te le certifier. Et c'est le médecin qui te parle. Le temps est galant homme. » Il marqua une nouvelle pause, capable de contenir dans sa totalité l'événement auquel il faisait allusion. « Et le moment venu, poursuivit-il, compte tenu de tout ce qu'il nous a fait, nous serons remboursés. Ça nous revient de droit. Pas besoin de nous salir les mains.
- Tu veux dire que nous hériterons. » Michele prenait soin de ne pas remuer le moindre muscle de son visage. « Tu n'as sans doute pas idée de la valeur de l'entreprise, dit Ruggero. D'ici là, il faut qu'elle tienne le coup [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 397-398 ; trad. fr., p. 445].

Salvemini. D'ailleurs, cet aspect, a été compris par l'un des employeurs du père, lequel pense de Clara et de Michele :

> Si credeva chissà chi. Si sentiva ad esempio superiore a sua madre. Ridicolo! Una donna al cui livello non sarebbe mai arrivata. Assurdo anche l'amore per il bastardo. Tutta una farsa. Erano stati troppo buoni con questa puttanella. Avrebbero dovuta tirarla su a suon di schiaffi. Infatti adesso, con la sua morte (che il geometra interpretava come l'estremo insulto a una famiglia su sui era suo dovere vegliare come un guardiano con gli ori di una chiesa), aveva trovato un sistema per mettere i suoi in difficoltà[402].

Même si ce commentaire est très dur envers les protagonistes de *La ferocia*, il synthétise toute l'intrigue du roman. La famille bourgeoise, trop liée aux apparences, donne naissance à des formes d'autodestruction qui révèlent l'illusion derrière la richesse et le luxe. L'unité de la famille ne se fonde pas sur la sincérité et sur le respect de la volonté de tous ses membres.

Michele, tout comme Felice et Antonia, poursuit son propre idéal de justice, en s'appuyant sur sa force et sur son code de conduite. Pourtant, Michele, contrairement à Felice et Antonia, ne perd pas la vie au combat. Comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre sur les victimes, les différences de classe entre les différents personnages déterminent également une capacité d'action différente. Felice et Antonia, qui appartiennent à des classes très défavorisées, doivent sacrifier leur vie pour affirmer leur liberté. En revanche, Michele ne sacrifie que son propre statut social, entraînant avec lui toute sa famille.

1.2.4 Le mouvement No Tav, la destruction créatrice

Jusqu'à maintenant, parmi les personnages résistants, nous n'avons évoqué que des êtres fictifs. Le texte de Wu Ming 1[403], *Un viaggio che non promettiamo breve* [Un voyage qui ne

[402] Non mais pour qui elle se prenait ! Par exemple, elle se sentait supérieure à sa mère. Ridicule ! Jamais elle n'arriverait à la cheville de cette femme. Et son affection démesurée pour le bâtard était encore plus absurde que le reste. Grotesque. Ils étaient tous trop bons, avec cette petite salope. Ils auraient dû lui faire ravaler sa prétention à coups de baffes bien senties. Et voilà qu'avec sa mort (où le géomètre voyait une dernière insulte à une famille sur laquelle il veillait comme un curé sur les ors de son église), elle avait enfin trouvé le moyen de les mettre tous dans l'embarras [Ivi, p. 148-149 ; trad. fr., p. 172].

[403] Wu Ming est un collectif d'écrivains italiens actif depuis le 1999. Le collectif est né des cendres d'une autre expérience, celle du collectif Luther Blissett, nom avec lequel ils ont publié leur premier roman, *Q*. Les Wu Ming ont même publié des romans en solo, en utilisant toujours le nom du collectif. Par conséquent, le nom de Wu Ming 1 désigne un des membres du groupe, plus précisément Roberto Bui. En effet, chaque Wu Ming a son nom, indiqué par un nombre (ils suivent l'ordre alphabétique des leurs noms de famille). Donc, même les romans publiés en solo font partie de la production du collectif.

promet pas d'être bref], est, en revanche, une œuvre qui mélange fiction et histoire[404]. À ce propos, les Wu Ming ont parlé d'UNO, acronyme pour indiquer *Unidentified Narrative Object*. Ce terme désigne des

> récits hybrides, nés dans un « no man's land » entre les frontières des genres, des macrogénérés et des types de textes. Un no man's land qui traverse le monde entier et qui est de plus en plus fréquenté par des auteurs - écrivains, réalisateurs, vidéastes, mais aussi journalistes, historiens, anthropologues, etc. — qui veulent raconter leurs histoires par tous les moyens nécessaires. Si la « contamination entre les genres » est désormais une matière pléonastique évidente et réalisée même dans le plus ennuyant mainstream (en un mot : même Dan Brown « contamine les genres »), la destruction des cadres, condition préalable à l'hybridation des types de texte — essai/roman, guide touristique/enquête militante, biographie/carte, reportage/jeu vidéo, etc. — peut toujours avoir des effets perturbants. La collision des techniques et de la rhétorique les plus disparates utilisées dans différents types de texte (narratif, poétique, descriptif, argumentatif, descriptif) dégage un grand pouvoir. Un pouvoir qui investit les sujets abordés dans des directions inattendues et — grâce à de nombreux changements d'approche et de points de vue — encourage la (re) découverte d'un monde [405].

Ce n'est pas par hasard que Wu Ming 1 est devenu l'éditeur d'une collection de textes UNO pour la maison d'édition Alegre, puisque, entre tous les Wu Ming, il a été l'écrivain qui a le plus exploré cette étrange forme de narration. *Un viaggio* est un parfait exemple, parfois extrême, de mélange de passages inspirés par la littérature d'horreur, l'analyse d'articles de journaux et d'interview.

Outre la structure très complexe, il y a, à la base de ce texte, un but très clair : raconter l'histoire de vingt-cinq ans de lutte No Tav, comme c'est annoncé dans le sous-titre. Par

---

[404] Certaines réflexions sur le personnage du texte de Wu Ming 1 sont déjà parues dans Gerardo Iandoli, « *Un viaggio che non promettiamo breve* di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia », *Atlante*, n. 10, 2019, p. 300-316.

[405] Narrazioni ibride, nate in una «terra di nessuno» tra i reticolati dei generi, dei macrogeneri e delle tipologie testuali. Terra di nessuno che attraversa tutto il mondo ed è frequentata da sempre più autori – scrittori, registi, videomaker, ma anche giornalisti, storici, antropologi etc. – che vogliono raccontare le loro storie con ogni mezzo necessario. Se la «contaminazione tra i generi» è ormai faccenda pleonastica, ovvia e realizzata in partenza anche nel più piatto mainstream (in parole povere: anche Dan Brown «contamina i generi»), la distruzione delle cornici, premessa all'ibridazione delle tipologie testuali – saggio/romanzo, guida turistica/inchiesta militante, biografia/mappa, reportage/videogame and so on – può ancora avere effetti perturbanti. La collisione tra le più disparate tecniche e retoriche usate in diversi tipi di testo (narrativi, poetici, espositivi, argomentativi, descrittivi) sprigiona una grande potenza. Potenza che investe da direzioni inattese i temi affrontati e – grazie a numerosi slittamenti negli approcci e nei punti di vista – incoraggia la (ri)scoperta di un mondo [Wu Ming, « #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre », *Giap*, 11 Novembre 2014, en ligne : https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/11/quintotipo-una-collana-diretta-da-wu-ming-1-per-le-edizioni-alegre/, consulté le 21 Mai 2019].

conséquent, on analysera un type de personnage différent. Au lieu d'étudier un personnage en tant qu'individu, on l'étudiera en tant que groupe, celui du mouvement No Tav. De plus, on considère ici le mouvement No Tav dans la catégorie des personnages amis, car ce texte essaie de les montrer ainsi. Wu Ming fait un choix militant, très net, il n'y a donc pas d'ambiguïtés. Le mouvement est décrit comme une présence positive et *Un viaggio* est né afin de défendre l'importance de ces luttes.

On peut commencer par une définition très courte du mouvement No Tav :

> movimento di protesta originatosi agli inizi degli anni Novanta tra gli abitanti della Val di Susa (Torino), i quali si dichiarano contrari alla realizzazione della linea ferroviaria ad alta velocità Torino-Lione, considerata uno spreco di denaro pubblico e ritenuta dannosa per il territorio[406].

Cependant, l'utilisation d'une expression spécifique n'est jamais aussi immédiate ni précise, car on ne sait pas toujours quel est le bon référent. En réalité, l'orateur commun est plongé dans le pronom « on », comme l'a théorisé Martin Heidegger, « qui n'est rien de déterminé et que tous sont, encore que pas à titre de somme, prescrit le genre de la quotidienneté »[407]. Autrement dit, le « on » représente ce qu'on fait, ce que l'on dit ou pense généralement dans une communauté, comme une sorte d'habitude influencée ou, pire, imposée par la présence des autres. De plus, le « on », « en vertu duquel le Dasein[408] tend au quotidien, s'intègre à l'ensemble des renvois de la significativité »[409]. Autrement dit, l'étude d'une expression doit partir de la vie quotidienne, afin de pouvoir comprendre quel est l'usage le plus répandu de l'expression. Cela se passe ainsi dans *Un viaggio* : le premier chapitre, *Ouverture. Dal Dirupo (primavera 2016),* est une discussion sur les récits nés autour d'« un movimento del quale si erano azzardate molte letture, indovinandone quasi nessuna »[410].

---

[406] Mouvement de protestation né au début des années Quatre-Vingt-Dix parmi les habitants du Val de Suse (Turin), qui se sont déclarés opposés à la construction de la ligne de chemin de fer à grande vitesse Lyon-Turin, considéré comme un gaspillage de fonds publics et comme préjudiciables au territoire [« No TAV », *Enciclopedia Treccani on line*, en ligne : http://www.treccani.it/enciclopedia/no-tav/, consulté le 21 Mai 2019].

[407] Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), trad. fr. *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 170.

[408] Il s'agit d'un concept à la base de la philosophie d'Heidegger. De façon très réductrice, il indique la condition de l'être humain, c'est-à-dire une portion de l'Être confiné dans l'ici et le maintenant.

[409] Ivi, p. 172.

[410] Un mouvement dont de nombreuses lectures avaient été tentées, sans jamais avoir été compris [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, Turin, Einaudi, 2016, p. 7].

Un viaggio commence l'année de sa propre publication, montrant au lecteur quels types de conceptions et de références sont apparues et se sont ensuite articulées autour de l'expression No Tav. Le reste du livre est un voyage dans le passé, à la recherche de toutes les voix, expériences, récits, documents, lieux et dates permettant d'établir une utilisation correcte du terme, de restaurer une référence au moins plus consciente. Saul Kripke, sur la référence du nom, a écrit :

> Voici l'esquisse d'un début de théorie : un « baptême » initial a eu lieu. On peut, dans une telle circonstance, nommer l'objet par ostension ou fixer la référence par description. Lorsque le nom est « passé de maillon en maillon », celui à qui le nom est transmis doit, au moment où il en prend connaissance, avoir l'intention de l'utiliser avec la même référence que l'homme dont il l'a appris[411].

Pour cette raison, on peut dire qu'*Un viaggio* commence par le premier anneau de cette chaîne, pour ensuite dessiner une carte des autres, dans une longue recherche du « baptême initial ». Le premier anneau, celui de l'«on » heideggerien, découle des « opinionisti, politici e affaristi [che] raccontavano un'"Italia dei No", paese dove non si riusciva a costruire nulla, nazione da "sbloccare" perché accidiosa e nemica del fare, il fare, sempre il fare, non importa a quale scopo, viva il fare »[412]. En somme, toute l'expérience No Tav a été « liquidata tirando in ballo l'"ignoranza", le "paure irrazionali", l'"opposizione al progresso" »[413] de toutes les composantes du mouvement. Pour cela, on peut dire que la nature du chapitre *Ouverture* est métalittéraire, puisque Wu Ming 1 insère toutes les idées préconçues qui se sont développées autour de l'histoire du mouvement No Tav, lesquelles forment le possible « répertoire du lecteur ». Ce dernier « contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également — sinon bien plus — à des normes sociales et historiques, au

---

[411] Saul Kripke, *Naming and Necessity* (1972), trad. fr. *La logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 84-85.

[412] Commentateurs, hommes politiques et hommes d'affaires [qui] ont raconté une « Italie des No », un pays où rien ne pouvait être construit, une nation à « débloquer » parce qu'elle était paresseuse et ennemie du faire, faire, toujours faire, peu importe dans quel but, vive le faire » [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 8].

[413] Liquidée en mettant en jeu « l'ignorance », les « peurs irrationnelles », « l'opposition au progrès [Ivi, p. 14].

contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu, soit à ce que les structuralistes de Prague ont désigné comme la réalité extra-esthétique »[414].

Le mouvement No Tav a été défini comme un mouvement du « No » et cette idée préconçue conditionne la perception commune du mouvement lui-même. Puisque « la negazione linguistica […] consiste nel riproporre con segno algebrico rovesciato un unico e medesimo contenuto semantico »[415], on peut considérer le mouvement No Tav comme un élément qui suit, en la niant, l'idée même de progrès. Boris Tomachevski, le célèbre formaliste russe, a montré que « pour mettre en route la fable [l'intrigue], on introduit des motifs dynamiques qui détruisent l'équilibre de la situation initale »[416]. Selon cette perspective, le mouvement No Tav serait un élément perturbateur au sein du grand discours italien autour du progrès. Pour reprendre une expression d'un auteur important pour les Wu Ming, Furio Jesi[417], dans ce passage du concept de progrès à la négation de celui-ci, on peut observer une « machine mythologique », qui « produit des mythologies et laisse croire, de manière pressante, qu'elle cache elle-même le mythe à l'intérieur de ses propres murs non-pénétrables »[418] . Elle impose une chronologie qui conditionne la perception des rôles des différents personnages, mais elle cache en même temps le fait qu'il ne s'agit que d'un récit créé par des sujets humains et non d'une « vérité ». Il est d'autant plus important de prendre en compte le fait que, selon Wu Ming 1, dans les discours des défenseurs du Tav « erano del tutto assenti le argomentazioni razionali basate su affermazioni riscontrabili »[419]. Pour pouvoir prendre le contrôle de la machine mythologique, il est nécessaire d'avoir une « contronarrazione, capace di inceppare la macchina per fabbricare storie »[420], car « l'unica alternativa per non subire una storia è

[414] Wofgang Iser, *The act of reading* (1978), trad. fr. *L'acte de la lecture*, Sprimont, Martaga, 1995, p. 128.

[415] [La] négation linguistique [...] consiste à répéter avec un signe algébrique inversé un seul et même contenu sémantique [Paolo Virno, *Saggio sulla negazione*, op. cit., p. 17].

[416] Boris Tomachevski, « Thématique », en Tvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérauture* (1965), Paris, Seuil, 2001, p. 278.

[417] Cf. Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 72.

[418] Produce mitologie e induce a credere, pressante, che essa stessa celi il mito entro le proprie pareti non penetrabili [Furio Jesi, *Il tempo della festa*, Rome, Nottetempo, 2013, p. 51].

[419] Les arguments rationnels basés sur des affirmations vérifiables étaient complètement absents [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 15].

[420] Contre-récit, capable de brouiller la machine pour faire des histoires [Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 163].

raccontare mille altre storie »[421]. Le texte vise donc à renverser la chronologie du mythe dominant en montrant que les No Tav ne sont pas les ennemis d'un état de calme initial, mais que c'est le Tav lui-même qui est l'élément perturbateur. Le Tav est alors représenté sous la forme d'une entité monstrueuse :

> L'Entità sognava sé stessa, andava innanzi un fotogramma dopo l'altro e sognava sé stessa in un futuro imminente, si sognava incombente, in bilico sulle vite di ogni essere in quella valle, si sognava inevitabile, ineluttabilmente dietro ogni angolo di esistenza, perché l'avvenire era scritto, cronoprogrammato.
>
> L'Entità aveva deposto uova di recinto, dalle quali nascevano spire di filo-rasoio fremente, e distese di plastica arancione, e si sognava già cantiere, compiuto, inconfondibile cantiere congiunto all'autostrada, una missione comune nel regno minerale, svincoli e ferro e lamiere su asfalto, e un buco nella roccia dell'Ambin[422], e una talpa meccanica a scavarlo[423].

Le renversement des faits provoque un effet de surprise, d'où découle la dynamique de la re-connaissance, qui « est générée par la conscience que le passé narratif a été présenté de manière erronée : un élément précédemment négligé est « reconnu » et donc inséré dans un ensemble d'hypothèses qui ont pour but de réinterpréter le passé »[424]. Les chapitres qui suivent *Ouverture* forment un enchevêtrement d'histoires qui tentent de renverser ce lieu commun : le No Tav serait un élément perturbateur de la paix sociale. Le but est que le lecteur puisse reconnaître, à nouveau, ce mouvement. Pour résumer, Wu Ming 1 essaie de montrer au lecteur que le mouvement No Tav, qui a été décrit comme un ennemi de l'Italie, est, en réalité, un ami, qui essaie de protéger son territoire des intérêts économiques extérieurs au bonheur du Val de

---

[421] La seule alternative pour ne pas subir une histoire est de raconter mille autres histoires à partir d'elle [Ivi, p. 164].

[422] C'est un groupe de montagnes situé dans le Val de Suse, entre l'Italie et la France.

[423] L'Entité rêvait d'elle-même, progressait image après image et rêvait d'elle-même dans un avenir imminent, rêvait de se profiler, de planer sur la vie de chaque être de cette vallée, rêvait d'être inévitable, inéluctablement derrière chaque recoin de l'existence, parce que l'avenir a été écrit, chronologiquement programmé.

L'entité avait pondu des œufs d'enclos, desquels étaient nés des flèches de lames de rasoir bien tranchantes et des morceaux de plastique orange, et elle rêvait déjà d'un chantier, de construire un chantier sans équivoque relié à l'autoroute, une mission commune au règne minéral, aux jonctions, au fer et à la tôle sur l'asphalte, et à un trou dans le rocher de l'Ambin, et à une taupe mécanique pour le creuser [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 344].

[424] Si genera dalla consapevolezza che il passato narrativo sia stato presentato in maniera erronea: un elemento precedentemente trascurato viene "riconosciuto" e quindi inserito in un insieme di ipotesi che hanno l'obiettivo di reinterpretare il passato [Stefano Calabrese, *La suspense*, Rome, Carocci, 2016, p. 59].

Suse. Ce texte est la tentative de lutter contre la « logica del tifoso », par laquelle « siamo poco inclini ad accettare elementi che incrinano la nostra visione del mondo »[425].

La particularité du personnage que l'on est en train d'analyser réside dans sa nature plurielle. Toutefois, en tant que mouvement social, il est facilement reconnaissable. En effet, « un mouvement social se définit par l'identification d'un adversaire. Si des collectifs se mobilisent « pour » […], cette activité revendicative ne peut se déployer que « contre » un adversaire désigné »[426]. Par conséquent, même si les militants No Tav désirent renverser la conception que l'on a d'eux, ceux qui les érigent en ennemis, leur propre identité se fonde sur le même processus. En effet, on est tous amis contre un ennemi. Cependant, *Un viaggio* essaie de montrer qu'il y a plusieurs raisons d'être contre le Tav. Contre la logique du partisan pro-Tav, Wu Ming 1 propose une logique d'approfondissement du sujet considéré. L'ennemi, le Tav, est le centre autour duquel l'identité No Tav ou du Val de Suse s'est créée :

> Era per via del movimento No Tav che la grande maggioranza degli italiani aveva scoperto la Val di Susa. Il movimento aveva portato la valle in casa e sulla bocca di tutti. Con conseguenze che uno non si aspettava. – Se un valsusino va in vacanza, – mi aveva detto Luca, il guardiaparco dell'Orsiera, – diciamo a Rimini, a Cesenatico, sulla spiaggia, un vicino di ombrellone, due chiacchiere... Quando ti fa la domanda classica «Da dove vieni?», c'è una frazione di secondo in cui ognuno di noi decide cosa rispondere. Se gli dico Torino, andiamo avanti tranquilli, parliamo della Juventus e del Toro[427], ma se gli dico Val di Susa, so che dovrò parlare di Tav, non ci sono santi, e magari non ne ho voglia, perché ho una settimana di vacanza, a casa parlo di Tav dieci volte al giorno e magari quella settimana non ne voglio parlare. Quindi non solo la lotta ci ha regalato un'identità, ma ci sono delle volte in cui tocca nasconderla. Vero, l'identità No Tav poteva essere ingombrante. Allo stesso tempo, tutti riconoscevano che la lotta aveva cambiato in meglio la vita di migliaia di persone, aveva ricostruito i legami sociali e comunitari, aveva salvato alcuni destini dalla marginalità, dall'alcolismo, o anche solo dalla mera sopravvivenza[428].

---

[425] Logique du fan, par laquelle nous ne sommes pas enclins à accepter des éléments qui minent notre vision du monde [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 426].

[426] Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux* (1996), Paris, La Découverte, 2005, p. 10.

[427] Abréviation pour indiquer le Torino, l'autre équipe de football de la ville de Turin. Elle fait référence au symbole de l'équipe, c'est-à-dire le taureau.

[428] C'est grâce au mouvement No Tav que la grande majorité des Italiens ont découvert le Val de Suse. Le mouvement avait ramené la vallée à la maison et sur toutes les lèvres. Avec des conséquences auxquelles on ne s'attendait pas. - Si un Valsusino part en vacances, - me dit Luca, le garde forestier de l'Orsiera, - disons à Rimini, à Cesenatico, vient à la plage, voisin de parasol, on papote... Quand il te pose la question classique « D'où tu viens ? », il y a une fraction de seconde pendant laquelle chacun de nous décide quoi répondre. Si je lui dis Turin, on

La lutte donne un visage reconnaissable à une réalité géographique, laquelle, historiquement, n'est pas aussi compacte, même dans le choix du nom pour indiquer la vallée :

> Nell'animo di ogni valsusino – che importava dov'era nato? – c'era l'intersezione di più *koinè*, perché la valle era cattolica, ugonotta, eretica, ortodossa, italiana, occitana, urbana, montanara, contadina, industriale, guerrigliera, nonviolenta, rossa, bianca, mistica, anarchica, sempre animata da sincretismi. C'era chi la chiamava «Val di Susa», chi la chiamava «Valle di Susa», chi la chiamava «Valle Susa» e chi la chiamava «Valsusa». Per altri, il nome giusto era «Valli di Susa». Una valle al plurale[429].

En outre, le mouvement n'est pas seulement la somme de plusieurs expériences synchroniques, mais la stratification de plusieurs épisodes passés :

> Nel movimento era confluito tutto il passato. «No Tav» era un nome che la storia aveva spinto ben oltre sé stesso. «No Tav» non significava più solo opporsi a una grande opera inutile e imposta, ma – come aveva scritto Walter Benjamin nella tesi VI di filosofia della storia – «impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo». Per il movimento si era trattato di fissare la composita immagine di ciò che era stata la Val di Susa (Re Donno e suo figlio Cozio, gli Escartouns, i partigiani, gli operai, gli obiettori di coscienza, i movimenti radicali) «come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo». E una mobilitazione che si era fatta *storico collettivo*, che si era autostoricizzata producendo libri e documentari[430].

---

poursuit tranquillement, nous parlons de la Juventus et du Toro, mais si je lui dis que je viens du Val de Suse, je sais que je devrai parler du Tav ; il n'y a pas de saints, et peut-être que je ne le veux pas, car j'ai une semaine de congé. À la maison, je parle du Tav dix fois par jour et peut-être que je ne veux pas en parler cette semaine-là. Ainsi, non seulement le combat nous a donné une identité, mais il est parfois nécessaire de la cacher. Certes, l'identité No Tav pourrait être lourde. Dans le même temps, tout le monde reconnaissait que la lutte avait transformé la vie de milliers de personnes pour le mieux, reconstruit les liens sociaux et communautaires, sauvé certains destins de la marginalité, de l'alcoolisme ou même de la simple survie [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 31-32].

[429] Dans l'âme de chaque Valsusino - qu'importait l'endroit où il était né ? - il y avait le croisement de plusieurs *koinè*, parce que la vallée était catholique, huguenote, hérétique, orthodoxe, italienne, occitane, urbaine, montagnarde, paysanne, industrielle, de guérilla, non violente, rouge, blanche, mystique, anarchique, toujours animée par syncrétisme. Il y avait ceux qui l'appelaient « Val di Susa », ceux qui l'appelaient « Valle di Susa », ceux qui l'appelaient « Valle Susa » et ceux qui l'appelaient « Valsusa ». Pour d'autres, le nom exact était « Valli di Susa ». Une vallée plurielle [Ivi, p. 248-249].

[430] Tout le passé avait convergé vers le mouvement. « No Tav » était un nom que l'histoire avait transporté bien au-delà de lui-même. « No Tav » ne se rapportait plus simplement à s'opposer à un grand projet inutile et imposé, mais - comme le disait Walter Benjamin dans sa thèse VI sur de la philosophie de l'histoire – à « saisir un souvenir qui clignote dans un moment de danger ». Pour le mouvement, il s'agissait de fixer l'image composite de ce que le Val de Suse avait été (le roi Donno et son fils Cozio, les Escartouns, les partisans, les ouvriers, les objecteurs de conscience, les mouvements radicaux) « tel qu'elle se présente soudainement au sujet historique au moment du danger ». Et une mobilisation devenue un collectif historique, devenue autonome en produisant des livres et des documentaires [Ivi, p. 245-246].

Donc, le mouvement No Tav est la somme de plusieurs mouvements présents et passés, du point du vue synchronique et diachronique. À cet égard, les Wu Ming ont déclaré : « Chaque saison de révolte fait écho à toutes les précédentes et aux suivantes. Notre idée de récit historique consiste à isoler des moments précis où tout semble possible et d'examiner cet arc de possibilités infini à trois cent soixante degrés »[431]. En conséquence, la nature plurielle du mouvement rend nécessaire la pluralité structurelle du texte : l'amplitude d'*Un viaggio* résulte de la fusion de plusieurs histoires. Il y a de nombreux personnages, parfois même interviewés par Wu Ming et nommés dans plusieurs documents afin d'établir les sources du livre (d'ailleurs, le texte se termine par une longue bibliographie raisonnée). De plus, comme l'on a déjà vu, il n'y a pas que les événements liés à la lutte No Tav, mais aussi d'autres expériences. Par exemple, le chapitre *Biogramma* narre l'histoire révolutionnaire du Val di Susa depuis 1900, alors que Wu Ming 1 essaie aussi de relier la question No Tav aux autres questions liées aux dangers de l'environnement, comme l'explosion du train qui transportait du gazole de Viareggio en 2009[432], les manifestations contre l'ouverture d'une déchetterie à Chiaiano[433] ou la construction du Mose, c'est-à-dire « un complesso di barriere mobili che […] avrebbe dovuto […] proteggere Venezia dai picchi di marea »[434].

Même la voix narrante se présente comme l'individualisation d'une entité collective :

> Io credo che noi scrittori dal movimento No Tav abbiamo tutto da imparare, e in valle poco da insegnare. Il movimento No Tav è un narratore collettivo abilissimo che ogni volta riesce a scrivere la propria storia, giorno dopo giorno, mettendo in crisi le scritture del potere. Ogni volta le narrazioni tossiche cercano di incasellare il movimento No Tav dentro una cornice a cui il movimento riesce sempre a sfuggire, con contronarrazioni, antinarrazioni che mettono in crisi le modalità con cui viene descritto dai media ufficiali, e lo fa con una serie molto eterogenea di strumenti. In valle si sta scrivendo un oggetto narrativo non-identificato senza confini, le «pagine» non hanno bordi ben definiti, ma viene scritto ogni giorno da vent'anni, e forse noi scrittori dovremmo venire a seguire dei seminari su come si racconta, non a tenerli. […] L'elaborazione è stata collettiva e comunitaria. Quel che c'è di buono in queste pagineè merito di una vastissima consorteria di persone che mi hanno indirizzato, consigliato, aiutato, portato in

[431] Ogni stagione di rivolta riecheggia tutte quelle precedenti e successive. La nostra idea della narrazione storica consiste nell'isolare istanti precisi in cui tutto sembra possibile ed esaminare a trecentosessanta gradi questo infinito arco di possibilità [Wu Ming, *Giap!*, Turin, Einaudi, 2003, p. 221-222].

[432] Cf. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 305.

[433] Cf. Ivi, p. 114.

[434] Un ensemble de barrières mobiles qui [...] devraient protéger Venise des pics de marée [Ivi, p. 98].

giro, fatto conoscere attiviste e attivisti, e in seguito hanno letto le stesure parziali e mi hanno spinto, con il loro pungolo, all'esattezza del linguaggio e alla continua verifica di ogni affermazione. […] Cionondimeno, la stesura e le scelte di montaggio sono mie. Se il risultato finale presenta errori o sbavature, me ne assumo ogni responsabilità[435].

Wu Ming est traversé par des histoires qu'il a seulement cherché à ordonner dans un livre capable de donner une structure unifiée à des expériences variées. Il se comporte comme un chanteur de l'*epos* classique, précisement en cohérence avec la poétique des Wu Ming :

La littérature a toujours été collective, il n'y a pas de récit individuel. Le roman en particulier n'existerait pas en tant que tel sans un processus qui l'ait façonné et transformé continuellement, un processus de coopération sociale. Si nous pensons aux poèmes épiques de l'Antiquité, nous voyons qu'ils n'ont pas été écrits par des individus, mais par des communautés entières. Il y avait alors une personne qui rassemblait tous les mythes et les légendes, mais il s'agissait de mythes continuellement racontés, transformés, façonnés depuis des générations[436].

Par conséquent, on peut comparer les réflexions du collectif sur le chanteur avec celles de Friedrich Hegel, qui a écrit :

L'aède est le singulier et [l']effectif par qui comme sujet de ce monde il se trouve engendré et porté. Son pathos n'est pas la puissance-de-la-nature qui engourdit, mais Mnémosyne, l'éveil de la conscience et l'intériorité devenue, le souvenir de l'essence auparavant immédiate. Il est l'organe disparaissant dans son contenu, ce n'est pas son Soi propre qui vaut, mais sa muse, son chant universel. Ce qui pourtant en fait est présent-là est le syllogisme où l'extrême de l'universalité, le monde des dieux, par le moyen terme de la particularité, est rattaché à la

[435] Je crois que nous, écrivains du mouvement No Tav, avons tout à apprendre et peu à enseigner à la vallée. Le mouvement No Tav est un conteur collectif hautement qualifié qui réussit à écrire sa propre histoire, jour après jour, en défiant les écrits du pouvoir. Chaque fois que les récits toxiques tentent de classer le mouvement No Tav dans un cadre, le mouvement parvient toujours à s'échapper, avec des contre-récits, des anti-récits qui minent la manière dont il est décrit par les médias officiels, et ce avec une série très hétérogène d'outils. Dans la vallée, un objet narratif non identifié et sans frontières est en train de s'écrire, les « pages » n'ont pas de frontières bien définies, mais elles sont écrites tous les jours depuis vingt ans, et peut-être que c'est à nous, écrivains, d'assister à des séminaires sur la manière de raconter, et non le contraire. [...] L'élaboration a été collective et communautaire. Ce qui est bien dans ces pages, je le dois à un très grand groupe de personnes qui m'ont dirigé, conseillé, aidé, porté, présenté à des activistes, qui plus tard ont lu les brouillons partiels et qui m'ont poussé, avec précision, à l'exactitude de la langue et à la vérification continue de chaque déclaration. [...] Néanmoins, les choix de rédaction et d'édition sont les miens. Si le résultat final est défectueux ou taché, j'en assume toute responsabilité [Ivi, p. 615-616].

[436] La letteratura è sempre stata collettiva, non esiste narrativa individuale. Il romanzo in particolare non esisterebbe come tale senza un processo che lo ha plasmato e continuamente ritrasformato, un processo di cooperazione sociale. Se pensiamo ai poemi epici dell'antichità vediamo che non erano scritti da singoli ma da intere comunità, poi c'era una persona che raccoglieva tutti i miti e le leggende, ma erano miti continuamente narrati, trasformati, gli si era data forma per generazioni [Wu Ming, *Giap!*, op. cit, p. 234].

> singularité, l'aède. Le moyen terme est le peuple dans ses héros, qui sont des hommes singuliers, tout comme l'aède, mais [des hommes] seulement représentés, et par là d'abord universels, tout comme l'extrême libre de l'universalité, les dieux[437].

Choisir de raconter l'histoire du mouvement No Tav signifie élever au rang de héros les personnes qui ont contribué à le former. Pourtant, ces héros n'ont qu'une seule dimension car ils poursuivent un but général : arrêter la construction du Tav. Dès lors, ils représentent cette volonté de bloquer les grands travaux. Pour approfondir cet aspect, il est nécessaire d'introduire les réflexions du philosophe Alain Badiou, qui est directement cité dans le texte[438]. En effet, la révolte No Tav est mise en relation avec les autres révoltes de 2011[439], analysées par Badiou dans son œuvre *Le réveil de l'histoire*, et elle apparaît dans sa bibliographie[440]. En parlant des soulèvements populaires du « printemps arabe », le philosophe a affirmé :

> Appelons ces gens présents dans le monde, mais absents de son sens et des décisions concernant son avenir, l'*inexistant* du monde. Nous dirons alors qu'un *changement de monde* est réel quand un inexistant du monde commence à exister dans ce même monde avec une intensité maximale. C'est exactement ce que disaient et disent encore les gens dans les rassemblements populaires en Égypte : on n'existait pas, et maintenant on existe, on peut décider de l'histoire du pays. Ce fait subjectif est doté d'une puissance extraordinaire. *L'inexistant est relevé*. C'est pourquoi on parle de *soulèvement* : on était couché, plié, on se lève, on se relève, on se soulève. Cette levée est la levée de l'existence elle-même : les pauvres ne sont pas devenus riches, les gens désarmés ne sont pas armés, etc., au fond, rien n'a changé. Ce qui s'est passé c'est la relève de l'existence de l'inexistant, sous condition de ce que j'appelle un événement[441].

Nous l'avons déjà vu : les luttes dans le Val de Suse ont donné une identité à ces gens, désormais reconnaissables où qu'ils soient. Ces « inexistants », en luttant, ont réagi à une décision venue d'en haut, celle de faire un projet qui détruit leurs terres. Donc, ils ont trouvé la force de choisir, même si le pouvoir ne voulait pas leur donner cette possibilité. Tout cela combat la logique du « bien commun », laquelle, selon Wu Ming 1, en citant les mots de Tina Merlin, « è sempre contro la gente »[442].

---

[437] Georg Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 623.

[438] Cf. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 179.

[439] Cf. Ivi, p. 178.

[440] Cf. Ivi, p. 629.

[441] Alain Badiou, *Le réveil de l'histoire*, Paris, Lignes, 2011, p. 87-88.

[442] est toujours contre les gens [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 11].

De plus, la lutte est un « événement » que Wu Ming 1 interprète comme une « rottura »[443]. Cette « rupture » est capable de produire une « nostalgia » [nostalgie], c'est-à-dire une « pulsione utopica, la visione di un paradiso perduto che non stava alle spalle ma più avanti lungo la strada, e quindi era raggiungibile, conquistabile, estendibile »[444]. À cet égard, chez Badiou, l'événement indique « la création de nouvelles possibilités. Il se situe, non pas simplement au niveau des possibles objectifs, mais à celui de la possibilité des possibles. Ce qui peut aussi se dire : au regard de la situation ou du monde, un événement ouvre à la possibilité de ce qui, du strict point de vue de la composition de cette situation ou de la légalité de ce monde, est proprement impossible »[445]. Par conséquent, on peut établir une distinction entre les œuvres du collectif et cette œuvre en particulier : les romans des Wu Ming ont toujours analysé des moments de changement dans le passé (l'avènement du protestantisme, le début de la Guerre Froide, la Révolution américaine, la Révolution française et la Révolution d'Octobre, la Première Guerre Mondiale), mais avec *Un viaggio*, le « soliste » de Wu Ming 1 observe un changement qui ne s'est pas encore accompli. Donc, si les romans du collectif montrent les potentialités de ces événements passés, surtout celles qui ne se sont pas actualisées, *Un viaggio* montre ce qui est encore possible. Si les romans sont caractérisés par la mélancolie de ce qui ne s'est pas réalisé, *Un viaggio* montre l'énergie d'un mouvement qui croit encore en la possibilité d'un avenir plus lumineux. Au lieu de possibilités avortées, qui existent seulement en tant que spectres s'adressant aux contemporains, *Un viaggio* parle des possibilités qui sont toujours en vie.

Afin que l'événement persiste, une « fidélité à l'événement » est nécessaire, or celle-ci « influenzava tutto : il linguaggio, la postura dei corpi, l'indisponibilità a fare certe cose se non insieme ad altri, la fine stessa della paura »[446]. Cette fidélité produit une éthique : « Fais tout ce que tu peux pour faire persévérer ce qui a excédé ta persévérance. Persévère dans l'interruption. Saisis dans ton être ce qui t'a saisi et rompu »[447]. Wu Ming 1 est traversé par la lutte No Tav,

---

[443] Rupture [Ivi, p. 179].

[444] La pulsion utopique, la vision d'un paradis perdu qui n'était pas derrière mais plus loin sur la route, et donc accessible, conquérable, extensible [Ibidem].

[445] Alain Badiou, *L'hypothèse communiste*, Paris, Lignes, 2009, p. 196.

[446] Cela affectait tout : le langage, la posture des corps, la réticence à faire certaines choses sinon avec d'autres, la fin même de la peur [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 179].

[447] Alain Badiou, *L'éthique*, op. cit., p. 76.

donc l'événement l'influence. Pourtant, en tant qu'individu, il peut quand-même prendre des décisions : il crée un langage personnel afin de faire persévérer l'histoire des No Tav. *Un viaggio* est le produit d'un travail qui essaie de faire des épisodes particuliers de la lutte, une intrigue capable d'avoir des effets durables sur l'histoire italienne, et même sur celle, plus générale, des luttes sociales. Le rôle de ce narrateur contemporain est de garder une trace des possibles ouverts par l'événement : un autre monde est possible, il existe et il habite dans les actions réelles de ces gens qui, ce jour-là, se sont soulevés.

Tout comme le monde épique classique, il y a des divinités dans le monde de Wu Ming 1. Toutefois, elles sont bien loin d'être des figures majestueuses. Par exemple, le texte construit la figure de Giacu, mélange entre un activiste et un vilain diablotin :

> - Giacu ! Giaaacuuu!
> I folletti del bosco cercavano Giacu, «il compagno che ha il vizio di perdersi in Clarea». […] Giacu era leggenda. Dicevano che si fosse perso durante lo sgombero della Maddalena. Ogni tanto appariva, lo avvistavano che gridava qualcosa, ma subito si rituffava nel bosco, tra i castagni. […] Attaccare. Poteva voler dire tante cose : si andava dal taglio delle reti a piccoli gesti di guerriglia comunicativa. In generale, si andava là a far casino. […] Grazie allo scultore Piero Gilardi, «Giacu d'la Clarea» veniva portato in trionfo alle marce No Tav, nella forma di un grande pupazzo vestito di verde, in testa una cuffia azzurra e in mano una piccozza. Un coboldo di montagna, o un goblin. Sulla schina, una scritta a caratteri gialli: GIACU[448].

Si chaque divinité grecque représentait un aspect déterminé du caractère humain, on peut dire que Giacu représente l'esprit à la base du mouvement : le sabotage. À ce propos, le Comité Invisible a étudié les nouvelles tactiques de l'insurrection, en montrant que « l'insurrection qui vient » est basée sur des actions qui tentent d'user les forces de police, afin d'éviter que les manifestations se transforment en une sorte de guerre, où c'est celui qui est le mieux armé qui gagne : « tout incite, cependant, à envisager les confrontations directes comme des points de

[448] - Giacu! Giaaacuuu!

Les elfes de la forêt cherchaient Giacu, « le compagnon qui a l'habitude de se perdre en Clarea ». [...] Giacu était une légende. On disait qu'il s'était perdu lors de l'évacuation de la Maddalena. De temps en temps, il apparaissait, ils l'apercevaient en train de crier quelque chose, mais il replongeait aussitôt dans les bois, parmi les châtaigniers. [...] Attaquer. Cela signifiait beaucoup de choses : de la coupe des filets à de petits gestes de guérilla communicative. En général, les gens allaient là-bas pour créer des problèmes. [...] Grâce au sculpteur Piero Gilardi, « Giacu d'la Clarea» a été porté en triomphe lors des marches du mouvement No Tav, sous la forme d'une grande marionnette vêtue de vert, coiffée d'une casquette bleue et un piolet à la main. Un kobold de montagne ou un gobelin. Au dos, une inscription en caractères jaunes : GIACU [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 472-474].

fixation des forces adverses permettant de temporiser et d'attaquer ailleurs — même tout près. Qu'on ne puisse pas empêcher qu'une confrontation ait lieu n'interdit pas d'en faire une simple diversion. Plus encore qu'aux actions, il faut s'attacher à leur coordination. Harceler la police, c'est faire qu'en étant partout, elle ne soit nulle part efficace » . En outre, le concept de « sabotage » a été souligné comme central par l'un des intellectuels du mouvement. L'écrivain Erri De Luca a affirmé : « hanno fallito i tavoli del governo, hanno fallito le mediazioni: il sabotaggio è l'unica alternativa »[449]. Le mouvement a toujours été décrit comme une masse incapable de faire les bons choix pour elle-même, il a donc dû subir sa condition d'inexistant par rapport à la volonté du pouvoir. Cependant, il ne s'est jamais arrêté de travailler pour accéder à l'existence, c'est-à-dire à la possibilité d'exercer une force dans la communauté. Dès lors, le sabotage devient l'action capable de faire surgir cet inexistant. C'est la raison pour laquelle Erri De Luca a dû affronter un procès pour « istigazione a commettere atti illeciti »[450]. Toutefois, le sabotage, bien qu'il soit une forme de violence, est perçu comme une action orientée moralement :

> I No Tav avevano pubblicamente approvato azioni di sabotaggio: la discriminante era che si colpissero solo gli oggetti, senza mettere in pericolo le persone. Lo stesso Aldo Capitini nel suo libro Le tecniche della nonviolenza (1967) aveva incluso tra gli atti giustificabili «l'assalto al funzionamento di un servizio, di un'industria, di un'impresa pubblica o privata, con danno o distruzione, e quindi oltre il limite della legalità [...] quando non vi è nessun rischio per l'esistenza di esseri viventi»[451].

Par conséquent, le mouvement exprime une forme de loi qui se distingue de la loi normative. Même si le code empêche d'accomplir certaines actions, il est parfois possible de ne pas le respecter, s'il n'est plus capable d'assurer la sérénité. De plus, dans la lutte No Tav, l'ennemi n'est pas constitué par d'autres personnes, mais il est le produit de ces autres personnes : le train à grande vitesse. Donc, si la cible est l'objet produit, cela signifie que la

[449] Les négociations gouvernementales ont échoué, les médiations ont échoué : le sabotage est la seule alternative [Ivi, p. 535]

[450] Incitation à commettre des actes illicites [Ibidem].

[451] Le mouvement No Tav avait publiquement approuvé des actions de sabotage : l'élément discriminant était que seuls des objets devaient être touchés, sans mettre en danger les personnes. Aldo Capitini lui-même, dans son livre *The Techniques of Nonviolence* (1967), avait inclus parmi les actes légitimes « l'attaque contre le fonctionnement d'un service, d'une industrie, d'une entreprise publique ou privée, avec dommages ou destruction, et par conséquent au-delà des limites de la légalité [...] lorsqu'il n'y a aucun risque pour l'existence d'êtres vivants ». [Ivi, p. 537].

lutte No Tav est un combat entre deux visions différentes de la production. Pour comprendre ces deux différentes visions, il faut tenir compte du fait qu'elles sont, au départ, deux représentations différentes du temps :

> I sovversivi lo avevano sempre saputo: il conflitto primario riguardava *i tempi*. La concretezza dell'utopia si misurava nella capacità di sottrarsi alla tempistica del potere, di rallentare la catena di montaggio sociale, di sospendere la routine. Nella frase «resteremo qui finché vorremo», l'elemento più importante non era il «qui» – una piazza, una scuola occupata, un prato, una casa sull'albero – ma il «finché vorremo». Era la rottura del tempo a dare senso allo spazio. Un movimento era rivoluzionario se convertiva i riferimenti agli spazi in un linguaggio e una prassi che liberavano i tempi. Una rivoluzione era davvero tale se contestava e aggrediva l'orologio sociale, e il calendario. Si diceva che i comunardi del 1871 avessero distrutto a fucilate gli orologi pubblici di Parigi; di sicuro, avevano ripristinato il calendario rivoluzionario del 1793, per far partire la rottura dal 15 fiorile[452].

La lutte entre les forces de ce récit mobilise deux façons de concevoir le temps :

> La mia generazione non vedrà mai la Torino-Lione, – mi aveva detto Vela. — E nemmeno la tua. Anche perché in nessun programma di spesa, tranne il tunnel di base e un pezzetto tra Torino e Avigliana. Il resto è demandato oltre il 2035. Quel collegamento Torino-Lione non esisterà in questo secolo. Più in là, non so. L'obiettivo non è finire l'opera, ma drenare denaro pubblico. Si comincia qualcosa che ogni anno prende duecento, trecento, quattrocento milioni di euro di denaro pubblico, e li si spende. L'importante è iniziare a spendere. Una volta che si è iniziato a spendere, diventa difficile dire: «Ora non spendiamo più, lasciamo solo un buco o dieci chilometri di binario». Quello che dicono è: «Intanto facciamo un pezzettino, poi vedremo». L'esempio è la Salerno — Reggio Calabria : si è continuato a spendere per cinquant'anni[453].

---

[452] Les subversifs l'avaient toujours su : le conflit primaire concernait *les temporalités*. Le caractère concret de l'utopie se mesurait à sa capacité d'échapper à la synchronisation du pouvoir, de ralentir la chaîne de montage social, de suspendre la routine. Dans la phrase « nous resterons ici aussi longtemps que nous le voulons », l'élément le plus important n'est pas le « ici » - une place, une école animée, une pelouse, une cabane dans les arbres - mais le « aussi longtemps que nous le voulons ». C'est la rupture du temps qui a donné sens à l'espace. Un mouvement était révolutionnaire s'il convertissait les références aux espaces en un langage et en une pratique qui libèrent les temps. Une révolution est vraiment une révolution si elle conteste et attaque l'horloge sociale et le calendrier. On a dit que les Communards de 1871 avaient détruit les horloges publiques de Paris en tirant dessus ; certes, ils avaient restauré le calendrier révolutionnaire de 1793, afin d'initier la rupture à partir du 15 Floréal. [Ivi, p. 178-179].

[453] Ma génération ne verra jamais la ligne Turin-Lyon, m'a dit Vela. - Ni la tienne. Notamment parce qu'il n'existe aucun plan de dépenses, sauf le tunnel de base et une parcelle entre Turin et Avigliana. Le reste doit être construit à partir de 2035. Cette ligne Turin-Lyon n'existera pas dans ce siècle. Plus tard, je ne sais pas. L'objectif n'est pas d'achever les travaux, mais de drainer les deniers publics. Ils commencent quelque chose qui coûte chaque année deux cent, trois cent, quatre cent millions d'euros d'argent public, et ils les dépensent. L'important est de commencer à dépenser. Une fois que les dépenses ont commencé, il devient difficile de dire : « Maintenant,

Pour présenter le Tav comme quelque chose de très important pour l'avenir de l'Italie, une stratégie très simple a été adoptée : « inventare di sana pianta un bisogno, e *inventare chi ce l'ha*. Nell'ultimo decennio del XX secolo, di punto in bianco, era apparsa una nuova umanità che bramava di andare a Lione »[454]. Et tout cela est bien loin de la réalité : « I rapidi per Lione c'erano già, ed erano vuoti: il Tgv francese passava sei volte al giorno, semivuoto »[455]. Par conséquent, on observe un processus typique du capitalisme, tel qu'il est analysé par le sociologue Mauro Magatti. Il s'imprime « sur le désir, en proposant la consommation comme un moyen de combler le vide sur lequel le désir en tant que tel est activé »[456], même si cela est une illusion, puisque « le vide n'est jamais complètement rempli à travers les objets, qui doivent être continuellement renouvelés pour saturer le nouveau manque »[457] .

Il est utile de faire référence aux études sur le néo-libéralisme des sociologues Pierre Dardot et Christian Laval, parce qu'ils ont analysé les conséquences du marché contemporain sur la subjectivité de l'individu d'aujourd'hui. La recherche sans frein de la satisfaction conduit l'individu à une sorte d'état névrotique : « Il est demandé au nouveau sujet de produire "toujours plus" et de jouir "toujours plus", d'être ainsi directement connecté à un "plus-de-jouir" devenu systémique. La vie elle-même dans tous ses aspects devient l'objet des dispositifs de performance et de jouissance »[458]. En effet, le TAV répond à ces deux exigences : d'un côté, la construction, même si elle est inutile, devient une performance continuelle qui satisfait le besoin de dépense perpétuelle ; de l'autre, le train représente la naissance d'un nouveau besoin, « aller à Lyon », qui semble augmenter la capacité de jouissance de l'individu, même s'il n'a jamais manifesté ce désir de voyage. De plus, même le langage du pouvoir se fonde sur le concept d'utopie. Néanmoins, si d'un côté les No Tav sont animés par un désir de réaliser un nouvel état de bonheur, de l'autre côté l'utopie capitaliste, au contraire, indique l'utopie sans

---

on ne dépense pas plus, on ne laisse qu'un trou ou dix kilomètres de voie ». Ce qu'ils disent, c'est : « Faisons juste un petit morceau, puis après on verra. » Cet exemple est celui de Salerno-Reggio Calabria: ils dépensent depuis cinquante ans. [Ivi, p. 314-315].

[454] Inventer un besoin à partir de zéro, et inventer ceux qui l'ont. Tout à coup, dans la dernière décennie du XXe siècle, une nouvelle humanité est apparue, qui devait aller à Lyon [Ivi, p. 251].

[455] Les trains rapides pour Lyon existaient déjà là et ils étaient vides : le Tgv français passait six fois par jour, à moitié vide [Ivi, p. 252].

[456] Sul desiderio, proponendo il consumo come una strada per colmare il vuoto su cui il desiderio in quanto tale si attiva [Mauro Magatti, *Libertà immaginaria*, Milan, Feltrinelli, 2009, p. 132].

[457] Il vuoto non è mai completamente riempito attraverso gli oggetti, che devono essere continuamente rinnovati per saturare la nuova mancanza [Ibidem].

[458] Pierre Dardot, Christial Laval, *La nouvelle raison du monde* (2009), Paris, La Découverte, 2010, p. 436.

jamais y parvenir, car il est nécessaire de rendre ce futur inaccessible pour continuer à vendre tous les « produits ».

On a déjà vu que les mouvements sociaux se définissent par rapport à leur propre ennemi : ce mouvement n'y fait pas exception. Le terme « No Tav » indique justement la volonté de lutter contre le Tav. Donc, une première méthode pour interrompre ce cycle de dépense perpétuelle est justement de « briser » le TAV, grâce au sabotage dont nous avons déjà parlé :

> Nella notte tra il 12 e il 13 settembre 2015, dopo aver bloccato i cancelli con catene e lucchetti per impedire alle guardie di uscire, un gruppo di persone incappucciate aveva attaccato il cantiere con raudi– o temibili «bombecarta»? – e fuochi artificiali. Le forze dell'ordine avevano risposto coi lacrimogeni, e quand'erano riuscite a intervenire avevano fermato nove persone. Poliziotti e militari erano rimasti di stucco nello scoprire, sotto i cappucci, non visi da giovinastri del blocco nero, ma baffoni bianchi e fronti rugose. Il drappello era composto da ultrasettantenni. Che ci provassero, «Libero» e «il Giornale»[459], a chiamare «figli di papà» quei facinorosi dalle mani grosse e callose. […] Il video dove due degli assaltatori rivendicavano l'azione era straniante. – Quel che vogliamo fare, – dicevano, – è distruggere quel cantiere di merda. Abbiamo visto che è attaccabile e continueremo ad attaccarlo. Chi semina vento raccoglie tempesta, e noi siamo la tempesta. In tutte le zone d'Italia, i pensionati guardavano i cantieri dei lavori in corso. A Bologna li chiamavamo *umarells*, lieve anglicizzazione del felsineo *umarell*, omino, introdotta nello slang cittadino dallo scrittore Danilo Masotti. Ma in Val di Susa, gli umarells non si limitavano a guardare i cantieri: li assaltavano[460].

Le texte est constellé de descriptions d'épisodes de sabotage. Pourtant, ce dernier passage est important, car on observe un renversement des lieux communs de la lutte . En effet, le combat est toujours lié à la manifestation de la force, surtout physique, donc, à la jeunesse.

---

[459] Ces deux journaux italiens sont politiquement orientés à droite.

[460] Dans la nuit du 12 au 13 septembre 2015, après avoir bloqué les portes avec des chaînes et des cadenas pour empêcher les gardes de partir, un groupe de personnes cagoulées a attaqué le site de construction à l'aide de pétards - ou de terribles « bombes artisanales » ? - et de feux d'artifice. La police a répliqué avec des gaz lacrymogènes et, après avoir réussi à intervenir, a arrêté neuf personnes. Les policiers et les soldats furent stupéfaits de découvrir, sous les cagoules, non pas les visages de jeunes black blocs, mais des moustaches blanches et des fronts ridés. Le groupe était composé de personnes qui avaient plus de soixante-dix ans. Laissez-les essayer, « Libero » et « Il Giornale », de qualifier de « fils à papa » ces grandes mains calleuses. [...] La vidéo où deux des assaillants revendiquaient l'action était aliénante. « Ce que nous voulons faire », dirent-ils, « c'est détruire ce chantier de merde. » Nous avons vu qu'il est attaquable et nous allons continuer à l'attaquer. Qui sème le vent récolte la tempête, et nous sommes la tempête. Dans toutes les régions d'Italie, des retraités observent les chantiers de construction en cours. À Bologne, nous les appelions les *umarell*, une légère anglicisation du bolognais *umarell*, « petit homme », introduit dans l'argot par l'écrivain Danilo Masotti. Mais dans le Val de Suse, les *umarell* ne se sont pas contentés de regarder les chantiers : ils les ont assaillit. [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 574-575].

Toutefois, la lutte No Tav est si radicale que même les plus âgés participent à l'action.
Si le mouvement No Tav était un simple mouvement de sabotage et de négation du système de production capitaliste, il ne serait pas différent des autres mouvements. En effet, Wu Ming 1 voit quelque chose d'exceptionnel dans le mouvement No Tav, au point de lui consacrer un ouvrage très dense, comme *Un viaggio*. Et le texte, d'ailleurs, naît précisément du désir de montrer ce caractère exceptionnel :

> Io volevo rovesciare la solita domanda: non perché non vi fosse stata lotta in molte parti d'Italia, ma perché la Val di Susa fosse un'anomalia, perché, sotto l'aspetto della resistenza, quel margine estremo di territorio nazionale, quel lembo d'Italia misconosciuto, quella zona di confine fosse diventata un centro, e territori più centrali fossero divenuti marginali[461].

Le mouvement No Tav ne souhaite pas se présenter comme une simple négation du « temps capitaliste », mais aussi forger une nouvelle vision du temps et de l'activité productive :

> Il primo presidio era nato a Borgone il 20 giugno 2005, su un campo lungo la provinciale 203, per bloccare una trivella che doveva fare un carotaggio. Negli stessi giorni, nascevano il presidio di Bruzolo e quello di Venaus, lungo la provinciale 210. Qualche sedia da picnic, bottiglie d'acqua e un thermos di caffè, poi erano arrivate le prime tende da campeggio, ma mica era chiaro cosa si stava costruendo, nessuno aveva previsto il tendone, i gazebo, la cucina da campo, la stufa a legna, l'elettricità, il frigorifero, i vasi di fiori, il prato pulito rastrellato e annaffiato tutte le mattine, le prime strutture in tubi Innocenti…
> Una coppia di signori anziani. La moglie aveva chiesto al marito:
> – Tesoro, cosa sono i centri sociali?
> – Eh, sono un po' come noi, solo che loro occupano le case, mentre noi occupiamo i prati. Le case di legno erano sorte a fine agosto. Una aveva persino la veranda: qualcuno l'aveva smontata da casa sua per donarla al presidio. Ricordando la tarda estate del 2005, la scrittrice e attivista No Tav Chiara Sasso aveva scritto: «Si va in montagna, si riprende a lavorare, si va a funghi e sempre si passa al presidio per un saluto, una parola. Montagne di parole, rapporti costruiti, amicizie nate. E chi ci sposta ?» Undici anni più tardi, aggirandomi per la valle, cercavo di rispondere a una domanda che mi vorticava in testa: cos'è un presidio No Tav, *esattamente*? La Val di Susa ne era punteggiata : capanni di legno, talvolta in muratura, tirati su dal movimento in tempi record su terreni minacciati dal progetto; case di tutte e tutti, con la corrente e la toilette, sovente con l'orto, i giochi per bambini e d'estate la piscina gonfiabile; luoghi dove si davano

[461] Je voulais renverser la question habituelle : non pas parce qu'il n'y avait pas eu de lutte dans de nombreuses régions d'Italie, mais parce que le Val di Susa était une anomalie, parce que, sous cet aspect de résistance, cette extrême marge du territoire national, cette Italie non reconnue, cette zone frontalière était devenue un centre et de plus en plus de territoires centraux étaient devenus marginaux [Ivi, p. 30].

appuntamento gli attivisti e si viveva tra socialità e militanza, ristoro e fatica, sogno e azione; dibattiti, cineforum, corsi di cucina responsabile (*La rivoluzione vien mangiando*), campi estivi per ragazzi, presentazioni di libri, cene di massa, gruppi di acquisto solidale, assemblee sui prati…

Una delle cose che Patrizia aveva fatto: insegnare a prepararsi il dado da brodo. Per lei il dado era il simbolo della cucina spazzatura, una porcheria, come cazzo facevi ad andare al supermercato a comprare il dado confezionato, quando lo sapevi cosa c'era là dentro, e te lo potevi fare da solo? Allora, quando era tempo (il dado andava fatto in un momento preciso dell'anno, perché avesse il miglior sapore possibile), Patrizia invitava a portarsi al presidio tutta l'attrezzatura, e insieme si preparava il dado per un anno. Si trattava, semplicemente, di tritare tutte le verdure e conservarle sotto sale, semplicissimo. Tritandole tutte a mano ci voleva mezza giornata, ma veniva più buono, e ormai era un'istituzione, il «dado No Tav», anzi, dopo te ne regalo un barattolo. Insomma, aveva cominciato a tenere corsi di alimentazione responsabile, o consapevolezza alimentare, chiamala come vuoi, in cui spiegava la filiera di un prodotto alimentare industriale, per cui se sapevi le conseguenze e continuavi a usarlo, allora peggio per te, ma presto si era accorta che tante persone stavano adottando altri modi di mangiare, di vivere.

Il presidio era un'istituzione non, come soleva dirsi, «dal basso», perché non desiderava ascendere al presunto alto della politica ufficiale; casomai era un'istituzione in basso, perché nel presunto basso – nel vivo delle lotte, nell'attivismo di base –voleva restarci. Come istituzione e come luogo, il presidio creava una convergenza tra politicizzazione del rifugio alpino e ritorno della «casa del popolo» del vecchio movimento operaio[462].

---

[462] La première « garnison » est née à Borgone le 20 juin 2005, dans un champ le long de la route 203, afin de bloquer une foreuse qui devait donc effectuer un forage. Dans le même temps, la garnison de Bruzolo et celle de Venaus sont nées, le long de la route 210. Quelques chaises de pique-nique, des bouteilles d'eau et un thermos de café, puis les premières tentes de camping sont arrivées, mais on ne savait pas trop ce qui se passait. Personne n'avait prévu la tente, les barnums, la cuisine, le poêle à bois, l'électricité, le réfrigérateur, les pots de fleurs, la pelouse propre ratissée et arrosée tous les matins, les premières structures tubulaires Innocenti ...

Il y avait un couple de personnes âgées. La femme demanda à son mari :

- Chéri, c'est quoi les centres sociaux ?

- Eh, ils sont un peu comme nous, seulement ils occupent les maisons, tandis que nous occupons les champs. Les maisons en bois avaient été construites fin août. L'une d'elles avait même une véranda : quelqu'un l'avait prise de chez lui pour la donner à la garnison. En se remémorant la fin de l'été 2005, l'écrivaine et militante No Tav Chiara Sasso a écrit : « Vous allez à la montagne, vous recommencez à travailler, vous allez aux champignons et vous allez toujours à la garnison pour dire un mot de bienvenue. Des montagnes de mots, des relations construites, des amitiés sont nées. Et qui nous anime ? » Onze ans plus tard, je flânais dans la vallée pour tenter de répondre à une question qui me trottait dans la tête : qu'est-ce qu'une garnison de No Tav, *exactement* ? Le Val de Suse en était parsemé : des cabanes en bois, parfois en maçonnerie, construites par le mouvement en un temps record sur une terre menacée par le projet ; des maisons pour toutes et tous, avec l'électricité et des toilettes, souvent avec un potager, des jeux pour les enfants et en été, une piscine gonflable; des lieux où les activistes se rencontrent et vivent entre socialité et militantisme, entre repos et travail acharné, avec des rêves et des actions ; des débats, un ciné-forum, des cours de cuisine responsable (*La révolution arrive en mangeant*), des camps d'été pour les enfants, des présentations de livres, des dîners collectifs, des groupes d'achat solidaire, des rassemblements sur les pelouses ...

Le mouvement No Tav ne se limite pas à détruire le chemin de fer ; il montre la possibilité de construire d'autres manières de produire, et même de consommer. Il n'y a pas une négation de l'économie tout court : la présence d'une femme qui enseigne comment bien se nourrir est l'exemple même d'une volonté de rendre les autres plus conscients de leur rapport à la production, en les invitant à participer de façon active au processus productif. Un cube de bouillon devient alors le symbole d'un désir d'une production différente, non de l'anti-production. Pour cela, le mouvement No Tav est quelque chose de plus efficace qu'un simple mouvement de protestation, lequel est « l'expression *en acte* d'une opinion politique, […] au moyen de stratégies de présentations de [lui-même], notamment par des mises en scène spécifiques, par la construction de façades »[463]. Si les actes de sabotage sont véritablement des manifestations de dissidence, l'occupation de la vallée va au-delà de la simple apparence et devient la réalisation d'une opinion politique. La manifestation envisage un changement de loi et l'occupation met en acte ce changement au-delà des codes :

> Era stata una cosa grande. Vedere quella rete metallica che avevano piantato di notte con l'inganno, nell'illegalità, cadere sotto le persone che andavano a riprendersi quei terreni... Quei terreni che oggi sono di nostra proprietà, perché li abbiamo comprati noi! (applauso) Nel 2008, in millequattrocento abbiamo comprato quei terreni. Sono nostri! Qui ne avevamo comprati lì sotto (indica col braccio alla propria destra) perché il buco dovevano farlo lì sotto in mezzo alle vigne. Quando hanno visto che avevamo comprato un pezzo di terreno, si sono spostati più in là. Abbiamo comprato in 64 un terreno lì (indica alla propria sinistra), e hanno fatto un progetto di

L'une des prouesses que Patrizia avait accomplies : apprendre aux gens comment préparer leur propre bouillon-cube. Pour elle, le bouillon-cube était le symbole de la malbouffe, un morceau de merde, comment est-ce possible d'aller au supermarché pour acheter du bouillon-cube, quand on sait ce qu'il y a dedans et que l'on peut le faire soi-même ? Ensuite, lorsque le moment était venu (le cube devait être fabriqué à un moment précis de l'année, afin qu'il soit le plus savoureux possible), Patrizia invitait tout le monde à venir apporter son matériel pour, ensemble, préparer du bouillon-cube pour l'année. Il s'agissait tout simplement de hacher des légumes et de les saler, c'était très simple. Couper tous les légumes à la main a pris une demi-journée, mais c'était meilleur, au point d'être désormais une institution, le « cube No Tav », *et même, qu'après, je t'en donne une boîte*. En bref, elle avait commencé à organiser des cours de nutrition responsable, ou de *sensibilisation à l'alimentation, appelle ça comme tu veux*, pendant lesquels elle remontait toute la chaîne d'un produit alimentaire industriel. Si vous connaissez les conséquences, mais que vous continuez à les utiliser, alors tant pis pour vous, mais bien vite, elle s'est rendue compte que beaucoup de gens adoptaient de nouvelles façons de manger, de vivre. La garnison était une institution non pas, comme on disait jadis, venue « d'en bas », car elle ne prétendait pas monter vers les sommets présumés de la politique officielle ; en fait, c'était une institution du bas, parce qu'elle voulait rester dans ce bas soi-disant - au milieu des luttes, dans le militantisme fondamental. En tant qu'institution et lieu, la garnison a créé une convergence entre la politisation du refuge de montagne et le retour de la « maison du peuple » de l'ancien mouvement ouvrier [Ivi, p. 36-38].

[463] Olivier Fillieule, Danielle Tartakowsky, *La manifestation*, Paris, Presses de la fondation nationales de sciences politiques, 2008, p. 155.

> cantiere che gira tutt'intorno al nostro terreno (risate). Siamo delle carogne, e ne abbiamo comprati altri due pezzi proprio in mezzo, e ci abbiamo fatto il presidio (risate). Io credo che noi siamo un popolo incredibile, ce lo dobbiamo mettere in testa, siamo un popolo invincibile. Siamo un popolo che crede in quello che fa, che crede nella resistenza, che crede in un mondo migliore, e crede che cambiare questo porco modo di fare la politica sia ancora possibile (applauso). Io credo veramente che soltanto se ci riappropriamo del diritto di decidere, del diritto di fare noi le nostre scelte, potremo avere un futuro. L'ho detto tante volte : fino a cinque-sei anni fa, quando il movimento ha cominciato ad allargarsi a dismisura, noi non avremmo potuto fare discorsi su un altro modo di vivere e un altro modello di sviluppo, perché forse non saremmo stati capiti. Oggi, io credo che tutti quelli che lottano contro il Tav abbiano capito che questo modello di sviluppo è sbagliato e non va da nessuna parte, e abbiano capito che il Tav è un tassello importante di questo modello di sviluppo[464].

Paradoxalement, le mouvement No Tav utilise les règles du marché pour empêcher la construction du chemin de fer. L'acquisition de terrains et l'union pour les acheter, voire les exploiter, deviennent une forme d'économie résistante. Si l'ancien capitalisme se fondait sur la production, le nouveau capitalisme propose un travail pour le travail, sans aucun but. Une dépense pour la dépense, dans une performance infinie qui a pour seul but de faire circuler l'argent. Donc, le mouvement essaie de rétablir l'importance de la production : une production qui n'a plus pour fin l'accumulation, mais la création d'une communauté. Cet aspect est thématisé dans une autre œuvre du collectif, *Proletkult* : « gli esseri umani si uniscono per dominare l'ambiente con minor sforzo. Mentre il mercato, con i suoi interessi contrapposti, è

[464] Cela fut une bonne chose. Voyez ce grillage qu'ils avaient planté de nuit, sous un faux prétexte, illégalement, tomber devant ces gens qui allaient reprendre leurs terres ... Ces terres sont aujourd'hui notre propriété, car nous les avons achetées ! (Applaudissements). En 2008, mille cent quatorze personnes ont acheté ces terres. Elles sont maintenant à nous ! Ici, nous avons achetés celles-ci (il désigne sa droite) car ils voulaient forer là-bas, au milieu des vignes. Quand ils ont vu que nous avions acheté un lopin de terre, ils sont allés plus loin. Nous avons acheté un terrain là-bas, à 64 (il indique sa gauche), alors ils ont réalisé un projet de construction qui s'étendait autour de notre territoire (rire). Comme nous sommes malins, nous avons acheté deux autres parcelles au milieu, et nous avons construit la garnison (rires). Je crois que nous sommes un peuple incroyable, nous devons garder en tête que nous sommes un peuple invincible. Nous sommes un peuple qui croit en ce qu'il fait, qui croit en la résistance, qui croit en un monde meilleur et qui croit qu'il est encore possible de changer cette façon de faire de la politique (applaudissements). Je crois vraiment que ce n'est que si nous retrouvons le droit de décider, le droit de faire nos choix nous-mêmes, que nous pourrons avoir un avenir. Je l'ai dit à maintes reprises : il y a cinq ou six ans, alors que le mouvement commençait à se répandre comme une traînée de poudre, nous n'aurions pas encore pu parler d'un autre mode de vie, ni d'un autre modèle de développement, car nous n'aurions peut-être pas été compris. Aujourd'hui, je pense que tous ceux qui luttent contre le Tav ont compris que ce modèle de développement était erroné et n'allait nulle part, et qu'ils ont compris que le Tav était un rouage important de ce modèle de développement [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 170-171].

un fattore disgregante »[465]. La logique du marché essaie de séparer les personnes de leur territoire, en le modifiant profondément à travers la construction d'une réalisation imposante comme le TAV. En revanche, les populations des vallées luttent pour bloquer ce processus, à travers des actions d'agrégation par le biais du travail collectif. Wu Ming 1 montre que le caractère exceptionnel de ce mouvement est d'essayer de construire quelque chose et pas seulement de détruire une chose. *Un viaggio* est la tentative de donner une structure cohérente à une longue histoire qui comprend de nombreux épisodes, personnages et récits, afin de rendre reconnaissable un mouvement qui a lutté, justement, pour se faire reconnaître. En cela, on peut dire que le travail de Wu Ming 1 suit la vision du processus historique d'Axel Honneth, qui a montré que l'histoire est le récit de la manière dont les différentes communautés ont lutté pour se faire reconnaitre par l'ancien pouvoir :

> Il s'agit de dégager une intentionnalité objective, dans laquelle les processus historiques n'apparaissent plus comme de simples événements ponctuels, mais comme les degrés d'un développement conflictuel conduisant à un élargissement progressif des relations de reconnaissance. La signification des différentes luttes particulières se mesure à la contribution positive ou négative qu'elles ont pu apporter à la réalisation de formes authentiques de reconnaissance. Cela implique cependant l'anticipation hypothétique d'une situation communicationnelle dans laquelle les conditions intersubjectives de l'intégrité personnelle se trouvent remplies[466].

Le portrait qui ressort de cette lutte pour la reconnaissance est celui d'une communauté complexe, qui fonde un système auto-éco-organisateur, lequel « a son individualité, elle-même liée à des très riches, donc dépendantes, relations avec l'environnement. Plus autonome, il est moins isolé. […] L'environnement est du coup à l'intérieur de lui et […] il joue un rôle co-organisateur. Le système auto-éco-organisateur ne peut donc se suffire à lui-même, il ne peut être logique totalement qu'en introduisant, en lui, l'environnement étranger. Il ne peut s'achever, se clore, s'auto-suffire »[467]. En effet, la communauté No Tav vit en symbiose avec son environnement, tout comme chaque individu du mouvement est influencé par les autres : « Ogni singolo era un filo, il movimento era la corrente. Il singolo non poteva insuperbire,

---

[465] Les humains s'unissent pour dominer l'environnement avec moins d'efforts. Alors que le marché, avec ses intérêts contraires, est un facteur désagrégeant [Wu Ming, *Proletkult,* Turin, Einaudi, 2018, p. 27].

[466] Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung* (1992), trad. fr. *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013, p. 285.

[467] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* (2005), Paris, Seuil, 2014, p. 46.

perché senza gli altri non era nulla »[468]. Comme l'esprit de la vallée, historiquement libre, pénètre dans le mouvement, ainsi l'esprit du mouvement pénètre chaque activiste. En revanche, le TAV est une grande entreprise qui montre combien l'homme veut s'imposer sur son environnement, en suivant seulement ses intérêts économiques. Le TAV est une organisation linéaire, contre une décision du pouvoir qui essaie de changer profondément l'environnement, comme si ce dernier était une pure matière à modeler. Au contraire, le mouvement No Tav prend ses décisions en respectant l'environnement, car il sait qu'il ne peut pas ignorer les exigences d'un territoire qui a sa propre histoire et sa propre nature. Avec Edgar Morin, on peut soutenir l'idée que le mouvement No Tav est une réalisation de ce qu'il a défini comme étant une « politique complexe » : « œuvrer pour tout ce qui est associatif, lutter contre ce qui est dissociatif. […]. L'accord, c'est-à-dire l'association et la solidarisation, doit devenir, comme le dit Arturo Montes, le nouveau moteur principal de l'histoire, auquel serait subordonné l'autre moteur traditionnel, la lutte »[469]. Dès lors, il faut considérer le mouvement No Tav comme une sorte de super-moteur de l'histoire, puisqu'il réunit la solidarité et la lutte.

Parmi les personnages résistants, le mouvement No Tav est le seul à ne pas succomber. Bien qu'il soit loin d'être un personnage gagnant, au moins il n'a pas encore été totalement vaincu. Contrairement aux autres personnages résistants, le mouvement No Tav est une entité plurielle et c'est là qu'il faut reconnaître sa force. On peut donc dire que la défaite de Felice, Antonia et Michele est causée par leurs actions solitaires, c'est-à-dire par leur incapacité à opposer à l'attitude égoïste des personnages violents une nouvelle idée de communauté.

1.3 Les victimes actives

La victime est le personnage qui subit les actions des autres. Au contraire, le personnage résistant est celui qui, après avoir subi la violence d'autrui, répond par une nouvelle action, en montrant sa force. Il faut maintenant étudier une troisième figure qui mélange ces deux aspects. Pour ce faire, il est intéressant de commencer par *Dai cancelli d'acciaio*, le roman qui analyse de la façon la plus approfondie ce personnage.

---

[468] Chaque individu était un fil, le mouvement était le courant. L'individu ne pouvait pas dominer, car sans les autres, il n'était rien [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 208].

[469] Edgar Morin, Anne Brigitte Kern, *Terre-Patrie* (1993), Paris, Seuil, 2010, p. 193.

1.3.1 Valentino, la vidéomarionnette

L'œuvre de Gabriele Frasca[470] est extrêmement complexe en ce qui concerne l'intrigue : il y a plusieurs personnages, événements et lignes temporelles dans une structure qui va continuellement d'avant en arrière dans le temps. Toutefois, on peut repérer certains éléments qui peuvent aider à s'orienter dans ce récit : en effet, toutes les histoires racontées convergent vers le même espace-temps, c'est-à-dire à la nuit des 26 et 27 Septembre, dans la discothèque *Il Cielo della Luna* [Le Ciel de la Lune]. Ce local est dirigé par Regina Mori, laquelle a une idée bien précise du type de clientèle accepté à ses soirées :

> Dobbiamo insegnare loro […] l'unica virtù che fa la grandezza di un paese democratico come il nostro, la mansuetudine. No, non crediate che dobbiamo creare degli automi, ma delle persone responsabili che sappiano accettare di buon grado, che dico, che siano capaci di volere fortemente il bene di tutti attraverso il proprio sacrificio. Esercitare la forza su chi recalcitra è stato tipico dei sistemi totalitari che fortunatamente sono scomparsi nel secolo scorso, con tutti gli altri orrori che lo hanno attraversato. Preparare invece le volontà al libero incontro con un volere più alto, con una forza più giusta nel ripartire le risorse che sono nel mondo, beh questo è il nostro compito di rappresentanti consapevoli della società civile. Alla fin fine, ciò che offriamo loro è esattamente la possibilità di uscire dall'ombra, per divenire finalmente un corpo nel mondo[471].

Ces mots sont prononcés par Regina lors de ses cours de «Dinamica delle Interazioni» [Dynamique des Interactions], destinés à ses employeurs, afin de leur apprendre « i modelli di comportamento necessari per indurre a passare […] dal consumo alla consumazione »[472]. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno ont montré comment, dans le sacrifice, la victime n'incarne

---

[470] Certaines réflexions sur le personnage de Valentino sont déjà parues dans Gerardo Iandoli, « Pensare l'economia attraverso la letteratura: *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca e l'anti-crisi contemporanea », *Status Quaestionis*, n. 16, 2019, p. 169-198.

[471] Nous devons leur enseigner la [...] seule vertu qui fait la grandeur d'un pays démocratique comme le nôtre, la douceur. Non, ne croyez pas que nous devons créer des automates, mais des personnes responsables qui savent accepter de bon gré, voire qui sont capables de désirer le bien de tous par leur propre sacrifice. Faire pression sur ceux qui se rebiffent était typique des systèmes totalitaires qui ont heureusement disparu au siècle dernier, avec toutes les autres horreurs qui l'ont traversé. Au lieu de cela, préparer les volontés à une rencontre libre avec une volonté supérieure, avec une force plus juste pour le partage des ressources qui existent dans ce monde, voilà notre tâche en tant que représentants conscients de la société civile. En fin de compte, ce que nous leur proposons, c'est précisément la possibilité de sortir de l'ombre pour devenir enfin un corps dans le monde [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 427-428].

[472] Les modèles de comportement nécessaires pour inciter à passer [...] de la consommation au consumérisme [Ivi, p. 427].

plus son unicité, mais « l'espèce, [...] le caractère accidentel du spécimen »[473]. En effet, lorsque le sacrifice de l'unicité passe du domaine religieux au domaine scientifique, la victime perd également le « caractère sacré du hic et nunc »[474] pour devenir une « fongibilité universelle »[475]. En fait, les cours de Regina visent à rationaliser la gestion des clients, qui ne sont pas considérés comme des êtres humains, mais comme des « corps dans le monde ». D'ailleurs, créer des corps est justement le but de l'autre activité gérée par Regina : le jeu-vidéo *Glorified Persons*[476]. Il s'agit d'un MMORPG, c'est-à-dire un *Massive(ly) Multiplayer Online Role-Playing Game* [Un jeu de rôle en ligne multijoueurs de masse] : toutefois, c'est un MMORPG paradoxal, car il semble trahir son essence de jeu de masse :

> Contrariamente ad altri giochi di ruolo basati sull'interazione di più persone via Internet, *Glorified Persons* non ammetteva scambio di informazioni fra i vari partecipanti. […] La condivisione di informazioni necessarie per condursi nel gioco era al contrario scoraggiata, e nel modo più drastico. Per quanto potesse apparire singolare, e risultare addirittura in contraddizione con le regole stesse di tutti gli altri MMORPG conosciuti, quel gioco richiedeva sì la partecipazione di tanti interconnessi, ma solo perché ciascuno, pur sentendo la presenza degli altri, conducesse la sua partita in perfetta solitudine[477].

Glorified Persons crée une symbiose entre le jeu et le joueur, qui donne lieu à un rapport exclusif. À cet égard, nous pouvons nous référer aux réflexions de Massimo De Carolis, qui a analysé la tendance, dans le monde contemporain régi par Internet, à créer des petits groupes qui tournent autour de sujets ou de hobbys particuliers, sans avoir aucun intérêt à dialoguer avec la société dans son ensemble ou avec d'autres groupes. De Carolis, pour parler de ces groupes, utilise le terme de « niche », c'est-à-dire « le chevauchement, partiel ou total, entre la nécessité de délimiter un micro-monde, imposée par un réseau social très informatisé, et la nécessité de se protéger de la contingence illimitée d'un système psychique qui perçoit l'exposition au

---

[473] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1944), trad. fr. *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1983, p. 28.

[474] Ibidem.

[475] Ibidem.

[476] Cf. Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 425.

[477] Contrairement aux autres jeux de rôle basés sur l'interaction entre plusieurs personnes via Internet, *Glorified Persons* ne permettait pas d'échanger des informations entre les différents participants. [...] Le partage des informations nécessaires pour continuer à jouer était au contraire découragé et ce de la manière la plus radicale. Aussi singulier que cela puisse paraître, et en contradiction avec les règles mêmes de tous les autres MMORPG connus, ce jeu nécessitait la participation de nombreuses personnes interconnectées, mais uniquement pour que chacune d'entre elles, tout en ressentant la présence des autres, puisse jouer en solitaire [Ivi, p. 273].

monde comme une menace à sa propre existence. Une niche, en ce sens, est un espace en partie réel et en partie symbolique, résultat de l'interpénétration d'opérations sociales et psychiques »[478]. D'ailleurs, le lecteur découvrira le rapport au monde de ce jeu à travers le personnage de Valentino, lequel vit dans cette peur du monde qui l'entoure.

Valentino est un adolescent que le lecteur rencontre pour la première fois dans le roman à travers la description de son visage : « Un'accozzaglia di tratti irregolari e sfuggenti, come se ogni parte del viso disdegnasse l'insieme, per seguire piuttosto una propria inclinazione perversa »[479]. Valentino perçoit son aspect physique avec une telle angoisse qu'il souhaite gagner l'argent nécessaire pour se payer une opération de chirurgie esthétique afin de « porre rimedio all'orrore che gl'ispirava il suo aspetto »[480]. Cependant, il semble que seul Valentino ait cette perception de lui-même, car les filles sont en réalité très sensibles à son physique :

> Non c'era compagna di classe che non se lo guardasse con tanto d'occhi, alto e ben proporzionato com'era, e quanto a lui, i pompini nei cessi aveva pure lasciato che glieli facessero, accondiscendendo persino a scattare in prima persona col cellulare di quelle volenterose le foto che, a ricordo dei bei momenti trascorsi, le avrebbero ritratte con le gote sempre un po' spruzzate di foruncoli gonfie per l'intruso[481].

La perception de sa laideur n'est pas causée par le refus de l'autre, comme c'est généralement le cas à l'adolescence. Son succès sexuel n'influence pas le jugement que Valentino a de lui-même, il se trouve hideux et le désir de l'autre est reçu avec passivité : il s'abandonne à l'acte sexuel, au lieu d'y participer.

Valentino est obsédé par son visage, qu'il considère comme une chose indéfinie : « Quella faccia sfuggente era a se stessa che sfuggiva »[482]. En cela, Facebook apparaît à Valentino

---

[478] La sovrapposizione, parziale o totale, tra l'esigenza di perimetrare un micromondo, imposta da un reticolo sociale altamente informatizzato, e la necessità di proteggersi dalla contingenza illimitata, propria di un sistema psichico che percepisce l'esposizione al mondo come una minaccia alla propria sussistenza. Una nicchia, in questo senso, è uno spazio in parte reale e in parte di ordine simbolico, frutto dell'interpenetrazione tra operazioni sociali e psichiche [Massimo De Carolis, *Il paradosso antropologico* (2008), Macerata, Quodlibet, 2018, p. 110].

[479] Un enchevêtrement de traits irréguliers et insaisissables, comme si chaque partie de son visage méprisait l'ensemble afin de suivre sa propre inclination perverse [Ivi, p. 256].

[480] Remédier à l'horreur que lui inspirait son aspect [Ivi, p. 257].

[481] Il n'y avait pas une seule de ses camarades de classe qui ne le dévorait pas des yeux, tant il était grand et bien proportionné. Quant à lui, il les laissait lui faire des fellations dans les toilettes, et acceptait même de faire des photos avec les téléphones de celles qui le désiraient, pour se rappeler du bon moment passé ensemble, leurs joues acnéiques encore gonflées de sa semence. [Ivi, p. 263].

[482] Ce visage insaisissable se dérobait à lui-même [Ivi, p. 266].

comme une sorte de solution à son problème : « Chi avrebbe potuto mai fidarsi di un volto in continuo rivolgimento? Almeno la faccia che aveva scelto per il suo profilo su Facebook, disgraziata e tutto, sarebbe rimasta la stessa per quegli amici non nella carne che avrebbero potuto riferirsi solo a quella »[483]. Cette attitude peut être comparée à ce que Massimo Recalcati a relevé dans les troubles de la psychanalyse contemporaine :

> Le sujet n'est pas à la recherche d'une apparence qui l'inclura dans le champ du désir de l'Autre, mais d'une apparence qui le fera exister. Dans ce cas, le sujet n'est pas à la recherche d'une apparence pour parer son corps, car la recherche de l'apparence lui est commandée par la nécessité de faire exister son corps. Ici, le masque est une cristallisation de l'identification, une annulation de la frontière qui maintient l'être séparé du semblant[484].

La photo de profil sur Facebook devient alors un moyen de fixer son visage, de l'empêcher de changer en permanence. C'est un moyen de mieux contrôler son identité, laquelle apparaît à Valentino comme quelque chose d'élusif. Les réseaux sociaux lui permettent de « stabilire un rapporto che non preved[a] una frequentazione fisica, se non come la più remota delle possibilità »[485]. On observe un refuge narcissique, dans lequel l'individu retire « sa libido des personnes et des choses du monde extérieur »[486] : même si les filles le trouvent attirant, Valentino se voit comme un garçon hideux. Comme tous les narcissiques, il « a créé en soi un idéal auquel se mesure son moi »[487].

Glorified Persons est le produit capable de satisfaire le désir de Valentino : il lui permet de se construire un autre corps. En effet, comme la plus part des MMORPG, *Glorified Persons*, le début du jeu prévoit la construction d'un avatar, permettant de se plonger dans ce monde virtuel : « Il primo grande slackening, com'erano state definite le varie unità di distrazione

---

[483] Qui pourrait se fier à un visage qui changeait constamment ? Au moins le visage qu'il avait choisi pour son profil Facebook, même s'il était disgracieux, restait le même pour ses amis virtuels, qui ne pouvaient se référer qu'à cet aspect. [Ibidem].

[484] Il soggetto non è alla ricerca di un abito che lo includa nel campo del desiderio dell'Altro, ma di un abito che lo faccia esistere. In questo caso non è più il soggetto che cerca un abito per vestire il proprio corpo, ma la ricerca dell'abito è ispirata dall'esigenza di fare esistere un corpo. La maschera è qui una cristallizzazione dell'identificazione, una cancellazione del margine di gioco che mantiene separato l'essere dal sembiante [Massimo Recalcati, *L'uomo senza incoscio*, op. cit., p. 182].

[485] Établir une relation qui n'implique pas de contacts physiques, sinon comme une possibilité très lointaine [Ivi, p. 265].

[486] Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus* (1914), trad. fr. *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 39.

[487] Ivi, p. 69.

disseminate nel gioco, era dunque causato dalla scelta dell'aspetto del proprio avatar, e c'era gente che, provando e riprovando occhi nasi capelli tette e muscoli, restava imballata per mesi in quello stato »[488]. En outre, *Glorified Persons* dispose de nombreuses ressources pour varier les possibilités de choix dans la construction du personnage. En effet, cet aspect est un des points forts du jeu :

> gli sviluppatori del gioco […] avevano calcolato che, in base ai lineamenti del volto e alle taglie di corpo disponibili, la probabilità che due partecipanti, dopo aver pagato il dovuto, assumessero un aspetto, non dico identico, ma solo vagamento rassomigliante, era di una su seicentosessantasei milioni, cosa che rendeva il mondo di *Glorified Persons*, se non altro sotto il profilo degl'incontri con i propri simili, decisamente più vario di quanto non sia quello della vita di tutti i giorni[489].

De plus, les utilisateurs peuvent acheter différentes formes d'organes génitaux, qui « era la parte del corpo che costava un occhio della testa, in specie se lo si vo-leva particolarmente appetibile »[490]. Ce n'est pas un détail si l'on se réfère à l'affirmation du psychanalyste Serge Tisseron : « de la même manière que chacun sait toujours où se trouvent ses bras et ses jambes sans avoir à les visualiser, le joueur connaît intimement son avatar et les moyens de le faire agir »[491]. *Dai cancelli d'acciaio* ne fait rien d'autre qu'extrémiser cet aspect de la vie réelle, en décrivant ce jeu-vidéo qui se fonde justement sur le lien profond entre le joueur et son avatar, en donnant naissance à une « hyper-niche », comme l'on a déjà vu précédemment. Le but de chaque joueur est de traverser les différents niveaux, aussi appelés « zones », afin de renforcer son lien avec le propre avatar. Pour cela, le jeu propose une technologie très complexe pour fusionner les sensations de l'avatar et celles de son possesseur :

---

[488] Le premier grand *slackening*, c'est-à-dire l'une des différentes unités de distraction dispersées dans le jeu, était donc de choisir l'apparence de son avatar ; il y avait des gens qui, à force d'essayer et de réessayer des yeux, des cheveux, des seins et des muscles, restaient bloqués pendant des mois à ce stade [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit, p. 277].

[489] Les développeurs du jeu [...] avaient calculé que, sur la base des caractéristiques faciales et des tailles corporelles disponibles, la probabilité que deux joueurs, après avoir payé leur dû, acceptent d'avoir une apparence, je ne dirais pas identique, mais au moins vaguement similaire, était d'une sur six cent soixante-six millions, ce qui rendait le monde des *Glorified Persons*, du moins en termes de rencontres avec leurs semblables, beaucoup plus varié que celui de la vie de tous les jours [Ivi, p. 276].

[490] [Ce] qui était la partie du corps la plus onéreuse, surtout si on la souhaitait particulièrement attrayante [Ivi, p. 279].

[491] Serge Tisseron, *Rêver, fantasmer, virtualiser*, Paris, Dunod, 2012, p. 115.

> Tali radiofrequenze, perfettamente connesse all'immagine dell'avatar, fosse questo in quiete o in movimento, stimolavano dunque una volta giunti alla terza zona, l'unica ad applicare pienamente il programma, se si esclude la quarta, che ne faceva un uso ancora più sofisticato, gli organi interni dei giocatori, diffondendo in loro, in virtù della propensione fantasmatica delle mappe somatosensoriali della corteccia cerebrale, la sensazione di un autentico sfioramento[492].

Arrivé à un stade avancé du jeu, à un niveau que seuls les meilleurs joueurs peuvent atteindre, le joueur est face à son avatar, qui le regarde depuis l'écran :

> Non era il suo avatar ad affacciarsi dallo schermo, ma proprio lui, bello come non s'era mai visto, e radioso. O, meglio, da quello sbalzo di cielo, come una figura fittile si sporgeva qualcuno che ancora un po' rassomigliava al suo avatar […], ma che non lo era, perché in verità era lui, o quello che sarebbe stato di lui se l'armonia non gli fosse stata sottratta[493].

On peut considérer cette image comme une représentation de la condition de l'individu contemporain que Pierre Dardot et Christian Laval ont appelé « ultrasubjectivation » :

> C'est bien l'extraction d'un « plus de jouir », arraché à soi-même, à son plaisir de vivre, au simple fait de vivre, qui fait fonctionner le nouveau sujet et le nouveau système de concurrence. Subjectivation « comptable » et subjectivation « financière » définissent en dernière analyse une *subjectivation par l'excès de soi sur soi* ou encore *par le dépassement indéfini de soi*. Se dessine dès lors une figure inédite de la subjectivation. Ce n'est pas une « *trans*subjectivation », ce qui impliquerait de viser un au-delà *du* soi qui consacrerait une rupture avec soi et un renoncement à soi. Ce n'est pas non plus une « *auto*subjectivation » par laquelle on chercherait à atteindre un rapport éthique à soi indépendamment de toute autre finalité, de type politique ou économique. C'est en quelque sorte une « *ultra*subjectivation » qui n'a pas pour fin un état ultime et stable de « possession de soi », mais un au-delà *de* soi toujours repoussé, et qui est de plus constitutionnellement ordonnée, dans son régime même, à la logique de l'entreprise et, au-delà, au « cosmos » du marché mondial[494].

---

[492] Ces radiofréquences, parfaitement reliées à l'avatar, qu'il soit au repos ou en mouvement, stimulaient les organes internes des joueurs une fois qu'ils atteignaient la troisième zone, la seule à appliquer intégralement le programme du jeu, en dehors de la quatrième zone, qui donnait lieu à des sensations encore plus élaborées. Dans cette dernière zone, les organes internes des joueurs n'étaient pas seulement traversés : les radiofréquences s'y diffusaient, grâce à la propension fantasmatique des cartes somatosensorielles du cortex cérébral, provoquant une authentique sensation de toucher [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit, p. 367].

[493] Ce n'est pas son avatar qui lui fait face à l'écran, mais bien lui, plus beau qu'il ne s'était encore jamais vu, et rayonnant. Ou plutôt, venu du ciel, comme une figure divine, se tenait face à lui quelqu'un qui ressemblait encore un peu à son avatar [...], mais qui ne l'était pas, car en vérité c'était lui, ou tel qu'il aurait été si toute harmonie ne lui avait pas été enlevée [Ivi, p. 370].

[494] Pierre Dardot, Christina Laval, *La nouvelle raison du monde*, op. cit., p. 437.

Valentino n'est pas satisfait de son corps, donc il songe à se trouver un autre corps. *Glorified Persons* lui permet, d'une certaine façon, de réaliser ce désir. Toutefois, l'avatar est, justement, un soi au-delà de soi : un mirage, qui au lieu de la satisfaire, nourrit encore plus l'envie. Tout cela permet de continuer à vendre les services du jeu, toujours plus chers.
Pour mieux comprendre ce jeu, il faut reprendre les analyses de Fabrizio Bondi, lequel a défini *Glorified Persons* comme une « parodie de la gnose »[495]. L'attitude gnostique à l'origine était

> une « mystique » de l'identification et de mépris envers un monde matériel hostile, qui serait l'œuvre d'un démiurge mauvais ou incompétent. Le gnostique, par l'illumination de la connaissance, s'est découvert une âme parcelle du monde supérieur (voilà l'identification) et en conçoit un sentiment d'étrangeté à l'ici-bas. D'où, chez lui, envers la chair méprisée, deux attitudes contradictoires, mais également possibles, selon les sectes : refus rigoriste (encratisme) ou libertinage irresponsable[496].

Cette attitude peut être reconnue par les utilisateurs du web : le mépris du monde peut conduire l'individu à chercher son bonheur dans un monde virtuel, comme celui de *Glorified Persons*. D'ailleurs, déjà en 2000, Philippe Breton avait noté ce lien entre internet et la gnose : « Ce qui rapprocherait le plus le culte de l'Internet des anciennes théories gnostiques n'est pas tant le contenu du récit religieux complexe que proposent ces dernières, dont on ne voit pas ce qui les rattacherait concrètement à la modernité, mais une communauté dans la manière de « se sentir dans le monde », de vouloir se débarrasser de son corps pour libérer l'esprit »[497]. Le gnosticisme de Valentino est parodique car il ne veut pas se débarrasser de la matérialité de son corps, mais l'augmenter. Il abandonne son esprit, en s'abandonnant à une jouissance corporelle qui le transforme en un « corps dans le monde » :

> In tutta la sua vita non l'aveva mai provata una sensazione più intensa. Una sorta di superbo rosso della deglutizione, dal cadmio chiaro al rubino, si fuse all'azzurro, e poi lo dissolse. L'occhio inghiottito scivolava in un velluto di mucose, che il bulbo stesso percepiva, ma il resto del corpo sentiva ciò che provano le prede dei serpenti, che non conoscono artigli né dissanguamento, solo una lenta stordita assimilazione. Ma con una sostanziale differenza, se in verità sapeva con tutta la pelle che veniva ingerito a partire dagli organi interni. Valentino poteva

[495] Parodia della gnosi [Fabrizio Bondi, « E Didimo Giuda disse». Tema e funzione del tradimento in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca », en Serena Pezzini, Alessandro Benassi (ed.), *Ti do la mia parola*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 176].

[496] Paul Mattei, *Le christianisme antique de Jésus à Constantin*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 186.

[497] Philippe Breton, *Le culte de l'internet*, Paris, La Découverte, 2000, p. 79.

> insomma seguire sul proprio sé, mettendosi in ascolto di un intenso piacere all'esofago, ad esempio, o al grande pettorale, ciò che avrebbe potuto vedere sullo schermo se avesse digitato la sequenza del cambio prospettiva (cioè la possibilità di passare dalla visione in prima persona a quella in terza del proprio avatar). Ma non voleva vedere, desiderava solo sentire, anche perché nel frattempo, fra il buco del culo i coglioni e il cazzo, non sapeva nemmeno più dove cominciare a godere. Con chissà cosa, ben oltre i confini del lecito, e dell'anatomico, il suo supereroe lo stava penetrando. E provateci voi, in simili condizioni, a tenere sollevate le palpebre dall'occhio della carne[498].

Valentino est pénétré par son avatar : il crée une vision alternative de lui-même qui prendra ensuite le commandement. Ce cybernosticisme ne conduit pas à l'abandon de la chair, mais plutôt à une mise en valeur de cette dernière : en effet, l'internaute, selon Philippe Le Breton, « rêve d'une fusion avec la machine, de se dissoudre en elle afin de ne plus être soumis à la nécessité triviale de manger, de boire, de dormir, de se soucier d'un corps qui lui rappelle sans cesse ses limites. Son hybridation à la machine, si elle était un jour possible, résoudrait son problème »[499]. Par conséquent, le corps de chair cède sa place au corps de lumière : *Glorified Persons* se montre pour ce qu'il est, c'est-à-dire un puissant dispositif. Il a, selon la célèbre définition d'Agamben, « d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et le discours des êtres vivants »[500]. De l'autre côté, comme le note Jean Baudrillard, avec le monde de l'informatique, il est à craindre que « ce ne sont plus les corps qui projettent leur ombre, mais les ombres qui projettent leurs corps, lesquels ne seraient plus que l'ombre d'une ombre »[501].

---

[498] De toute sa vie, il n'avait jamais ressenti une sensation aussi intense. Une sorte de superbe rouge de la déglutition, du cadmium clair au rubis, qui se fondait avec le bleu, puis le dissolvait. L'œil avalé glissa dans un velours de membranes muqueuses, de même que son bulbe, tandis que le reste de son corps fondait à la manière de ce que ressentent les proies des serpents, qui ne connaissent ni griffes ni saignements, mais une lente assimilation étourdie. Mais avec une différence substantielle : en vérité, il sentait par tous les pores de sa peau qu'il était ingéré de l'intérieur. En bref, Valentino pouvait suivre tout le processus, ressentant avec un plaisir intense son œsophage, par exemple, ou son muscle grand pectoral, comme il aurait pu le voir à l'écran s'il avait cliqué sur la touche de changement de perspective (c'est-à-dire la possibilité de passer d'une vision omnisciente à celle de son propre avatar). Mais il ne voulait pas voir, il voulait seulement entendre, car dans le même temps, de son trou du cul à sa queue, il ne savait même pas par où commencer à jouir. On ne sait comment, bien au-delà des limites du licite et de l'anatomie, son super-héros le pénétrait. Et essayez vous-même, dans des conditions pareilles, de garder levées vos paupières de chair. [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit, p. 369].

[499] Philippe Le Breton, *Audieu au corps*, Paris, Editions Métailié, 2015, p. 159.

[500] Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* (2006), trad. fr., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 31.

[501] Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 57.

En somme, *Glorified Persons* incite son utilisateur à convertir chaque pulsion en pulsion de mort, afin d'en faire un pur organisme. Cette pulsion a été décrite par Sigmund Freud, lequel a affirmé qu'elle est « une poussé inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur que cet être vivant a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures »[502] : par conséquent, la pulsion de mort se révèle être une pulsion ancestrale qui pousse l'organisme vivant à revenir à son état antérieur, à savoir l'inorganique. Le « lâcher prise » est alors la tactique la plus efficace pour mettre fin aux stimuli continus venant de l'extérieur, qui perturbent la tranquillité du corps. Cela correspond également à la propre vie de Valentino :

> A darsi la morte aveva pensato spesso […]. Ma il desiderio di farla finita agiva in lui in maniera contraddittoria, dal momento che la causa principale che glielo inculcava, l'orrore con cui trasaliva ogni volta che si rifletteva in uno specchio, finiva col suscitargli la spinta stessa che lo teneva in vita, e talvolta alla vita[503].

Valentino veut revenir à l'harmonie, c'est-à-dire à l'état antérieur aux changements physiques de l'adolescence : cependant, la mort ne l'aide pas à résoudre ses problèmes, car il veut atteindre un état de perfection corporelle et pas seulement la fin de chaque entropie physique. Par conséquent, son instinct de mort est plus complexe que son désir de se suicider. Et *Glorified Persons*, avec tous ses défis, satisfait cet instinct de mort.

En avançant dans les niveaux du jeu, l'expérience devient de plus en plus réaliste, puisque le but de *Glorified Persons* est « in soldoni garantire niente meno che il passaggio dal virtuale al reale »[504]. En fait, une fois que le joueur est arrivé au dernier niveau, il est renseigné par son avatar, qui dans la dernière zone du jeu parle constamment à son propriétaire, de manière à le préparer à participer à la dernière phase du jeu, qui se déroulera dans la discothèque *Il Cielo della Luna*. De plus, pour être sélectionné, il faut encore passer un entretien avec deux

---

[502] Sigmund Freud, « Jenseits des Lutsprinzips » (1920), trad. fr. « Au-delà du principe de plaisir », dans ID. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 88.

[503] Il avait souvent pensé au suicide [...]. Mais le désir de mourir agissait en lui de manière contradictoire, car la cause principale qui provoquait chez lui ce désir, l'horreur dont il frémissait chaque fois qu'il passait devant un miroir, finissait par susciter le même élan qui le maintenait en vie, et parfois à la vie [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit, p. 419].

[504] Bref, en ne garantissant rien de moins que le passage du virtuel au réel [Ivi, p. 426].

psychologues hautement référencés : c'est le seul moyen d'accéder à la soirée dédiée aux utilisateurs les plus « fidèles » de *Glorified Persons*[505].

Dans la discothèque, on assiste à la rencontre entre Valentino et son avatar, qui est finalement devenu de chair :

> Non appena si accorse di essere libero raggiunse il suo avatar, e lo sfiorò. Era freddo ma non gelido, e la pelle alternava il rigido della porcellana al soffice della bambagia. Gli s'inginocchiò accanto per studiargli il volto. Era lui. Era un miracolo. Era lui come avrebbe dovuto essere. Era il vero Valentino. Gli venne da piangere[506].

Ensuite, Valentino fusionne avec son avatar à travers un rapport sexuel : « Con un brivido appoggiò il suo membro, che restava floscio, su quelle natiche d'argento »[507] L'acte est si intense qu'entre Valentino et son avatar, il n'est plus possible de « percepire […] il limite della pelle »[508].

Cette scène est en lien visuel avec une autre scène, celle qui ouvre le roman : le père Saverio Juvarra, à travers un mécanisme sophistiqué, subit des expériences sensorielles extrêmes : dégoûtantes, obscènes et pornographiques. Les deux personnages se regardent par écrans interposés et de loin, le père Saverio peut voir ce qui se passe chez Valentino : « Quello che stava sull'altro [schermo] aveva quasi provato a sorridergli, prima che, rialzandogli la testa per i capelli, l'uomo di cuoio alle sue spalle gli tagliasse la gola »[509]. À la fin du roman, bien après cette scène, le destin de ceux qui meurent dans la discothèque est révélé : les cadavres sont transformés, afin de les faire ressembler aux avatars des « chanceux » qui parviennent à vaincre tous les niveaux de *Glorified Persons*[510]. Valentino deviendra un « pur corps dans le monde », une sorte de jeu pour le bonheur des autres. Il sera, selon une expression de Giovanni Solinas qui a analysé ce roman, « un « corps énonciateur » [...] qui reste en deçà de la dimension

---

[505] Cf. Ivi, p. 440.

[506] Dès qu'il se rendit compte qu'il était libre, il rejoignit son avatar et le toucha. Il était froid, mais pas glacé, et sa peau alternait entre la rigidité de la porcelaine et la douceur du coton. Il s'agenouilla près de lui pour étudier son visage. C'était lui. C'était un miracle. Il était tel qu'il aurait voulu être. C'était le vrai Valentino. Il eut envie de pleurer [Ivi, p. 453].

[507] Avec un frisson, il posa son membre mou sur ses fesses argentées [Ibidem]

[508] Distinguer […] les limites de leurs peau [Ibidem].

[509] Celui qui lui faisait face [à l'écran] avait presque essayé de lui sourire, avant que, lui relevant la tête en le tirant par les cheveux, l'homme en cuir derrière lui tranche la gorge [Ivi, p. 541].

[510] Cf. Ivi, p. 589.

du logos et qui, par conséquent, ne juge pas, ni ne réorganise la réalité de manière conceptuelle, mais qui est traversé par les impressions sensibles qui lui sont transmises par le monde physique dans lequel il se trouve »[511].

Or, il est intéressant de comparer ce qui est arrivé à Valentino aux réflexions de Giorgio Agamben sur le concept de « gloire » dans le domaine chrétien, sans oublier que le nom du jeu rappelle cet état de gloire pour les joueurs : « la gloire coïncide avec la cessation de toute activité et de toute œuvre. Elle est ce qui demeure lorsque la machine de l'*oikonomia* divine a atteint son accomplissement et que les hiérarchies et les ministères angéliques sont devenus complètement sans emploi »[512] . D'ailleurs, le narrateur souligne :

> Siamo nati prede, e la natura è prodiga di pietà per le pietanze, e un po' di piacere lo ficca tra le fauci anche all'ultimo anello della catena alimentare. L'uno mangia, e l'altro gode a ripetere, fin quando è ancora in sensi. Fammi tuo. Ci avete mai pensato, nell'atto dell'amore? Non resta al dunque sempre qualcosa di insoluto in quel continuo resecarci da ogni amplesso? Il tatto, da senso primigenio, ne sa qualcosa, persino in tutti noi che non cerchiamo rogne, figuriamoci il gusto, suo figlio prediletto. Eppure, ogni volta, nulla col corpo si tiene, e nient'altro lo avvolge, se non un simulacro fin troppo intangibile e tenue, scompigliato in un niente dell'impeto stesso che vorrebbe suscitarlo in vita[513].

La logique de *Glorified Persons* est la logique du monde du marché contemporain, où l'individu est appelé à être l'entrepreneur de lui-même, tout en continuant à travailler sur sa propre personnalité et sur ses propres capacités. Valentino, à travers le jeu, essaie d'améliorer son avatar, afin de le rendre toujours plus beau. Tous ces efforts ont pour seul but d'atteindre un paradis glorieux, où l'on vit dans un état de jouissance total :

---

[511] Un 'corpo enunciante' […] che resta al di sotto della dimensione del logos e che dunque non giudica né riorganizza concettualmente la realtà. Ma che rende conto delle impressioni sensibili trasmessegli dal mondo fisico entro il quale si trova situato [Giovanni Solinas, « Evento e serie in *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », *Quaderni del '900*, n. 14, 2014, p. 119].

[512] Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria* (2007), trad. fr. « Le Règne et la gloire » en ID. *Homo sacer. L'Intégrale 1997-2015*, op. cit., p. 628-629.

[513] Nous sommes nés proies, mais la nature est prodigue de pitié pour la nourriture, et accorde même un peu de plaisir à la dernière mâchoire du dernier maillon de la chaîne alimentaire. L'un mange, et l'autre aime ressasser, tant qu'il a encore ses sens. Fais de moi ce que tu veux. Avez-vous déjà pensé à cela, dans l'acte d'amour ? N'y a-t-il pas toujours quelque chose de non résolu dans cette résurrection continue de toute étreinte ? Le toucher, en tant que sens primaire, le montre bien, même parmi ceux d'entre nous qui ne cherchons pas à dépasser les limites, nous en imaginons le goût, qui est son fils préféré. Et pourtant, à chaque fois, rien ne tient au corps, et rien d'autre ne l'enveloppe, si ce n'est un simulacre trop intangible et ténu, désarticulé dans le néant de l'élan même qui voudrait le faire naître...[Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit, p. 363].

> Ora era nella terza zona, il Grave New World, dove tutto era attesa contemplativa e immobilità redenta, e suoni di computer, marimba, celesta e arpa elettronica, e di tanto in tanto il miracolo di un canto, per controtenore e voce strozzata, che altro non era che una versione assai dilatata di *Eternal Source of Light Divine*. Il paradiso? Una sua approssimazione[514].

Agamben affirme que la gloire est un état où la seule activité possible est la « doxologie », l'hymne[515]. Paradoxalement, le rêve de celui qui travaille toujours pour se perfectionner est d'atteindre un état d'inactivité presque transcendant. Dans tout cela, on peut reconnaitre une nouvelle forme de pouvoir, analysé par Byung-Chul Han :

> La technique néolibérale d'optimisation permanente de soi n'est rien d'autre qu'une forme efficace de domination et d'exploitation. En tant qu'« entrepreneur de soi-même », le sujet performant néolibéral s'exploite lui-même volontairement et passionnément. Le Soi comme œuvre d'art est une belle apparence trompeuse qu'entretient le régime néolibéral afin de l'exploiter totalement. La technique de pouvoir du régime néolibéral revêt une forme subtile. Elle ne se saisit pas directement de l'individu. Elle fait en sorte que de lui-même l'individu agisse sur lui-même de telle façon qu'il reproduise en lui-même le rapport de domination, et l'interprète comme liberté. Ici, optimisation de soi et soumission, liberté et exploitation ne font qu'un[516].

Pourtant, la condition de Valentino est encore plus complexe, puisqu'il n'a pas amélioré son esprit ou son physique, mais celui de sa projection. D'un côté, il avait accepté l'impossibilité de modifier son corps, de l'autre il a essayé de réagir en construisant un autre soi. Ce dernier processus est la clé pour comprendre la spécificité de la situation de Valentino : *Glorified Persons* permet de réifier et donc de commercialiser l'intimité du joueur, c'est-à-dire cette recherche que chacun fait de soi-même. Cette distance entre soi et soi-même est possible grâce à l'écran, lequel produit une télé-éxpérience. À ce propos, Paul Virilio a dit : « En effet, après la télévision, la téléaction et la téléprésence veulent renouer avec le phénomène de possession d'un corps propre par une image, une image mentale. Ce vieux mythe du dédoublement, non seulement de la personnalité fragile de l'acteur, mais surtout, de la réalité

[514] Il se trouvait maintenant dans la troisième zone, le Grave New World, où tout n'était qu'attente contemplative et immobilité rédemptrice, au son des ordinateurs, du marimba, du célesta et de la harpe électronique, et de temps en temps, du miracle d'un chant de contre-ténor et de voix étouffées : ce n'était rien d'autre qu'une version très étendue d'*Eternal Source of Light Divine*. Le paradis ? Une approximation de ce lieu. [Ivi, p. 340].

[515] Cf. Giorgio Agamben, « Le Règne et la gloire », op. cit., p. 629.

[516] Byung-Chul Han, *Psychopolitik* (2014), trad. fr. *Psychopolitique*, Strasbourg, Circé, 2016, p. 42.

du monde extérieur, pour ce « téléacteur » agissant instantanément dans un environnement géographique devenu à son tour virtuel »[517].

Valentino est un personnage victime du pouvoir de l'entreprise de divertissement de Regina, pourtant il n'est pas immobile. On n'est plus face à la négation de l'autre, tout comme on l'a vu avec les femmes de *La scuola cattolica*. La victime active est un personnage qui agit en croyant accomplir sa volonté. Toutefois, au lieu d'être l'acteur de son propre jeu, elle est la marionnette du jeu de l'autre. Elle accepte et même achète le dispositif qui promet la libération, sans savoir que ce n'est rien d'autre qu'une forme d'emprisonnement plus subtile. La fin de Valentino est la représentation extrême de ce qui se trouve derrière le mécanisme de la libération virtuelle proposée par *Glorified Persons* : la volonté de transformer l'individu en énième produit. Valentino sera transformé, on peut l'imaginer, en un avatar de chair voué au divertissement du prochain client de la discothèque, tout comme cela se produisit pour d'autres avant lui.

1.3.2 Les narrateurs confesseurs

Jusqu'à maintenant, nous n'avons analysé que des personnages racontés. Toutefois, dans la narration contemporaine, on observe une présence importante de narrations racontées par un personnage qui fait partie de l'intrigue. Gérard Genette, à cet égard, a montré que

> L'orientation du narrateur vers lui-même […] détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction « émotive » : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle[518].

Dans le corpus, il y a plusieurs textes écrits à travers une voix narratrice, plus ou moins présente. Le but de cette présence est de toujours créer de forts effets émotifs. Dans ce paragraphe, on analysera seulement les narrateurs qui se confondent avec l'auteur, puisque ces narrateurs non fictifs ont tous des éléments en commun : les trois textes sont *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella, *La scuola cattolica* d'Edoardo Albinati et *Un viaggio che non promettiamo breve* de Wu Ming 1.

---

[517] Paul Virilio, *L'inertie polaire* (1990), Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 164.

[518] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

Pour décrire ces trois narrations, il peut être utile de parler d'égophonies, selon les réflexions de Raffaele Donnarumma, qui a comparé la diffusion de voix narratives fortement ancrées à celle de l'auteur dans la littérature italienne d'aujourd'hui :

> L'égophonie deviendrait ainsi le discours dans lequel le moi se montre dans l'acte de produire le discours, avec le grain de sa voix, pour les droits et dans les limites que son être lui-même lui donne. Alors phonie, au lieu de graphie, parce que dans la voix émise par notre corps, plus judicieusement que par écrit, nous sommes des individus finis et particuliers, et parce que la rhétorique est avant tout le domaine du mot prononcé dans une actio ; et égophonie au lieu d'autophonie parce qu'il est important que le moi parle, encore plus qu'il parle de lui-même. C'est ici que la distinction avec l'autobiographie devient plus claire : même si l'expérience de l'ego est toujours en jeu dans ces livres, et donc dans son rapport aux choses, il n'est pas dit (comme dans certains essais lyriques ou personnels) que l'expérience a pour objet privilégié l'histoire du moi. Les égophonies ne cherchent pas la réalité, mais essaient de produire la vérité[519].

Il est nécessaire d'approfondir la dernière phrase : le moi qui prend la parole parle de ses expériences, de ses perceptions, de ses réflexions. Il s'immerge dans la situation qu'il raconte, en montrant sa version des faits et non l'événement dans son objectivité.

Les égophonies des textes, dans les passages qu'on analysera, ne se préoccupent pas de narrer la vérité sur un événement externe, mais de dire la vérité sur une opinion qu'on a eue dans le passé. Par conséquent, ces voix ne disent pas : « Un jour, j'ai vécu cette situation », mais plutôt : « Un jour, j'ai eu cette idée ou j'ai éprouvé cette émotion ». Cependant, pour le lecteur il y a un problème : comment peut-on vérifier la vérité d'une opinion ? Dans l'impossibilité de vérifier les mouvements intimes d'une personne, le lecteur doit faire confiance à ce qu'exprime le narrateur. Ce dernier prend sur lui la responsabilité de ce qu'il raconte, en se soumettant au jugement du public. À cet égard, Daniele Giglioli a décrit l'attitude des écrivains contemporains par ces mots : « Je sais, j'ai vu, je me souviens, je pense, j'étais là

---

[519] Egofonie diverrebbero così i discorsi in cui l'io si mostra nell'atto di produrre il discorso, con la grana della sua voce, per i diritti e nei limiti che gli dà il suo essere se stesso. Dunque *fonie*, invece che *grafie*, perché nella voce emessa dal nostro corpo, più sensibilmente che nella scrittura, siamo individui finiti e particolari, e perché la retorica è anzitutto il dominio della parola pronunciata in un'*actio*; ed *egofonie* invece di *autofonie* perché conta che l'io parli, più ancora che parli di sé. È qui che la distinzione con l'autobiografia si fa più netta: anche se in questi libri è sempre in gioco l'esperienza dell'io, e dunque la sua relazione con le cose, non è detto (come in alcuni *lyric* o *personal essaye*) che l'esperienza abbia come oggetto privilegiato la storia dell'io. Le egofonie non cercano la realtà, ma tentano di produrre la verità [Raffaele Donnarumma, « Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti », en Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 233].

et j'en réponds. Les perceptions sont les miennes, les idées et les illusions sont les miennes, ainsi que les raisons et les torts, les victoires, les défaites et même les inventions, les mensonges et les falsifications. Même si tout cela était faux, c'est quand-même mon mensonge que je vous soumets et en tant que tel, il est toujours authentique »[520].

Pour obtenir cette confiance, le narrateur exploite certaines structures rhétoriques afin de convaincre le lecteur : toutefois, ces trois narrateurs se distinguent par le degré d'ambiguïté qu'ils produisent avec leur écriture. On partira du texte le plus sincère, *Tabloid Inferno*, lequel sera le point de départ qui permettra de comprendre les autres textes.

1.3.2.1 Selene, l'aveu d'une autrice de mystifications

Le texte[521], dès sa première page, déclare la prise de responsabilité de l'autrice sur ce qu'elle va raconter et les buts de son écriture :

> Mi chiamo Selene. Per quattro anni ho scritto storie nerissime su testate popolari di infimo livello. *Tabloid Inferno* è il resoconto fedele di quell'esperienza. È servito a me, prima di tutto. Ho fatto i conti con un mestiere esercitato in apnea, tra la giusta riprovazione di chi mi voleva bene e l'ossessione per una vocazione seguita solo su strade secondarie, battendo codici segreti che nessun corrispettivo economico avrebbe mai reso accettabili.
>
> Spero che serva a voi, per capire i meccanismi che regolano l'universo dell'informazione nera, giudiziaria e scandalistica, fiutandone le trappole ed evitando di farvi avviluppare dalla sua narrazione tossica. Che vi sta già tra i piedi, anche se non avete mai posato gli occhi su un magazine a base di "sangue & sesso", e finirà per conquistarvi. Solleticherà la vostra parte più curiosa, ravanando nelle paure che tenete faticosamente a bada, costruirà mostri all'ombra dei quali sentirvi esseri umani meno ignobili[522].

---

[520] Io so, io ho visto, io ricordo, io penso, io c'ero e ne rispondo. Le percezioni sono mie, mie sono le idee e le illusioni, le ragioni e i torti, le vittorie, le sconfitte, e perfino le invenzioni, le menzogne e le falsificazioni. Fosse anche tutto falso, è il mio falso che vi sto sottoponendo, e in quanto mio è comunque autentico [Daniele Giglioli, *Senza trauma*, op.cit., p. 54].

[521] Certaines réflexions sur ce texte sont déjà parues dans Gerardo Iandoli, « Le dire-vrai sur un savoir-faire. *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications », *Cahiers d'Études Romanes*, n. 38, 1/2019, p. 183-202.

[522] Je m'appelle Selene. Pendant quatre ans, j'ai écrit des histoires très noires pour des magazines populaires bas de gamme. *Tabloid Inferno* est le compte rendu fidèle de cette expérience. Cela m'a servi, tout d'abord. Je suis parvenue à accepter un métier exercé en apnée, entre la juste désapprobation de ceux qui m'aimaient et l'obsession d'une vocation suivie uniquement sur des routes secondaires, usant de clés secrètes qu'aucun avantage économique ne rendrait jamais acceptables.

J'espère que cela vous aidera à comprendre les mécanismes qui régissent l'univers de l'information noire, judiciaire et scandaleuse, en flairant ses pièges et en évitant d'être pris par son récit toxique. Cela vous trompe déjà, même si vous n'avez jamais posé les yeux sur un magazine de « sang & sexe » et finira par vous piéger. Cela

L'autrice commence son livre en se présentant à son lecteur : tout de suite, on comprend l'importance de l'expérience autobiographique dans l'écriture de ce texte. On comprend même le but de ce récit autobiographique : dans sa vie, l'autrice a appris le fonctionnement du monde des médias et veut donc partager ses connaissances pour protéger les autres. C'est plus un élan éthique que l'envie de se montrer.

Plus loin, l'autrice définira son texte comme « una specie di diario »[523]. Le *diario* (journal intime) est une sorte d'autobiographie, dans laquelle le nom de l'auteur est présent, « renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit »[524]. Mais, il faut considérer que Selene Pascarella n'est pas un personnage public, donc le lecteur n'a aucun élément pour s'assurer de la véracité du récit de *Tabloid Inferno*. Après la publication du texte, dans le monde du web, plusieurs interviews sont parues dans lesquelles l'autrice confirme sa propre identité. Par exemple, dans le passage qui suit, elle parle de son ancien travail et en donne une description qui correspond à celle du livre : « Pendant presque cinq ans de ma vie, alors que j'avais à peine dépassé la trentaine, cela a été ma réalité quotidienne, mon travail : produire des contenus pour les pires tabloïds de faits divers et similaires existants sur le marché de l'édition italienne. Polars en été, chronique sexy, mystères paranormaux, miracles en toutes genres, actes d'héroïsme animaliers – je n'en ai pas manqué un seul »[525]. Ou, encore, elle confirme son repentir et donc sa volonté d'être témoin de ce monde « obscur » des tabloïds : « Je regrette, je ferais probablement des choix différents aujourd'hui : ce n'est pas tant d'avoir permis l'enrichissement de quelqu'un sur mon dos, mais plutôt d'avoir alimenté un mécanisme d'information pervers qui change la façon dont le public, les journalistes et les acteurs de la justice et de la politique considèrent la

chatouillera votre curiosité la plus intime, en cherchant dans les peurs que vous essayez laborieusement de contrôler, construira des monstres en comparaison desquels vous vous sentirez des êtres humains moins ignobles [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, Rome, Alegre, 2016, p. 9].

[523] Une sorte de journal intime [Ivi, p. 251].

[524] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, 1996, p. 23.

[525] Per quasi cinque anni della mia vita, quando avevo da poco passato i trenta, questa è stata la mia realtà quotidiana, il mio lavoro: produrre contenuti per i peggiori tabloid di nera e affini presenti sul mercato editoriale italiano. Gialli dell'estate, cronaca sexy, misteri del paranormale, miracoli di ogni genere, atti di eroismo a quattro zampe - non mi sono fatta mancare proprio nulla [Selene Pascarella, « Ho passato cinque anni a scrivere per i peggiori tabloid di nera italiani », *Vice*, 19 Ottobre 2016, en ligne : https://www.vice.com/it/article/av559k/com-e-lavorare-per-tabloid-italiani-cronaca-nera, consulté le 30 Mai 2019].

réalité, avec des conséquences terribles sur la vie de nombreuses personnes »[526]. Enfin, elle parle aussi du but qui l'a poussée à vouloir écrire : « J'utilise mon récit personnel et professionnel pour expliquer le fonctionnement de l'actualité en Italie et les mécanismes de la narration populaire policière »[527]. Dans ce cas, on peut parler de « première personne intégrale »[528], selon la définition de Gianluigi Simonetti, où la voix du narrateur n'est pas seulement littéraire, mais « transmédiale, tirant son énergie de différents langages et de différentes narrations (télévisées, journalistiques, des réseaux sociaux) avec par conséquence un effet de multiplication »[529]. En somme, l'autrice produit un épitexte public d'auteur, c'est-à-dire « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité »[530], afin de montrer que la narration qu'elle fait d'elle-même dans *Tabloid Inferno* est similaire à ce qu'elle raconte d'elle au-delà du texte.

À la lumière de ce que l'on vient de lire, on observe la profonde implication de l'autrice dans ce qu'elle raconte, au point de se montrer elle-même dans des contextes publics, comme les journaux, tout comme elle s'était déjà présentée dans son texte. De plus, il faut tenir compte du fait que le sous-titre du texte est « Confessioni di una cronista di nera » [Les confessions d'une journaliste de faits divers]. Pour mieux comprendre ce mot, on prend en considération la définition que Michel Foucault a donnée de *confessione* (aveu) :

> L'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé ; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui

---

[526] Sono pentita, probabilmente oggi farei scelte diverse, ma non tanto di aver fatto arricchire qualcuno alle mie spalle, ma di aver alimentato un meccanismo d'informazione perverso che cambia il modo in cui il pubblico, i cronisti e gli attori della giustizia e della politica guardano alla realtà, con conseguenze terribili sulla vita di tante persone [Fabrizio Grasso, « Nell'Inferno dei tabloid », *Giornale Pop*, 10 Novembre 2016, en ligne : https://www.giornalepop.it/alla-scoperta-dellinferno-nei-tabloid-parla-selene-pascarella/, consulté le 30 Mai 2019].

[527] Uso la mia storia, personale e professionale, per spiegare come funziona la cronaca in Italia e i meccanismi dello storytelling giallo popolare [Selene Pascarella, « Perché ho scritto un libro che mi manderà all'Inferno », *Medium*, 5 Septembre 2016, en ligne : https://medium.com/@talpabis/perch%C3%A9-ho-scritto-un-libro-che-mi-mander%C3%A0-allinferno-e15fa051d22c, consulté le 30 Mai 2019].

[528] Prima persona integrale [Gianluigi Simonetti, « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 154].

[529] Transmediale, che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (televisive, giornalistiche, da social network) con conseguente effetto di moltiplica [Ibidem].

[530] Gérard Genette, *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002, p. 346.

> requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; un rituel où la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler ; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut[531].

En même temps, cet aveu n'est pas le désir de reconnaître un pouvoir, mais de confier un pouvoir au lecteur. À certains égards, Pascarella suit l'héritage du fondateur de la forme littéraire de l'aveu, Augustin d'Hippone : « Mais pour qui fais-je ce récit ? Ce n'est pas pour vous, mon Dieu ; mais en vous contant ces choses, je les conte à mes semblables, aux hommes […]. Et pourquoi l'écrire ? C'est afin que quiconque le lise, et moi-même, nous concevions la profondeur de l'abîme d'où il faut crier vers vous »[532]. Dieu n'a pas besoin de l'aveu : il est omniscient et, donc, sait déjà tout. Cet aveu, alors, est nécessaire aux hommes, afin de les aider à ne pas tomber dans l'abîme. Le lecteur, donc, acquiert le pouvoir de juger la vie d'Augustin, mais aussi de comprendre les dangers d'une vie vécue dans le péché. On observe la même situation dans *Tabloid Inferno* : Selene Pascarella, dans son passé, a été une « mystificatrice », c'est-à-dire une écrivaine d'histoires qui altèrent la réalité afin de rendre le fait plus désirable et donc plus commercialisable : « Ho predetto finti oroscopi senza avere la benché minima nozione di astrologia, reso omaggio alle più inutili boy band del pianeta, scandagliato gli insondabili misteri dell'universo in riviste specializzate in "ufo & mostri", portato a un nuovo livello la narrazione sulle madonnine lacrimose e i santuari miracolosi »[533]. Ensuite, elle s'est repentie de son choix : le livre est le document qui atteste du passage entre l'ancienne Selene et la nouvelle. Elle donne au lecteur le « pouvoir » de mieux comprendre les récits des faits divers, en affaiblissant ainsi le pouvoir politique qui se fonde sur la peur. À ce propos, les Wu Ming, en parlant justement de « récits toxiques », ont affirmé : « noi siamo intossicati dall'adozione di punti di vista "normali", prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti. È

[531] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 1994, p. 82-83.

[532] Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 39.

[533] J'ai prédit des horoscopes factices sans avoir aucune connaissance en astrologie, j'ai rendu hommage aux boys band les plus futiles du monde, j'ai exploré les insondables mystères de l'univers dans des revues spécialisées en « ovni & aliens », j'ai réveillé les témoignages sur les statues en larmes de la Madone et sur les sanctuaires miraculeux [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 22].

imperativo depurarsi, cercare di vedere il mondo in altri modi »[534]. Et on ne cite pas ces auteurs par hasard : le livre appartient à la collection *Quinto Tipo* de la maison d'édition Alegre, laquelle est gérée par Wu Ming 1. Par conséquent, ces auteurs partagent avec le collectif le même « esprit ».

En même temps, ce livre peut être considéré comme l'acte fondateur de l'identité de l'autrice. Pour comprendre ce processus, il faut revenir aux réflexions d'Agamben sur le concept de « personne » :

> Avant de naître, déjà chez les précurseurs médiévaux de Descartes, comme sujet de la connaissance, quelque chose comme un sujet a été postulé et produit dans la sphère de la *praxis* comme centre d'imputation de l'action volontaire. Dans cette perspective, on pourrait dire que la fin n'est que le point de fuite que, déjà à partir de la *proairesis* aristotélicienne, les intentions et les actions d'un sujet projetant devant lui et, aussi bien, que le sujet de l'action n'est que l'ombre portée que la fin jette derrière elle[535].

Dans sa vie, Pascarella a été une mystificatrice. Jusqu'à la publication de son aveu, les actions de l'autrice suivent sa volonté d'utiliser et de maîtriser les structures narratives les plus marginales :

> Cimentarmi con un codice nuovo era l'unico stimolo in grado di farmi reagire. Più era marginale, infruttuoso e ridicolo, più lottavo per farlo mio. Ogni notte smontavo il cantiere immaginario della mia dignità professionale, solo per andare in pellegrinaggio la mattina dopo, a lagnarmi sotti ponteggi. […] Ho sempre avuto una grande passione per la cronaca nera. Nelle conversazioni da bar all'università ero in grado di sbaragliare l'uditorio indicando con largo anticipo chi sarebbe stato imputato di cosa e dove sarebbero andate a parare le indagini[536].

Toutefois, pendant l'écriture du livre, ses fins ont changées : comme elle l'a déclaré au début de son témoignage, elle veut désormais apprendre aux personnes à se défendre des « récits toxiques ». Par conséquent, elle se crée une nouvelle identité à partir de ses nouveaux objectifs :

---

[534] Nous sommes intoxiqués par l'adoption de points de vue « normaux », prescrits, mis au point pour nous par l'idéologie des dominants. Il est impératif de se purifier, d'essayer de voir le monde autrement [Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 81].

[535] Giorgo Agamben, *Karman* (2017), trad. fr., *Karman*, Paris, Seuil, 2018, p. 117.

[536] M'entraîner à un nouveau code était le seul stimulant qui pouvait me faire réagir. Plus c'était marginal, stérile et ridicule, plus je faisais des efforts pour me l'approprier. Chaque nuit, je démontais la cour imaginaire de ma dignité professionnelle pour me rendre en pèlerinage le lendemain matin, en gémissant sous les échafaudages. [...] J'ai toujours eu une grande passion pour le crime. Lors de soirées étudiantes, j'ai parfois étonné l'auditoire en prédisant qui serait accusé et jusqu'où iraient les enquêtes [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 22].

depuis la publication de son livre, la personne qu'elle est n'est plus le résultat de ce qu'elle a fait, mais de ce qu'elle veut accomplir à travers son aveu. Donc, si, comme Jérôme Bruner, « il n'est pas d'autobiographie […] qui ne présente pas [des] tournants. Il n'est pas rare qu'on en parle en ajoutant : « Je suis devenue une autre femme », ou « J'ai trouvé une nouvelle voie », ou encore « C'était un autre moi, après j'ai décidé d'avancer » »[537] ; alors, on peut dire que *Tabloid Inferno* est une autobiographie qui se fonde autour du concept de « tournant des fins ». Au lieu d'être jugée pour ce qu'elle fait ou a fait, Pascarella demande au lecteur de la juger pour ce qu'elle veut depuis la publication de *Tabloid Inferno*.

Souligner ce changement est très important pour l'autrice : puisqu'elle a été une mystificatrice, donc quelqu'un qui travaillait avec le mensonge, il est maintenant décisif pour elle de se présenter autrement, afin d'être crue. D'ailleurs, en confessant son ancienne nature de faussaire, elle essaie d'être sincère : « Vivo in un paese che confina per metà con la disperazione e per metà con il mare e crede alle leggende che inventa per dimenticare. Per questo molto spesso non credo a quello che scrivo e nemmeno voi lo dovreste fare »[538]. À cet égard, Philippe Gasparini a montré qu'admettre la culpabilité produit des effets de vérité, puisque celui qui confesse « se montre en plein travail de sincérité, luttant pour parvenir à une totale transparence à lui-même et à l'autre. Aveu et repentance le rachètent, réparant son narcissisme, prenant désarment la méfiance du lecteur dont il usurpe la position critique. En affrontant son passé, il renforce son identité »[539].

Pour en revenir à Michel Foucault, le concept d'« aveu », dans le cas de *Tabloid Inferno*, peut être comparé à celui de « *parrêsia* », c'est-à-dire le « dire-vrai » : dans le contexte chrétien, « la *parrêsia* sera le courage de faire valoir, en dépit de toutes les menaces, la vérité que l'on connaît, que l'on sait et celle dont on veut témoigner »[540]. Les exemples de cette sorte de *parrêsia* sont les martyrs, pour lesquels ce mot « se réfère [au] courage que l'on a en face des persécuteurs, courage que l'on exerce pour soi-même, mais que l'on exerce aussi pour les autres

[537] Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2010, p. 74.

[538] Je vis dans un pays qui est à moitié bordé par le désespoir et à moitié par la mer et qui croit aux légendes qu'il crée pour oublier. C'est pourquoi, très souvent, je ne crois pas à ce que j'écris et vous ne devriez pas non plus » [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 209]. Il faut souligner que cette citation est extraite d'une page écrite en italique, comme si la narratrice voulait faire parler l'ancienne Pascarella.

[539] Philippe Gasperini, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004, p. 254.

[540] Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009, p. 302.

et pour ceux que l'on veut persuader, convaincre ou renforcer dans leur foi »[541] . Donc, dans la *parrêsia*, il n'y a pas seulement une implication intellectuelle, mais aussi une implication corporelle : cet aspect a été remarqué par Tiziano Scarpa, à propos de Roberto Saviano, celui qui peut être considéré comme l'écrivain le plus représentatif de cette volonté de dire la vérité dans la littérature italienne des années 2000 :

> En un moment semblable, il est important de soutenir et de valoriser l'implication personnelle dans le langage à travers les dispositifs dont nous disposons pour le faire, c'est-à-dire nos prénoms et nos noms (et, éventuellement, quand ils sont utiles, nos visages et nos voix, et nos images, et nos corps en dehors du web, dans les autres médias et au moyen de la communication présentielle, en direct, en tête-à-tête), tout en étant conscient de toutes les limites, des défauts et des pièges que ces dispositifs contiennent[542].

Mais, Selene Pascarella fait quelque chose en plus : elle ne montre pas son implication dans les faits, comme l'avait fait Saviano, mais plutôt son implication dans sa façon de raconter les faits. Dans le chapitre *Non ho più angeli*, l'autrice montre comment elle s'est complètement immergée dans les histoires qu'elle raconte, jusqu'à en devenir victime par sa vision paranoïaque de la réalité, typique des faits divers : un jour, pendant des vacances au *camping*, Pascarella perd de vue son fils en allant aux toilettes. Quand elle sort, l'enfant n'est plus là. Dans son esprit surgissent alors toutes les images d'enfants disparus à propos desquels elle avait écrit dans ses articles :

> Il mio piccolo, in quel momento, sarebbe potuto essere dentro un bagagliaio a urlare disperato: "Mamma!", mentre il suo aguzzino superava la sbarra meccanica dell'ingresso [del campeggio]. O tenuto per mano, con la promessa di una manciata di figurine, per varcare il passaggio pedonale, aperto giorno e notte e mai sorvegliato da qualcuno[543].

---

[541] Ibidem.

[542] In un momento simile è importante sostenere e potenziare il valore del coinvolgimento personale nel linguaggio attraverso i dispositivi che abbiamo per farlo, vale a dire i nostri nomi e cognomi (ed eventualmente, se e quando servono, le nostre facce e voci e immagini, e i nostri corpi fuori dalla rete, negli altri media e nel medium della comunicazione in presenza, dal vivo, faccia a faccia), pur essendo consapevoli di tutti i limiti e difetti e trappole che questi dispositivi contengono [Tiziano Scarpa, «L'epica-*popular*, gli anni Novanta, la parresìa», *Il primo amore*, p. 14, en ligne : http://www.ilprimoamore.com/old/testi/-TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf, consulté le 30 Mai 2019.

[543] Mon petit garçon, à ce moment-là, aurait pu être dans un coffre de voiture, en criant désespérément : « Maman ! », pendant que son tortionnaire franchissait la barrière de l'entrée [du *camping*]. Ou pris par la main, contre la promesse de quelques autocollants, afin de franchir le passage piétons, ouvert jour et nuit et jamais sous surveillance » [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 194].

L'événement a tellement traumatisé l'autrice que « dopo di allora a casa nostra sono scattati protocolli di sicurezza in villeggiatura stile Guantanamo e io ho obbligato i bambini a cantare e battere le mani dietro alla mia porta mentre battevo il record mondiale di pipì veloce »[544]. Cet épisode, très intime, souligne la fragilité de l'autrice qui est victime de son travail. L'autrice s'est enlisée dans le « dispositif du discours » des journaux de qualité médiocre, c'est-à-dire « un engrenage rhétorique qui, pendant qu'il donne du sens et de la forme à une certaine portion de l'expérience, en même temps donne naissance à son utilisateur, en délimitant sa possibilité d'action »[545] : l'ancienne Pascarella, celle de l'avant *Tabloid Inferno*, est une figure piégée dans le dispositif paranoïaque de la narration des faits divers (« la morale finiva per essere sempre: "Stai a casa tua, fatti gli affari tuoi e non dar retta agli sconosciuti"[546] ») :

> Per il lato paranoico invece la vita è una continua festa di morte. In una Ram segreta della mia testa mantengo sotto chiave une serie di protocolli di emergenza in caso di disastro naturale, apocalisse zombie e coinvolgimento in fatto di sangue. Scenari che per me si equivalgono dal punto di vista statistico[547].

Mais, à un certain moment, elle a décidé de réagir en profanant son dispositif. Le concept de « profanation » fait référence à la philosophie d'Agamben, où « la profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun» [548] ce qui a été divisé dans la communauté : dans le cas de *Tabloid Inferno*, l'autrice montre les outils, tenus toujours cachés, de l'écriture des nouvelles. Avec l'écriture de *Tabloid Inferno*, Pascarella ne cherche pas seulement à dire la vérité, mais aussi à créer une nouvelle voix qui lui appartienne : la dénonciation de la morale paranoïaque devient une façon, pour l'autrice, de restaurer sa propre initiative. Le moment de l'écriture est le passage de la passivité à l'activité : passage que l'autrice veut partager avec le

---

[544] Depuis lors, des protocoles de sécurité en vacances de type Guantanamo ont été mis en place à la maison et j'obligeais les enfants à chanter et à taper des mains dernière la porte pendant que je battais le record mondial du pipi le plus rapide [Ivi, p. 196].

[545] Un ingranaggio retorico che, mentre dà senso e forma a una certa porzione di esperienza, nello stesso tempo genera il suo utente, perimetrandone la possibilità d'azione [Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, op. cit., p. 25].

[546] La morale finale était toujours la même : « Reste chez toi, occupe-toi de tes affaires et n'écoute pas les inconnus » [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 103].

[547] Du point de vue des paranoïaques, cependant, la vie est une fête constante de la mort. Dans une mémoire vive secrète de ma tête, je garde sous clé une série de protocoles d'urgence en cas de catastrophe naturelle, d'apocalypse zombie et d'implication dans un bain de sang. Des scénarios qui, pour moi, sont statistiquement équivalents [Ivi, p. 172].

[548] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 40.

lecteur, puisque lui-même est enlisé dans le dispositif des médias contemporains. Enfin, elle veut changer le regard du lecteur sur les médias.

Si Valentino est la victime qui agit pour se rendre en tant que telle, la (voix) narratrice Selene était une victime du dispositif discursif de la paranoïa des tabloïds qui, maintenant, essaie de sortir de sa condition. Elle veut redevenir une personne (un personnage) qui agit en suivant sa propre volonté et non plus celle du monde du marché des revues.

1.3.2.2 Wu Ming 1, l'aveu d'un compagnon insensible

L'aveu de Wu Ming 1 est similaire à celui de Pascarella, mais il se déroule dans des conditions tout à fait différentes. Premièrement, c'est un écrivain très célèbre. Secondairement, il ne montre pas le passage d'une condition de victime du pouvoir à celle d'homme libre, mais il décrit comment même dans les mouvements antagonistes existent des jeux de pouvoir. Wu Ming 1 fait partie d'un collectif qui a toujours donné beaucoup d'attention à toutes les formes de révolte, au point de faire de ce concept le centre de leur poétique. Par exemple, en 2001, c'est-à-dire au début de l'expérience du collectif Wu Ming, après celle de Luther Blisset Project, écrivaient-ils :

> Nous sommes nouveaux, mais nous sommes les mêmes, ceux de toujours. Nous sommes anciens pour l'avenir, une armée de désobéissance dont les histoires sont des armes, parcourant ce continent depuis des siècles. Sur nos bannières, il est écrit "Dignité". En Son nom, nous luttons contre ceux qui se veulent les maîtres des peuples, des champs, des bois et des ruisseaux, régner arbitrairement, imposer l'ordre de l'Empire, appauvrir les communautés[549].

Autour de cette représentation du collectif est née une communauté de fans, appelée *giapsters*, du nom de leur blog, *Giap*. Par conséquent, le collectif a eu l'occasion, depuis l'ouverture du blog en janvier 2000[550], de bien définir sa vision du monde et, surtout, sa vision politique, laquelle, aujourd'hui, est suivie par de nombreux lecteurs du blog et de leurs œuvres. Leur attention portée aux révoltes populaires a été constante et surtout globale, au point de permettre un travail de comparaison entre les différentes formes de protestation dans le monde.

---

[549] Noi siamo nuovi, ma siamo quelli di sempre. Siamo antichi per il futuro, esercito di disobbedienza le cui storie sono armi, da secoli in marcia su questo continente. Nei nostri stendardi è scritto "Dignità". In nome di essa combattiamo chi si vuole padrone di persone, campi, boschi e corsi d'acqua, governa con l'arbitrio, impone l'ordine dell'Impero, immiserisce le comunità [Wu Ming, *Giap!*, op. cit., p. 57].

[550] Cf. Ivi, p. XI.

Par exemple, en 2013, ils ont lié les manifestations en Turquie aux luttes No Tav et à d'autres luttes italiennes :

> E noialtri, lo capiamo che, pur con tutti i limiti del caso-Italia, i manifestanti di Istanbul sono parte di quel che avviene in Val Susa e viceversa? Che i manifestanti No Muos di Niscemi, i cittadini "liberi e pensanti" di Taranto e i lavoratori della logistica i cui scioperi infiammano l'hinterland bolognese sono tutti parte di quel che accade a Istanbul e Smirne? Che la lotta per Gezi Park, scintilla della rivolta turca, tocca molte delle contraddizioni già toccate dalla lotta No Tav, e per questo le due lotte subiscono una repressione molto simile?[551]

Tout cela est nécessaire pour montrer combien l'intérêt des Wu Ming pour les manifestations est profond, fruit d'un travail continu de recherche sur les différents types de luttes historiques et contemporaines. En conséquence, il est très étonnant de lire un passage comme le suivant :

> In quella tremenda prima metà del '98, pur cogliendo la gravità di una vicenda culminata in due suicidi, e pur sentendomi comunque dalla stessa parte della barricata, non ero riuscito
> (pensarlo mi faceva male)[552]
> non ero riuscito a provare empatia per Sole e Baleno. E come me, purtroppo, tanti altri. Anche a Torino. Avevamo messo appartenenze, differenze e insofferenze davanti al resto. Forse avevamo – bene o male – analizzato la repressione, ma senza immedesimarci. Ed era grave, non immedesimarsi con vittime della repressione. Nel movimento, persino in presenza di due morti, si erano scritte più parole e frasi per esaminare e criticare le risposte degli squatter che per denunciare montature e attacchi. Le reazioni da quell'ambiente erano state comprensibilmente emotive e dure[553].

---

[551] Et nous autres, comprenons-nous que, malgré toutes les limites du cas italien, les manifestants d'Istanbul font partie de ce qui se passe au Val Susa et vice-versa ? Que les manifestants No Muos de Niscemi, les citoyens « libres et pensants » de Taranto et les ouvriers de la logistique dont les grèves ont mis le feu à l'arrière-pays de Bologne font tous partie de ce qui se passe à Istanbul et à Smyrne ? Que la lutte pour Gezi Park, l'étincelle de la révolte turque, touche bon nombre des contradictions déjà touchées par la lutte No Tav et que, pour cette raison, les deux luttes subissent une répression très similaire ? [Wu Ming, Serge Quadruppani, « Da #OccupyGezi ai #NoTav e oltre: non esistono lotte «locali» », *Giap*, 3 Juin 2013, en ligne : https://www.wumingfoundation.com-/giap/2013/06/da-occupygezi-a-notav-non-esistono-lotte-locali/, consulté le 30 Mai 2019].

[552] Le texte pose cette parenthèse à part sur un ligne.

[553] Au cours de cette terrible première moitié de 1998, bien que je sois conscient de la gravité d'une histoire qui a abouti à deux suicides et malgré le fait que je sois toujours du même côté de la barrière, j'échouai

(Y repenser me rend malade)

Je n'avais pas réussi à éprouver de l'empathie pour Sole et Baleno. Et malheureusement, je n'étais pas le seul. Même à Turin. Nous avions fait passer les biens, les différences et l'intolérance avant tout. Peut-être avions-nous - pour le meilleur ou pour le pire - analysé la répression, mais sans nous y impliquer. Et c'était grave de ne pas compatir avec les victimes de la répression. Sur ce mouvement, malgré ces deux morts, on avait écrit plus de

Sole et Baleno, c'est-à-dire Maria Soledad Rosas et Edoardo Massari, étaient deux *squatters* qui vivaient dans le bâtiment occupé de Collegno, à Turin, à la fin des années Quatre-Vingt-Dix. Ils ont été accusés par la police d'écoterrorisme et donc emprisonnés[554]. Cette accusation, à l'époque, a été exploitée pour délégitimer le mouvement No Tav : « Associare alla mobilitazione in valle, acerba ma promettente, i supposti crimini di tre "anarcoinsurrezionalisti" o "ecoterroristi", serviva a tarpare loro le ali »[555]. En effet, le fait de lier le mouvement anarchiste des *squatters* à celui des No Tav était une action de force, puisque, « all'epoca, i rapporti tra mondo anarchico torinese e movimento valsusino erano sporadici e tenui »[556]. Par conséquent, deux personnes, qui par la suite se révélèrent être innocentes[557], furent emprisonnées afin d'accuser le mouvement No Tav d'être une formation violente. Traumatisés par cet événement, tous deux se suicidèrent : « Edoardo Massari si era impiccato in carcere il 28 Marzo, 1998. Impiccato da seduto, con il lenzuolo annodato alla branda della sua cella »[558] ; « Sole si era impiccata l'11 Luglio, nel bagno della comunità »[559] de la résidence surveillée où elle était enfermée.

Le lecteur se trouve face à un passage très important : l'auteur confesse un manque d'empathie plutôt surprenant, si on tient compte de son histoire. L'aveu est formulé page 277, donc même un lecteur qui, avant *Un viaggio*, n'aurait jamais lu les œuvres de Wu Ming 1, pourrait saisir le côté exceptionnel de ce passage. Le texte souligne aussi la nature angoissante de cette histoire :

> Rievocare quelle storie suscitava autentico *sgiai*. «Parola piemontese intraducibile, – la definiva Rastello. – Non significa né schifo né orrore, non è neppure associabile a "senso" nell'espressione "mi fa senso"[560]. Indica quella precisa sensazione che si prova grattando con le

---

mots et de phrases pour examiner et critiquer les réponses des squatters que pour dénoncer les coups montés et les attaques. Dans ce contexte, les réactions étaient naturellement émotives et dures. [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 277].

[554] Cf. Ivi, p. 271.

[555] Associer à la mobilisation de la vallée, jeune mais prometteuse, les crimes supposés de trois « anarco-insurrectionnistes » ou « écoterroristes devait permettre de leur couper les ailes [Ivi, p. 275].

[556] À l'époque, les relations entre le monde anarchiste turinois et le mouvement Valsusino étaient sporadiques et ténues [Ivi, p. 274]

[557] Cf. Ivi, p. 272.

[558] Edoardo Massari se suicida en prison le 28 mars 1998. On le retrouva pendu à une chaise, son drap attaché au lit de sa cellule [Ivi, p. 271].

[559] Sole se pendit le 11 juillet dans la salle de bain commune [Ivi, p. 272].

[560] Éprouver du dégout mêlé à de l'angoisse pour quelque chose.

unghie una lavagna». Di quelle unghie e quella lavagna dovevo scrivere anch'io. Ne sentivo l'esigenza da troppi anni[561].

L'exigence de trouver une explication à cette histoire conduit Wu Ming 1 à explorer les possibles causes de son insensibilité :

Nel 1998 avevo seguito l'operazione repressiva contro gli squatter da lontano, e diverse cose mi erano sfuggite. Delle occupazioni torinesi sapevo poco. Della Val di Susa, ancora meno. La «scena» bolognese di cui ero parte si sentiva distantissima dagli squatter torinesi e, più in generale, da un certo mondo anarchico. Un mondo difficilmente perimetrabile: «quelli là», dicevamo. Trovavamo respingente la loro retorica da quantene-ho-viste e sono-più-radicale-di-te, l'esasperazione di certe posture da «maledetti», la tendenza a detestare il resto del movimento con la stessa intensità riservata allo Stato e al capitalismo. Ci annoiavano certe battaglie a colpi di libelli e fogli d'agitazione per stabilire chi fossero i veri anarchici e chi i servi dello Stato travestiti da anarchici. Esercizi di prosa elaboratamente aggressiva, che anche quand'era in ottimo italiano – e spesso lo era – suonava tradotta dal francese. Non che noi fossimo meno sentenziosi, settari e masturbevoli. Solo, lo eravamo in un altro modo. Diverso il gergo, diverse le retoriche e le posture. Ci credevamo i più intelligenti e arguti di tutti, la tendenza più avanzata, quelli che facevano gli esperimenti comunicativi più cool e le azioni più spiazzanti, a volte ragionando come se spiazzare la gente fosse di per sé sovversivo. Alcune nostre trovate erano brillanti, altre erano idiozie goliardiche. Spesso misuravamo il nostro successo «rivoluzionario» in base ai titoli di giornale. Tutto molto bolognese, a ben vedere. E se c'era una città che somigliava poco a Bologna, quella era Torino. Insomma, se noi trovavamo «quelli là» *apocalittici*, loro ci ritenevano *integrati* al sistema dei media, e quindi paraculi, servi del capitale, nemici. In ogni caso, l'insofferenza era reciproca. Le rare prese di contatto erano state sgradevoli per ambo le parti e avevano causato strascichi polemici, punzecchiamenti a distanza, anche violenza verbale degna di miglior causa. Per motivi simili ai nostri o del tutto diversi, un certo disprezzo per gli squatter attraversava il movimento dei centri sociali. Anche a Torino. Quelli là erano «rompicoglioni», «spine nel culo», «rovinavano le iniziative», attiravano la repressione nel modo più controproducente eccetera[562].

[561] Rappeler ces histoires suscite un authentique *sgiai*. « Mot piémontais intraduisible », comme Rastello la définissait. - Cela ne signifie ni dégoût ni horreur, et ne peut même pas être associé à un « senso » comme dans l'expression « mi fa senso ». Cela désigne cette sensation précise que vous ressentez lorsque vous griffez un tableau noir avec vos ongles ». Je devais aussi écrire sur ces ongles griffant le tableau noir. J'en ressentais le besoin depuis tant d'années. [Ivi, p. 275]

[562] En 1998, je n'avais suivi que de loin la répression contre les squatters et plusieurs choses m'avaient donc échappées. Je savais peu de chose sur les occupations turinoises. Du Val di Susa, encore moins. Le « milieu » bolognais dont je faisais partie était très éloigné des squatters de Turin et, plus généralement, de l'univers anarchiste. Ils représentaient un monde difficile à définir : « ceux-là », disions-nous pour les désigner. Nous trouvions leur rhétorique du « j'ai vécu plus que vous » et du « je suis plus radical que vous » répugnante, leur

La formation d'une dichotomie ami/ennemi n'est jamais un processus évident et immédiat, puisqu'il n'est pas toujours facile de distinguer nettement les deux parties. Wu Ming 1 montre son implication par l'usage de la première personne dans cette histoire, mais cela n'a pas toujours été : l'écriture d'*Un viaggio* et sa défense du mouvement No Tav résultent d'un processus de maturation. *Un viaggio* n'est pas seulement un outil pour permettre au lecteur de reconnaître le mouvement No Tav, c'est aussi l'explication du changement de Wu Ming 1 à travers son implication dans le mouvement et, surtout, dans la recherche des documents pour témoigner du caractère exceptionnel de ce mouvement.

Un viaggio n'est pas seulement le récit d'une lutte pour la reconnaissance, c'est aussi l'histoire intime de certains individus qui se sont « reconnus » dans cette lutte, dans le but de se connaître à nouveau. De ce point de vue, le passage suivant est éclairant :

> Una signora mi ha colpito molto quando mi ha confessato: «Lo sai che quando hanno ammazzato Carlo Giuliani[563] io ho detto che il carabiniere aveva fatto bene?» Mentre me lo diceva era quasi in lacrime, si sentiva in colpa per aver fatto quel pensiero. Nel frattempo, aveva visto le forze dell'ordine in azione, aveva visto che quelle cose possono accadere, che ci sono dietro storie più complesse… La lotta aveva trasformato il suo pensiero[564].

---

rôle de « martyrs » exaspérant, ainsi que leur tendance à détester le reste du mouvement avec la même intensité qu'ils détestaient l'État et le capitalisme. Nous étions gênés par leurs batailles à coups de pamphlets et de propagande qui visaient à établir qui étaient les vrais anarchistes et qui étaient les serviteurs de l'État déguisés en anarchistes. Ces exercices de prose extrêmement agressive, même traduits en excellent italien - et c'était souvent le cas – semblaient pourtant traduits du français. Ce n'est pas que nous étions moins sentencieux, sectaires et masturbatoires. Seulement, nous l'étions d'une autre manière. Nous usions d'un jargon différent, d'une rhétorique et de postures différentes. Nous pensions être plus intelligents et plus spirituels, représenter la position la plus avancée, avoir réalisé les expériences de communication les plus cool et les actions les plus troublantes, persuadés parfois que déranger les gens était en soi subversif. Certaines de nos découvertes étaient brillantes, d'autres n'étaient que des blagues stupides. Souvent nous mesurions notre succès « révolutionnaire » en nous référant aux titres des journaux. Tous bolognais, à dire vrai. Et s'il y avait bien une ville qui ne ressemblait pas à Bologne, c'était Turin. En bref, si nous trouvions « ceux-là » *apocalyptiques*, eux nous considéraient comme *intégrés* au système médiatique, et donc comme des putains, soumis au capital, ennemis. En tout cas, l'intolérance était réciproque. Les rares prises de contact avait été désagréables pour les deux parties et avait provoqué des lendemains de polémiques, des piques à distance, voire même une violence verbale qui aurait été digne d'une meilleure cause. Pour des motifs similaires aux nôtres ou complètement différents, un certain mépris des squatters traversa le mouvement des centres sociaux. Cela se produisit aussi à Turin. Ces types étaient des « casse-couilles », des « emmerdeurs », « ils ruinaient les initiatives », attiraient la répression de manière contre-productive, etc. [Ivi, p. 275-277].

[563] Carlo Giuliani était un jeune homme qui faisait partie des black blocs pendant le G8 de Genève, en 2001. Giuliani, qui s'était approché d'une voiture de la police avec un extincteur, fut tué d'un coup de feu tiré par un policier. Il est devenu un symbole du G8 de Genève.

[564] Une dame m'a beaucoup touché quand elle m'a avoué : « Savez-vous que quand ils ont tué Carlo Giuliani, j'ai dit que le *carabiniere* avait bien fait ? » Elle était presque en larmes tout en me parlant, car elle se sentait coupable d'avoir fait cette réflexion. Entre-temps, elle avait vu les forces de l'ordre en action, avait compris

Pour mieux comprendre ce passage du soi passé au soi présent, il est utile d'introduire les réflexions de Paul Ricœur, qui a dédié son œuvre *Soi-même comme un autre* à l'analyse du Soi narratif en montrant le lien entre la subjectivité et l'art du récit :

> De cette corrélation entre action et personnage du récit résulte une dialectique interne au personnage, qui est l'exact corollaire de la dialectique de concordance déployée par la mise en intrigue de l'action. La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa via considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. […] La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses expériences[565].

Ricœur distingue deux modalités de l'identité : le « même » et l'« ipse ». Les deux expriment deux modèles de permanence dans le temps de l'individu : « le caractère et la parole tenue »[566]. Par conséquent, on peut dire que le « même » représente une identité passive, alors que l'« ipse » indique une identité active. On est tout simplement le caractère propre, mais on fait des efforts pour obtenir la propre parole. Wu Ming 1, face à l'événement de la lutte No Tav, pour rester fidèle à l'événement même, doit abandonner son ancienne « ipseité », pour devenir un nouveau « ipse », afin de défendre une nouvelle « parole », une nouvelle vision des choses. Cependant, il reste toujours le même : il est à la fois l'homme qui n'a pas éprouvé de l'empathie pour Sole et Baleno et l'homme qui, maintenant, a des regrets, tout comme la femme qui pleure en se rappelant la haine qu'elle a éprouvée à la mort de Carlo Giuliani.

L'ipseité est l'élément qui permet de dédoubler l'individu : ce processus est nécessaire pour Wu Ming 1 afin de reconnaître la partie ennemie en lui-même. L'individu est toujours le même, mais il y a eu un changement de la parole : Wu Ming 1 est passé du mépris du mouvement des *squatters* à la douleur éprouvée pour deux victimes innocentes. On observe une différence entre une action accomplie « malgré soi » et une autre accomplie de « plein gré »[567].

---

que de telles choses pouvaient arriver, qu'il y avait des histoires plus complexes derrière elles ... La lutte avait transformé sa pensée [Ivi, p. 39-40].

[565] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 175.

[566] Ivi, p. 143.

[567] Cf. Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (2004), Paris, Gallimard, 2005, p. 141.

À l'époque, Wu Ming 1 était victime des préjugés sur le mouvement des squatters : il était immergé dans l'idéologie du « milieu » antagoniste bolognais et, donc, pensait comme son milieu. Ensuite, à travers un travail personnel de recherche, il est sorti de son idéologie pour reconnaître Sole et Baleno et pour se reconnaître. Avant, il était insensible « malgré soi », puisqu'il était influencé par son milieu. Ensuite, de son « plein gré », il a accepté sa faute et a reconnu le tragique de cette histoire. D'ailleurs, ce processus est à la base du travail de recherche même, surtout de la recherche historique, puisque, pour reprendre les mots d'Edward Carr, on peut dire :

> Pour ma part, dès que je commence à consulter le petit nombre de ce que j'estime être les sources majeures, il faut que je me mette à écrire […]. Ensuite, je poursuis simultanément la lecture des sources et l'écriture. Au fur et à mesure que je lis, je complète le texte ou je l'élague, je le restructure ou je l'annule. Inversement, l'écriture guide la lecture, la rende fructose : plus j'écris, plus je sais ce que je cherche, plus je comprends le sens et l'intérêt de ce que je trouve[568].

L'historien est celui qui, en cherchant les documents pour mieux comprendre ce qui se passait au-delà de lui, trouve, en même temps, lui-même : il reconnait ainsi les finalités de son travail et, peut-être, les raisons mêmes de son existence.

Wu Ming ne cherche pas seulement à raconter une histoire pour informer le lecteur sur l'existence du mouvement No Tav : il veut faire comprendre comment la connaissance de cette histoire peut changer notre attitude face au monde. Pour cela, Wu Ming 1 ne peut pas se limiter à utiliser les outils de l'historien ; il a aussi besoin de ceux de la littérature. L'historien Ivan Jablonka, à cet égard, a montré que : « La littérature est cette muse qui apporte à l'historien la sensibilité, l'émotion, l'intuition, un sixième sens […]. La littérature a quelque chose d'un adjuvant épistémologique. Elle sensibilise les historiens à ce qu'ils ignorent ou méconnaissent : le rôle du hasard, l'idée de contingence, la dimension privée des grands événements »[569].

Un viaggio est un texte qui montre clairement les parties en lutte : c'est un livre engagé, qui prend la responsabilité de son être partisan. Pourtant, il montre comment cette division n'est jamais quelque chose d'évident, mais toujours la conséquence d'un processus long et fatigant, qui peut entrainer des erreurs. D'ailleurs, le livre part de la conviction que le public italien a été intoxiqué par des récits qui ont totalement altéré l'essence des No Tav. Et Wu Ming 1 se montre

---

[568] Edward Hallet Carr, *What is history?* (1961), trad. fr., *Qu'est-ce que l'histoire ?*, Paris, 10/18, p. 76-77.

[569] Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, p. 116.

comme quelqu'un qui, dans une certaine mesure, a subi le même processus. Mais, si lui a changé, le lecteur le peut aussi : en effet, Paul Ricœur dit : « la rhétorique de la fiction met en scène un auteur impliqué qui, par manœuvre de séduction, tente de rendre le lecteur *identique* à lui-même »[570]. La parole du mouvement No Tav a changé le « même » de Wu Ming 1, et le lecteur peut aussi changer son « même » pour accueillir cette parole. Le mouvement No Tav, donc, est le partage de la même « ipseité » par de nombreux individus : plusieurs « mêmes », un seul « ipse », une seule parole à tenir.

1.3.2.3 Edoardo, l'aveu sans regret

Le texte d'Edoardo Albinati est beaucoup plus ambigu que les autres. Selene Pascarella essaie de gagner la confiance du lecteur. Wu Ming 1 fait de même, dans un texte où l'on montre rigoureusement les sources qui ont permis la reconstitution de l'histoire No Tav. Mais, dans *La scuola cattolica* on peut lire, dans une annotation à la fin du livre :

> *La scuola cattolica* è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione: alcuni sono inventati di sana pianta, altri debbono parecchio a eventi che hanno avuto effettivamente luogo, e a persone esistite o esistenti. Non ho avuto scrupoli nel mescolare il vero, il presunto vero, il verosimile fittizio e l'inverosimile reale; nell'ibridare memoria e immaginazione. Lo stesso personaggio che narra in prima persona la storia può darsi che non coincida in pieno con l'autore che figura in copertina[571].

Il faut noter deux choses : cette annotation arrive après 1293 pages, donc le lecteur a eu tout le temps d'être trompé par la présence d'un narrateur qui a le même nom que l'auteur du livre. Elle ne prépare pas à la lecture, mais elle atténue les effets de vérité qui se sont éventuellement produits lors de la lecture.

Aujourd'hui, on définit ces expériences littéraires par le terme d'autofiction, laquelle, selon Lorenzo Marchese :

---

[570] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985), Paris, Seuil, 1991, p. 326.

[571] *La scuola cattolica* est basé sur des événements réels, dont j'ai été le témoin direct. À partir de là, j'ai entremêlé épisodes et personnages avec différents niveaux de fiction : certains sont inventés de A à Z, d'autres sont très liés à des événements qui se sont réellement déroulés, ainsi qu'aux personnes qui ont existées ou encore existantes. Je n'ai eu aucun scrupule à mélanger le vrai, le vrai supposé, la vraisemblance fictive et le réel improbable dans l'hybridation de la mémoire et de l'imagination. Le même personnage qui raconte l'histoire à la première personne peut ne pas totalement coïncider avec l'auteur sur la couverture [Ivi, p. 1293].

> La littérature est orientée vers un objectif spécifique : donner sa propre version des faits conformément à une conscience souvent et volontairement élargie pour devenir une construction tendancielle du monde, continue et proche de l'omniscience du roman. Il s'ensuit que le critère de la vérité repose sur les hypothèses de l'empirisme de l'individu, mais pas nécessairement du point de vue de la vérité, car il faut le répéter, toute perception subjective est inévitablement partielle dans sa limitation individuelle, et parfois peu fiable. Dans le même temps, cependant, la création d'un moi parallèle (élargi au point de devenir un monde alternatif éloigné du nôtre, mais seulement par certains aspects délimités) permet au sujet d'élargir les champs de connaissance et d'action qu'une autobiographie, enchaînée à l'obligation l'adhésion au passé, ne peut autoriser. Ainsi, l'autofiction, à travers la fiction, devient un outil pour élargir les capacités épistémologiques du sujet, lui donnant un potentiel théoriquement impossible, seulement pensable et, par conséquent, possible à dire[572].

L'autofiction semble exploiter les mêmes possibilités que le roman réaliste : elle crée un « monde possible » en partant de l'« actuel », c'est-à-dire celui dans lequel nous tous sommes immergés. Selon la définition de Saul Kripke, un « monde possible » « est donné par les conditions descriptives que nous lui associons »[573] et par conséquent, il est stipulé et non découvert[574]. Cela signifie que, en analysant le texte d'Albinati, on peut juger la cohérence de sa structure en considérant seulement les données qui sont présentes dans le texte. Il ne s'agit pas de notre monde, même si les deux sont très similaires : c'est une possibilité de notre monde, avec ses caractéristiques, ses événements et ses personnages qui doivent être analysés à part, sans les confronter avec ce qui se trouve dans notre monde actuel. Avec l'autofiction, on peut parler de « réalisme modal », dans lequel les mondes possibles

> a) sont des « choses » très semblables à notre monde, c'est-à-dire des entités inclusives dans l'espace et dans le temps, donc des « choses » composées d'objets et de parties ;

---

[572] La letteratura viene piegata a un fine preciso: dare una propria versione dei fatti in ossequio a una coscienza espansa spesso e volentieri fino a diventare una costruzione del mondo tendenzialmente totale, continua e vicina all'onniscienza del romanzo. Succede così, di seguito, che il criterio della verità venga appiattito sui presupposti dell'empiria del singolo, non necessariamente veridica giacché, va ribadito, qualsiasi percezione soggettiva è inevitabilmente parziale nella sua limitatezza individuale, e a volte poco affidabile. In contemporanea, però, la creazione di un io parallelo (amplificato fino a diventare un mondo alternativo distante dal nostro solo per alcuni, delimitati aspetti) permette al soggetto un allargamento dei campi di conoscenza e di azione che un'autobiografia, incatenata all'obbligo dell'aderenza al passato, non si può permettere. Così l'autofiction, attraverso la finzione, diviene uno strumento per allargare le capacità epistemologiche del soggetto conferendogli potenzialità teoricamente impossibili, ma soltanto pensabili e, quindi, possibili da raccontare [Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 269-270].

[573] Saul Kripke, *La logiques des noms propres*, op. cit., p. 32.

[574] Ibidem.

b) ils sont isolés les uns des autres, dans le sens qu'il n'y a pas de relation espace-temps entre des choses appartenant à des mondes différents ;

c) ils sont causalement indépendants, dans le sens qu'aucun monde ne peut agir de manière causale sur un autre ;

d) n'ont pas de parties en commun ;

e) ils ne partagent que des « universaux immanents », c'est-à-dire des propriétés illustrées par les objets appartenant à chaque monde[575].

À la lumière de ce qu'on vient de dire, on peut soutenir l'idée que le but de l'autofiction est d'analyser les possibilités de certaines « propriétés » en partant des individus qui les instancient dans le monde actuel de l'auteur et du lecteur. Par conséquent, le narrateur doit modifier les faits à travers l'imagination, afin d'explorer plus profondément ces propriétés. Dans le cas de *La scuola cattolica*, comme l'a montré Tiziano Toracca, Albinati, à travers l'expérience réelle de son éducation catholique et bourgeoise, essaie de comprendre les valeurs universelles de ces caractéristiques :

L'objectif du roman n'est pas d'établir une relation de cause à effet entre le viol et l'éducation des violeurs, mais de comprendre le sens de la violence masculine en faisant de ce lien le point de contact privilégié entre l'auteur et l'idée elle-même, la possibilité de viol. Albinati peut prendre la parole et raisonner d'une certaine manière parce que le crime du Circeo prouve que ce genre de violence le touche personnellement. Il l'interroge. Au-dessus de sa propre particularité, le particulier (l'éducation catholique et bourgeoise reçue par les meurtriers) est transcendé et son caractère concret, typique du caractéristique, est remplacé par une particularité abstraite (l'éducation catholique et bourgeoise tout court)[576].

[575] a) sono "cose" del tutto simili al *nostro* mondo, vale a dire entità spazialmente e temporalmente inclusive, quindi "cose" composte di oggetti e dotate di parti;
b) sono isolati gli uni dagli altri, nel senso che non esiste alcuna relazione spazio-temporale tra cose che appartengono a mondi differenti;
c) sono causalmente indipendenti, nel senso che nessun mondo può agire causalmente su un altro;
d) non hanno parti in comune;
e) condividono soltanto "universali immanenti", vale a dire proprietà esemplificate dagli oggetti che appartengono a ciascun mondo [Massimo Mugnai, *Possibile/Necessario*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 166].

[576] Lo scopo del romanzo non è stabilire un rapporto di causa-effetto tra lo stupro e l'educazione degli stupratori ma quello di capire il senso della violenza maschile facendo di quel nesso il punto di contatto privilegiato tra l'autore e l'idea stessa, la possibilità dello stupro. Albinati può prendere la parola e ragionare in un certo modo perché il delitto del Circeo prova che quel tipo di violenza lo riguarda personalmente. Lo chiama in causa. Elevato al di sopra della sua stessa particolarità, il particolare (l'educazione cattolica e borghese ricevuta dagli assassini) viene trasceso e la sua concretezza, propria del tipico, viene sostituita con una particolarità astratta (l'educazione cattolica e borghese tout court) [Tiziano Toracca, « «Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più»: sulla *Scuola cattolica* di Edoardo Albinati », *Allegoria*, n. 76, 2018, p. 147].

En voulant aller encore plus loin, Albinati, de façon très générale, essaie de comprendre la « masculinité », c'est-à-dire la propriété qui le concerne plus :

> Prima di essere caucasico, italiano, battezzato cattolico romano, borghese, di sinistra e laziale, io sono un maschio. È questa la mia identità più ovvia, la discriminante, il mio carattere spiccato, di cui rendere conto non appena affacciato dal ventre di mia madre. Ho dunque più affinità con un musulmano nero povero, nato in Sudan, che con un'avvocatessa dei Parioli, o con la badante ucraina che prepara il brodo a sua madre. Del subsahariano, dal quale pure mi separano abissi, porto, fraternamente perché involontariamente, le medesime stimmate fisiologiche, le colpe e forse un analogo insensato orgoglio, nutro desideri simili, coltivo frustrazioni gemelle. Il mio corpo funziona come il suo, e al novanta per cento anche la mia mente, quella enorme parte sommersa della mente che l'ambiente in cui siamo cresciuti lui e io non riesce a sfiorare[577].

L'autofiction est le lieu où Albinati peut largement réfléchir sur sa propriété d'être masculin, au point d'écrire une œuvre imposante qui semble vouloir épuiser tous les possibles de cette propriété. De plus, il analyse la masculinité à travers le crime du Circeo, puisqu'il reconnait dans cette propriété une sorte de violence qu'il faut affronter. En effet, le crime est décrit comme quelque chose qui n'a rien d'exceptionnel : « il crimine era gratuito, il crimine era per dilettanti puri, cioè alla portata di tutti. Facile, praticabile, a nessuno era precluso esserne autori o vittime »[578]. Cette énorme machine textuelle, entre la narration et l'essai, revient toujours sur le lien difficile entre l'individualité masculine et la violence. En considérant que même le narrateur est un homme, le lecteur se trouve face aux réflexions d'un individu qui est profondément impliqué dans le sujet qu'il traite. Et, comme on l'a déjà vu avec Selene et Wu Ming 1, il est immergé dans un milieu qui l'a conditionné. Sur la sexualité masculine, Olivia Gazalé a écrit : « car la fillette est naturellement femme, puisqu'elle a le même sexe que sa mère, tandis que le garçonnet doit devenir un homme, en se différenciant d'elle par un long

[577] Avant d'être caucasien, italien, baptisé catholique, bourgeois, de gauche et natif du Latium, je suis un homme. C'est mon identité la plus évidente, la plus discriminante, mon caractère fort, que j'ai pu crier dès que je suis sorti du ventre de ma mère. J'ai donc plus d'affinités avec un pauvre musulman noir, né au Soudan, qu'avec une avocate de Parioli ou avec la soignante ukrainienne qui prépare un bouillon pour sa mère. Avec le subsaharien, duquel me séparent aussi des abîmes, je porte, fraternellement puisqu'involontairement, les mêmes stigmates physiologiques, défauts et peut-être un orgueil insensé similaire, je nourris des désirs similaires, je cultive des frustrations jumelles. Mon corps fonctionne comme le sien et mon esprit est composé à quatre-vingt-dix pour cent de cette énorme partie immergée de mon esprit que l'environnement dans lequel lui et moi avons grandi ne peut toucher [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 301].

[578] Le crime était gratuit, même un amateur aurait pu le faire, il était à la portée de tous. Facile, pratique, personne n'était empêché d'en être l'auteur ou la victime [Ivi, p. 491].

processus d'intériorisation des codes masculins »[579]. Par conséquent, Albinati est aussi une victime d'une stratégie de pouvoir, la « masculinité », qui toutefois participe activement à cette idéologie masculine.

Ce point de vue est intéressant pour analyser une scène du roman, décrit dans le Chapitre XVIII de la Septième partie. Le narrateur Albinati rappelle un événement de sa jeunesse, c'est-à-dire une histoire d'amour estival avec une jeune allemande. Cette scène est une sorte de « nouvelle » dans le roman. Au début de cette nouvelle, le narrateur précise : « a me invece accadde la seguente, alquanto improbabile avventura. Prego di credermi se giuro che è accaduta davvero, come la racconterò »[580]. Le narrateur, toujours ambigu, dans cette nouvelle au contraire, utilise une structure rhétorique typique pour gagner la confiance du lecteur : il va lui raconter une histoire exceptionnelle, mais en même temps, souligne la véridicité de son récit en utilisant les stratégies de la confession[581]. Cette histoire d'amour se déroule dans une dimension exotique, puisqu'elle se passe en Espagne (un éloignement spatial) avec une fille étrangère, dans un lieu déjà étranger en soi. De plus, pendant des vacances, c'est-à-dire lors de moments où la quotidienneté de la vie s'arrête.

Les deux jeunes gens essaient de faire l'amour, mais la fille, vierge, éprouve de la douleur chaque fois que le narrateur tente de la pénétrer. Après de nombreuses tentatives, les deux renoncent, malgré leur amour :

> Bettina mi piaceva moltissimo, e mi eccitava […], con quell'incantevole accento tedesco che non era, insieme ai suoi bellissimi occhi, ai seni dritti e sodi e alla peluria bionda impalpabile che la ricopriva tutta come un manto e nell'incavo del sesso si infoltiva solo un poco, l'ultima delle ragioni per cui Bettina mi piaceva così tanto […]. Avere una ragazza così bella e tenera tra le braccia, nuda, senza fare l'amore con lei […], tenere quella meraviglia tedesca tra le braccia senza farci l'amore resta una delle sensazioni più struggenti che abbia provato in vita mia e che infatti ha creato in me un ricordo indelebile, il quale riaffiora ogni volta che per caso si stabilisce

[579] Olivia Gazalé, *Le mythe de la virilité*, op. cit., p. 246.

[580] Pour moi, cependant, l'aventure suivante, aussi peu probable soit-elle, s'est produite. S'il te plaît, crois-moi si je te jure que c'est vraiment arrivé, telle je la raconterai [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 950].

[581] Pour approfondit cet aspect, on renvoie à Philippe Gasperini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 262.

> un collegamento casuale tra parole e immagini come ragazza – Germania – biondezza – dolore[582].

On peut ici reconnaitre le stéréotype de la beauté blonde, un cliché de la fable :

> Le stéréotype de la jeune fille blonde à la peau blanche remonte sans doute au Moyen Âge et à l'amour courtois. C'étaient les jeunes filles nobles qui possédaient et cultivaient ces qualités alors que les paysannes qui travaillaient en plein air avaient nécessairement la peau hâlée. Les princesses de nos contes de fées, souvent situés dans un Moyen Âge fictif, sont peut-être les cousines de ces jeunes filles de la noblesse d'autrefois dont les poètes chantaient la beauté. […] La blondeur des cheveux n'est pas un caractère physique simplement destiné à aider le lecteur à imaginer le personnage. C'est un attribut qui renvoie à une image mythique : celle de la princesse des contes de fées, qui est aussi la femme idéale à laquelle rêvent les jeunes princes[583].

Dans cette version contemporaine de l'amour courtois, Albinati considère le corps nu de sa beauté blonde de manière platonique, même si leur rapport ne manque pas de contact physique. C'est une rencontre des chairs sans la pénétration, c'est-à-dire un rapport matériel sans le rapport qui caractérise la narration masculine disséminée dans tout le texte.

Après quelques années, les deux personnages se rencontrent par hasard à Rome: Edoardo l'invite à dîner chez lui, avec des amis. Le récit est plein de tension : les deux semblent vouloir vivre, finalement, leur amour, mais la soirée est « un mezzo disastro »[584]. Cependant, tout cela réveille l'ancien esprit romantique :

> Mi sembrava cioè romantica quell'impotenza, l'ostacolo assoluto che si era frapposto al nostro congiungimento, come se una spada affilata fosse frapposta tra noi due per impedirci la lussuria, il che ci aveva uniti più che un amplesso qualsiasi. Il suo sesso diamantino aveva superato intatto

[582] Bettina me plaisait beaucoup et elle m'excitait [...], avec son charmant et léger accent allemand, avec ses beaux yeux, ses seins pleins et fermes et ce duvet blond impalpable qui la recouvrait comme un manteau et qui s'épaississent seulement un peu autour du creux de son sexe, ultime raison pour laquelle Bettina me plaisait tant […]. Tenir une fille si belle et si tendre dans ses bras, nue, sans faire l'amour avec elle [...], garder cette merveille allemande dans ses bras sans lui faire l'amour reste l'une des sensations les plus poignantes que j'ai ressenties dans ma vie et qui, en fait, a créé en moi une mémoire indélébile, qui refait surface chaque fois qu'une connexion aléatoire s'établit entre des mots et des images, comme par exemple fille - Allemagne - blondeur – douleur [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 951].

[583] Hélène Montardre, « Du conte au roman : le mythe de la princesse dans la littérature de jeunesse », *Imaginaire & Inconscient*, n. 3, 2002, p. 120-121.

[584] En semi-désastre [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 956].

> la prova del desiderio reciproco. La smania della fanciulla sommata alla lascivia del ragazzo aveva prodotto una statua neoclassica, tipo Amore e Psiche[585].

L'œuvre *Amore e Psiche* d'Antonio Canova représente à la perfection leur amour : deux statues extrêmement très proches, mais qui ne se touchent pas. Cet amour semble très similaire à la course entre Achille et la tortue : malgré sa rapidité, le héros n'arrive jamais à atteindre la tortue. Mais, une fois que tout le monde a quitté la maison d'Edoardo, un coup de théâtre se produit : Bettina revient chez lui et, finalement, ils s'unissent. Cependant, le récit ne s'arrête pas là et il se mue en un *crescendo* de coups de théâtre : Bettina confie à Edoardo, après qu'ils aient fait l'amour, qu'elle a un copain[586]. Cet aveu change la situation : le désir, qui jusqu'à ce moment-là était « romantique », se transforme en quelque chose de bestial. La femme commence à faire l'amour avec ardeur, puis la nouvelle se termine sur cette scène :

> Pensai che Bettina in quell'anno era cambiata. Ed ero cambiato anch'io. Per cui dopo che fu venuta in quel modo, cavalcandomi, la rovesciai di lato che ancora gemeva, distesa sulla pancia, le premetti addosso tutto il mio peso e la inculai. Una decina di colpi profondi, e quando le ebbi schizzato l'ultimo filamento di seme dentro il culo, sentii finalmente che il mio sesso diventava meno rigido, come se si stesse liquefacendo, e senza bisogno di sfilarlo mi ritrovai fuori da Bettina. Le sue natiche rilucevano chiare nel buio, e lei sembrava morta, non si muoveva più, non respirava[587].

Le renversement de la situation, même du registre linguistique, est choquant : le chapitre, qui avait fait du langage aulique et de l'amour romantique ses caractéristiques principales, se transforme en un acte grossier, vulgaire et brutal. Par conséquent, non seulement l'image de Bettina, mais également la structure même de ce récit suivent les règles de la nouvelle, selon l'analyse de Boris Eichenbaum :

---

[585] Cette impuissance me semblait romantique, l'obstacle absolu qui nous empêchait de nous unir, comme si une épée tranchante s'interposait entre nous pour nous éloigner de la luxure, éloignement qui nous avait liés plus que toute étreinte. Son diamant sexuel avait passé le test du désir mutuel intact. L'ardeur de la jeune fille ajoutée à la lascivité du garçon avait produit une statue néoclassique, comme Amore e Psiche [Ivi, p. 957].

[586] Cf. Ivi, p. 961.

[587] Je pensais que Bettina avait changé cette année. Et moi aussi, j'avais changé. Alors, après qu'elle soit venue à moi en me chevauchant, je la renversai sur le côté, tandis qu'elle gémissait encore, couchée sur le ventre, j'appuyai de tout mon poids sur elle et je l'enculai. Une douzaine de coups profonds, et après avoir semé le dernier brin de semence à l'intérieur de son cul, je sentis finalement que mon sexe devenait moins rigide, comme s'il se liquéfiait, et sans avoir à le retirer, je me retrouvai en dehors de Bettina. Ses fesses brillaient dans le noir et elle semblait morte, elle ne bougeait plus, elle ne respirait plus [Ivi, p. 962].

> On construit la nouvelle sur la base d'une contradiction, d'un manque de coïncidence, d'une erreur, d'un contraste, etc. Mais cela ne suffit pas. Tout dans la nouvelle comme dans l'anecdote tend vers la conclusion. La nouvelle doit s'élancer avec impétuosité, tel un projectile jeté d'un avion pour frapper de sa pointe et avec toutes ses forces l'objectif visé. Naturellement, je ne traite ici que de la nouvelle à intrigue […]. Short story est un terme qui sous-entend toujours une histoire et qui doit répondre à deux conditions : les dimensions réduites et l'accent mis sur la conclusion[588].

Pour cela, pour comprendre le significat de ce chapitre-nouvelle, il faut se concentrer sur ce final choquant. On peut dire que ce récit est l'histoire d'une éducation sentimentale. À ce propos, il peut être utile de comparer cette scène aux réflexions du psychologue Didier Lauru sur la découverte de l'acte sexuel :

> Je distinguerai, selon la place de la virgule, deux formes de passage à l'acte sexuel :
> - le passage, à l'acte sexuel : il incarne le franchissement de la rencontre de la chair de l'autre. C'est un passage normal obligé qui se fait à tout âge, souvent chez le sujet à l'âge adolescent mais aussi un peu plus tard à l'âge adulte pour certains ;
> - le passage à l'acte, sexuel : il souligne la notion de passage à l'acte, du franchissement de l'acte, souvent prématuré, chez les adolescents ou les adultes, dans une impréparation de la rencontre de la chair. Dans une forme de précipitation de la rencontre sur le plan sexuel, alors que la rencontre entre deux sujets n'a pas eu le temps de s'effectuer[589].

La description de l'amour « courtois » dans la première partie du récit est la porte qui devrait ouvrir sur une rencontre du premier type, où l'union charnelle coïncide avec celle « spirituelle ». Et, en effet, cela arrive. Pourtant, le récit se termine sur une union du deuxième type : un acte brutal qui transforme la fille en un corps, en un objet. Par conséquent, la « morale » de cette nouvelle semble être que derrière chaque forme d'amour se cache un désir de pure jouissance, indépendant de l'autre, pire : malgré l'autre.

Albinati confesse : il est un homme comme tous les autres, même comme ceux qui ont commis le crime du Circeo. La structure de la relation est la même : l'homme essaie d'imposer sa domination sur et dans le corps de la femme. En effet, le sexe devient bestial après la découverte du « copain » de Bettina : alors, la brutalité se rapproche d'une forme de saccage, comme une

---

[588] Boris Eichenbaum, *O. Genri i teorija novelly* (1927), trad. fr., « Théorie de la prose », en Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001, p. 206.

[589] Didier Lauru, « De l'amour courtois au passage à l'acte sexuel », *Figures de la psychanalyse*, n. 36, 2018, p. 127.

manière de s'approprier la femme de l'autre. La différence entre Albinati et les tueurs réside seulement dans l'intensité : les assassins, littéralement, transforment des individus en corps morts, alors qu'Albinati le fait seulement de manière symbolique. De plus, le narrateur semble répondre à la bestialité déchainée par la fille. Il y a une coparticipation au sexe frénétique, alors que, dans le cas du Crime du Circeo, il y a une imposition, un viol.

En outre, le narrateur confesse un autre épisode dans le Chapitre VII de la sixième partie. Il raconte un baiser échangé avec un homme :

> Ci stupiamo di come siamo già amici.
> Ci capiamo su tutto.
> Poi lui si fa serio, si allunga verso di me e mi bacia, e io accetto il suo bacio
> Non so *perché* lo accetto.
> Posso dire che me lo aspettassi?
> Sì, me lo aspettavo.
> Non mi aspettavo forse quello, ma mi aspettavo qualcosa, uno scatto.
> Aveva la lingua rasposa.
> Lui tiene la mano dietro la mia nuca e anch'io metto la mia mano dietro la sua nuca, dove ancora ha i capelli, pochi e sottili.
> Ho detto che me lo aspettavo che ci saremmo baciati, ma solo in quel momento mi resi conto che stavo baciando un uomo.
> Non una donna ma un uomo.
> Un uomo da cui non ero nemmeno attratto.
> (In seguito mi porrò questa domanda varie volte).
> Mi ritrassi dal bacio.
> Lui cercò di avvicinare di nuovo le labbra alle mie e io feci un gesto che una volta aveva fatto una ragazza a me, per rifiutare i miei baci: senza scostare la testa, infilai la mano destra con il palmo rivolto all'infuori, tra la sua bocca e la mia.
> […]
> Lui non capì se lo stavo respingendo perché non mi piaceva, non abbastanza da proseguire con i baci e andare oltre.
> Dunque, se lo scrittore conosciuto a Barcellona fosse stato bello e mi fosse piaciuto, avrei continuato?
> Sarei andato oltre? Dentro di me pensai che non mi piaceva lui ma che in realtà non mi piacevano gli uomini.
> Ecco, mi ero confuso.
> Stavo sbagliando.

Sono i maschi, belli e brutti, che non mi attirano[590].

Ce passage est important si on considère le milieu machiste dans lequel Albinati a grandi. On a déjà vu comment l'école catholique avait interdit l'homosexualité aux garçons, afin de retrouver la « véritable » identité de l'homme. Avec ce récit, Albinati montre que, même s'il est devenu un homme dans cette « idéologie machiste », il n'a pas extrémisé ces enseignements : il a vécu tranquillement une expérience homosexuelle et, de plus, la raconte. Les autres nient absolument la possibilité d'une attraction vers le même sexe, tandis que Albinati a la confirmation de ne pas être homosexuel après avoir embrassé un homme. En

---

[590]Nous nous émerveillons de voir que nous sommes déjà amis.

Nous nous comprenons sur tout.

Puis il devient sérieux, se penche vers moi, m'embrasse et j'accepte son baiser.

Je ne sais pas *pourquoi* je l'accepte.

Puis-je dire que je m'y attendais ?

Oui, je m'y attendais.

Je ne m'attendais pas à ça, mais je m'attendais à quelque chose, à une tension.

Sa langue était râpeuse.

Il pose sa main sur ma nuque et je mets également ma main sur sa nuque, là où il reste quelques cheveux fins.

J'ai dit que je m'attendais à ce que nous nous embrassions, mais c'est seulement à ce moment-là que j'ai réalisé que j'embrassais un homme.

Pas une femme mais un homme.

Un homme qui ne m'attirait même pas.

(Plus tard, je repenserai souvent à cela).

Je retirai ma bouche.

Il essaya de raccrocher ses lèvres aux miennes, alors je fis un geste qu'avait un jour fait une fille pour refuser un de mes baisers : sans tourner la tête, je glissai ma main droite avec la paume tournée vers l'extérieur, entre sa bouche et la mienne.

[...]

Il ne comprit pas que si je le rejetais, c'est parce qu'il ne me plaisait pas, pas assez pour continuer à l'embrasser et aller plus loin.

Or, si l'écrivain rencontré à Barcelone avait été gentil et m'avait plu, aurais-je continué ?

Serais-je allé plus loin ? Je me suis dit qu'il ne me plaisait pas parce qu'en réalité, je n'aimais pas les hommes.

Là, j'étais confus.

Je m'étais trompé.

Ce sont les mâles, qu'ils soient beaux ou laids, qui ne m'attirent pas [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 767-768].

somme, Albinati montre qu'il est un énième homme, et, en même temps, qu'il n'est pas un méchant. Cette éducation a formé les tueurs, mais cela ne signifie pas qu'il y a un rapport déterministe qui conduira forcément Albinati à être un individu dangereux. De plus, il a essayé de « désarmer » la puissance de l'idéologie machiste en allant au-delà de son interdiction majeure.

Pourtant, les aveux de Selene et Wu Ming 1 sont très différents de celui d'Edoardo. Pour le comprendre, il est nécessaire de présenter une page dans laquelle le narrateur explique son rapport au sacrement de la confession :

> L'intimità per raccontare a un altro il male commesso per me è inaccessibile. Si può nasconderlo, il male, inventarlo, esagerarlo, attenuarlo… ma mai dirlo. […] Finché la praticai, la confessione restò una vera tortura per me. Ero sincero ma al tempo stesso mentivo, ero certo di aver detto la verità ma al termine della confessione mi sembrava di non averla detta affatto, sia perché i peccati confessati non erano veri, sia perché quelli veri li avevo tenuti nascosti. Credevo di aver scordato di dire cose importanti, mancanze ben più gravi di quelle che avevo ammesso, anche se a pensarci non me ne veniva in mente nessuna. Oppure avevo la sensazione ancora più losca di aver edulcorato i miei peccati, di averli raccontati in modo da mettermi in una luce positiva, sicché alla fine dei conti io ne uscivo pulito, c'era quasi da congratularsi con me, se non per averli commessi, quantomeno per averli raccontati così bene. Troppo bene, insomma, come Rousseau e le sue Confessioni, che naturalmente a quell'età non avevo letto ma nelle quali in seguito mi sarei riconosciuto, intendiamoci, non per la loro grandezza d'animo e di pensiero, inarrivabile, bensì per la loro pervasiva ipocrisia, quella sì. Ma il rimorso più forte veniva dalla consapevolezza di non essere affatto pentito, cioè, che il pentimento dichiarato alla fine della confessione non era per nulla genuino. Una convezione da rispettare, una formula da recitare. Di rimorso vero ne avevo uno solo, quello di non provare nulla. Proprio nulla. Nessun autentico pentimento né uno slancio di volontà o di commozione o un voto di rinuncia. Non mi vergognavo ma nemmeno ero orgoglioso del male commesso, come forse accade quando si è davvero cattivi[591].

[591] L'intimité nécessaire pour raconter à un autre le mal qu'on a commis est pour moi inaccessible. Le mal, on peut le cacher, l'inventer, l'exagérer, l'atténuer ... mais jamais le dire. [...] Tant que je l'ai pratiquée, la confession resta un véritable supplice pour moi. J'étais sincère mais en même temps je mentais, j'étais sûr d'avoir dit la vérité, mais à la fin de la confession, il me semblait que je ne n'avais rien dit du tout, soit parce que les péchés confessés n'étaient pas vrais, soit parce que j'avais caché mes vrais pêchés. Je pensais avoir oublié de dire des choses importantes, des carences bien plus graves que celles que j'avais admises, même si aucune ne me venait à l'esprit. Ou bien j'avais le sentiment encore plus ombrageux d'avoir édulcoré mes péchés, de les avoir racontés de manière à me mettre en valeur, de sorte qu'à la fin, je sortais blanchi, on pouvait presque me féliciter, sinon d'avoir commis ces péchés, du moins de les avoir si bien racontés. Trop bien, même, comme Rousseau et ses *Confessions*, que je n'avais bien entendu pas encore lues à cet âge, mais dans lesquelles je me reconnaîtrai plus tard, remarquez, non pas pour leur grandeur d'âme et de pensée, inatteignables, mais pour leur hypocrisie

Grace à ce passage, on peut comprendre la différence entre l'aveu de Selene, Wu Ming 1 et celui d'Edoardo. Si pour les deux premiers, la narration est un outil pour réaliser la vérité, pour Edoardo, c'est une fin en soi. On ne raconte pas ces événements par amour de la vérité, mais pour l'amour de la narration. Par conséquent, la fiction est nécessaire pour noyer chaque forme de responsabilité par rapport à ce que l'on dit.

Edoardo ne cherche pas à raconter la vérité d'un individu ou d'un cas particulier : il essaie de raconter la vérité d'une propriété. Il s'intéresse à la classification, non à l'individualisation. Pourtant, pour obtenir un effet de vérité, il a besoin d'incarner cette propriété, « être homme », à travers de nombreux personnages. De plus, pour transformer cet effet de vérité, encore trop abstrait, en un effet de réalité, il utilise des traits plus concrets, et mélange l'autobiographie et la fiction, l'histoire et l'imagination : l'être mâle de Albinati-personnage peut être très similaire à l'être mâle de Albinati-auteur. Par conséquent, l'autofiction *La scuola cattolica* est une forme de réalisme. Sur ce concept, le narrateur affirme :

> Ma forse il principale interesse dei romanzi, la loro fondamentale o forse unica ragione di esistenza è che essi vivono mondi che sono stati spazzati via. O che lo saranno presto. Per questa sola ragione i romanzi realisti hanno la meglio su quelli puramente fantastici – sempre che ne esistano davvero – dato che il mondo di questi ultimi, non essendo mai esistito, non potrà scomparire, è indistruttibile, il che, se appare un vantaggio sul piano della permanenza, in realtà priva la lettura di quello struggente splendore che si sprigiona da un universo in via di sparizione[592].

Si le roman réaliste imite la réalité, au point de se confondre avec elle, l'autofiction imite une biographie au point de se confondre avec elle. On passe d'un réalisme global à un réalisme individualiste. La réalité du monde contre la réalité de l'individu. Pourtant, on parle toujours de roman réaliste : Albinati raconte un monde qui va disparaître, tout comme sa jeunesse vient de disparaître. D'ailleurs, tout au long du roman, on ne comprend pas si Albinati regarde cet échec

---

omniprésente, ça oui. Mais le remords le plus fort venait de la conscience de ne pas être repentant du tout, c'est-à-dire que le repentir déclaré à la fin de la confession n'était pas du tout authentique. C'était une convention à respecter, une formule à réciter. Mon seul réel remord est que je n'ai rien ressenti. Rien du tout. Aucun repentir sincère, aucun élan de volonté, d'émotion, ni aucun vœu de renoncement. Je n'avais pas honte, mais je n'étais pas fier du mal commis, comme cela peut arriver quand vous êtes vraiment mauvais [Ivi, p. 71-72].

[592] Mais peut-être que l'intérêt principal des romans, leur raison fondamentale ou peut-être leur seule raison d'être, est qu'ils vivent dans des mondes qui ont été emportés. Ou qui le seront bientôt. Pour cette seule raison, les romans réalistes ont l'avantage sur les romans purement fantastiques - s'ils existent réellement - puisque le monde de ces derniers, n'ayant jamais existé, ne peut pas disparaître, il est indestructible ce qui, si cela apparaît comme un avantage sur le plan de la permanence, prive en réalité la lecture de cette splendeur poignante qui émane d'un univers en voie de disparition. [Ivi, p. 447].

avec nostalgie ou espérance, voire, avec les deux. Cette voix impliquée dans la stratégie de la masculinité semble dire : « on a été ainsi, pour le bien ou pour le mal, et c'est une histoire qui mérite d'être racontée, malgré tout. Et, comme toutes les histoires, elle va se finir ».

1.3.3 Massimino, le garçon du pardon

Bruciare tutto [Tout brûler], traduit en français par *Au feu de Dieu*, est un livre qui a été banalisé à cause de la présence d'une scène très forte, laquelle a monopolisé toute l'attention au mépris d'une intrigue beaucoup plus compliquée. Cette scène est un acte sexuel pédophile, perpétré par le protagoniste du roman, le prêtre Leo. À ce propos, la philosophe féministe Michela Marzano a déclaré ce roman « inaccettabile » [inacceptable], en l'accusant de partir « de prémisses scandaleuses sans aucune raison »[593] ; le journaliste catholique Camillo Langone, pire encore, l'a qualifié de « repellente » [repoussant], car, en raison de sa représentation d'un prêtre catholique, ce roman se présente comme « un roman ignorant ou qui prétend malicieusement l'être, et donc capable de faire croire au lecteur non catholique que les prêtres portent toujours la soutane, ont une bonne comme dans les années 50 et que le christianisme est une forme de masochisme collectif »[594]. Deux personnages appartenant à deux milieux différents ont donc partagé la même réaction.

Toutefois, ces critiques se montrent extrêmement myopes : elles prennent à la lettre une œuvre de fiction. Walter Siti, à cet égard, avait déjà souligné l'importance d'étudier la forme du récit au-delà du sujet, puisque la littérature est une façon de connaître les choses et non une simple manière de les imiter :

> J'insiste pour croire qu'il s'agit (aussi et surtout) d'une forme de connaissance tout à fait particulière, différente de la science et de l'histoire. Je la considère comme un piège à mots qui sert à faire ressortir un contenu refoulé ou censuré par l'individu et la société, et que le plaisir qu'il procure est une sorte de « plaisir préliminaire » pour digérer des vérités embarrassantes ou douloureuses. Pour cette raison, il ne peut pas être réduit à un contenu pur, comme le font

[593] Da premesse […] gratuitamente scandalistiche [Michela Marzano, « La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti », *la Repubblica*, 13 Avril 2017, en ligne : http://www.repubblica.it/-cultura/2017/04/13/news/pedofilia_walter_siti-162874167/, consulté le 3 Juin 2019].

[594] Un romanzo ignorante, o che maliziosamente si finge tale, dunque capace di far credere al lettore non cattolico che i preti portano la tonaca e hanno la perpetua come negli anni Cinquanta, e che il cristianesimo è una forma di masochismo collettivo [Camillo Langone, « Perché l'ultimo romanzo di Walter Siti è repellente », Il Foglio, 15 Avril 2017, en ligne : https://www.ilfoglio.it/preghiera/2017/04/15/news/bruciare-tutto-walter-siti--130380/, consulté le 3 Juin 2019].

> habituellement les médias, mais il doit être compris et jugé en fonction de son organisation formelle, de son style. Ils vous demandent toujours ce que vous racontez, mais personne ne se soucie de la façon dont vous le faites[595].

En effet, Walter Siti prend un personnage stéréotypé du monde journalistique, le prêtre pédophile, et le transforme en un personnage de roman. Ce stéréotype paraît même dans le roman, sous forme de blague : « Tutti i preti sono pedofili, dovrebbero riconosceglierla come malattia professionale »[596]. Paradoxalement, la fiction devient l'outil pour explorer à nouveau une figure qui, au cours de ces dernières années, a acquis des traits presque inchangeables, en devenant *le* méchant du monde contemporain :

> Des victimes nombreuses (aujourd'hui souvent adultes), ou leurs parents, se manifestent à propos d'un crime qui semble en peu de temps devenu le crime par excellence : l'abus sexuel sur des enfants par des personnes ayant autorité sur eux ; et pas seulement autorité en l'occurrence : connaissance de l'intime par la confession (même s'il ne faut pas fantasmer sur le « riche contenu » des aveux au confessionnal), pouvoir de lier et délier, personnes bénéficiaires de surcroît, souvent, d'une immense confiance – qui confine à la naïveté chez certains parents... De là un côté glauque, malsain, « sale », de la pédophilie des prêtres (pire sans doute que celle des instituteurs par exemple), et la perception sévère ou accablée que le public en a[597].

Dans ce roman, confiner Leo parmi les personnages ennemis semble une action très facile, voire : obligatoire. La pédophilie, aujourd'hui, est devenue le crime sur lequel il n'y aucun doute, qui unit les différents partis politiques, même les plus lointains, entre eux. En effet, dans une note, dans laquelle la voix du narrateur se fait plus forte, on peut lire :

> Il desiderio erotico di cui qui si parla [la pedofilia] è, più ancora dell'incesto, l'assoluto tabù della nostra epoca; sacrilegio per definizione, basta accennarvi per sentirsi sporchi, basta che

---

[595] Io insisto a credere che sia (anche e soprattutto) una forma di conoscenza del tutto peculiare, diversa dalla scienza e dalla storia. Credo che sia una trappola di parole che serve a far emergere contenuti repressi o rimossi dall'individuo e dalla società, e che il divertimento che procura sia una specie di "piacere preliminare" per far digerire verità imbarazzanti o dolorose. Per questo, non può essere ridotta a puro contenuto, come fanno praticamente sempre i media, ma dev'essere compresa e giudicata in base alla sua organizzazione formale, allo stile. Ti chiedono sempre che cosa racconti, ma nessuno più si interessa di come lo fai [Mariagloria Fontana, « Il respiro liberatorio della poesia. Intervista a Walter Siti », *MicroMega*, 15 Octobre 2015, en ligne : http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-respiro-liberatorio-della-poesia-intervista-a-walter-siti/, consulté le 3 Juin 2019].

[596] Tous les prêtres sont pédophiles, il faudrait le leur reconnaître comme maladie professionnelle [Walter Siti, *Bruciare tutto*, Milan, Rizzoli, 2017, p. 41 ; trad. fr., *Au feu de Dieu*, Lagrasse, Verdier, 2017, p. 43].

[597] Jean-Louis Schlegel, « L'Église catholique et la pédophilie », *Esprit*, 2010/5, p. 65.

> qualcuno ne sia portatore perché lo si consideri un rifiuto dell'umanità, un'abietta carogna da condannare senza appello, un capro espiatorio di tutte le nequizie[598].

Cependant, on peut considérer, avec le psychologue Franck Chaumon, la pédophilie comme le symbole d'une nouvelle société, qui se réunit autour de ce nouveau bouc émissaire à sacrifier :

> Il est remarquable que la reconnaissance de ces nouveaux crimes se soit imposée brutalement sans provoquer, du moins en apparence, les séismes dans la culture auxquels on aurait pu s'attendre. Car, dès qu'il a été reconnu, le crime est apparu dans toute son horreur et dans sa diffusion massive, c'est à la fois un crime affreux et un crime familier, omniprésent. Tout d'abord, il touche l'enfant, « cet être sacré entre tous, selon les termes de la pétition conduite par Carole Bouquet… », et comme tel il s'attaque à la figure de l'avenir et porte atteinte à la racine même du mythe républicain dont Jean-Jacques Rousseau a forgé le récit fondateur avec son Émile. Ensuite, loin d'être un fait d'exception, il est d'une effrayante banalité, ne connaissant aucune barrière d'âge ou de condition sociale, puisqu'il est le fait d'hommes ordinaires. La banalité du mal, voilà l'événement : le criminel n'est pas un monstre étrange et marginal, une aberration affreuse mais rassurante qui nous conforterait dans le sentiment de notre normalité, c'est au contraire un citoyen banal, un être que l'on dit particulièrement sociable et souvent voué à la cause des enfants[599].

Le pédophile est le criminel par excellence dans notre société du soupçon, des caméras : il n'a aucun trait distinctif. Par conséquent, il faut tous les contrôler, car on ne sait pas qui peut être un pédophile, et il faut toujours le faire, car on ne sait pas quand il décidera d'agir. Il est un personnage terrifiant car il semble se montrer seulement quand il est désormais trop tard. En considérant que la société a toujours besoin d'un ennemi facile à reconnaitre, entre ces figures très ambiguës, le prêtre devient, alors, celui qui a un signe de reconnaissance, la soutane, contre lequel faire confluer toute la haine. Toutefois, derrière ces représentations du pédophile, on cache, toujours, un aspect : celui du malade. En effet, Chaumon affirme que, avec le crime de pédophilie, il y a « une réponse nouvelle, qui énonce à la fois que le crime sexuel commis sur

[598] Le désir érotique dont il est question [pédophilie], plus encore que l'inceste, le tabou absolu de notre époque ; sacrilège par définition, il suffit d'y faire allusion pour se sentir sale, il suffit de l'éprouver pour devenir un déchet de l'humanité, une charogne abjecte à condamner sans appel, un bouc émissaire pour l'ensemble des vices [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 172 ; trad. fr., p. 180].

[599] Franck Chaumon, « Le pédophile, notre frère », en Marcela Palacios (ed.), *Enfant, sexe innocent ?*, Paris, Autrement, 2005, p. 102.

les enfants est le produit d'une folie, mais que c'est une folie dont le sujet est coupable »[600]. Donc, si on doit forcément trouver un sujet pour définir ce roman, on peut dire qu'il essaie de mettre à l'épreuve les préjugés que la société a sur les troubles psychologiques (dans le roman, on ne parle pas que de Leo et de sa pédophilie).

Si d'un côté il est très facile de se ranger contre le pédophile, de l'autre on est toujours un « ami » de la victime, surtout dans le monde contemporain, dans lequel, selon Daniele Giglioli, « être une victime donne du prestige, requiert de l'écoute, promet et promeut la reconnaissance, active un puissant générateur d'identité, de droit et d'estime de soi. Elle immunise de toute critique, garantit l'innocence au-delà de tout doute [...]. Si le critère discriminant le juste de l'injuste est nécessairement ambigu, celui qui est avec la victime ne se trompe jamais »[601]. Par conséquent, les critiques de *Bruciare tutto* se présentent comme une réponse musclée à un texte qui veut mettre à l'épreuve la simplicité avec laquelle, aujourd'hui, on discerne le Bien du Mal. Une sorte de manifestation de douleur par rapport à un livre qui rend ambigu un élément qui semblait si clair. Bien évidemment, dans ce chapitre, on parlera de la victime de Leo, c'est-à-dire de Massimino. Pour comprendre le rôle de ce personnage, on doit partir de la structure du texte. *Bruciare tutto* peut être divisé en deux parties, avant et après l'événement : la description de l'acte sexuel avec un garçon de onze ans. Le livre, dans sa première partie, se focalise sur la figure de Leo. Il est décrit comme un personnage intelligent, même profond. De plus, l'image de l'auteur, qui paraît parfois dans des passages en italiques, affirme : « Potresti essere il figlio che non ho mai avuto, insegnarmi quello che non ho mai voluto (o potuto) imparare. Il mio inverso e contraddittorio sosia »[602]; ou dans une note: « Gli voglio troppo bene »[603]. Le lecteur est conduit par l'auteur à éprouver un certain intérêt pour ce personnage et le narrateur l'immerge, ainsi, dans une aura bienveillante.

L'intrigue change la perspective sur la figure de Leo quand une ancienne connaissance entre à nouveau dans sa vie : Massimino, l'enfant avec lequel il a eu le rapport sexuel. L'arrivée

---

[600] Ivi, p. 107.

[601] Essere vittima dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni dubbio […]. Se il criterio che discrimina il giusto dall'ingiusto è necessariamente ambiguo, chi sta con la vittima non sbaglia mai [Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, op. cit., p. 9].

[602] Tu pourrais être le fils que je n'ai jamais eu, enseigne-moi ce que je n'ai jamais voulu (ou jamais pu) apprendre. Mon sosie inverse et contradictoire [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 18-19 ; trad. fr, p. 20-21].

[603] Je lui veux trop de bien [Ivi, p. 146 ; trad. fr, p. 154].

de ce garçon, désormais adulte, conduit Leo à se remémorer le moment du viol : le texte introduit alors l'événement le plus important de l'intrigue, qui change complétement la façon de regarder le personnage de Leo[604]. L'arrivée de Massimino marque un point de rupture qui changera le cours des événements de la vie de Leo et, en même temps, la perception qu'a le lecteur de Leo.

Par hasard, Massimino (désormais Massimo) arrive à contacter Leo, qui vit à Milan, par l'intermédiaire de Duilio, un ami du prêtre[605]. Massimo ne cherche pas la vengeance ni la justice, il veut seulement être aidé :

> So' su 'na strada, Leo[606]… stavo bello sereno dentro 'na casa occupata, a Fontana Candida, e cianno sgomberato, nun so 'ndo sbatte la testa… io ho lavorato sempre, me piace lavorà… ho facchinato al mercato dei fiori, ho pulito i forni dentro 'na pizzeria, ho fatto pure er centurione ar Colosseo ma a 'n affitto nun ciarivo… qui a Milano ce so' più possibilità, tra te e Duilio[607].

Leo aide Massimo en lui permettant de rester dans sa maison d'accueil pour les immigrés, mais, à un certain moment, tous deux reviennent sur le passé : « « Non fai mica ridere, sai… sei cresciuto troppo in fretta… » « Nun me lo dì… e di chi è stata la colpa?» […] « Ci dovevamo arrivare, prima o poi… mettiti qui sulla poltrona, Massimino; parliamo per bene di quello che è successo dodici anni fa »[608].

Le dialogue qui commence entre Leo et Massimo est étonnant, par rapport à ce qui s'est passé : cela ressemble à une simple rencontre entre deux vieux amis qui reparlent d'une erreur passée. Par moment, Massimo tranquillise Leo, choqué par ce qu'il a fait :

> «Cominciamo dal principio, ti prego… è difficile per me.»
> «Fatte conto pe' me…»
> «Ma l'avevi capito che m'ero innamorato?»

---

[604] Cf. Ivi, p. 189 et ss ; trad. fr, p. 197 et ss.

[605] Cf. Ivi, p. 151 ; trad. fr, p. 159.

[606] La langue de Massimo est le dialecte de la ville de Rome.

[607] Je sais pas trop où je vais, Leo … J'étais bien tranquille dans une maison occupée, à Fontana Candida, et ils m'ont foutu dehors, c'est un vraie casse-tête… j'ai pas arrêté de travailler, j'aime bien ça, travailler… J'ai fait livreur au marché aux fleurs, j'ai nettoyé les fours dans une pizzeria, j'ai même fait le centurion au Colisée mais louer quelque chose j'y arrive pas… ici à Milan y a plus de possibilités, entre toi et Duilio [Ivi, p. 187 ; trad. fr., p. 195].

[608] -Tu ne me fais pas rire, tu sais… tu as grandi trop vite…
- M'en parles pas… la faute à qui ? […]
- Tôt ou tard, on devait en arriver là… assieds-toi sur le fauteuil, Massimino ; parlons pour de bon de ce qui s'est passé il y a douze ans [Ivi, p. 203 ; trad. fr., p. 211].

«Ero pischello, mica mongoloide… dentro la testa mia te chiamavo "er frocio", però in modo d'affetto, nun me fraintende…»

«Non sapevo che nome dare alla cosa…»

«Me l'hai pure detto quel che m'avevi fatto… spiattellato così, papale papale…»

«Mi sono maledetto tante volte per quell'errore… non so come mi sia uscita quella parola… lo dicevo a me stesso, come un vanto… con meraviglia, come se avessi conquistato una vetta e non potessi più tornare indietro… ero v-vergine[609].»

«Io no»

«Questo non diminuisce la mia colpa… non riesco a perdonarti il male che hai ricevuto da me»

«Ma nun eri pericoloso… te batteva il cuore come a 'n criceto.»

[…]

«In certi momenti mi sembrava che fo-ossimo coetanei… invece ti ho rubato lo stu-pore, ti ho costretto a giudicare il mondo p-prima di conoscerlo.»

«'O conoscevo, 'o conoscevo… non era stupendo»

[…]

«M'è dispiaciuto quando sei sparito… me dicevo dentro de me pe' farlo restà qui je farei pure de ppiù… te ricordi che me raccontavi le favole… quella del coniglio bianco con l'orologio e della regina nera che tagliava le teste?»

[…]

«Nei sogni ti capita di tornare a quel periodo?»

«Qualche volta, negli incubi… qualche volta te sei mi' padre… qualche volta so' io che me inculo 'n ragazzetto… però de svejo nun ce penso, m'arrapano 'e donne»

[…]

«T'ho fissato un appuntamento con una signora che fa parte degli "amici di Brera"… è un grande museo qui a Milano, dove c'è una bellissima scuola di restauro…»

«È' na vecchia?»

«Sì, per fortuna, così non fai casini.»

«Tranquillo, co' me nun ce sfiguri… oh, a Lé, grazie, sei sempre n'amico»[610]

---

[609] Leo bégaie chaque fois qu'il est énervé, surtout quand il parle de ou se rappelle de sa pédophilie. Cf. Ivi, p. 11 ; trad. fr., p. 13.

[610]- Commençons par le début, s'il te plaît ... c'est difficile pour moi.

- Et pour moi, alors, t'imagines...

- Tu avais compris que j'étais amoureux de toi ?

« J'étais mioche, pas mongol ... dans ma tête je t'ai appelé « le pedzouille », mais par manière d'affection, comprends pas mal...

- Je ne savais pas quel nom donner à la chose...

- Mais tu me l'as dit, pourtant, ce que tu m'avais fait ... tu l'as lâché comme ça, aussi sec.

La partie amie et celle ennemie se confrontent de façon directe, pourtant, en lisant, la clarté du schéma violateur/violé semble s'opacifier. Leo admet ses fautes et même la gravité de ce qu'il a fait. Cependant, Massimo semble vouloir minimiser la monstruosité de l'acte. Pour mieux comprendre cet aspect, il est opportun de présenter une autre scène, dans laquelle Duilio, l'ami qui a permis la rencontre entre Leo et Massimo, demande à Massimo ce qui se passait entre eux :

> «La butto lì brutale brutale… io pensavo che don Leo te lo ricordavi come un buon maestro, ma lui quando m'ha parlato di te era più nervoso del solito, come se sarebbe… scusa, se fosse, mi sbaglio pure a parlare… insomma, c'è stato qualche altro rapporto in passato tra voi? […] Che avete fatto, all'epoca?»
>
> «Tutto avemo fatto…. Sia de sopra che de sotto, nun è che pretendi 'n disegnino? Però te devo fà 'na distinzione, questa, propio te la devo dì… da lui non me so' mai sentito costretto… »

- Je me suis maudit tant de fois de cette erreur ... je ne sais pas comment ce mot m'est venu... Je me le disais à moi-même, j'étais fier... avec émerveillement, comme si j'avais atteint un sommet et que je ne pouvais pas revenir en arrière ... j'étais v-vierge ».

- Pas moi.

- Ça ne diminue pas ma faute... je n'arrive pas à te pardonner le mal que tu as reçu de moi.

- Mais t'étais pas méchant... ton cœur battait comme un criquet.

[...]

- À certains moments, il me semblait que nous avions le même âge... et pourtant je t'ai volé la d-découverte du monde, je t'ai forcé à le juger avant de le c-connaître…

- Oh ! je le connaissais, je le connaissais bien... il était pas jojo.

[...]

- J'ai pas aimé quand t'as disparu ... je me disais dans ma tête pour le faire rester ici, je ferais encore plus ... tu te rappelles, tu me racontais des histoires ... celle du lapin blanc avec la montre et de la reine noire qui coupait les têtes ?

[...]

- Ça t'arrive de rêver à cette période ?

- Des fois, dans des cauchemars ... des fois tu es mon père ... des fois c'est moi qui encule un gamin… mais dans la vie j'y pense jamais, c'est les femmes qui m'excitent.

[...]

- Je t'ai pris un rendez-vous avec une dame qui fait partie des Amis de Brera... c'est un grand musée de Milan, qui a une très belle école de restauration...

- C'est une vieille ? »

- Oh, par bonheur, comme ça tu ne foutras pas le bordel.

- T'inquiètes pas, t'aurais pas honte de moi... oh, merci, mon Leo, t'es toujours un ami [Ivi, p. 203-205 ; trad. fr., p. 211-213].

«Ma non stavi male, dopo, non ti faceva schifo? non ti cambiava la vita quando andavi per strada, a scuola?»

«Insomma… pensavo che mi' padre era un cojone perché nun se n'accorgeva… ero incazzato con mi' madre perché co' la scusa ch'era morta m'aveva lasciato solo co' questi…»

«Come questi? Non eravate tra voi due?»

«M'era capitato pure co' un fascista al Campo Hobbit… io e 'n amico mio, ce accarezzava… poi all'amico mio j'aa preso in bocca e l'amico me diceva coll'occhi de nun guardà, sicché nun ho guardato… ma più er fascista abbassava la voce, più la cosa si avvicinava…»

«Ne parli come se si trattasse di altre persone, con una freddezza e una lucidità che mi spaventano.»

«In borgata ce diventi pe' forza, lucido… me tremano le mano…»

«Scusa, veramente, se posso fare qualcosa… hai sentito uno psicologo?»

«è stata dura… quando mi' padre se n'è annato, m'è toccato gestì tutte le cose serie, pe' dimostrà che nun era vero che nun valevo gnente… me tornavano 'n testa quelle carezze e me tajavo cor temperino pe' nun pensacce»

«Ma gliele hai dette adesso queste cose a Leo?»

«No, porello, lui me valorizzava… nun era egoista… è inutile che sta male pure lui, che je rinfaccio… ormai è tutto trascorso.»

[…]

«Non è che adesso spogliarti a Brera ti darà fastidio?»

«Anzi, fà er modello è 'na forma de riparazione… io me metto lì nudo ma nessuno me po' toccà… »[611]

---

[611] - Je te lâche ça brutal de chez brutal... Je croyais que Don Leo tu t'en souvenais comme d'un bon maître, mais quand il m'a parlé de toi, il était plus nerveux que d'habitude, comme s'il aurait... pardon, s'il avait, je n'arrive même plus à parler... en somme, il y a eu quelque chose entre vous dans le passé ? [...] Qu'est-ce que vous avez fait, à l'époque ? »

- Tout, on a tout fait... dessus, dessous, tu veux pas un dessin ? Mais je dois te faire une précision, ça je dois te le dire… lui, il m'a jamais forcé…

- Mais tu ne te sentais pas mal, après, tu ne trouvais pas ça dégoutant ? Ça ne bouleversait pas ta vie quand tu allais dans la rue, ou à l'école ?

- Bof... je pensais que mon père était un vrai con parce qu'il s'apercevait de rien ... j'étais en colère après ma mère parce qu'avec son excuse d'être morte elle me avait laissait seule avec ces types...

- « Ces » types… ? Vous n'étiez pas que vous deux ? »

- Ça m'était arrivé avec un fasciste du Campo Hobbit... moi et un ami, il nous caressait ... puis l'ami il l'a pris dans sa bouche et il me disait avec ses yeux, mon ami, de pas regarder alors j'ai pas regardé ... mais plus ce fasciste baissait la voix, plus la chose se rapprochait...

- Tu en parles comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, avec une froideur et une lucidité qui me glacent.

- Dans les banlieues tu le deviens forcément, lucide… mes mains, ça tremble... »

- Excuse-moi, du fond du cœur, si je peux faire quelque chose pour toi ... tu as vu un psychologue ?

Massimo, la victime du viol, devrait être l'ami par excellence : il a subi une violence innommable, toutefois, il est très difficile de partager sa vision. Le problème est qu'on a tendance à juger des événements sans considérer la situation : l'acte de raconter oblige le lecteur à analyser *ce* cas de viol et non le viol en tant que concept abstrait. Massimo est un garçon qui a vécu dans un contexte très difficile, surtout à cause des violences du père[612]. En effet, il n'a jamais rencontré l'amour au sein de sa famille : « sans l'acte paternel de la " parole complète " qui reconnaît la vie comme désirée, valorisée, en tant qu'événement humain, le monde n'aurait pas de sens »[613], affirme Massimo Recalcati. Au contraire, même si d'une manière perverse, Leo a valorisé Massimo, il ne voulait pas seulement abuser de lui, il voulait l'aimer. Il essayait de l'aider dans son travail scolaire et de le guider vers un lieu paisible pour le protéger de la brutalité de son père. Ces actes, très banals dans un contexte « normal », sont exceptionnels dans un contexte comme celui des « borgate », les banlieues de Rome. À cet égard, Walter Siti a dédié une autre œuvre à ces lieux, décrits comme « nihilistes » :

> La grande arma che i borgatari hanno a loro disposizione è il nichilismo, sono loro gli antesignani dell'insignificanza; più il mondo borghese appare privo di senso, più i borgatari guadagnano posizioni, possono diventare avanguardia. Quel che per i borghesi è motivo di spavento («niente vale la pena, il futuro non esiste»), per il borgataro è moneta corrente («se sa»)[614].

- Ça a pas été facile… quand mon père s'en est allé, j'ai dû m'occuper de toutes les choses sérieuses, fallait que je montre que c'est pas vrai que j'étais bon à rien... ça me tournait dans la tête, ces caresses, et je me raclais avec un taille-crayon pour pas y penser…

- Mais tu lui as dit, tout cela, à Leo ? »

- Bien sûr que non, le pauvre, lui il me mettait en valeur... il était pas égoïste... à quoi ça sert qu'il va mal lui aussi, si je lui jette ça à la figure… c'est du passé, maintenant.

[...]

- Et maintenant, ça ne va pas te gêner de te déshabiller à Brera ?
- Au contraire, faire le modèle c'est comme me réparer… je suis là tout nu mais personne peut me toucher… [Ivi, p. 236-238 ; trad. fr., p. 244-246].

[612] Cf. Ivi, p. 190 ; trad. fr., p. 198.

[613] Senza l'atto paterno della "parola piena" che riconosce la vita come voluta, come dotata di valore, come evento umano, non vi sarebbe senso alcuno nel mondo [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op. cit., p. 43].

[614] La grande arme dont disposent les *borgatari* est le nihilisme, ce sont eux les précurseurs de l'insignifiance ; plus le monde bourgeois apparaît dénué de sens, plus les *borgatari* gagnent des places et peuvent se positionner en avant-gardes (« plus rien ne veut la peine, le futur n'existe pas ») est monnaie courante pour le *borgataro* (« beh quoi, on savait ») [Walter Siti, *Il contagio* (2008), Milan, Mondadori, 2009, p. 308 ; trad. fr., *La contagion*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 302].

Par conséquent, la conduite de Leo est justement perverse selon une certaine vision de la vie normative. Mais, dans la vie de Massimo, elle devient « positive », car Leo est le seul à lui donner de l'amour, malgré le prix à payer. Sa mère est morte, son père le frappe, il a même été violé par d'autres personnes, mais exclusivement pour satisfaire leur désir. Le contexte dans lequel il vit est fondé sur l'insignifiance, sur l'absence d'une direction, sur le vide. Donc, Leo, dans tout ce mal, est le mal mineur. Le lecteur est mis face à une situation très compliquée à accepter : même ce qui est considéré comme le mal par excellence, dans certains cas, peut conduire à des conséquences positives. A tel point que Massimo, finalement, pardonne Leo :

> «Allora è vero che mi odi ancora ? Non mi ero r-reso c-conto che il danno fo-osse così grave, anzi mi ero i-illuso che… D-duilio m'ha aperto gli occhi… q-questo non diminuisce, a-anzi…»
> «Odiatte, mo' nun t'allargà… en un zagajà più, me pizzica i nervi… Duilio t'ha voluto spaventà 'n pochetto pe' evità… capito come? c'oo facevi all'altri regazzini, che rovinavi pur'a lloro
> […]
> «Massimo, di-di… uffa… di-immelo proprio sincero, sei pronto a perdonarmi?»
> «Io so' nato pronto…»
> Non si erano mai abbracciati così, senza malizia e senza imbarazzi; uscendo si accorgono con sorpresa che piazza Aalto è controllata dai militari: c'è una riunione coi sauditi all'Unicredit e gli antagonisti dei centri sociali hanno annunciato una protesta – due camionette stazionano alla base dell'ascensore urbano, da Porta Nuova giungono slogan e urla. Sulla divisa blu hanno il giubbotto antiproiettile, c'è anche una soldatessa che impartisce loro ordini; due biondi tarchiati imbracciano disinvolti una mitraglietta rotonda[615].

Dans le corpus de cette thèse, Leo est le seul personnage « ennemi » à être pardonné. Le fait est étonnant, si on considère qu'il est le personnage qui a commis la faute la plus grave, selon l'éthique du monde contemporain. Paradoxalement, la victime, qui avait finalement retrouvé son violeur, au lieu de la combattre, reçoit son aide : Massimo, grâce à Leo, arrive à

[615] - Alors, c'est vrai, tu as toujours de la haine pour moi ? Je ne m'étais pas r-rendu compte que le d-dégât était aussi grave, et même j'avais illusion… D-duilio m'a ouvert les yeux… mais ça ne r-répare pas, au contraire…
- De la haine, tu pousses… et arrête de bégayer, ça me tape sur les nerfs… Duilio a voulu te faire un peu peur pour éviter… tu vois ? au cas où tu le ferais à d'autres garçons, que tu les détruises eux aussi…
[…]
- Massimo, d-dis-moi… c'est dur… d-dis-le moi sincèrement, es-tu prêt à me pardonner ?
- Moi je suis né prêt à tout…
Ils ne s'étaient jamais embrassés ainsi, sans malice et sans gêne ; en sortant ils ont ls surprise de voir que la place Aalto est surveillée par des militaires : il y a une réunion à l'Unicredit avec des Saoudiens, et les opposants aux centres sociaux ont prévu une manifestation – deux camionnettes stationnent au pied de l'ascenseur urbain, des slogans et des cris parviennent de porta Nuova. Ils ont des gilets pare-balles par-dessus leurs uniformes bleus, c'est une femme militaire qui distribue les ordres ; deux petits trapus blonds tiennent dans leurs bras, avec désinvolture, une mitraillette à camembert [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 337 ; trad. fr., p. 347].

comprendre ce qu'il veut faire de sa vie et décide de revenir à Rome, car il a trouvé un travail qui lui plaît dans sa ville natale[616].

Ce roman est également un cas singulier par un autre de ses aspects : on a vu qu'il y existe des textes dans lesquels la dichotomie ami/ennemi est nette et des textes dans lesquels les limites entre les différentes parties ne sont pas si définies. Mais, dans tous les cas, on peut observer cette stratégie jusqu'à la fin de l'oeuvre. Au contraire, *Bruciare tutto* s'attaque à la dichotomie violeur/violé si répandue dans la société contemporaine du soupçon et tente de la désactiver. En effet, le mécanisme du pardon, comme l'a montré Jacques Derrida, dans un texte dédié à ce sujet, désamorce chaque forme de politique et de droit :

> Le représentant de l'État peut juger mais le pardon n'a rien à voir avec le jugement, justement. Ni même avec l'espace public ou politique. Même s'il était « juste », le pardon serait juste d'une justice qui n'a rien à voir avec la justice judiciaire, avec le droit. Il y a des cours de justice pour cela et ces cours ne pardonnent jamais, au sens strict de ce mot. […] Si quelqu'un a quelque titre à pardonner, c'est seulement la victime et non une institution tierce[617].

Maintenant, on peut comprendre, peut-être, une autre raison qui explique la sensation de gêne éprouvée par certains commentateurs : cette scène empêche de juger le moment du pardon, puisque la douleur est toujours quelque chose de trop intime pour être comprise totalement par l'autre. On peut juger Leo, bien évidemment, mais on ne peut pas juger l'acte de pardon de Massimo. Il n'y a pas une généralité de la douleur, mais seulement des cas particuliers à comprendre. Ce personnage montre que la dichotomie ami/ennemi est efficace, à condition qu'on la considère comme quelque chose de contingent et non d'universel. La dichotomie change quand le sens de la limite change : par conséquent, le sens de la limite de Massimo, qui est différente de la norme, montre comment les schémas généraux peuvent toujours être redéfinis.

Massimo accomplit le désir du père de Nicolas dans le cycle de la *paranza* : pour arrêter chaque forme de violence, il est nécessaire de « tendre l'autre joue », tout comme l'enseigne le Nouveau Testament. En effet, dénoncer le crime est une autre façon d'alimenter la violence, même si elle est juste. Par conséquent, Massimo est, par rapport à Leo, le vrai chrétien : il pardonne le mal qu'il a subi, en transformant son ennemi en ami. D'ailleurs, il l'appelle

---

[616] Cf. Ivi, p. 336 ; trad. fr., p. 346.

[617] Jacques Derrida, « Le siècle et le pardon », op. cit., p. 118.

justement par ce mot. Paradoxalement, la seule façon d'arrêter la violence est de ne pas sacrifier le bouc émissaire par excellence d'aujourd'hui : le pédophile. En reconnaissant en lui une forme de souffrance et non une volonté de faire vraiment du mal, tout comme le fait Massimo qui arrive à protéger Leo face à Duilio, Massimo renonce à une forme de vengeance.

En pardonnant Leo, il quitte Milan pour revenir chez lui, finalement avec un travail et la possibilité d'avoir des gratifications dans la vie. La confrontation avec le mal subi lui a permis de trouver sa voie. Pourtant, le pardon ne sauvera pas Leo : en effet, s'il faut reconnaître une vérité dans ce récit, c'est qu'est toujours sauvé celui qui pardonne et non le pardonné. Mais on reviendra sur ce point dans le chapitre dédié aux personnages ennemis.

De plus, il faut conclure en considérant que la scène du baiser s'accomplit sur fond de conflit politique : l'acte qui arrête la violence se passe dans un contexte de violence. À bien y regarder, la scène décrite réalise l'idéal de « violence juste » décrite par Leo pendant son sermon :

> Un documento ufficiale della Chiesa arriva a giustificare l'appropriazione indebita, non penserete mica che si può "prendere il necessario dalle ricchezze altrui" chiedendo il permesso con le buone. C'è una violenza che è giusta. L'aspirazione alla pace universale, a dismettere le caserme per vivere tutti nella luce e nell'amore, è il peccato di superbia della nostra dolciastra sete di dominio; i cristiani antichi si rifiutavano di adorare l'imperatore-dio: i cristiani moderni devono rifiutarsi, costi quel che costi, di adorare il dio-finanza – anche e principalmente se ci convince con la sua tremenda forza d'inerzia, in modo che egoismo e giustizia diventano sinonimi… [….] non si conosce il mondo pattinandoci sopra o mercanteggiando con se stessi; non si può strappare il volante dalle mani del sistema rimanendo cristiani di pastafrolla[618].

Le texte reste, alors, ambigu : d'un côté il y a la force du pardon, de l'autre la juste violence, selon Leo, de la lutte contre le pouvoir financier. Comme on l'a déjà vu : il n'y pas une manière d'accomplir le Bien en général, par conséquent à chaque situation il faut répondre avec la juste force, que cela soit la résistance ou le pardon.

---

[618] Un document officiel de l'Église va jusqu'à justifier l'appropriation illégale, vous ne penserez tout de même pas qu'il faille demander la permission pour "s'approprier de la richesse d'autrui". Il y a une violence qui est juste. L'aspiration à la paix universelle, à fermer les casernes pour vivre tous ensemble dans la lumière et l'amour , c'est un péché d'orgueil du à notre doucereuse soif de domination ; les chrétiens de l'Antiquité refusaient d'adorer un empereur-dieu : les chrétiens d'aujourd'hui doivent refuser coute que coute d'adorer le dieu Finance - même et principalement si son effrayante force d'inertie nous convainc de faire d'égoïsme et de justice synonymes [...], on ne connaît pas le monde en le regardant de loin ou en marchandant avec soi-même; on ne peut pas arracher le volant des mains du système si l'on reste un chrétien en pâte brisée [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 85 ; trad. fr., p. 90].

2 Les personnages ennemis

Le personnage ami est celui qui se place ou qui est placé face à des limites. Au contraire, le personnage ennemi ne connaît aucune limite. Ses seules lois sont son désir et sa volonté. Toutefois, ces personnages sont toujours immergés dans un contexte, celui de l'état de droit : par conséquent, ils vivent dans un lieu où les limites existent, mais ils essaient de les briser. Et pour ce faire, la violence est l'outil le plus efficace. Donc, la violence est tout simplement la manière de franchir les limites de la norme et de la loi. Dans le chapitre sur les personnages amis, on a utilisé une grille qui permet d'analyser la passivité ou l'activité du personnage. Dans ce chapitre, où tous les personnages sont très actifs, on utilisera un autre schéma : on reviendra à l'éthique d'Alain Badiou.

Toutefois, avant de présenter les personnages, il faut tenir compte d'un aspect : dans toutes les narrations, le concept d'« aller au-delà des limites » est représenté selon un point de vue abstrait et concret. Il y a une description spatiale des limites. Mais, si l'acte criminel est représenté comme un geste qui va au-delà des limites, sa réalisation, au contraire, crée une nouvelle frontière. La violence crée un espace d'exception à la norme dans l'état de droit. Elle donne naissance à une île hors-la-loi dans une mer de codes. L'acte criminel élargit la capacité d'action de l'individu et, en même temps, réduit son espace.

2.1 Le nomotope

On a vu que pour comprendre le personnage de Felice, dans *Nostalgia* d'Ermanno Rea, il est nécessaire de prendre aussi en compte son lieu de naissance, c'est-à-dire le quartier Sanità de Naples. À l'origine de la ville, ce lieu était une nécropole, par conséquent le narrateur semble vouloir expliquer que le quartier doit sa violence à la nature meurtrière qui caractérise le *rione* depuis sa fondation. Le quartier Sanità est infesté d'une sorte de *genius loci* sanglant qui pousse la population à commettre des actes de violence.

À ce propos, il est utile revenir à une scène déjà présentée pour montrer la violence du quartier. Cette scène s'inscrit dans le chapitre 18, lequel est très intéressant pour approfondir l'analyse de la nature du quartier. Le protagoniste de ce récit est père Rega, l'ami prêtre du narrateur :

> Une domenica mattina si rifiutò di dire messa. […] Don Rega aveva le sue buone ragioni per non voler celebrare, quella mattina, il rito eucaristico. Durante la notte era stato ammazzato un ragazzo da una baby-gang che, a bordo di scalcagnati e rombanti scooter, aveva fatto irruzione nella piazza sui cui si affaccia la basilica, sparando all'impazzata al solo scopo di terrorizzare il

> territorio e affermare il proprio primato nel controllo del mercato della droga. Era un'estate agli sgoccioli. La giovane vittima era stata colta da una pallottola sparata a casaccio, pagando con la vita il piacere d'intrattenersi all'aperto con amici e ragazze sino a notte fonda. A detta del parroco, la celebrazione della messa tra le mura del tempio sarebbe stata un modo come un altro per cercare di normalizzare l'accaduto, facendolo digerire dal quartiere in forma interiorizzata e personale[619].

Il y a un lieu précis : le *rione* Sanità. Le *baby-gang* affirme son pouvoir en montrant sa capacité d'action et, comme l'on a vu avec la victime ontologique Morana, tuer appartient au degré zéro de l'agir (faire passer de l'existant à l'inexistant et vice versa). De plus, cette démonstration de pouvoir, en tant que « pouvoir faire », veut aussi imposer un nouveau gouvernement, dans lequel le *baby-gang* marque sa suprématie sur le contrôle du trafic de drogue. Donc, le criminel n'est pas celui qui veut éliminer la règle, mais celui qui introduit une nouvelle façon d'entendre la loi. À ce propos, il est très utile de citer Giorgio Agamben, l'auteur de *l'italian tought* qui, pendant le nouveau millénaire, s'est focalisé sur la présence de zones d'anomie dans l'état de droit :

> C'est comme si l'univers du droit – et plus généralement présentait en dernière instance comme un champ de forces parcouru à l'anomie et l'autre qui, de l'anomie, conduit à la loi et à la règle. D'où un double paradigme qui signe le champ du droit d'une ambiguïté essentielle : d'une part, une tendance normative au sens strict, qui vise à se cristalliser en un système rigide de normes dont le lien avec la vie est toutefois problématique, sinon impossible (l'état de droit parfait, où tout est réglé par des normes) ; de l'autre, une tendance anomique qui débouche dans l'état d'exception ou dans l'idée du souverain comme loi vivante, où une force-de-loi dépourvue de normes agit comme pure inclusion de la vie[620].

Dans le premier chapitre, ce sont surtout les personnages résistants qui ont essayé de rétablir la loi dans les lieux d'anomie où ils vivaient. Au contraire, dans ce chapitre, on verra des personnages qui essaient de devenir des « lois vivantes ». La figure qui incarne le lien entre

---

[619] Un dimanche matin, il refusa de dire la messe. [...] Don Rega avait de bonnes raisons de ne pas vouloir célébrer le rite eucharistique ce matin-là. Dans la nuit, un jeune homme avait été tué par un baby-gang qui avait fait irruption sur le parvis de la basilique à bord de leurs scooters cabossés et vrombissants, tirant à tout va dans le seul but de terroriser la population et d'affirmer leur suprématie sur le contrôle du trafic de drogue. L'été touchait à sa fin. La jeune victime avait été touchée par une balle tirée au hasard, payant de sa vie le plaisir de passer du bon temps dehors avec des amis et des filles jusqu'à tard dans la nuit. Selon le curé de la paroisse, la célébration de la messe entre les murs du temple n'aurait été qu'un stratagème comme un autre pour tenter de normaliser l'incident, en permettant au voisinage de le digérer de manière intériorisée et personnelle. [Ermanno Rea, *Nostalgia*, op. cit., p. 128].

[620] Giorgio Agamben, « État d'exception », op. cit., p. 238-239.

la vie et la loi est le « souverain », parce que chacune de ses décisions ou volontés se transforme en obligation pour ses sujets. Giorgo Agamben affirme, à ce propos : « On dira souveraine la sphère dans laquelle on peut tuer sans commettre d'homicide et sans célébrer un sacrifice ; et sacrée, c'est-à-dire exposée au meurtre et insacrifiable, la vie qui a été capturée dans cette sphère »[621]. Par conséquent, on peut soutenir l'idée que la criminalité essaye de conquérir le pouvoir souverain en faisant des autres des hommes sacrés. Tout cela est cohérent avec la nature du *rione* : en tant qu'ancienne nécropole, il s'agit véritablement d'un lieu sacré et, donc, même ses habitants le sont. On est, alors, face au degré zéro de la communauté analysé par Roberto Esposito, selon lequel « ce que les hommes ont en commun – ce qui les rend similaires plus que toutes leurs autres propriétés – est leur possibilité généralisée d'être tué : le fait que n'importe qui puisse être tué par quelqu'un »[622].

Le quartier Sanità est un lieu d'exception, car l'état de droit n'a aucun pouvoir effectif. Paradoxalement, cette exception est devenue la norme : le quartier est au-delà de la loi et cela est son trait distinctif. Cette normalité de l'exception est possible seulement parce que le quartier est un petit espace englobé dans un lieu plus vaste où l'état de droit est encore reconnaissable. Donc, le quartier est exceptionnel par rapport à ce qui se trouve au-delà de ses limites, mais il vit tout simplement sa normalité à l'intérieur de celles-ci. Tout cela explique la nécessité, pour Felice, de quitter son quartier pour devenir, finalement, un homme avec un sens de la limite. Felice ne veut pas être l'énième habitant du *rione* Sanità : il veut affirmer son individualité, contre la nature du *genius loci* e celle de son ami Oreste. Il ne veut pas être dévoré par la nature criminelle du quartier, il veut être finalement libre de choisir ce qui est le mieux pour lui. Le roman est caractérisé par l'opposition entre deux concepts différents : celui de répétition et celui de liberté. La répétition considère la vie comme un destin à accomplir, tandis que la liberté montre que la vie est une série de choix à faire. Paradoxalement, Oreste, qui a beaucoup de pouvoir grâce à sa force criminelle, n'est rien d'autre que l'énième individualisation de la nature exceptionnelle du quartier :

> Non si contavano gli affiliati al suo clan e quando usciva era sempre accompagnato da guardie del corpo, ma di rado lo si vedeva in giro, vivendo perlopiù rinserrato nella sua bolla bianca.

---

[621] Giorgio Agamben, « Le Pouvoir souverain et la vie nue », op. cit., p. 78.

[622] Ciò che gli uomini hanno in comune – che li assimila più di qualsiasi altra proprietà – è la loro uccidibilità generalizzata: il fatto che chiunque possa essere ucciso da chiunque altro [Roberto Esposito, *Communitas*, op. cit., p. XXI].

> Aveva fama di uomo spietato, ma anche di persona abile e astuta. Infatti controllava – regista invisibile – una delle bande criminali di ragazzini che scorrazzavano a bordo delle loro frenetiche motociclette seminando panico in tutto il quartiere[623].

Oreste est un homme très puissant, car il est le chef d'une organisation criminelle. Pourtant, toute sa force est la conséquence d'une vie acceptée de façon passive, qui perpétue la nature violente du quartier. Il est un homme de l'habitude. Cet aspect est témoigné par la représentation de sa vie en tant qu'homme caché, enfermé dans son territoire : il se limite à gérer l'action d'autrui. Il est un homme de routine :

> Anche il gesto di schiudere la finestra della cucina è per lui un rito, un'abitudine, forse perfino una nevrosi. Ha bisogno di entrare subito, ogni mattina, in contatto con la strada, ha bisogno proprio della maledetta romba, non meno del tazzone di caffellatte, per sentirsi carburato al punto giusto: tanto esige la gestione di un'azienda come la sua (la chiama proprio così, azienda)[624].

Par conséquent, Oreste n'agit pas dans une histoire considérée comme un processus temporel progressif, mais comme une cyclicité mythologique. C'est Oreste qui a une existence pleine, puisqu'elle est déjà définie par la nature du quartier. Oreste est le représentant du simulacre de la liberté : même s'il contrôle une armée, il est impliqué dans la répétition de la sacralité de son lieu de naissance. Il ne choisit pas, il vit une routine.

Il est très intéressant de revenir à la scène du garçon tué pour souligner l'importance du geste du prêtre : ce personnage, qui représente la loi de l'Église, décide de suspendre la loi et donc de ne pas célébrer la messe. Ensuite, il organise une messe hors de l'église, là où le garçon a été tué :

> Ecco a cosa sarebbe servita la messa all'aperto: a riconsacrare quel suolo così barbaramente profanato durante la notte. Al diavolo i veti del questore!
> La celebrazione eucaristica, pur nel trambusto generale, fu organizzata con rapidità. A mezzogiorno i preti erano già tutti al loro posto di combattimento, di fronte a una folla

---

[623] Il ne comptait pas le nombre d'affiliés à son clan et quand il sortait, il était toujours accompagné par des gardes du corps, mais on le voyait rarement dehors, car il restait le plus souvent retranché dans sa tour d'ivoire. Il avait la réputation d'être impitoyable, mais aussi intelligent et rusé. En effet, il gérait – comme un metteur en scène invisible – l'une des bandes criminelles de garçons qui chevauchaient leurs motos endiablées en semant la panique dans tout le quartier [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 213].

[624] Même le geste d'entrouvrir la fenêtre de la cuisine est pour lui un rituel, une habitude, voire peut-être même une névrose. Il a besoin d'entrer en contact immédiatement avec la rue chaque matin, il a besoin de ce foutu bruit, puis d'une grande tasse de caffe latte, pour se sentir enfin réveillé et vif, car la gestion d'une entreprise comme la sienne (il l'appelle comme ça, l'entreprise) exige une grande vitalité [Ermanno Rea, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 14].

straripante, discesa senza paura dai vicoli che sovrastano la piazza. Come lava, disse don Rega, orgoglioso della combattiva scelta compiuta. Per la camorra infatti, quel che stava succedendo era uno schiaffo in piena faccia in quanto mostrava per la prima volta l'esistenza di un'incrinatura vistosa nel rapporto di contiguità e omertà tra popolo e delinquenza[625].

Pour mieux comprendre ce passage, il est utile de présenter la reconstruction du terme « *sacer* » par Émile Benveniste : « le terme latin *sacer* enferme la représentation qui est pour nous la plus précise et spécifique du " sacré ". C'est en latin que se manifeste le mieux la division entre le profane et le sacré ; c'est aussi en latin qu'on découvre le caractère ambigu du " sacré " : consacré aux dieux et chargé d'une souillure ineffaçable, auguste et maudit, digne de vénération et suscitant l'horreur »[626]. D'un côté il y a la basilique, qui représente le sacre en tant que lieu de beauté et de l'autre, il y a l'assassinat, qui représente la sacralité en tant qu'horreur. Si, comme l'a montré Carl Schmitt, « avec l'exception, la force de la vie réelle brise la carapace d'une mécanique figée dans la répétition »[627], alors le geste qui change la normalité du rituel essaie d'arrêter la routine sanglante du quartier face à la défense de la vie. On l'a déjà vu avec le personnage de Felice : la négation d'une négation introduit la loi. En effet, la loi est l'interdiction d'un geste qui est considéré comme « négatif ». Si la violence introduit l'exception dans un système de règles, alors il faut accomplir un geste exceptionnel face à l'exception pour aspirer au retour d'un nouvel ordre. Même le geste du prêtre acquiert son signifié par rapport à un espace : en effet, la messe en extérieur ne devient un moment important que parce qu'elle se déroule dans un lieu exceptionnel, autrement, elle ne serait qu'un évènement curieux. Enfin, on peut dire que le terme « *sacer* » est lié au concept de « négation » : pourtant, on peut y reconnaître deux degrés du sacré : une négation singulière, qui ramène à l'horreur de ce qui ne peut pas être touché, et une double négation, qui ramène à

[625] Voilà à quoi servirait cette messe en plein air : consacrer à nouveau ce sol profané si brutalement pendant la nuit. Au diable les vetos du *questore* !

La célébration eucharistique, malgré la tourmente générale, fut rapidement organisée. À midi, les prêtres étaient déjà tous à leurs postes de combat, face à une foule débordante, descendant sans crainte les ruelles qui surplombaient la place. Comme de la lave, dit Don Rega, fier du choix guerrier qu'il avait fait. Pour la Camorra, en effet, c'était une gifle, car cela montrait pour la première fois l'existence d'une rupture visible dans la relation de contiguïté et d'omerta entre le peuple et la criminalité [Ermanno Rea, *Nostalgia*, op. cit., p. 130].

[626] Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 2. Pouvoir, droit, religion* (1969), Paris, Les éditions de Minuit, 2010, pp. 187-188.

[627] Carl Schmitt, *Théologie politique*, op. cit., p. 25.

la vénération de quelque chose qui a nié une négation et qui, donc, a libéré la communauté de quelque chose de terrifiant.

Ici, on suggère d'introduire un nouveau concept, celui de « nomotope ». Il est repris du concept de « chronotope » formulé par Mikhaïl Bakhtine, lequel signifie « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature […]. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu »[628]. On a substitué le terme « *chronos* » avec celui de « *nomos* ». Ce terme, analysé par Carl Schmitt qui a fondé sa philosophie du droit sur ce concept, signifie, originairement, trois choses : « prendre », « partager » et « pâturer » :

> Chacun de ces trois processus – prendre, partager, pâturer – appartient à l'essence plénière de ce qui jusqu'à nos jours s'est manifesté dans l'histoire comme ordre juridique et social. À tout niveau de la coexistence humaine, dans toute organisation de l'économie et du travail, à chaque moment de l'histoire du droit, il fut jusqu'à nos jours, d'une manière ou d'une autre, pris, partagé et produit[629].

Cependant, Schmitt souligne que « une prise quelconque était bien évidemment à l'origine et à la base de tout partage et de toute production ultérieurs »[630]. Conquérir une terre est le passage nécessaire pour établir un ordre. Par conséquent, unir le concept de « *nomos* » et celui de « *topos* » ne semble pas si hasardeux : un nomotope indique un lieu – en tant qu'image littéraire – qui représente une certaine organisation de la vie humaine (partage et production), donc un certain sens de la limite, en tant que ce qu'on peut ou ne peut pas faire. Si l'ordre dépend de la prise de la terre, on a alors, principalement, deux types de nomotopes : celui qui indique une terre possédée et celui qui indique une terre à prendre. Par exemple, le roman réaliste du XIXème siècle représente des territoires possédés, puisqu'il analyse les règles et les habitudes de la société de l'époque. En revanche, le roman d'aventure jette ses personnages dans un territoire à prendre, où le sens de la limite est encore à délimiter. De plus, on peut reconnaître le cas particulier des romans sur les révoltes et sur les guerres, dans lesquels les personnages essaient de prendre un territoire déjà conquis. Selon la condition du territoire

---

[628] Mikhaïl Bakthine, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. fr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 237.

[629] Carl Schmitt, « À partir du « nomos » : prendre, pâturer, partager », *Commentaire*, n. 87, 1999, p. 551.

[630] Ibidem.

(possédé/à prendre), on peut juger les actions des personnages dans une certaine vision de la limite.

Le nomotope lié à l'état d'exception peut être défini ainsi : *dans un territoire pris, il y a un autre territoire plus petit où les personnages se comportent comme si la terre était ou est encore à prendre*. Donc, on observe un chevauchement et un dédoublage : le territoire est *de jure* pris, mais *de facto* à prendre. Le lecteur peut reconnaître dans ces lieux un certain ordre, mais, en même temps, il observe des personnages qui agissent comme si cet ordre n'existe pas. Tous ces textes se passent pendant l'histoire de la République Italienne, donc il est très facile de reconnaître un ordre et, pourtant, les personnages agissent comme si ce territoire était encore à conquérir. Dans cette thèse, on ne parlera que du nomotope de l'état d'exception, qui sera appelé « lieu d'exception ».

2.2L'exception opaque et transparente

On peut ultérieurement cataloguer les lieux d'exception présents dans ces romans en analysant un autre aspect, c'est-à-dire la perception que les habitants du lieu d'exception ont de leur territoire. Tout simplement : les habitants savent-ils qu'ils vivent dans un tel lieu ? S'ils le savent, alors ils vivent dans un territoire transparent, sinon ce dernier serait opaque.

Dans le premier cas, les habitants ont accepté, passivement ou sous la force, l'état d'exception dans lequel ils vivent. Le *rione* Sanità de *Nostalgia* est sûrement un exemple très précis de cela. Même le portait que Roberto Saviano fait de Naples correspond à ce que Rea a décrit :

> Erano più piccoli di lui di un paio d'anni, forse di un anno appena. Avevano il volto dei bambini che conoscevano già tutto, parlavano di sesso e di armi: nessun adulto, da quando erano stati partoriti, aveva mai creduto che fossero verità, fatti, comportamenti inadatti alle loro orecchie. A Napoli non esistono percorsi di crescita: si nasce già nella realtà, dentro, non la scopri piano piano[631].

[631] Ils avaient deux ans de moins que lui, peut-être un an seulement, et affichaient l'air d'enfants qui savent déjà tout, qui parlent de sexe et d'armes, car dès leur naissance aucun adulte n'avait jamais cru qu'il pût y avoir des vérités, des faits ou des comportements qu'ils devaient ignorer. À Naples, on ne grandit pas : on naît dans la réalité et on la découvre peu à peu[Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 90 ; trad. fr., p. 99].

Les enfants de Naples ne subissent aucune forme d'interdiction : ils connaissent les mondes du sexe et de la mort, les deux extrêmes de l'agir humain et ses degrés zéro. Par conséquent, ils grandissent déjà dans un contexte dans lequel il n'y a pas de sens de la limite. Même les Pouilles sont décrites comme un lieu de corruption et de criminalité, par exemple sur l'imaginaire Rocca Bardata de *Nella perfida terra di Dio*, on peut lire : « Ma qua non si pente mai nessuno […] ve accorgerete pure voi stesse: questa, terra di farabutti e capotoste è destinata a rimanere, nei secoli dei secoli »[632], alors que dans *La ferocia*, la ville de Bari est représentée comme un lieu pervers : « Ma a Bari, la domenica pomeriggio, un vecchio giudice di Corte d'appello poteva starsene sul divano del soggiorno a osservare sua nipote che mimava l'hula-hoop indossando un lercio paio di scarpe da ginnastica e nient'altro »[633].

Dai cancelli d'acciaio est plus radical : il montre que l'histoire italienne contemporaine est le résultat de décisions obscures prises par des formes secrètes de pouvoir :

> Come lasciavo la Nazione di cui mi ero messo al servizio alla vigilia di quella che avrebbe potuto essere un'insurrezione, se non una guerra civile? Nella più corretta delle alternanze democratiche. Su un piatto, diciamo così, c'era un confratello cresciuto col compasso e la cazzuola nella misteriosa segretezza di quel mondo di iniziati che ha fatto la grandezza dell'Occidente. Aveva cominciato da palazzinaro, e adesso controllava televisioni stampa ed editoria, poteva contare sulla forza dei piccoli imprenditori del Paese, per cui era un esempio, e sapeva come essere spiritoso col suo popolo. Sull'altro un docente universitario di prestigio, al pari di tutti i membri della sua famiglia, che aveva saputo ricucire come pochi in quegli anni i rapporti fra le gerarchie dello Stato e quelle della Chiesa. […] Le confesso che provo ancora un certo orgoglio per queste due folgoranti carriere politiche, per le quali io stesso seppi a suo tempo spendermi. Complimenti, mi dicevano i colleghi che prima, fra evocazioni di fantasmi e processioni incappucciate, mi avevano irriso[634].

---

[632] Ici, personne ne se repent jamais, vous vous en rendrez compte par vous-même : ce pays de criminels et de victimes est destiné à rester, pour des siècles et des siècles, une terre de criminels et de victimes [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, p. 61].

[633] Mais à Bari, le dimanche après-midi, un vieux magistrat à la cour d'appel peut se vautrer sur le canapé de son salon et mater sa petite-nièce qui dans le *hula hoop*, sans rien d'autre sur elle qu'une vieille paire de tennis dégueulasses [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 14 ; trad. fr., p. 22].

[634] Comment ai-je pu quitter la nation que j'avais servie, la veille de ce qui aurait pu être une insurrection, sinon une guerre civile ? Grâce à la plus juste des alternances démocratiques. Disons que sur une balance, il y avait le frère qui avait grandi avec une boussole et une truelle au sein du plus mystérieux secret de ce monde d'initiés qui fit la grandeur de l'Occident. Il avait commencé comme spéculateur immobilier, et maintenant il contrôlait la télévision, la presse et le monde de l'édition. Il pouvait compter sur la force des petits entrepreneurs du pays pour lesquels il était un exemple car il savait comment jouer avec son peuple. Sur l'autre plateau se tenait un prestigieux maître de conférence universitaire, comme tous les membres de sa famille, qui avait réussi à apaiser, comme seules

La corruption de la politique italienne est à la base même d'*Un viaggio che non promettiamo breve* : le texte, focalisé sur le mouvement No Tav, montre comment, derrière la logique de la construction des grandes œuvres, il y a les intérêts des organisations criminelles : par exemple, « la Roma-Napoli era stata al centro di scandali, scontri politici e inchieste della commissione parlamentare antimafia »[635] ; « Grazie al decreto che l'aveva resa "area di interesse strategico nazionale", la discarica era stata gestita in una densa opacità, fuori da sguardi indiscreti. E chi l'aveva gestita? La Camorra »[636] ; « Col boom turistico e il «sacco» edilizio degli anni Sessanta, in alta valle era arrivata la 'ndrangheta. Nel 1995, Bardonecchia era stata il primo comune del Nord commissariato per infiltrazione mafiosa. Nel frattempo, sullo sfondo del mega-affare dell'A32, si erano creati intrecci complicati e connivenze tra 'ndrangheta, traffico d'armi e servizi segreti «deviati» »[637]. En somme, le texte de Wu Ming 1 est parsemé de passages dans lesquels on essaie de montrer le lien entre la politique et la mafia. Dans *Bruciare tutto* et *Tabloid Inferno* la représentation d'un lieu, l'Italie, est possible à travers la description de deux « lieux » symboliques, deux institutions : l'Église et le monde de la presse. Par exemple, dans *Bruciare tutto*, le protagoniste, le prêtre pédophile Leo, pendant un sermon, critique fortement la condition de l'Italie contemporaine :

> Da una parte abbiamo dato tutto il potere all'economia e alla finanza, volevamo stare comodi e ci pensavano loro – gli abbiamo regalato il nostro inconscio, tanto le coscienze si potevano sempre salvare con dei bei discorsi sulla giustizia e la libertà. Dall'altra parte […]la tecnologia sempre più potente ci ha illuso di essere dei re mentre stavamo diventando suoi schiavi, ci ha promesso una società corriva, gratuita, dove lo sfruttamento è poco visibile perché ci sfruttiamo da soli… a forza di libertà d'espressione stiamo diventando delatori, le spie l'uno dell'altro… non sappiamo più rischiare, in qualunque prodotto vogliamo la garanzia, anche nei nostri partner o nei nostri governanti, li trattiamo come prodotti di cui ci fidiamo poco… ma non c'è libertà

---

peu de personnes savent le sont faire, les relations entre les hiérarchies de l'État et celles de l'Église [...]. J'avoue que je ressens encore une certaine fierté pour ces deux carrières politiques éblouissantes, pour lesquelles je m'étais engagé à l'époque. Félicitations, me dirent ces mêmes collègues qui auparavant s'étaient moqués de moi, entre les évocations de fantômes et les processions à capuchon [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 570].

[635] La ligne Rome-Naples avait été au centre de scandales, d'affrontements politiques et d'enquêtes de la commission parlementaire anti-mafia [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 89].

[636] Grâce au décret qui en avait fait « une zone d'intérêt stratégique national », la décharge avait été gérée dans un brouillard opaque, à l'abri des regards indiscrets. Et qui l'avait gérée ? La Camorra [Ivi, p. 117].

[637] Avec le boom touristique et le « saccage » engendré par la construction de bâtiments dans les années 1960, la 'Ndrangheta arriva dans la haute vallée. En 1995, Bardonecchia fut la première municipalité du nord à faire l'objet d'une enquête pour infiltration mafieuse. Pendant ce temps, dans le contexte de la méga affaire de l'A32, des connivences complexes s'étaient créées entre la 'Ndrangheta, le trafic d'armes et les services secrets « corrompus » [Ivi, p. 268].

> senza fiducia e senza rischio: rischiano solo i camorristi e infatti tendiamo a vederli come eroi… la violenza è una scorciatoia, un sogno: la criminalità organizzata è il nostro sogno proibito[638].

Le discours est d'autant plus intéressant si l'on tient compte du fait que celui qui l'a prononcé est marqué par un crime très grave comme celui de la pédophilie. En outre, Pascarella montre comment les « narrations toxiques » du monde de l'information, qui mystifient les histoires criminelles, sont liées au système boiteux de la justice italienne :

> La tendenza tipica del sistema d'informazione italiano a coprire il fatto delittuoso non come un evento-notizia in sé, in uno sviluppo verticale, ma come sezione di un frame dilatato nel tempo, seguendo una linea orizzontale tipica del racconto seriale, ha trovato il suo doppio naturale in un sistema penale cronicamente votato alla slabbratura dei termini processuali. Il mancato garantismo nella fase delle indagini preliminari, il susseguirsi, nell'arco di mesi se non di anni, di udienze, perizie, controperizie, ricorsi e sentenze destinate, per mancanze tecniche e pecche giuridiche, a essere subito sovvertite, si presta a un romanzo criminale senza fine[639].

En effet, un système judiciaire qui ne marche pas est le symptôme d'une loi qui a beaucoup de problèmes pour s'affirmer, en permettant à la criminalité d'agir comme dans un véritable « état d'exception ».

Tous ces passages, qui sont seulement quelques exemples parmi d'autres possibles, montrent au lecteur un portrait de l'Italie comme un nomotope de l'exception, où dans l'état de droit surgissent plusieurs « taches » d'illégalité qui se superposent à la norme. Cet imaginaire dialogue avec l'histoire de l'Italie Républicaine, laquelle, comme l'a montré l'historien John

---

[638] D'un côté, nous avons donné tout le pouvoir à l'économie et aux finances, nous voulions être à l'aise car ils pensaient à tout. Nous leur avons donné notre inconscient, de sorte que beaucoup de conscience pouvait toujours être sauvée avec de bons discours sur la justice et la liberté. D'autre part, [...] une technologie de plus en plus puissante nous a amenés à croire que nous étions des rois alors que nous devenions des esclaves, elle nous avait promis une société indulgente, gratuite, où l'exploitation est à peine visible parce que nous nous exploitons ... pour la trop liberté d'expression nous devenons des informateurs, des espions les uns des autres ... nous ne connaissons plus de risque, dans tous les produits nous voulons la garantie, même chez nos partenaires ou chez nos dirigeants, nous les traitons comme des produits en lesquels nous avons peu confiance ... mais il n'y a pas une liberté sans confiance et sans risque: seuls les camorrists risquent et nous avons tendance à les considérer comme des héros ... La violence est un raccourci, un rêve : le crime organisé est notre rêve interdit [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 332-333].

[639] La tendance typique du système d'information italien à dissimuler le crime, non pas comme un nouvel événement en soi, dans un développement vertical, mais comme une section d'un cadre dilaté dans le temps, suivant une ligne horizontale typique de la narration en série, a révélé son double naturel dans un système pénal chroniquement consacré à la rupture des termes de procédure. L'absence de garantie, lors de la phase d'enquête préliminaire, la succession d'audiences, d'expertises, de contre-expertises, de recours et de peines destinées à être immédiatement annulées en raison de carences techniques et de vices juridiques, entraîne un roman criminel sans fin [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 85].

Dickie, en analysant les liens entre l'histoire de l'Italie républicaine et de sa criminalité organisée, est caractérisée par cette coprésence de valeurs démocratiques et de violence :

> L'Italie est un membre à part entière de la famille des nations de l'Europe occidentale : pourtant, fait unique parmi ces nations, elle abrite de nombreuses organisations criminelles usurpant l'autorité de l'État démocratique dans de vastes portions du territoire national. [...] Le pouvoir de la mafia est l'antithèse des valeurs de liberté et de démocratie qui sont à la base de la prospérité de l'Europe d'après-guerre. Mais en Italie, le pouvoir mafieux a parfaitement réussi à coexister avec la réalité quotidienne de la liberté, de la démocratie et de la prospérité [640].

De façon plus radicale encore, l'historien Isaia Sales soutient l'idée que, pour comprendre l'histoire de l'Italie, il est nécessaire de l'étudier en considérant surtout sa criminalité :

> On ne peut pas [...] séparer l'histoire de l'Italie de l'histoire des mafias ; cette dernière n'est pas seulement composée de biographies d'assassins et de criminels. L'histoire de la criminalité mafieuse est une sorte d'autobiographie de la société italienne et méridionale, représentant l'un des éléments qui ont accompagné de manière constante son évolution et sa transformation historique. L'histoire de l'Italie se caractérise également par la longue et incroyable persistance de cette forme de criminalité et par son imbrication avec une partie des classes dirigeantes du pays [641].

Pourtant, la violence de la criminalité organisée n'est pas la seule : l'Italie contemporaine a été profondément marquée par les années Soixante-Dix, c'est-à-dire les Années de Plomb. D'ailleurs, l'importance de ces années, symbolisées par la mort d'Aldo Moro, a été perçue par les commentateurs de l'époque ainsi :

> Le lendemain du meurtre d'Aldo Moro, plusieurs commentateurs ont écrit que la République ne serait plus jamais la même. Giuseppe Saragat observa : « À côté de son cadavre [de Moro] se trouve également le cadavre de la Première République ». Eugenio Scalfari soutint : « Ce que

---

[640] L'Italia fa parte a pieno titolo della famiglia delle nazioni dell'Europa occidentale: eppure, unica fra queste nazioni, ospita al suo interno numerose organizzazioni criminali che in ampie aree del territorio nazionale usurpano l'autorità dello Stato democratico. […] Il potere mafioso è l'antitesi dei valori di libertà e democrazia che sono alla base della prosperità dell'Europa nel dopoguerra. Ma in Italia, il potere mafioso ha saputo convivere alla perfezione con la realtà quotidiana di libertà, democrazia e prosperità [John Dickie, *Mafia Republic* (2013), trad. it., *Mafia Republic*, Rome-Bari, Laterza, 2016, p. XVI-XVII].

[641] Non si può […] separare la storia d'Italia dalla storia delle mafie; quest'ultima non è fatta solo di biografie di assassini e delinquenti. La storia della criminalità mafiosa è una specie di autobiografia della società italiana e meridionale, ne rappresenta uno degli elementi che hanno stabilmente accompagnato la sua evoluzione e trasformazione storica. La storia d'Italia si caratterizza anche per la lunga e incredibile persistenza di questa particolare forma di criminalità e per il suo intrecciarsi con parte delle classi dirigenti della nazione [Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, p. 14].

> craint Saragat... ne peut devenir réalité que si, ensemble, nous n'affrontons pas la tâche de la refondation de la première République ... En dehors de cet objectif, il n'y a d'autre aventure possible que la guerre civile ». Luigi Pintor exprima un avis similaire : « Maintenant, cette société et cet État ne peuvent plus rester tels qu'ils étaient et tels qu'ils le sont, même s'ils le souhaitaient : s'ils ne changent pas pour le mieux, ils périront » [642].

Ce portrait de l'italien moyen, quelle que soit la réalité sociologique et historique, a conditionné la perception que le monde et même l'Italie ont de ce pays du centre de la Méditerranée. De plus, récemment, pendant la période de crise économique, l'ISTAT a enregistré une perception de l'insécurité plutôt élevée en Italie :

> La perception du risque de criminalité a une influence décisive sur le sentiment de désarroi et de malaise ressenti par les citoyens. 33,9% de la population de plus de 14 ans considère vivre dans une zone très ou assez sujette à la criminalité, chiffre nettement supérieur à celui de l'enquête précédente (+11,9 points). 23,2% des personnes interrogées estiment que le niveau de criminalité atteint dans la région où ils habitent a augmenté par rapport à l'année précédente, tandis que 7% ont déclaré une diminution. Les personnes vivant dans des zones considérées à haut risque de criminalité se sentent plus en danger la nuit (51,3% des cas contre 27,6% en moyenne). [...] Par rapport à l'enquête précédente, on estime que l'évaluation subjective du niveau de criminalité s'est détériorée, bien qu'il n'y ait pas d'augmentation correspondante au sens des indicateurs d'incivilité (délits mineurs)[643].

À tout cela, il faut ajouter un sentiment d'inefficacité des forces de police :

---

[642] Il giorno dopo l'uccisione di Aldo Moro, parecchi commentatori scrissero che la Repubblica non sarebbe più stata la stessa. Giuseppe Saragat osservò: «accanto al suo [di Moro] cadavere c'è anche il cadavere della Prima Repubblica». Eugenio Scalfari ammonì: «quello che Saragat teme… può diventare realtà solo se tutti insieme non affronteremo l'opera di rifondare la prima Repubblica… Al di fuori di quest'obiettivo non c'è che l'avventura della guerra civile». Luigi Pintor espresse un parare analogo: «ora questa società e questo Stato non possono più restare come erano e come sono, neanche se lo volessero: se non cambieranno in meglio periranno» [Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988,* Turin, Einaudi, 1989, p. 538].

[643] La percezione del rischio di criminalità influisce incisivamente sul senso di smarrimento e di disagio che i cittadini avvertono. Ritiene di vivere in una zona molto o abbastanza a rischio di criminalità il 33,9% della popolazione con più di 14 anni, dato decisamente in aumento rispetto alla rilevazione precedente (+11,9 punti percentuali). Il 23,2% degli intervistati ritiene che il livello di criminalità raggiunto nella zona in cui vive sia aumentato, rispetto ad un anno prima dell'intervista, mentre il 7% ha segnalato una diminuzione. Le persone che vivono in zone considerate ad elevato rischio di criminalità si sentono più insicure ad uscire la sera (51,3% dei casi contro il 27,6% della media). […] Rispetto alla precedente rilevazione si stima un peggioramento della valutazione soggettiva del livello di criminalità, sebbene non si osservi un corrispondente aumento indiscriminato degli indicatori d'inciviltà (soft crimes) [ISTAT, « Report: La percezione della sicurezza. Anni 2015-2016 », *istat.it*, 22 Juin 2018, p. 8-9, en ligne : https://www.istat.it/it/files//2018/06/Report-Percezione-della-sicurezza.pdf, consulté le 8 Juin 2019].

> Tous les personnes interrogées ont été invitées à exprimer leur opinion sur l'efficacité du maintien de l'ordre, d'après la question suivante : « Dans l'ensemble, pensez-vous que les forces de l'ordre (policiers, carabiniers, etc.) parviennent à contrôler la criminalité dans la région où vous vivez ? ». 46,4% des personnes ont attribué une note négative, ce qui est pire encore que les chiffres de l'enquête précédente (38,4%). 35,2% des sondés se disent peu satisfaits du travail de la police, et 11,2% pas du tout satisfaits[644].

En somme, l'Italie en tant que nomotope de l'exception est le fruit d'une perception qui mélange des données réelles et des imaginaires qui ont, parfois, accentués les données mêmes. Le but de cette thèse n'est pas de vérifier si l'Italie est plus ou moins un pays « exceptionnel » : ce qui est intéressant, dans cette étude, est d'observer qu'en Italie une perception de la criminalité diffusée est plutôt répandue, au point d'influencer profondément les imaginaires des écrivains. Les textes qu'on a présentés immergent le lecteur dans cette perception, en créant une atmosphère criminelle qui semble être enracinée dans la terre même. Alors, le territoire italien n'est pas dessiné comme un lieu « pris », avec ses institutions et ses normes, mais comme un éternel territoire de conquête. Par conséquent, on peut considérer les nomotopes de l'exception représentés dans ces romans comme transparents, puisque les personnages participent à cette vision « obscure » de l'Italie.

Au contraire, dans *La scuola cattolica* et *Il tempo materiale*, on observe une attitude différente. On peut la définir comme étant « opaque » : les personnages ou, tout du moins, une partie d'entre eux ne perçoivent pas qu'ils vivent dans un lieu violent et, donc, ils sont choqués quand un événement sanglant les oblige à changer leur regard sur la société à laquelle ils appartiennent. À cet égard, le texte d'Albinati raconte la peur ressentie par la population du quartier Trieste, l'un des plus bourgeois de Rome, dans les années Soixante-Dix, où vivaient les bourreaux du Crime du Circeo :

> Un delitto come quello che ho concisamente narrato fu un fatto eccezionale nel QT[645] e, come tale, avrebbe dovuto essere isolato nella coscienza degli abitanti, tanto era alieno dalla loro mentalità e dall'esperienza comune. Ponderazione, cautela, laboriosità, prudenza, decoro, cosa avevano a che fare con quella mostruosità? Tra la brava gente certe cose non succedono. Quanto

[644] A tutti i rispondenti è stato chiesto di esprimere un giudizio sull'efficacia dell'attività di controllo delle forze dell'ordine, ponendo il quesito "Tutto considerato, lei pensa che le forze dell'ordine (Polizia, Carabinieri, ecc.) riescano a controllare la criminalità nella zona in cui vive?". Hanno fornito una valutazione negativa il 46,4% degli individui, un dato notevolmente peggiorato rispetto al 38,4% della precedente rilevazione. Si reputano poco soddisfatti dell'operato delle forze dell'ordine il 35,2% e per niente soddisfatti l'11,2% [Ivi, p. 10].

[645] Quartiere Trieste [Quartier Trieste].

più è grave e rara un'infrazione, tanto più dovrebbe incoraggiare i cittadini a sentirsi probi, accerchiandola con un cordone isolante. L'alleanza tra gli onesti è l'unica ricaduta positiva del crimine. La reazione morale che permette di ristabilire i valori offesi, di riconoscerli come fondamentali e difenderli collettivamente. Invece non andò affatto così. Quel delitto non strinse affatto gli abitanti del QT in un comune sentire, li terrorizzò e li rese sospettosi l'uno dell'altro. Li spinse addirittura a dubitare di se stessi, che è la scissione più grave. Leggendo le cronache, come si guarda in fondo a un pozzo dove oscilla, buia e deforme, la propria immagine, sembrò di riconoscere una tara nascosta, un demonio che si agitava nelle fondamenta di quel modo di vivere. Invece che essere sterilizzata dalla saldezza morale, la piaga infettò e diffuse la totale incertezza su *chi* aveva fatto *cosa*, e *perché*, e su chi era comunque capace di farlo, disposto, pronto a farlo, in ogni casa, in ogni strada, in ogni classe scolastica o gruppo di amici o famiglia, il delitto si moltiplicò con un effetto di rifrazione che lo rendeva infinitamente possibile[646].

Ce passage de l'ignorance à la conscience de la nature violente du lieu dans lequel on vit est témoigné dans *Il tempo materiale* dès les premières pages :

L'eterna Italia rurale e pastorale tirata su con le pietre grigie tagliate a mano, fatti di muri a secco ricamati dall'edera e dal muschio, abitata solo dagli osci e dagli etruschi, semplice, contadina, i morti che riposano nei cimiteri di paese, la ghiaia sul fondo tra le tombe, gli scricchiolii e l'odore dei gladioli, tra la ghiaia le bacche dei cipressi, il cielo limpido, le rose. Fantasmi del paesaggio, circonvenzioni della percezione nazionale. Il pittoresco, il locale, il premoderno, il genuino. La bella Italia semianalfabeta che per decenza ignora la grammatica. […] Poi comincia il telegiornale. Parlano di Roma. Di un agguato, ieri, in via Acca Larentia. Degli spari. Ci sono due morti, un poliziotto ha ferito una persona. Si vede un corpo coperto da un lenzuolo bianco. Le facce dei morti sono giovani e biancastre, i lineamenti sono ghirigori sulla luce[647].

[646] Un crime comme celui que je viens de décrire avec concision était un fait exceptionnel dans le QT et, en tant que tel, il aurait dû être isolé dans la conscience des habitants, tant il était étranger à leur mentalité et à leur expérience commune. Pondération, prudence, diligence, bienséance, décorum. Qu'avaient-ils à voir avec cette monstruosité ? Chez les honnêtes gens, ces choses-là ne se produisent pas. Plus l'infraction est grave et rare, plus elle devrait encourager les citoyens à se rebeller, en la ceinturant d'un cordon isolant. L'alliance entre les honnêtes gens est le seul impact positif du crime. C'est la réaction morale qui permet de rétablir les valeurs offensées, de les reconnaître comme fondamentales et de les défendre collectivement. Mais là, ce ne fut pas le cas. Ce crime n'a aucunement rapproché les habitants du QT dans un sentiment commun, il les a terrifiés et les a rendus méfiants les uns envers les autres. Il les a même poussés à douter d'eux-mêmes, ce qui constitue la division la plus grave. En lisant les chroniques, comme on regarde au fond d'un puits où son image oscille, sombre et déformée, le quartier cru reconnaître une tare cachée, un démon qui dérangeait les bases de son mode de vie. Au lieu d'être stérilisée par la force morale, la peste se propagea et répandit l'incertitude totale quant à savoir *qui* faisait *quoi*, et *pourquoi*, et qui serait encore capable de le faire, disposé à le faire, dans chaque maison, dans chaque rue, dans chaque classe d'école ou groupe d'amis ou chaque famille : le crime se multiplia avec un effet de réfraction qui le rendit infiniment possible [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 490].

[647] [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 10-11 ; trad. fr., p.].

Dans les deux cas, on observe un passage plutôt rapide d'un état de tranquillité à un état de profonde violence. D'ailleurs, l'intrigue, en général, naît ainsi. Toutefois, la nouvelle conscience change le regard que l'individu a sur son territoire et, par conséquent, cette situation produit des effets d'« inquiétante étrangeté », d'*unheimlich*, selon la définition de Sigmund Freud. « L'étrangeté de l'expérience vécue est suscitée quand des complexes infantiles refoulés sont ravivés par une impression, ou bien quand des convictions primitives dépassées semblent être confirmées de nouveau »[648] : en effet, dans des lieux considérés civils, quelque chose de très violent s'est produit, ramenant à la condition brutale de la vie humaine. Alors, l'individu s'inquiète de ce retour de la nature violente de l'homme dans des lieux jusqu'ici perçus comme pacifiques. De plus, on peut comparer ces passages avec le cliché de la maison hantée des films d'horreur. Selon les études de Marion Hendrickx, la maison hantée peut être comprise à la lumière de la figure de la mère kleinienne :

> Voici donc la mère kleinienne archaïque, toute-puissante puisque possédant tout ce qu'il y a de bon et de mauvais, non limitée dans son pouvoir, pouvant anéantir ou non les objets qu'elle renferme, comme la maison hantée a tout pouvoir sur ses habitants. Selon son bon vouloir, elle donnera ou non le « sein ». Cette mère-là, mythique, n'est pas spécialement rassurante. C'est la mère réelle par ses soins, sa fiabilité et son amour qui apaisera les angoisses liées au fait d'être totalement dépendant d'elle. On retrouve donc très souvent cette mère mythique dans les récits d'horreur, sous forme de sorcières ou de fées toutes-puissantes, de maisons, métaphores du ventre, qui donnent ou qui reprennent comme disait Luke dans la maison hantée, ces « larges canapés qui vous tendent les bras […] et qui vous rejettent aussitôt », qui laissent vivre, ou qui donnent la mort[649].

D'ailleurs, l'Italie est la mère-patrie : une terre-mère qui paraît pleine d'amour pour ses enfants, mais qui, ensuite, montre un visage terrifiant en découvrant la nature violente de ses limites. Le doux lait de ses seins se transforme en sang. Même si ces romans n'ont rien à voir avec les stratégies fantastiques des œuvres d'horreur, ils marchent de la même manière, en représentant un « esprit » criminel qui se cache dans sa propre maison.

La découverte de la mère-patrie hantée est thématisée par les récits qui se déroulent dans un lieu d'exception opaque : l'intrigue se forme justement quand on passe de la mère de « lait » à

---

[648] Sigmund Freud, *Das Unheimlich* (1919), trad. fr. « L'inquiétante étrangeté », en ID. *Écrits philosophiques et littéraires*, Paris, Seuil, 2015, p. 1220.

[649] Marion Hendrickx, *Petit traité d'horreur fantastique*, Toulouse, Eres, 2012, p. 50.

la mère de « sang ». En ce qui concerne les lieux d'exception transparents, la question est plus compliquée : le monde du texte n'est pas effrayé par cette situation, tout au plus les personnages peuvent éprouver une sorte d'angoisse par rapport à leur situation. Toutefois, le lecteur peut éprouver des sentiments d'inquiétude : cela est possible quand le lecteur découvre, à travers le texte, la nature hantée de sa « mère-patrie ». Puisque tous les textes sont des représentations de l'Italie Républicaine, ils peuvent produire des effets d'*unheimlich*, au sens d'une « étrange familiarité » : le lecteur reconnaît sa mère-patrie, mais, en même temps, elle lui paraît « étrange » par sa représentation « hantée ».

Cependant, il faut tenir compte d'un facteur : un lecteur qui partage la même conviction que celle émise par le texte, c'est-à-dire l'image de l'Italie en tant que lieu de criminalité, ne sera pas inquiété, mais il trouvera en revanche la confirmation de ses idées. On peut dire que cette situation peut alimenter des effets de paranoïa. De plus : que se passe-t-il dans la tête d'un lecteur étranger, qui ne considère pas l'Italie comme sa mère-patrie ? Même s'il est impossible de dire s'il éprouvera ou n'éprouvera pas de l'inquiétude, on peut imaginer qu'il aura un regard plus distancié et, donc, plus réflexif. Le roman est la représentation d'un monde possible, au-delà de sa volonté de représenter plus ou moins fidèlement la société italienne. Alors, l'Italie devient une sorte de lieu exceptionnel sur lequel et dans lequel, à travers les textes du corpus, on peut réfléchir à la violence.

2.3L'éthique de Badiou pour l'analyse des personnages ennemis

Ces lieux d'exception sont habités par des personnages. Nous en avons déjà rencontré certains : ceux qui ont essayé de lutter contre cette exceptionnalité. Dans ce chapitre, on se concentrera sur les personnages ennemis, c'est-à-dire ceux qui, à travers la violence, rendent effective l'exceptionnalité des lieux qu'on vient de décrire. On a vu que les personnages ennemis produisent, à travers leurs actions, une liberté égoïste. En cela, on peut affirmer que les personnages ennemis, pour ce corpus, sont des individus qui pervertissent le concept de liberté. À ce propos, on considère judicieux d'utiliser l'*Éthique* d'Alain Badiou pour analyser ces personnages. En effet, les catégories utilisées pour classer les personnages amis ne sont plus applicables : les ennemis sont tous très actifs, en cela une opposition entre patient et agent n'est plus pertinente.

L'éthique de Badiou se fonde autour du concept d'« événement », c'est-à-dire ce qui « fait advenir " autre chose " que la situation, que les opinions, que les savoirs institués »[650]. Autrement dit, l'événement ouvre une nouvelle possibilité de l'existence, qui brise la norme afin de montrer le « vide de la situation antérieure »[651]. En effet, chaque ordre, même le plus illuministe, n'arrive pas à donner naissance à une société complétement juste : il y a toujours des « taches », plus ou moins évidentes, d'inégalités. L'événement permet de s'apercevoir de ces inégalités. Ensuite, l'individu a pour objectif de réfléchir à la nouvelle conscience ouverte par l'événement et d'agir afin de remplir l'ancien vide.

On a vu que les textes du corpus s'inscrivent dans la société hypermoderne, c'est-à-dire une société qui a radicalisé les principes de la modernité. Nicole Aubert souligne que « la modernité est sous-tendue par trois idées : celle de progrès – la société serait en marche vers un progrès toujours accru -, celle de raison (sous l'influence notamment du rationalisme cartésien), et celle de bonheur, auquel le progrès et la science ne peuvent manquer de conduire. La philosophie des Lumières, avec les valeurs de liberté et d'égalité, incarne l'essence même de l'esprit moderne et de l'humanisme qui y est associé »[652]. Pour la modernité, la raison permet d'ouvrir de nouvelles possibilités à l'action humaine, en augmentant sa liberté de faire. Avec Foucault, on a vu que le néo-libéralisme transfert cette volonté dans le champ économique, en transformant l'acquisition de liberté en production de liberté. Toutefois, dans ce cas, il faut admettre que l'idée d'augmenter la capacité d'action de l'humanité est quelque chose de positif. Le personnage ennemi conduit la recherche de la liberté de façon égoïste : au lieu d'agir pour la liberté de la communauté, il n'agit que pour augmenter sa liberté individuelle. En cela, l'éthique de Badiou est particulièrement utile, parce qu'elle se base sur l'idée que l'action négative n'est rien d'autre qu'une manière de pervertir une certaine idée positive. Badiou reconnaît trois façons de fausser un élément positif : le simulacre, la trahison et le désastre[653] (dont on parlera de manière plus approfondie après). On a considéré utile de théoriser une grille d'analyse en partant de l'éthique de Badiou pour plusieurs motivations :

- Son analyse se fonde sur le concept d'événement, ainsi que la narration ;

---

[650] Alain Badiou, *L'éthique*, Caen, Nous, 2003, p. 99.

[651] Ivi, p. 100.

[652] Nicole Aubert, *Un individu paradoxal*, op. cit., p. 14.

[653] Cf. Alain Badiou, *L'éthique*,

- Les idées éthiques peuvent être étudiées uniquement en observant les actions humaines. Alors, la narration semble être un moyen très adapté à une telle perspective ;
- Badiou ne considère pas la violence comme une chose négative en soi, parce qu'elle doit être étudiée dans la situation particulière[654]. Aussi la narration agit de telle façon ;
- Il ne fait pas référence à une idée absolue du Bien et du Mal. Chez lui, ce sont des catégories qui acquièrent leur signification en s'opposant. Pour cela, sa vision de l'éthique est tout à fait compatible avec une vision greimasienne de l'agir, tout comme celle proposée dans cette thèse.

2.4 Le simulacre

L'événement permet d'éclairer les vides des anciens savoirs institutionnalisés. Il permet d'identifier un manque et de lutter pour le remplir. Au contraire, le simulacre montre comme victime d'une inégalité un ancien pouvoir. Il montre comme faible, comme quelque chose à protéger ce qui est, en réalité, puissant. Pour cela, l'individu du simulacre agit comme une sorte de « libérateur de l'opprimé », quand en réalité il lutte uniquement pour défendre un ancien privilège[655]. Au lieu d'ouvrir de nouvelles possibilités à la liberté humaine, il défend les anciens schémas de l'oppression, qui favorisent les intérêts d'un petit groupe.

Dans ce paragraphe, on analysera les personnages qui font partie d'organisations criminelles. Ils aspirent à se montrer comme un élément nouveau, qui pourra briser « l'injustice » de l'état de pauvreté imposé par une société considérée comme ennemie par le criminel. Mais, l'organisation, au lieu de lutter pour améliorer la vie de tous, défend exclusivement les intérêts de ses affiliés, en exploitant les autres. L'organisation criminelle veut être un groupe capable de donner, à nouveau, la liberté à ses membres, face aux contraintes d'une société toujours plus difficile et considérée comme classiste. Aller au-delà de la loi signifie, par conséquent, diminuer les obstacles à sa propre capacité d'action.

[654] Ivi, p. 98.

[655] Cf. Ivi, p. 104-111.

2.4.1 Narcissa, la force de la dissimulation

Dans le premier chapitre, on a analysé le personnage d'Antonia, en tant que seule partie amie du roman. Elle essaie d'établir un ordre dans un territoire rendu chaotique par une guerre éternelle entre différentes factions de la criminalité organisée. Elle a même subi un attentat avec ses fils[656]. Cependant, elle essaie de rétablir l'ordre à travers le spectacle, c'est-à-dire quelque chose qui concerne les apparences et qui, dans ce cas, n'a pas réussi à changer l'essence de la situation. Au lieu d'apporter la paix, Antonia devient l'énième victime de la violence circulaire de la vengeance.

Dans le chapitre de la mort de Carmine, il y a une autre mort très importante : celle de Narcissa. Même si l'intrigue est dominée par la présence des personnages masculins, la dichotomie ami/ennemi de ce roman ne peut être comprise qu'en partant des personnages féminins. En expliquant la structure du pouvoir du territoire, Carmine nomme les religieuses. En effet, Narcissa, la Mère Supérieure du couvent de Rocca Bardata, est le véritable chef de toute la structure criminelle du roman. Pour comprendre la nature de ce pouvoir, il faut analyser ce personnage, qui est une sorte de « négatif » d'Antonia.

Narcissa fait partie d'une structure de pouvoir qui lie la criminalité organisée et les institutions religieuses. Pendant la lecture du roman, le lecteur doit relier plusieurs éléments qui, à la fin, donnent un schéma précis de ce réseau. Pour le reconstruire, il faut revenir au début de cette histoire, quand Tore fait signer des documents à Nuzzo :

> Il terreno qua attorno, gli rispose pronto il ragazzo porgendogli la cartelletta. Il proprietario porta grande rispetto per quello che fate e accussì ve l'ha donato interamente. Dovete solo segnare il nome vostro su sti fogli e il proprietario siete voi[657].

Mais, derrière la donation se cachent les intérêts de Carmine, qui veut signer un pacte avec un important *boss*, nommé le Messicano :

> Abbiamo sto terreno immenso, ettari e ettari mmali minati giù a Rocca Bardata. È intestato a uno che per motivi suoi non può fare storie, ed è nu cazzo di posto che per la posizione dove si sposa a pennello colle esigenze vostre: i camion coi rifiuti possono arrivare di notte dalla vecchia provinciale e lavorare indisturbati. […] Il primo padrone di quelle terre alla buonanima della

[656] Cf. Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 172.

[657] Ce terrain-là, répondit rapidement le garçon en lui tendant le dossier. Le propriétaire a un grand respect pour ce que vous faites, il vous l'a donc entièrement légué. Tout ce que vous devez faire, c'est signer ces documents et vous en serez le propriétaire. [Ivi, p. 118].

> Ngannamuorti ci doveva dei gran soldi, na bella chioppa di turnisi. Alla morte sua issu s'è creduto di poter dire addio al debito ma io e l'amico mio qua fuori ci siamo andati a ragionare e a furia di coppini l'avìmu convinto. Lu terrenu sua glielo abbiamo fatto intestare a un insospettabile, facendola passare come na specie di donazione[658].

Comme on l'a déjà vu, Tore n'est pas revenu chez lui pour défendre ses enfants, mais pour se venger de Carmine. De son côté, Carmine craint que son ancien ami ne soit revenu que pour s'emparer du terrain de Nuzzo, le père de sa femme. Pourtant, Narcissa essaie de tranquilliser Carmine :

> Abbiamo carte e testimoni che documentano l'impegno delle Sorelle del Martirio nei confronti del vecchio e dei suoi nipoti, stava continuando serafica la religiosa, e non sarà certo l'arrivo di un ex pregiudicato inaffidabile e senza santi in paradiso a rovinare i nostri piani. E poi Nuzzo lo ha lasciato scritto, da qualche parte, che mi donava tutto. Me lo aveva promesso. Anzi, me lo doveva. Finché è durata si è goduto appieno il suo magistero, grazie a me. Perciò vedi di startene calmo, perché tanto le sue carte le ho prese in consegna io il giorno del funerale: l'ultima cosa che ci serve adesso è che un atto di violenza richiami di nuovo l'attenzione di giornali e magistratura sul terreno…[659]

Narcissa est le pont entre la criminalité organisée et la politique : une figure religieuse qui gère les affaires du couvent comme une entreprise :

> Possiamo contare sul sostegno di alcuni benefattori privati che vedono di buon occhio la svolta imprenditoriale che voglio imprimere alle attività del convento. Brindisi ci invia un numero sempre più esiguo di bambini e non permetterò che tutto questo spazio resti inutilizzato: intendo affiancare all'orfanotrofio una piccola azienda di prodotti locali, e poi costruiremo laboratori e campi sportivi, e una sala convegni per gli eventi culturali, interventi insomma che faranno di

[658] Nous possédons un terrain immense, des hectares et des hectares en friche à Rocca Bardata. Il appartient à une personne qui, pour des raisons qui lui sont propres, ne peut pas s'en occuper, mais c'est un putain d'endroit qui répondrait parfaitement à vos attentes : des camions d'ordures peuvent venir de nuit depuis l'ancienne route de campagne et travailler sans être dérangés. [...] Le premier propriétaire de ces terres devait à la bonne âme du Ngannamuorti beaucoup d'argent, une très belle somme. À la mort de cette dernière, il pensait pouvoir échapper à sa dette, mais mon ami et moi sommes allés chez lui pour le raisonner et à force de petits coups de bâton, nous l'avons convaincu. Nous avons mis son terrain au nom d'une personne insoupçonnable, en faisant passer ça pour une sorte de donation [Ivi, pp. 126-127]

[659] Nous avons des papiers et des témoins qui attestent de l'engagement des Sœurs du Martyre envers le vieil homme et ses petits-enfants, poursuivit sereinement la religieuse, et ce n'est certainement pas l'arrivée d'un ex-taulard louche et sans foi ni loi qui ruinera nos plans. Et puis Nuzzo a laissé un écrit quelque part disant qu'il me léguait tout. Il me l'avait promis. En fait, il me le devait. Tant que cela a duré, il a pleinement profité de son magistère, grâce à moi. Donc, essaye de rester tranquille, car j'ai pris ses papiers le jour de ses funérailles : la dernière chose dont nous avons besoin maintenant, c'est qu'un acte de violence attire à nouveau l'attention des journaux et des magistrats sur ce terrain ... [Ivi, p. 28].

> questo posto qualcosa di più di un semplice istituto di provincia. E magari anche i ministranti della Diocesi se ne accorgeranno quando si tratterà di elargire nuove sovvenzioni…[660]

Nuzzo a toujours voulu asseoir sa position de saint : en cachant derrière sa signature les affaires de Carmine et Tore, Narcissa a permis à Nuzzo d'exercer son culte, « una chiesa dove prete e divinità la stessa identica cosa sono, agli occhi di chi ci viene a chiedere la grazia »[661]. Ainsi, chaque partie de ce réseau protégeait toutes les autres parties, afin de défendre les intérêts de tous et d'augmenter les rentrées d'argent.

Cependant, le véritable secret de Narcissa n'est pas lié aux affaires, c'est une chose plus sombre qui remonte à ses jeunes années :

> Faceva ritorno al convento dove all'epoca risiedeva la base del suo ordine. Rimasta sino a tarda sera a distribuire opuscoli nei paraggi di una festa privata durante la processione del Venerdì Santo, lo spettacolo dei mortari a rintronare il cielo di filacce roteanti di glicerina, aveva accettato un paio di bicchieri di vino di troppo ritrovandosi a dar spago a una comitiva di contadini. Quando le consorelle cui si accompagnava si erano rimesse in cammino, lei, assecondando ingenuamente le putide trame dell'Anticristo, le aveva convinte a lasciarla attardare ancora qualche minuto tra quella gente prima di rendersi conto che le sarebbe toccato risalire in solitudine per circa due chilometri in aperta campagna per riguadagnare il suo alloggio. Gli uomini si appalesarono alle sue spalle a circa metà strada, neri come il rimorso. Avanzarono verso di lei nel polverone serotino della festività defunta e la abbrancarono famelici. Ululanti. I loro volti come i pensieri di morte di abbandono in cui si rifugiò mentre in branco abusavano di lei[662].

---

[660] Nous pouvons compter sur le soutien de certains bienfaiteurs privés qui voient d'un bon œil le tour entrepreneurial que je veux donner aux activités du couvent. Brindisi nous envoie de moins en moins d'enfants et je ne laisserai pas tout cet espace inutilisé : j'ai l'intention de combiner le petit orphelinat avec une entreprise de commerce de produits locaux, puis nous construirons des ateliers et des terrains de sport, ainsi qu'une salle de conférence pour les manifestations culturelles : des interventions qui, en somme, feront de cet endroit quelque chose de plus qu'un simple institut provincial. Et peut-être même que les ministres du diocèse en tiendront compte quand il s'agira de donner de nouvelles subventions ... [Ivi, p. 152].

[661] Une église où prêtre et divinité sont exactement la même chose, aux yeux de ceux qui viennent demander grâce [Ivi, p. 116]

[662] Elle était retournée au couvent où résidait la base de son ordre. Après être restée jusque tard dans la nuit pour distribuer des opuscules lors d'une fête privée organisée pendant la procession du Vendredi Saint, rythmée par le spectacle des mortiers déchirant le ciel de filets de glycérine tourbillonnants, elle avait accepté quelques verres de vin de trop d'un groupe de paysans. Quand les sœurs qui l'avaient accompagnée s'étaient mises sur le départ, elle, cédant comme une ingénue aux intrigues de l'Antéchrist, les avait persuadées de la laisser s'attarder quelques minutes encore avec ces gens, avant de réaliser qu'elle devrait ensuite marcher seule sur environ deux kilomètres en pleine campagne pour regagner son logement. A mi-chemin, les hommes apparurent derrière elle, noirs comme le remord. Ils s'avancèrent vers elle dans la poussière de cette soirée de fête des morts et l'empoignèrent sauvagement. Hurlements. Leurs visages la hantaient comme les pensées de mort et d'abandon qui l'avaient assaillie tandis que la meute abusait d'elle. [Ivi, pp. 168-169].

Narcissa et Antonia partagent le même passé : elles ont toutes deux subi des violences sexuelles. Antonia, en tant que jeune fille, a été totalement victime du désir du père. Dans le cas de Narcissa, le récit est plus ambigu : il y a une jeune religieuse qui, malgré sa position, veut faire la fête avec des paysans, en cédant à l'allégresse du vin. À cause de cette faiblesse, le texte désigne l'Antéchrist, en tant que force qui joue avec la vie de Narcissa, au point de la faire tomber dans la violence. Dans un milieu chrétien, on pourrait parler d'un péché. À ce propos, Giorgio Agamben, en reconstruisant le signifié du terme « péché », a montré que :

> « Péché », selon l'étymologie, signifie simplement « faux pas ». D'après le dictionnaire d'Ernout-Meillet, le verbe « *peccare* [pécher] serait dérivé d'un mot **pecco* qui serait à *pes* [pied] ce que *mancus* [manchot] est *man*-[*us*] » *Scelus*, « crime », et *sceleratus*, « criminel », ont aussi étymologie semblable et renvoient au sanscrit *skhalati*, « il fait un faux pas ». La racine verbale hébraique **ht'*, qui exprime dans la Bible l'idée de péché, signifie également à l'origine « faire un faux pas » ou « manquer la cible ». Il n'est dès lors pas surprenant que les mots grecs *hamartano* et *hamartia*, qui, dans la Septante, traduisent *ht'* et *hatta 't* et, dans le Nouveau Testament, signifient « pécher » et « péché », veuillent dire aussi à l'origine « maquer la cible ». Cela montre que la langue ne disposait pas d'un terme pour exprimer l'idée du péché et que celle-ci a donc été forgée ultérieurement par les prophètes et les théologiens. Mais que la notion de péché ait été élaborée à partir de celle d'une erreur involontaire (comme faire un faux pas ou manquer la cible) implique aussi que la présupposition d'une volonté libre n'est aucunement nécessaire[663].

La scène du viol de Narcissa est le récit d'un « faux pas » littéral : elle est sortie de l'agissement normal d'une religieuse et, pendant le retour à sa normalité, elle est tombée sous la griffe de l'« Antichrist », du mal. En outre, cette histoire devient un « péché » parce que le moment du viol conduit à réinterpréter la fête à la lumière de ce qui s'est passé après : le viol est considéré comme une punition de la transgression de la fête. Un événement très banal devient une faute puisqu'il est puni. Les obligations très strictes qui caractérisent la vie des religieuses donnent une structure « moralisatrice » à ce récit, même si on ne peut pas considérer la fête et le viol causalement liés.

Conséquence de ce viol, Narcissa a un fils : Agostino, « nu bambino col corpo e la forza di un adulto »[664]. Agostino est un homme atteint de problèmes mentaux élevé par les religieuses,

---

[663] Giorgio Agamben, *Karman* (2017), trad. fr. *Karman*, Paris, Seuil, 2018, pp. 24-25.

[664] Un enfant avec le corps et la force d'un adulte [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 84].

et donc aussi par sa mère. Même si Narcissa n'a pas commis d'erreur de sa propre volonté, elle a pris sur elle-même la responsabilité de son « faux pas ». De l'autre côté il y a Antonia, devenue adulte, qui a voulu affirmer sa propre liberté en dénonçant son bourreau : elle a voulu montrer au monde le péché. Au contraire, Narcissa a toujours caché son péché et son fils. Alors, ce dernier devient le ballast attaché à son pied. En effet, Narcissa devra toujours cacher le « scandale » qu'est son fils : à cet égard, le texte raconte un épisode dans lequel Agostino viole une jeune religieuse, Gemma, dans un bosquet :

> All'improvviso la voce della monaca che da qualche parte disotto strillava il nome dell'idiota lo fustigò come una ventata, poi, in lontananza, un grido straziante si propagò come una lancia scagliata nell'oscurità per chiudersi infine con un uggiolio querulo e soffuso, quasi il canto dolente di una divinità oltraggiata[665].

Nuzzo arrive à neutraliser Agostino, mais, quand il faut expliquer aux autres ce qu'il s'est passé, Narcissa invente une histoire bien éloignée de la réalité :

> Quando tutti ebbero risalito l'erta – l'idiota carponi col respiro rotto dalla tosse e l'intero gruppo delle monache a soccorrerlo – Narcissa richiamò su di sé l'attenzione innalzando nel buio la dura figura senza rilievo e con voce alterata parlò: l'ha salvato, disse in un unico fiato, le sottane nere sollevate come le ali dischiuse di un uccello vendicatore.
> Come l'ha salvato? si voltò a interrogarla scheggiando le sillabe Mesciu Soriano […]. È così, ripeté senza incertezze la suora indicando con un cenno Nuzzo, ora muto e ginocchioni alla sua destra, intento a rifiatare. Abbiamo trovato Agostino che si dimenava a terra, laggiù. Era andato a chiamare suor Gema prima di noi. Forse ha avuto un malore. Respirava a fatica e sarebbe morto, ma lui lo ha salvato. […] Lo ha toccato con le dita sul collo, rispose loro piano la suora, e ha pronunciato il nome di Gesù. A quelle parole Gemma si sbriciolò in un pianto a dirotto improvviso e devastante. Narcissa la fulminò con occhi di bragia, e, avvicinatasi, la schiaffeggiò con inaudito vigore. È finita ora, le disse nello sconcerto generale, guardandola portarsi scioccata le mani al volto paonazzo, è passata! Non hai saputo aiutarlo ma nessuno te ne farà una colpa. Nella sua immensa grazia Nostro Signore Iddio si è incaricato di salvare la vita al povero Agostino, e l'ha fatto per il tramite di questo sant'uomo… La donna ritornò a fissare ancora Nuzzo, che adesso, rifuggendo dagli sguardi che lo cercavano avidi nella penombra stenebrata dai fanali del bus, stava mirandosi le mani incredulo e allucinato. È un miracolo, bisbigliò dopo

[665] Soudain, la voix de la religieuse, venue de quelque part en bas, cria le nom de l'idiot, le fouettant comme un coup de vent, puis au loin un cri déchirant se répandit comme une lance jetée dans les ténèbres et s'acheva par un gémissement plaintif et étouffé, comme le chant funèbre d'une divinité outragée [Ivi, pp. 91-92]

una pausa infinita suor Caterina, la voce come proveniente da qualche parte profondissima nel petto[666].

Cette scène est fondamentale pour comprendre le roman : par sa volonté de défendre son fils, malgré sa nature violente et malade, Narcissa crée un faux mythe. Nuzzo, un individu ignorant et abject, est célébré comme un saint ; Agostino, violeur et dangereux, est décrit comme une victime. De plus, Gemma, la véritable victime, est réduite au silence. Elle n'a pas réussi à aider Agostino. Pire encore, Narcissa essaie de renverser la situation : c'est Gemma qui a commis une faute, mais, grâce à la « magnanimité » de Narcissa, personne ne l'accusera d'avoir échoué.

Agostino est la marque de l'ancien « faux pas » de Narcissa : il est une sorte d'incarnation de l'événement du viol. En même temps, il est une excuse pour Narcissa. En défendant son fils, elle protège en réalité ses intérêts et son désir de pouvoir :

[Gemma est celle qui parle] Oggi stesso intendo telefonare alla curia per richiedere un appuntamento, voglio raccontare tutto, ogni cosa, incalzava quella continuando incrollabile a raggiare sguardi di sfida, tra i suoi occhioni nudi spalancati come corridoi e la suprema riluttanza che incarnava ora la faccia di Narcissa una vaga deriva stellare, il lento, ineluttabile ruotare degli astri.

No, ragazzina, non lo farai, sibilò brusca la badessa in uno scuotimento di testa, un ghigno feroce a sbregarle il volto tirato allo spasimo. Non metterai a repentaglio anni di lavoro… Ammutolendosi di botto per la sorpresa, Gemma emise un gemito e la fissò spaurita. Di scatto, brutale, Narcissa le si avventò addosso, le mani serrate come un guinzaglio attorno al suo esile collo. Non farai un bel niente, tornò a ripetere roca, gli occhi dardeggianti una luce sconnessa e

[666] Lorsqu'ils eurent tous gravi la pente - l'idiot à quatre pattes, le souffle coupé par la toux, le groupe de religieuses se précipitant à son secours - Narcissa attira l'attention sur elle, redressant dans l'obscurité sa silhouette dure et sèche, ses jupons noirs relevés comme les ailes ouvertes d'un oiseau vengeur, et de sa voix rauque dit dans un souffle : il l'a sauvé.

Comment l'a-t-il sauvé ? lui demanda Mesciu Soriano en détachant chaque syllabe [...]. Il en est ainsi, répèta la religieuse sans hésiter, indiquant d'un signe de tête Nuzzo, désormais muet, agenouillé à sa droite, qui reprenait péniblement son souffle. Nous avons trouvé Agostino qui se tordait sur le sol, là-bas. Il a appelé sœur Gemma avant nous. Peut-être qu'il a eu un malaise. Il respirait à grand-peine et aurait pu mourir, mais il l'a sauvé. [...] Il a posé ses doigts sur son cou, répondit enfin la religieuse avec douceur, et a prononcé le nom de Jésus. À ces mots, Gemma s'effondra en un sanglot soudain et déchirant. Narcissa la fusilla du regard et, s'approchant d'elle, la gifla avec une vigueur inouïe. C'est fini maintenant, lui dit-elle dans la confusion générale, la regardant, choquée, porter ses mains à son visage en feu, c'est fini ! Tu n'as pas su comment l'aider, mais personne ne t'en voudra pour cela. Dans son immense grâce, notre Seigneur a daigné sauver la vie du pauvre Agostino, et il l'a fait par l'intermédiaire de ce saint homme ... La religieuse dirigea à nouveau son regard sur Nuzzo, qui fuyant les regards qui le cherchaient avidement dans la faible lueur des phares du bus, fixait ses mains, incrédule et halluciné. C'est un miracle, murmura Sœur Caterina après un long silence, sa voix semblant surgir des profondeurs de sa poitrine [Ivi, pp. 93-94]

> luciferina che guardavano la novizia contorcersi con foga nella sua stretta, una smorfia di puro terrore a corroderle i tratti. Strinse. Con tutta la forza che aveva. […] Rilasciò le spoglie esanimi di Gemma e s'allontanò dalla poltrona col fiatone. Sentiva le mani pulsare doloranti, il sudore rigarle copioso la schiena[667].

Narcissa a commis un « faux pas » et elle a été violée. Agostino, qui est né fou, ne peut pas être considéré comme responsable de sa violence : même s'il est un personnage très dangereux, il ne peut pas être considéré comme un personnage qui veut faire du mal car il n'est pas capable de comprendre la différence entre la réalité, selon son esprit, et celle qui se trouve au dehors. Narcissa tue Gemma en montrant ainsi sa vraie nature. Pour protéger « des années de travail », elle étrangle Gemma, afin de la faire taire définitivement. Narcissa est exactement comme le signifié de son nom : « Narcissa » rappelle le nom de « Narcisse », c'est-à-dire l'image d'un individu fermé sur lui-même. Narcissa est une figure de l'égoïsme pur, qui ne s'arrête devant rien.

La violence du viol de Narcissa a donné vie à Agostino, lequel peut être considéré comme une figure de la violence. Une sorte de démon mortel (à la fin du roman, Narcissa l'appellera « ignobile demonio »[668]), qui représente une partie de la nature de la religieuse. Le texte, au lieu de décrire un conflit psychologique, en représente un extérieur, entre la mère et le fils. Dans ce conflit, il faut reconnaître la nature « tragique » de Narcissa : pour ce faire, on reprend les réflexions de Carlo Gentili et Gianluca Garelli sur ce concept :

> Il faut attribuer à Héraclite la maxime qui, plus que toute autre, manifeste l'essence du tragique, sa duplicité vécue dans une dimension univoque : ethos anthropoi daimon (22B119 DK). Le tragique consiste en la "symétrie syntaxique" de cette phrase qui, grâce aux deux nominatifs, peut être lue dans les deux sens : « le caractère est le démon de l'homme », mais aussi « le démon est le caractère de l'homme ». Si la première traduction indique que ce que l'homme considère

---

[667] Je vais appeler la curie pour leur demander un entretien aujourd'hui même, je veux tout leur dire, tout, menaçait-t-elle en continuant de lancer des regards de défi, de ses yeux grands ouverts et vides comme un gouffre, tandis qu'une reluctance suprême marquait maintenant le visage de Narcissa : une dérive stellaire, telle la rotation lente et inéluctable des étoiles.

Non, ma fille, tu ne le feras pas, siffla sèchement la religieuse en secouant la tête, un rictus féroce fissurant son visage crispé. Tu ne compromettras pas des années de travail ...

Hoquetant de surprise, Gemma gémit et la fixa avec effroi. Narcissa se précipita brusquement sur elle, les mains crispées comme un étau autour de son cou mince. Tu ne feras rien, répéta-t-elle d'une voix rauque, ses yeux dardant une lumière folle et diabolique sur la novice qui se tortillait désespérément, une grimace de terreur pure déformant ses traits. Elle serra. De toutes ses forces. [...] Elle relâcha le corps sans vie de Gemma et s'éloigna du fauteuil en haletant. Elle sentait ses mains palpiter de douleur, la sueur ruisseler le long de son dos [Ivi, p. 123].

[668] Ignoble démon [Ivi, p. 197].

> comme divin et contre lequel il est impossible de lutter, n'est que l'incapacité humaine à raisonner son propre caractère, la seconde dit que dans ce que l'homme considère comme son propre caractère, en supposant qu'il puisse agir volontairement sur la base de ses propres choix, se révèle en réalité la volonté du dieu à laquelle l'homme ne peut échapper. La coprésence spécifique des deux sens est tragique[669].

La violence de Narcissa montre-t-elle la violence d'une mère qui protège son fils ou la violence d'une femme qui aime le pouvoir ? Agostino est-il la cause ou le prétexte de la violence de Narcissa ? La violence de Narcissa dérive-t-elle d'une imposition externe, c'est-à-dire d'un fils malade à protéger, ou d'une imposition intérieure, c'est-à-dire d'un caractère avide ? Sur cette ambiguïté se fonde le tragique de cette figure : Agostino, en tant que figure de la violence naïve, représente ce « démon » contre lequel Narcissa a toujours dû se battre.

Si le conflit entre Tore et Carmine est la représentation de la lutte classique pour le pouvoir, faite de vengeance, d'amitié trahie, etc., le conflit entre Narcissa et son fils est l'image d'un conflit intime.

En outre, Narcisse semble être très impliquée dans les mondanités :

> Alle sue spalle, sui muri ingombri sino al soffitto di croci e immaginette sacre, faceva bella mostra di sé una sfilza di fotografie della badessa assieme a questo o a quell'altro maggiorente della politica locale. In una suor Narcissa esibiva la sgargiante chiostra di denti rifatti tenendo sottobraccio il cantante Al Bano durante l'ultima edizione della Fiera bovina[670].

En gérant ses affaires de terrains sans aucune limite, allant jusqu'à tuer pour défendre ses intérêts, Narcissa agit au-delà de la loi. La loi d'Antonia était la loi du spectacle : elle illumine l'événement afin de rendre le monde « témoin » de ce qu'il s'est passé. En revanche, Narcissa veut vivre au-delà de la loi et, pour ce faire, doit agir dans l'obscurité : on peut parler de ce que

---

[669] A Eraclito dev'essere assegnata la massima che più di ogni altra manifesta l'essenza del tragico, la sua duplicità vissuta entro una dimensione univoca: *ethos anthropoi daimon* (22B119 DK). Il tragico consiste nella « simmetria sintattica » di questa frase che, grazie ai due nominativi, può essere letta nei due sensi: «il carattere è il demone per l'uomo », ma anche « il demone è il carattere dell'uomo ». Se la prima traduzione afferma che ciò che l'uomo ritiene divino, e contro il quale è impossibile lottare, è solo l'incapacità umana di aver ragione del proprio carattere, la seconda dice che in ciò che l'uomo ritiene soltanto la propria indole, presumendo con ciò di poter agire volontariamente in base alle proprie scelte, si rivela in realtà la volontà del dio a cui l'uomo non può sottrarsi. Tragica è la specifica compresenza di entrambi i sensi [Carlo Gentili, Gianluca Garelli, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 13-14].

[670] Derrière elle, sur les murs recouverts jusqu'au plafond de crucifix et d'images pieuses, était exposée une série de photographies de la religieuse avec tel ou tel autre acteur de la vie politique locale. Sur l'une d'entre elles, sœur Narcissa exhibait ses deux étincelantes rangées de fausses dents en tenant le chanteur Al Bano par le bras lors de la dernière édition de la foire aux bestiaux [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 27].

Michaël Fœssel a appelé la « loi de la nuit » : « celui qui entre dans la nuit pour ne pas y dormir échappe pour un temps au jugement des autres ou à celui de sa propre conscience »[671] . Donc, afin de vivre au-delà de la loi, il faut éliminer chaque témoin. Si la loi d'Antonia est la loi de la découverte, la loi de Narcissa est la loi de la dissimulation. Antonio Scurati a montré qu'aujourd'hui « l'homme de pouvoir se compose [...] d'un corps naturel et d'un corps médiatique, et trouve ainsi, à côté d'une existence mortelle, une existence semi-divine »[672]: Narcissa, avec ses photos aux côtés de personnages politiques importants, crée une image de soi qui cache sa vraie nature violente. Son apparence doit être son essence, aux yeux des autres. La lumière spectaculaire d'Antonia voudrait aider les autres à mieux voir, alors que la lumière de Narcissa se veut forte afin de les aveugler.

La loi de la nuit est l'obligation d'éliminer chaque témoin : d'ailleurs, Carmine, qui participe à la structure du pouvoir de Narcissa, fait tuer Antonia, c'est-à-dire celle qui a voulu augmenter considérablement le nombre d'yeux fixés sur les affaires de Rocca Bardata. Mais, on l'a vu, l'élimination des témoins ne signifie pas l'élimination des traces : elles restent, en tant que ballast aux « pieds » des « personnages de la nuit ». D'ailleurs, dans le même chapitre où Carmine se confronte à Tore, au point d'être tué par ce dernier, Narcissa s'oppose à son démon, Agostino :

> L'anziana donna [Narcissa] riconobbe le fattezze sfocate della novizia con le guance a mela, adagiata su uno scranno […]. Avvicinandosi, Narcissa comprese che aveva un bavaglio sulla bocca […]. Oh, Vergine Santa, esclamò andandole incontro per liberarla. Ma una voce proveniente dall'angolo più in ombra la fermò. No, matri, proruppe alta e piena di minaccia, non vi facìti mbrugghjiari da quella faccia di agnolo.
>
> Narcissa si voltò.
>
> La sagoma massiccia di Agostino emerse per metà dalla tenebra, due occhi cupi e stravolti sporgenti come palle a guardare bigi verso di lei […]. Devi lasciarla andare, gli ingiunse tassativa la donna, il dito appuntato all'indirizzo della novizia che ora, occhi sgranati, revulsi dalla paura, si dibatteva come fuori di senno […].

[671] Michaël Fœssel, *La nuit*, Paris, Autrement, 2017, p. 15.

[672] L'uomo di potere […] si compone di un corpo naturale e di un corpo mediatico, e riguadagna così, accanto a un'esistenza mortale, un'esistenza semidivina [Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno*, op. cit., pp. 191-192].

> Ma l'avìmu truvata, matri. Finalmente. Idda la ragione di tutti i cattivi pensieri che mi tormentano è. La tentazione che m'àve reso impuro e indegno dell'amore vostro ète…[673]

Narcissa est un personnage dédoublé : son apparence de femme respectable ne correspond pas à sa nature de femme avide. Agostino a un regard altéré sur la réalité : il n'accepte pas que ses désirs sexuels proviennent de son intimité, mais veut voir leur cause dans la beauté des autres. Ici, on lit la représentation du concept du péché en tant que « séduction », à la base du mythe des origines chrétiennes, selon la pensée de Paul Ricœur :

> Si l'on suit jusqu'au bout l'intention du thème du serpent, il faut dire que l'homme n'est pas le méchant absolu ; il n'est que le méchant en second, le méchant par séduction ; il n'est pas le Mauvais, le Malin, substantivement si l'on peut dire, mais mauvais, méchant, par épithète ; il se rend méchant par une sorte de contre-participation, de contre-imitation, par consentement à une source de mal que le naïf auteur du récit biblique dépeint comme ruse animale. Pécher c'est céder[674].

On le répète : Agostino est l'image de l'*hamartia*, c'est-à-dire le péché en tant que « faux pas ». Son esprit est faible, donc il n'est pas capable de comprendre la réalité. De plus, ce qui rend cette scène « diabolique » est le fait que l'action « satanique », dit René Girard, se fonde sur « la fausse accusation, [sur] la condamnation injuste d'une victime innocente »[675]. La belle novice n'a rien fait, cependant elle est considérée comme méchante par Agostino qui ne réussit pas à résister à ses désirs. Même Agostino est une victime, car sa folie est son « démon » : il doit céder à son attitude bestiale.

---

[673] La vieille femme [Narcissa] reconnut les traits flous de la novice aux joues rebondies, allongée sur un banc [...]. En s'approchant, Narcissa réalisa qu'elle était bâillonnée [...]. Oh, Sainte Vierge, s'écria-t-elle en se précipitant vers elle pour la libérer. Mais une voix surgissant du coin le plus obscur l'arrêta. Non, mère, cria-t-il fort et menaçant, ne vous laissez pas tromper par ce visage d'ange.

Narcissa se retourna.

La silhouette massive d'Agostino émergeait à moitié de l'obscurité, ses yeux sombres et fous luisant comme des balles dardées sur elle [...]. Tu dois la laisser partir, ordonna catégoriquement la femme en pointant du doigt la novice qui, maintenant, les yeux écarquillés par la peur, se débattait comme une folle [...].

Mais nous l'avons trouvé, Mère. Enfin. La raison de toutes les mauvaises pensées qui me tourmentent. C'est la tentation qui m'a rendu impur et indigne de votre amour ... [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., pp. 193-194].

[674] Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité* (1960), Paris, Seuil, 2009, p. 474.

[675] René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclaire*, op. cit., p. 65.

Toutefois, dans la tragédie, on rencontre avec l'*hamartia*, l'*hybris*, laquelle « désigne la présomption qui jette le héros hors de sa condition et de la mesure »[676]. Narcissa vit au-delà d'elle-même, car elle transcende son essence pour devenir une apparence, un personnage spectaculaire qui veut cacher sa vraie nature de femme avide. La confrontation avec son fils permet, à la fin, de comprendre que l'erreur de Narcissa n'est pas au deuxième degré : elle n'agit pas de façon violente à cause d'Agostino, mais elle le fait car son attitude même est violente. Elle croit être victime d'un démon, Agostino, mais en réalité sa violence provient de son esprit. En effet, Narcissa, en tuant Gemma, déclare l'avoir fait pour défendre son « travail » et non pour protéger son fils fou. On peut dire qu'Agostino est le démon qui découvre la partie agressive liée à la belle apparence. La scène continue :

> Via di qua, maledetto abominio, bramì sempre più incollerita, smettila di fare il pazzo e di complicarmi la vita. Come spiegherò tutto questo se si viene a sapere, eh? Come?
> Ma l'idiota, ormai ingovernabile, tornò alla carica con la tanica issata al petto. Idda deve bruciare, matri, sentenziò sinistro, il labbro sdrucito in un ghigno, negli occhi vuoti di raziocinio la mulaggine ottusa dei posseduti, solo accussì voi finalmente mi vorrete bene!
> Scostò di lato l'anziana con uno strattone che la sterrò sul pavimento e s'accinse furioso sulla novizia ancora intrappolata al trono. Le riversò addosso il contenuto della tanica blaterando empietà d'ogni sorta mentre quella sotto di lui mugolava disperata, sbavando e piangendo, gli occhi due tizzi tremuli che il gioco di chiari e di scuri nella stanza rendeva soprannaturali[677].

La présence de l'essence est une sorte de modernisation de l'Enfer : Agostino, en tant que « démon satanique », accuse la novice, la juge en la condamnant à la mort par le feu. L'usage du feu est un symbole très connu, lié à la conception du mal en tant que souillure : le feu est l'outil de la purification. De plus, il faut considérer que dans la religion chrétienne, la souillure par excellence est la sexualité, parce que « l'impureté est liée à la présence d'un " quelque

---

[676] Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, op. cit., p. 322.

[677] Sors d'ici, maudite abomination, tu es incontrôlable, maîtrise ta folie qui ruine ma vie. Comment vais-je expliquer tout cela si ça se sait, hein ? Comment ?

Mais l'idiot, devenu ingérable, revient à la charge, le torse gonflé. Elle doit brûler, mère, dit-il en la condamnant d'un air sinistre, la lèvre pincée en un rictus, ses yeux vides de toute raison, mais remplis de l'éclat terne des possédés, ce n'est que de cette façon que vous m'aimerez enfin !

Il écarta la vieille femme d'un coup sec qui la jeta au sol et se dirigea furieusement contre la novice toujours prisonnière sur le banc. Il déversa sur elle le contenu du jerrican en déblatérant toutes sortes d'impiétés, tandis que la malheureuse gémissait désespérément, bavait et pleurait, ses yeux brillant comme deux tisons ardents que les jeux de lumière et d'obscurité dans la pièce rendaient surnaturels [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 195].

chose ” matériel qui se transmet par contact et contagion »[678]. La vue, alors, peut être considérée comme une première forme de « contagion », puisqu'elle « montre » ce qui peut être « touché » en tant que matériel. Elle est une sorte de medium qui transmet le désir né de la chair. Agostino montre l'envers du système de pouvoir de Narcissa : les apparences peuvent aider à obtenir le pouvoir, mais aussi conduire à la destruction. Les apparences provoquent une contagion « visuelle » capable de désenchaîner les instincts les plus bas et les plus dangereux. Si l'apparence devient l'essence, alors pour la novice il n'y a plus rien à faire : elle est condamnée à être purifié puisque son fond n'a aucune valeur. La novice est coupable parce qu'elle est belle, parce qu'elle a provoqué la contagion du désir sexuel.

Enfin, le feu dévore la novice : « Lingue di fuoco di un arancione acceso circondarono la pozza con la rapidità di serpi luminose e poi, brancolando predaci, inarrestabili, aggredirono la novizia fino a sopraffarla »[679]. Le feu a la forme d'un groupe de serpents : le symbole du péché en tant que séduction se montre dans toute sa force destructrice, au point de confronter Agostino et Narcissa dans un véritable duel final :

> Alla fine ce l'hai fatta, ignobile demonio, a rendere vano il mio operato.
>
> L'idiota alzò verso di lei gli occhi arrossati dal fumo, poggiandosi alla balaustra. Matri mia, perdono, piagnucolò in affanno. Per una vita intera ho combattuto contro le tue vili macchinazioni, proseguì la donna facendosi innanzi imbizzita e claudicante, la croce grezza di un rosario brandita nel palmo come uno stendardo. Ho infranto ogni legge dell'uomo per contrastare il tuo avvento, perché quando il Signore mi ha chiesto in sposa tu me l'hai giurata. Hai mandato i tuoi bavosi servi a fecondarmi col tuo seme, costringendomi ad allevarlo. Mi hai sfidato a resistere all'assedio dei tuoi inganni: ma io non ho abbassato il capo, mai, non ho tradito la fiducia dell'Altissimo. Oh, no, non l'ho mai fatto.
>
> Perdono, ripeté l'altro in un refolo sottile.
>
> […] E poiché non mi hai sconfitto, tu, rinnegata creatura delle tenebre, tu, Lucifero, perirai oggi stesso in queste fiamme, proclamò Narcissa senza distogliere dall'idiota due duri occhi escoriati da un tremendo sfolgorio. Per la potenza del nome di Cristo Gesù e del Suo preziosissimo sangue versato per l'umanità intera, attaccò a recitare come un'ossessa, con l'intercessione di Maria Santissima, di tutti i Santi Arcangeli, in particolare di San Michele Arcangelo, di tutti i Santi Angeli e di tutti i Santi, io comando e ordino a qualunque spirito immondo di oscuramento

[678] Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, op. cit., p. 231.

[679] Des langues de feu orange vif lapèrent la flaque comme des serpents lumineux, puis, tâtonnant, imparables, se dirigèrent vers la novice jusqu'à la submerger [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 196].

> dell'intelligenza, a qualunque spirito di risentimento, a qualunque spirito di mancanza di perdono, d'incapacità di decisione, a qualunque spirito di odio, di distruzione, di litigio, d'ira, di risentimento, di vendetta, di andare via immediatamente da me e di non tornare mai più. Io lo comando e ordino nel santo nome di Gesù Cristo. Signore Gesù vieni a donarmi la tua pace, la tua vita, tu che sei il re della vita e di misericordia infinita.
>
> […] Matri, la supplicò tra le lacrime mentre quella continuava imperterrita a sciorinare il suo monologo, no àggiu cercatu altro che l'amore vostro…
>
> E così detto si rizzò all'impiedi, agganciò al suo corpo quello della madre e avvinto a lei cercò di scagliarsi al di là del parapetto. L'intero balconcino tremò, sgretolandosi. Precipitarono insieme a una gragnuola di calcinacci, il loro abbraccio che si dissaldava senza vita sul selciato mentre l'urlo acuto delle sirene dei pompieri giungeva a squinternare il crittogramma di nero pittato nel cielo[680].

Cette scène très forte pose le personnage de Narcissa face à son *ethos/daimon*, incarné par Agostino. Ce qui est présenté au lecteur sous forme de dialogue, est en réalité un monologue, puisque Agostino se limite à demander pardon. On assiste à un dédoublement de la « force ennemie » représentée par Narcissa, dans un moment d'auto-reconnaissance. Agostino est la punition définitive : fils de la violence, à la fin, il punira sa mère car elle, au lieu

---

[680] Enfin de compte, tu as réussi, ignoble démon, à détruire tout mon travail.

L'idiot, appuyé contre la balustrade, leva ses yeux rougis par la fumée vers elle. Mère, pardonnez-moi, implora-t-il dans un gémissement de détresse. Toute ma vie, j'ai lutté contre tes odieuses machinations, poursuivit la vieille femme, enragée et boitillante, la croix rugueuse d'un chapelet serrée dans la paume de sa main comme une arme. J'ai enfreint toutes les lois humaines pour étouffer tes desseins, car lorsque le Seigneur m'a demandé en mariage, tu as juré de te venger. Tu as envoyé tes serviteurs baveux me souiller de ta semence, me forçant à l'élever. Tu m'as mise au défi de résister au siège de tes tromperies : mais je n'ai pas baissé la tête, jamais, je n'ai pas trahi la confiance du Très-Saint. Oh non, jamais.

Pardon, répéta-t-il dans un faible soupir.

[...] Et puisque tu ne m'as pas vaincue, créature renégate des ténèbres, toi, Lucifer, tu périras aujourd'hui même par le feu, proclama Narcissa sans détourner de l'idiot ses deux yeux durs illuminés par un formidable éclat. Par la puissance du nom de Jésus-Christ et de son sang précieux versé pour l'humanité tout entière, récita-t-elle comme si elle était en transe, par l'intermédiaire de Marie la Très-Sainte, de tous les Saints Archanges, en particulier de Saint Michel Archange, de Tous les saints anges et tous les saints, je commande et ordonne à tout esprit d'impur obscurcissement de l'entendement, à tout esprit de rancune, à tout esprit incapable de pardon, incapable de choisir, à tout esprit de haine, de destruction, de dispute, de colère, de ressentiment et de vengeance, de me quitter immédiatement et de ne jamais revenir. Je le commande et je l'ordonne au saint nom de Jésus-Christ. Seigneur Jésus, viens me donner ta paix, toi qui es le roi de la vie et de la miséricorde infinie.

[...] Mère, implora-t-il en larmes tandis qu'elle poursuivait, imperturbable, son monologue, je ne voulais rien d'autre que votre amour ...

Ayant dit cela, il se redressa, serra le corps de sa mère contre le sien, et tenta de se jeter du haut du parapet. Tout le balcon trembla et s'effondra. Ils tombèrent ensemble une grêle de gravats, leur étreinte s'achevant sans vie sur le trottoir, tandis que le cri aigu des sirènes des pompiers déchirait l'impénétrable noirceur du ciel. [Ivi, pp. 197-198].

d'arrêter le crime, l'a toujours alimenté par son désir de pouvoir. On peut mieux comprendre ces deux personnages en considérant que, selon Paul Ricœur, il existe deux façons d'examiner les actions : il y a « les préceptes qu'[on] appelle préceptes de premier ordre, et qui sont relatifs aux actions humaines considérées en tant qu'accomplissements (*deeds*), et les préceptes dits de second ordre, qui sont relatifs aux états d'esprit des agents. Tandis que les premiers se définissent par rapport à l'opposition permis/non permis, les seconds le font par rapport à l'opposition coupable/non coupable »[681]. Narcissa admet avoir commis des actions non autorisées, mais elle n'accepte pas sa culpabilité : elle l'a fait à cause du démon, qui l'a toujours empêchée de vivre tranquillement. Mais, en réalité, la situation est véritablement inverse : c'est Agostino qui accomplit des actions non permises sans culpabilité, à cause de sa folie. En revanche, Narcissa, qui a été victime d'un viol dans sa jeunesse, a toujours voulu tout ce qu'elle a fait, afin d'augmenter son pouvoir. Et, tragiquement, elle mourra à cause de son avidité, laquelle, au lieu de lui donner le pouvoir, l'a jetée dans les flammes de l'Enfer.

2.4.2 Nicolas, le souverain ennemi

2.4.2.1 Le sacrifice du divers

L'histoire de Nicolas est le récit d'un jeune qui choisit de vivre du côté des maîtres qui contrôlent les esclaves. Il ne veut pas respecter la « loi des pères », mais fonder sa propre loi en devenant une sorte de « Dieu jaloux ». Le roman *La paranza* est l'histoire de la fondation de son pouvoir. Pour comprendre ce processus, il faut revenir au souvenir de la mère, expliqué dans le premier chapitre : dans cette scène-là, le jeune Nicolas assiste à l'assassinat comme s'il s'agissait d'un « jeu ». Toutefois, la mort semble être la chose la plus éloignée du concept de « jeu » : pour comprendre ce passage, il faut citer les réflexions sur le jeu de Hans-Georg Gadamer :

> L'être du jeu ne réside pas dans la conscience ou dans la conduite de celui qui joue, mais qu'il attire, au contraire, celui-ci dans son domaine et le remplit de son esprit. Celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse. Cela est vrai à plus forte raison là où il est explicitement visé lui-même comme étant une telle réalité ; c'est le cas lorsque le jeu apparaît comme *représentation pour le spectateur*, c'est-à-dire est "spectacle" (*Schauspiel*)[682].

[681] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (1990), Paris, Seuil, 2015, p. 339.

[682] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), Paris, Seuil, 1996, p. 127.

Le jeu prévoit toujours la possibilité d'un spectateur, alors on peut soutenir l'idée que le jeu soit un élément double : il existe en tant que chose jouée et chose vue. Mais, si le joueur ne peut pas contrôler cette réalité qui le dépasse, le spectateur, en tant que figure extérieure au jeu, peut le faire. Le spectateur, avec son regard, peut décider de considérer tout ce qu'il voit comme un jeu. Par conséquent, Nicolas peut juger la scène du meurtre comme un spectacle. Cet aspect est intéressant pour comprendre comment le groupe criminel (la *paranza*) de Nicolas naît. En fait, afin de rendre effective la force et surtout l'existence de la *paranza* dans le contexte criminel, il est nécessaire de se montrer capables de tuer. Et les garçons comparent toujours la vraie violence avec la virtuelle :

> - Amm''a fa 'nu piezzo.
> - Ma sono le quattro di mattina, quale pezzo vuoi fare?
> - Amm''a aspettà.
> - Aspettiamo, meglio.
> - Alle cinque di mattina andiamo fuori e ci facciamo i pezzi.
> - Ma che ci facciamo?
> - I pocket coffee.
> - I pocket coffee?
> - Eh sì guagliu', i pocket coffee… I neri. Ci facciamo un paio di neri mentre stanno aspettando di prendersi l'autobus per andare a faticare. Noi ci mettiamo là e ce li facciamo.
> - Ua', bella, - disse Dentino.
> - Accussì? – disse Briato'. – Cioè, senza manco sapere chi sono, bell'e buono rammo 'na botta a 'nu pocket coffee preso a cazzo?
> - Sì, così siamo sicuri che non appartiene a nessuno. Nessuno se ne fotte un cazzo di loro. Chi le fa le indagini per capire chi ha accis'a 'nu niro?
> - Ma l'amm''a fà noi tre o chiamiamo tutta la paranza?
> - No no. Deve essere presente tutta la paranza.
> - Ma quelli mo' stanno a casa a durmi'.
> - E chi se ne fotte, li chiamiamo, se scetano.
> - Ma facciamolo noi… e basta.
> - No. Devono vedere. Devono imparare.
> […] – Appiccia 'a Playstation, jà, - ordinò Nicolas […]. Mentre Briato' stava accendendo la Playstation aggiunse: - Fai partire Call of Duty. Facimmo Mission One. Quella dove stiamo in Africa. Così mi riscaldo a sparà ncopp''e nire[683].

[683] - On va buter des types.
- C'est quatre heures du mat', tu veux buter qui à une heure pareille ?!

Le parallélisme entre la fusillade réelle et la virtuelle est un élément qui caractérise la façon de penser de ces garçons, d'ailleurs le texte l'avait déjà marqué dans une autre scène, où la *paranza* s'entraîne à tirer :

> Presero in mano i Kalashnikov, se li passavano come strumenti sacri, li accarezzavano. - Guagliu', vi presento sua maestà il Kalash, - disse Maraja imbracciandolo. Tutti avrebbero voluto toccarlo, tutti avrebbero voluto provarlo, ma erano tre solamente: uno lo prese Nicolas, uno lo prese Dentino e il terzo Briato'.
> - Guagliu', ma questo è tale e quale a Call of Duty, - fece Briato' coprendosi le orecchie con le sue cuffie assurde. Caricarono mentre Drone teneva il computer in alto come se portasse una pizza sul vassoio, per farlo agganciare meglio alla rete e far vedere a tutti il video di Lord of War che aveva scelto. Guardarono Nicolas Cage sparare e poi Rambo. Erano pronti: uno, due, al tre partirono. A Nicolas e Dentino uscì la raffica, a Briato' era inserito invece il colpo singolo, quindi fece soltanto una serie di spari secchi. […] Potarono letteralmente le antenne che erano sul tetto e le paraboliche furono squarciate come orecchi rimasti attaccati per un pezzo di cartilagine[684].

On observe un renversement de l'« événement pur » qui est similaire à ce que Jean Baudrillard a décrit en parlant de la société du spectacle : cet événement renversé est « un

---

- On attend.
- On attend, c'est mieux.
- À cinq heures, on sort et on bute.
- Qui veux -tu buter ?
- Des michokos.
- Des michokos ?
- Ouais, les gars, des michokos. À l'arrêt du bus, on bute un ou deux négros qui vont au boulot.
- Mortel ! a fait Dentino.
- Comme ça ? a demandé Briato. Sans savoir qui c'est ? On bute deux michokos et c'est tout ?
- Ouais. On peut être sûrs qu'ils sont d'aucune famille. Tu crois que quelqu'un va chercher qui a fumé des négros ?
- On le fait nous trois ou toute la *paranza* ?
- Non, y doit y avoir toute la paranza. Mais on tirera que nous trois.
- Ils sont tous au pieu…
- Et alors ? On leur téléphone, c'est tout.
- Pourquoi on le fait pas que nous trois ?
- Il faut qu'ils voient. Pour apprendre. »

[…] – C'est bon, allume la Playstation », a ordonné Nicolas sans répondre. Et pendant que Briato l'allumait, il a ajouté : « Lance Call of Duty, on va faire la Mission One. Celle qui se passe en Afrique. Ça me servira d'échauffement. » [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., p. 217 ; trad. fr., pp. 225-226].

[684] Ils ont pris les kalachnikovs et se les passaient en les caressant tels des objets de culte. « Les gars, je vous présente Sa Majesté Kalach », a lancé Maharaja à la cantonade. Ils voulaient tous la toucher et l'essayer, mais il n'y en avait que trois : Nicolas en avait une, Dentino en a pris une deuxième et Briato la troisième.
« Les mecs, la mienne elle est exactement comme dans Call of Duty », a commenté Briato en se couvrant les oreilles avec son absurde casque antibruit. Ils ont chargé les fusils pendant que Drone soulevait son ordinateur comme s'il portait une pizza sur un plateau, pour mieux capter et leur montrer à tous 'extrait de *Lord of War* qu'il avait choisi. Ils ont regardé tirer Nicolas Cage puis Rambo. […] Ils ont littéralement cisaillé les antennes du toit et troué les paraboles, qui rassemblaient désormais à des oreilles ne tenant plus que par un morceau de cartilage [Ivi, p. 201 ; trad. fr., pp. 210-211].

événement tellement minimal qu'il pourrait ne pas avoir eu lieu du tout, et une amplification maximale sur écran. Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image. C'est devenu un événement pur, hors de toute référence naturelle, et dont on pourrait aussi bien donner l'équivalent en images de synthèse »[685]. Le fait est extrêmement réel : le meurtre de l'homme dans le souvenir de la mère, la fusillade sur le toit et la fusillade contre les noirs (qu'on citera dans quelques pages) sont des événements où la matérialité du corps est impliquée au maximum. Cependant, l'expérience de ces événements efface leur corporéité en faveur de l'imaginaire de la gloire reprise par les écrans (jeux vidéo et films). Ils ne vivent pas la réalité du fait accompli, mais ils incarnent la virtualité du désir de puissance vu « à la télévision ». La leur est effectivement une télé-vision : ils ne regardent pas ce qu'ils font, ils transfigurent leurs actions en quelque chose qu'ils ont déjà vu. Ils ne regardent pas la violence qui tue, mais l'image du pouvoir qui est apparu sur les écrans. Le fait existe, mais il est vécu comme s'il se passait à la télévision, à distance.

Ces actions, au lieu de produire des réalités, produisent des virtualités : elles ne sont pas vécues en tant que telles, mais en tant que représentations du pouvoir. Par conséquent, on peut comparer les gestes de la *paranza* avec le concept de « rite », lequel, selon Carlo Sini, est une ancienne forme de virtualité :

> Dans ces expériences, l'élément participatif est combiné à la capacité illusoire de vivre dans une réalité autre que la réalité commune et quotidienne, en dessinant des visions, des flux, des substances et des situations qui sont à la fois supérieures à la compréhension commune mais se rencontrent, pour ainsi dire, en chair et en os[686].

De plus, le rituel a besoin des mythes, c'est-à-dire d'un langage spécifique qui puisse organiser cette répétition :

> Covo. Non casa. Non appartamento. Non una parola altra che chiunque avrebbe usato per sviare, in caso stessero monitorando le loro conversazioni. Nicolas la scriveva e la ripeteva con quella sua eco inattuale, "covo", quasi a voler aumentare il senso cospiratorio, nascosto, criminale ed esorcizzare così il rischio che quel posto diventasse solo il luogo dove farsi le canne e giocare alla consolle. Voleva sempre crearsi un registro criminale, anche quando era da solo, se lo era

---

[685] Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, pp. 86-87.

[686] In queste esperienze l'elemento partecipativo si coniuga con la capacità illusiva di vivere entro una realtà altra da quella comune e quotidiana, attingendo visioni, flussi, sostanze, situazioni al tempo stesso superiori al comune intendimento e però incontrate, per così dire, in carne e ossa [Carlo Sini, *Reale, virtuale, più-che-reale* (1993), Milan, AlboVersorio, 2014, p. 15].

> imposto. Una lezione che aveva imparato da sé, una sorta di versione de "Vivi già la vita che vorresti avere" rifilata da ogni manualetto americano, che Nicolas aveva imparato senza leggerla da nessuna parte […]. Intorno a sé, Nicolas vedeva solo territori da conquistare, possibilità da strappare. L'aveva capito subito e non voleva aspettare di crescere, non gliene fregava nulla di rispettare le tappe, le gerarchie. Aveva passato dieci giorni a vedersi *Il camorrista*: era pronto[687].

Encore une fois, on comprend la nature « fantasmagorique » de la vision criminelle de Nicolas : il l'a apprise dans un film, en l'occurrence, le célèbre film de Giuseppe Tornatore de 1986, qui raconte de façon romanesque l'histoire de Raffaele Cutolo (le *boss* qui parvient à réunir les différents *clans* de la Camorra en une structure nommée *Nuova Camorra Organizzata*[688], une des plus puissantes organisations criminelles de l'histoire italienne), surnommé « 'O Prufessore ». Roberto Saviano, dès son premier livre, *Gomorra*, a remarqué cet aspect de la criminalité organisée contemporaine :

> Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario. Le nuove generazioni di boss non hanno un percorso squisitamente criminale, non trascorrono le giornate per strada avendo come riferimento il guappo di zona, non hanno il coltello in tasca, né sfregi sul volto. Guardano la tv, studiano, frequentano le università, si laureano, vanno all'estero e soprattutto sono impegnati nello studio dei meccanismi d'investimento. Il caso del film *Il Padrino* è eloquente. Nessuno all'interno delle organizzazioni criminali, siciliane come campane, aveva mai usato il termine padrino, frutto invece di una traduzione poco filologica del termine inglese *godfather*. Il termine usato per indicare un capofamiglia o un affiliato è sempre stato compare. Dopo il film però le famiglie mafiose d'origine italiana negli Stati Uniti iniziarono a usare la parola padrino, sostituendo quella ormai poco alla moda di compare e compariello[689].

---

[687] Planque. Pas maison, pas appartement nu un autre mot que quiconque aurait employé pour brouiller les pistes au cas où on surveillerait leurs conversations. Nicolas l'écrivait et le répétait, avec son aura de mystère, comme s'il voulait mettre en valeur sa dimension conspiratrice, cachée, criminelle, exorcisent ainsi le risque que cet endroit devienne juste un lieu où fumer des joints et jouer aux jeux vidéo. Il avait besoin de se donner cette dimension criminelle ; même quand il était seul il la recherchait. Une leçon qu'il avait apprise sans l'aide de personne, sa version de la maxime des super-héros américains qui dit : « Vis dès maintenant la vie que tu voudrais vivre », alors qu'il ne l'avait lue nulle part. […] Autour de lui, Nicolas ne voyait que des territoires à conquérir, des possibilités à exploiter. Il l'avait compris tout de suite et ne voulait pas attendre d'être lus grand. Il se fichait d'avancer étape par étape, se fichait des hiérarchies. Il avait regardé *Le maitre de la camorra* en boucle pendant dix jours. Il était prêt [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 175 ; trad. fr., p. 185].

[688] Nouvelle Camorra Organisée.

[689] Ce n'est pas le cinéma qui observe le monde du crime pour s'inspirer des comportements les plus marquants, mais précisément le contraire. Les nouvelles générations de parrains ne suivent pas un parcours purement criminel. Ils ne passent par leurs journées dans la rue et leur modèle n'est pas la gouape de quartier, ils n'ont pas de couteau dans la poche ne de cicatrice sur le visage. Ils regardent la télévision, font des études, fréquentent l'université, obtiennent leur diplôme, vont à l'étranger et surtout s'intéressent aux mécanismes

L'attitude de la *Camorra* contemporaine sort de la mythologie filmique, selon Roberto Saviano. Elle est une sorte de « manuel » pour apprendre comment agir dans le milieu mafieux. La pensée criminelle est une sorte de « conscience mytho-logique », analysée par Mircea Eliade, où « un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il *imite* ou *répète* un archétype. Ainsi, la réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation […]. Les hommes auraient donc tendance à devenir archétypaux et paradigmatiques »[690].

Finalement, après le visionnage des films, l'exercice virtuel (avec les jeux vidéo) et leur pratique (avec les kalachnikovs sur les toits), on passe du « mythe » à la réalisation de cet imaginaire violent :

> In fondo, fra le aree di parcheggio e le pensiline, c'erano quattro immigrati, due erano piccoli, sembravano indiani, uno smilzo, l'altro più in carne. Poi uno con la pelle d'ebano e forse un marocchino. Portavano abiti da lavoro. […] La paranza si avvicinò con lo sciame di motorini, ma nessuno degli uomini pensò di rischiare nulla, non avendo nulla in tasca. Nicolas diede il via: - Vai, Denti', vai, attingilo alle gambe-. Dentino cacciò la nove millimetri da dietro la schiena, la teneva assicurata sul coccige con l'elastico della sua mutanda, tolse rapido la sicura della pistola e sparò tre colpi. Ne andò a segno uno solo e di striscio, sfiorò il piede di uno degli indiani, che urlò solo dopo aver sentito la ferita. Non capivano perché ce l'avessero con loro, ma cominciarono a correre. Nicolas inseguì con lo scooter il ragazzo color ebano, sparò. Anche lui tre colpi, due a vuoto e uno che andò a conficcarsi nella spalla destra. Il ragazzo cadde a terra. L'altro indiano si tuffò verso la stazione. […] Nicolas tirò due colpi verso il marocchino che correva e lo prese in faccia, portandogli via un pezzo di naso, centrato mentre si girava per vedere chi lo stesse inseguendo. […] Il marocchino con il naso maciullato era sparito, mentre l'africano con la spalla lacerata era a terra. – Vai, - gli [Nicolas à Pesce Moscio] girò la pistola facendo attenzione a non ustionarsi la mano con la canna ancora rovente. – Vai, - gli mostrò il calcio, - fa 'nu piezzo, finiscilo, sparalo 'n capa.
> - Qual è 'o problema? – disse Pesce Moscio, mise lo scooter sul cavalletto, andò verso il ragazzo che ripeteva un semplice e vano grido: - Help, help me. I didn't do anything.
> - Che stai dicendo?
> - Ha ditto che non ha fatto niente, - disse Nicolas, senza esitazione.

financiers. Le cas du *Parrain* est significatif. En Sicile u en Campanie, personne au sein des organisations criminelles n'avait jamais utilisé auparavant le terme *padrino*, fruit d'une traduction plus ou moins exacte de l'anglais godfather. Le mot servant à designer un chef de famille ou un affilié a toujours été *compare*. Mais, à la suite du film les familles mafieuses d'origines italienne installées aux États-Unis se mirent à utiliser le mot *padrino*, qui remplaça les termes *compare* et *compariello*, désormais démodés [Roberto Saviano, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006, pp. 272-273, trad. fr. *Gomorra*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 380-381].

[690] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 48.

- E chillo nient'ha fatto, il povero pocket coffee, - disse Lollipop, - però ci serve 'nu bersaglio, no? – Accelerò il motorino e gli si avvicinò all'orecchio: - Nun tieni colpa 'e niente, pocket coffee, si sulo 'nu bersaglio[691].

L'aspect le plus inquiétant de cette scène est la mort gratuite de ces hommes : on assiste à un anéantissement de l'être humain, qui n'est considéré qu'en tant que cible. On peut voir dans cette situation le mécanisme du sacrifice comme l'a décrit René Girard, où « la communauté se retrouve tout entière solidaire, aux dépens d'une victime non seulement incapable de se défendre, mais totalement impuissante à susciter la vengeance ; sa mise à mal ne saurait provoquer de nouveaux troubles et faire rebondir la crise puisqu'elle unit tout le monde contre elle »[692]. En effet, les garçons choisissent les noirs parce que personne ne les vengera et, pire, la police ne fera pas d'enquête pour découvrir ce qu'il s'est passé. On peut dire que l'image du garçon qui tire contre le noir indique un retour à une condition bestiale, où l'autre n'est qu'une sorte de proie. L'autre, d'ailleurs, dans ce cas, est appelé par les garçons « pocket coffee », c'est-à-dire du nom d'un célèbre chocolat, quelque chose qui peut être facilement mangé. Le noir, dans ce cas-là, néanmoins n'est pas un objet : il est le signe d'une disparition, quelque chose de facile à consommer, juste comme un bonbon.

La communauté de la *paranza* sort du sacrifice de l'homme/objet : cet aspect nous permet de comparer la scène du sacrifice du noir avec les théories sur le sacrifice de Georges Bataille, lequel a montré le lien entre cette ancienne pratique et le concept de consommation. Le sacrifice

---

[691] Tout au fond, entre les parkings et les auvents, on apercevait quatre silhouettes, deux petites, des Indiens, aurait-on dit, l'une maigre et l'autre plus en chair. Puis l'une à la peau d'ébène et peut-être un Marocain. Ils étaient en tenue de travail. […] La *paranza* et son essaim de scooters se sont approchés, mais aucun des hommes ne pensait courir de risques, puisqu'ils n'avaient pas un sou en poche. Nicola a donné le signal du départ : « Vise les jambes, Denti. » Celui-ci a sorti un neuf millimètres de derrière son dos, tenu contre le coccyx par l'élastique de son slip, puis il a retiré le cran de sûreté et tiré trois coups. Un seul a frôlé sa cible, l'un des deux Indiens, qui n'a hurlé qu'après avoir senti la blessure au pied. Les trois hommes ne comprenaient pas pourquoi ils s'en prenaient à eux, et ils se sont mis à courir. Nicolas a suivi le jeune homme à la peau d'ébène et ouvert le feu sur lui. Trois coups également, deux dans le vide et le troisième qui l'a touché à l'épaule. Le garçon est tombé, tandis que l'autre Indien se précipitait vers la gare. […] Puis Nicolas a tiré deux fois vers le Marocain qui courait et l'a atteint en plein visage, emportant une partie du nez, quand l'homme a pivoté pour voir ses poursuivants. […] Le Marocain au nez en compote avait disparu, mais l'Africain touché à l'épaule gisait au sol. « Vas-y, lui a-t-il ordonné, et il lui a tendu l'arme, en se méfiant du canon encore brulant. Va, a-t-il répété en lui montrant la crosse. Fume-le, mets-lui une bastos dans la tête.
- C'est quoi, le problème ? « a demandé Oiseau mou. Il a installé le scooter sur sa béquille et s'est dirigé vers le garçon, qui ne cessait de répéter en vain « « Help, help me. I didn't do anything.
- Qu'est-ce qu'il a dit ?
- Il dit qu'il a rien fait, a traduit Nicolas.
- AH, le pauvre michoko il a rien fait, a répété Lollipop. Mais il nous faut une cible, pas vrai ? » Puis il a accéléré et lui a parlé à l'oreille : « C'est pas ta faute si t'es une cible, michoko. » [Ivi, pp. 221-222 ; trad. fr., pp. 229-231].

[692] René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), Paris, Grasset, 1983, p. 39.

du noir/pocket coffee peut être considéré comme le désir « de sortir d'un monde de choses réelles, dont la réalité découle d'une opération à longue échéance et jamais dans l'instant – d'un monde qui crée et conserve (qui crée au profit d'une réalité durable). Le sacrifice est l'antithèse de la production, faite en vue de l'avenir, c'est la consommation qui n'a d'intérêt que l'instant même »[693]. Sur ce point, Roberto Esposito, a commenté la pensée de Bataille en disant que

> Contre l'obsession d'une *conservatio vitae* poussée au point de tout sacrifier pour atteindre son but, il reconnaît le point culminant de la vie dans un excès qui la rapproche continuellement de la mort. Contre la construction hyper-rationnelle visant à accumuler toutes les ressources disponibles en faveur de la sécurité future, elle fait sombrer toute perspective dans le vortex du présent ; contre le renoncement préventif à tout contact avec l'autre qui pourrait menacer la compacité de l'individu, il cherche la communauté dans une contagion provoquée par la rupture des frontières individuelles et l'infection mutuelle des blessures[694].

Tuer d'autres personnes, sans aucun but et surtout sans aucun bénéfice, est une manière d'affirmer son propre pouvoir d'agir : on peut le faire, donc on le fait. On est totalement libre, même de ne pas agir selon un projet. On vit exclusivement dans le présent, on jouit du moment sans penser aux conséquences. Le groupe se réunit autour de cette conception de la vie, en définissant ainsi sa propension à la violence. Tirer sur les noirs indique l'affirmation d'un pouvoir, dans le sens de la pure possibilité d'agir. Nicolas, à quatre heures du matin, veut tuer des gens : toute de suite, le groupe organise un raid conte des immigrés. Il y a une rapidité d'exécution qui montre comment la volonté est immédiatement suivie par l'action. Vouloir c'est déjà agir, donc pouvoir faire quelque chose. L'assassinat, cet acte si grave, est accompli non pas pour réaliser un objectif, mais pour faire de l'autre un objet à consommer, quelque chose qui n'a pas le droit de durer. L'importance de la rapidité est à la base de la façon de réfléchir de Nicolas, lequel se concentre sur « il tempo istantaneo della rivendicazione del

---

[693] Georges Bataille, *Théorie de la religion* (1973), Paris, Gallimard, 1986, p. 66.

[694] Contro l'ossessione di una *conservatio vitae* spinta al punto di sacrificare ogni altro bene al proprio conseguimento, egli riconosce il culmine della vita in un eccesso che la conduce continuamente a ridosso della linea della morte. Contro la costruzione iperrazionale volta a tesaurizzare tutte le risorse disponibili a favore della sicurezza futura, affonda ogni prospezione nel vortice del presente; contro la rinuncia preventiva a qualsiasi contatto con l'altro che possa minacciare la compattezza dell'individuo, cerca la comunità in un contagio provocato dalla rottura dei confini individuali e dall'infezione reciproca delle ferite [Roberto Esposito, *Communitas*, op. cit., pp. 128-129].

potere »[695] et sur « ingoiare tutto e poi buttare via »[696]. Cette attitude est cohérente avec le portrait de l'individu contemporain dessiné par Nicole Aubert :

> Un individu dominé par le besoin de satisfaction immédiate, intolérant à la frustration, exigeant tout et tout de suite, dans un contexte où la satisfaction d'un tel besoin est rendue possible […] par la quasi-instantanéité avec laquelle le moindre désir peut être satisfait. Cet individu-là n'est pas seulement un homme-présent […], il est plus encore un homme-instant, qui vit au rythme de l'instant présent, passant d'un désir à un autre dans un sautillement et une impatience chronique, qui sont l'expression d'une incapacité à s'inscrire non seulement dans le moindre projet, mais également dans une quelconque continuité de soi[697].

Il n'y a aucun projet dans cette scène-là : il faut seulement réaliser ce qui a été imaginé le plus rapidement possible. C'est une lutte contre le temps : l'acte de désirer et de prendre ce qu'on désire doit s'accomplir dans une succession temporelle presque immédiate. La *paranza* est une forme paroxystique du consommateur contemporain.

Pour approfondir davantage cette scène, il faut considérer que le parallèle souvent montré par le texte entre la violence due aux jeux vidéo et la violence accomplie est la représentation du chevauchement entre plusieurs niveaux de perception de la réalité. La *paranza* arrive dans le parking pour affirmer son pouvoir, en tant que pure possibilité d'action (tuer l'autre est le pouvoir par excellence, puisqu'il est la limite extrême de l'action humaine). Mais en même temps, il y a deux lieux, voire deux « états » : celui du droit, représenté par la loi italienne et celui de la *paranza*. Le sacrifice du divers est la tentative de sortir de la réalité du premier état pour réaliser l'état qui, virtuellement, est dans leur tête. Jouer aux jeux vidéo de guerre n'est rien d'autre que la même action que tuer des immigrés, en réalisant une « interconnexion » entre le monde virtuel et le monde réel.

D'ailleurs, à la fin de la fusillade contre les noirs, l'état de droit, représenté par la police, apparaît :

> Il ragazzo africano, la spalla bucata e il collo squarciato, agonizzava a terra. Sul piazzale comparve una volante, veniva dai cancelli del piazzale. Gli occhi della Seat Leon s'accesero gialli d'un botto e così il moccolo delle sirene. Procedeva lentamente come un bruco. Qualcuno

---

[695] Le moment de revendiquer le pouvoir [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., pp. 59-60 ; trad. fr., p. 68]. Le texte français ne traduit pas l'adjectif « instantaneo », en perdant ainsi une importante nuance de signifié utile pour comprendre l'esprit « accéléré » des garçons de la *paranza*.

[696] Tout avaler et tout jeter [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 244 ; trad. fr., p. 249].

[697] Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence* (2003), Paris, Flammarion, 2010, p. 261.

> l'aveva chiamata o più verosimilmente si aggirava fra i migranti in partenza, fra i primi bar aperti di Galileo Ferraris e le luci già stanche che venivano giù dalle case, e si era spinta su per il piazzale deserto. […] Non ce l'avrebbero fatta, rischiavano di essere presi quando Drone, che fino ad allora era stato fermo a guardare, riuscì a fermare la macchina della polizia cacciando inaspettatamente una pistola e scaricandola completamente sulla pantera[698].

Il est significatif que la police fasse une de ses rares apparitions dans cette scène, où la *paranza* naît suite à un acte violent : l'état de droit existe, mais il est rendu inactif par la violence du deuxième état. Finalement, on peut reconnaître les deux états, les deux conceptions de l'ordre : la police représente l'ordre normatif, où « une situation concrète correspond à des normes générales à l'aune desquelles il est mesuré et jugé »[699] ; la paranza, au contraire, représente l'ordre fondé sur la décision, où « on peut juridiquement trouver le fondement juridique ultime de toute validité et de toute valeur juridique dans un acte de volonté, dans une décision qui, en tant que décision, crée le « droit » en général, et dont la « force juridique » ne saurait être déduite de la force juridique des règles de la décision»[700]. On l'a vu : la fusillade contre les immigrés résulte d'une décision prise par Nicolas, décision qui a été effectuée tout de suite. Plus tard, dans *Bacio feroce*, on lira une confrontation entre la police et les jeunes criminels, qui marquera cette différence : « la polizia era l'esercito regolare, organizzato, metodico, prevedibile; i guaglioni della città erano gli indiani, coraggiosi, abili nello sfruttare il territorio, anarchici »[701]. La police suit la règle, au contraire la criminalité agit selon le moment, en exploitant le territoire et la situation.

Vivre de façon directe ce que l'on a vu au cinéma ou à la télévision met en scène l'esprit de répétition typique de la « conscience mytho-logique » et, le mythologue Georges Gusdorf, à

---

[698] Le jeune Africain à l'épaule trouée et au cou transpercé agonisait au sol, lui. Une voiture de patrouille a fait son apparition sur la place, jusqu'alors elle était stationné devant la gare. Les phares jaunes de la Seat Leon se sont allumés d'un coup et la sirène s'est mise à hurler. Elle avançait lentement, tel un mille-pattes. On l'avait appelée ou, plus probablement, elle surveillait les immigrés sur le départ, entre les premiers cafés ouverts sur Galileo Ferraris et les lumières déjà fatiguées qui tombaient des immeubles, et circulait devant la gare. […] Ils ne pouvaient pas s'en sortir et allaient se faire prendre, quand Drone, qui était resté là et regardait la scène, a obligé la voiture à s'arrêter. À leur grande surprise, il a sorti une arme et vidé son chargeur sur elle [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., pp. 222-223 ; trad. fr., p. 231-232].

[699] Carl Schmitt, *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens* (1934), trad. fr. *Les trois tipes de pensée juridique*, Paris, PUF, 2015, p. 108.

[700] Ivi, p. 116.

[701] La police était l'armée régulière, organisée, méthodique et prévisible ; les gamins de la ville étaient les Indians, courageux, habiles à exploiter le territoire, les anarchistes [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 238 ; trad. fr, p. 244].

ce propos, affirme que « le monde de la répétition est le monde de la création continuée […]. C'est-à-dire que le temps actuel est toujours le « premier temps », le temps eschatologique où toutes choses apparaissaient nouvelles […]. L'exécution correcte des rites assure seule, à chaque instant, la genèse de l'univers et la bonne marche des activités entreprises »[702]. On est devant une sorte de paradoxe : Nicolas s'inscrit dans une « tradition mythique » bien précise, mais en même temps, il veut être quelque chose de nouveau. La conscience mythique, alors, aide à comprendre que la fusillade contre les immigrés est la répétition d'une création : elle est la représentation de toutes les fondations d'une organisation criminelle. Le nouveau qui sort de l'ancien, en tirant de lui sa force vitale. De plus, la « convivence » des deux états aide à comprendre aussi un autre aspect du récit : on a vu que Nicolas refuse la « loi des pères », en entrant en conflit avec la tradition. Mais, en réalité, il y a deux traditions : celle du « bon père de famille » qui travaille honnêtement et celle du criminel, qui obtient tout ce qu'il veut par le biais de la force. Nicolas, alors, n'est pas un personnage rebelle ou, au moins, il ne l'est pas tout court : il est rebelle seulement face à la première tradition, mais il est complètement conforme à la deuxième. Nicolas veut vivre la gloire du parcours d'ascension du « boss » (appelé « ras » dans le texte), oubliant qu'il vit, en réalité, l'énième fondation d'un groupe criminel. Il n'y a rien de nouveau dans l'histoire de Nicolas.

2.4.2.2 L'ascension au pouvoir de Nicolas : la fondation

La scène de la fusillade contre les immigrés montre seulement la naissance du groupe : les garçons sont unis par leur capacité à accomplir la violence et l'assassinat. Mais, l'histoire narrée par Roberto Saviano est, principalement, l'histoire de Nicolas. Et, une fois que la communauté a été formée, elle a besoin d'un souverain.

On a lu que la *paranza* a réussi à se sauver grâce à Drone qui, soudain, a tiré sur la police. Cependant, ce fait a des conséquences négatives pour le sauveur :

> Poi Maraja si sedette, cancellò il sorriso dalla faccia e disse: - Dro', tu c'hai salvato. Però c'hai anche tradito -. Drone cominciò a ridere sghignazzando, ma Nicolas non rideva: - Io 'overo faccio, Anto'.
> Antonio 'o Drone si avvicinò a Nicolas: - Maraja, ma che dici? Tu mo' stavi a Poggioreale[703] si non era pe mme.

[702] Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique* (1953), Paris, Flammarion, 1984, p. 76.

[703] La prison de Naples, située dans le quartier homonyme.

- Innanzitutto chi t'ha 'itto che non volevo stare a Poggioreale.

- Tu si' tutto strunzo, - disse Drone.

- No no, stami a sèntere: la paranza si deve muovere assieme. Il capo deve decidere e la paranza adda sostené. È così o no? – Nicolas vedeva che tutti gli altri annuivano e aspettava la risposta di Drone, che disse: - E! -. La lettera "e" congiunzione. Ma pronunciata con la forza imperativa del verbo. Il più sentito dei sì. La più affermativa delle risposte.

- Tu ti sei fottuto 'na pistola dentro le borse quando stavamo sul tetto. Vero o no? – Adesso Nicolas aveva posato la coppa di champagne e guardava fisso Drone. Sembrava in attesa di una risposta qualsiasi. Aveva già deciso.

- Sì, però l'ho fatto per il bene della paranza.

- Sì però 'o cazzo. Che ne saccio che quella pistola non la potevi usare contro di noi? […] -.

- Nico', ma che dici? […] So' della paranza. Simmo frate. Che stai dicendo? […] La pistola ha difeso la paranza.

- Sì, vabbuono, ma l'hai usata per difendere anche te: chi se ne fotte della pistola. Non sei affidabile. Ora, chesta è 'na colpa gravissima. La punizione dev'esserci[704].

Drone est soumis à ce que Gregory Bateson a appelé une « situation de double contrainte », laquelle montre que « chaque fois que, par rapport à un mammifère, on introduit une confusion dans les règles qui donnent un sens aux relations importantes qu'il entretient avec d'autres animaux de son espèce, on provoque une douleur et une inadaptation qui peuvent être graves »[705]. En effet, Drone croyait être devenu un héros pour la *paranza*, puisqu'il avait eu le courage de tirer sur la police afin de défendre tous ses compagnons. Toutefois, il a trahi

[704] Puis Maharaja s'est assis et tout sourire a disparu de son visage : « Dro, tu nous as sauvés. Et tu nous as trahis. » Drone a d'abord ricané, mais Nicolas ne plaisantait pas. « C'est la vérité, Anto. »
Antonio Drone s'est approché de Nicolas : « Qu'est-ce que tu racontes ? Si j'avais pas été là, t'étais bon pour Poggioreale.
- Pour commencer, d'où t'as vu que je veux pas y aller, à Poggioreale ?
- T'es trop con.
- Écoute-moi : la *paranza* fait tout ensemble. Le chef décide et la *paranza* obéit. Oui ou non ? » En attendant la réponse de Drone, Nicolas voyait les autres qui hochaient la tête : « Ouais ! » Une réponse unanime.
« T'as chouré un calibre quand on était sur la terrasse. J'ai pas raison ? » Nicolas avait posé son verre et fixait Drone droit dans les yeux. On aurait dit qu'il se fichait de la réaction à venir et qu'il avait pris sa décision.
- « Ouais, mais je l'ai fait pour le bien de la *paranza*.
- Le bien mon cul. Qu'est-ce qui me dit que tu voulais pas t'en servir contre la *paranza* ? […]
- Nico, t'es sérieux ? […] Je fais partie de la *paranza*. On est frères. Tu déconnes. […] Le flingue a servi à défendre la *paranza*.
- Tu t'en es servi pour te défendre toi-même. Peu importe le flingue. T'es pas faible. C'est une faute grave et ça mérite une punition. » [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., p. 226 ; trad. fr., p. 235].

[705] Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (1972), trad. fr. *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1980, vol. 2, p. 49.

puisqu'il n'a pas respecté l'interdiction d'utiliser les pistolets de la sainte-barbe de la *paranza*. Donc, il doit être puni :

> - Ti ricordi 'o film *'O camorrista*? Ti ricordi quando c'è chillu guaglione che dice "secondo me 'o professore era 'nu poco ricchione"?
> - Ebbè, che c'azzecca?
> - Aspetta. Mo' ti spiego. Tu te lo ricordi?
> - Sì.
> - E ti ricordi 'o professore cosa chiede?
> - Cosa chiede?
> - Eh, chiede "quella ragazza che ti viene a trovare è tua sorella, sì"? Ora per penitenza mi porti tua sorella. Tu devi fare proprio accussì. Però non la devi portare a me, pecché non è che hai offeso me fottendo 'na pistola. La devi portare a tutta la paranza.
> […]
> - Mo' quello che devi fare, - continuò impietoso Maraja, - è convincere soreta a venì ccà e ce lo deve succhià a tutti!
> […]
> Drone prese la pistola per la canna e la allungo a Maraja: - Sparami direttamente, - disse, e poi guardando tutti gli altri: - Sparateme, forza, è meglio per me… è meglio! Mannaggia a me che v'ho salvato! Banda 'e strunze!
> - Nun te preoccupà, - risposte Nicolas, - tu non far venire tua sorella e nuje te sparammo. Sei della paranza, se sbagli muori[706].

Il y a tout ce qui est nécessaire à une situation de « double contrainte » : une relation entre deux ou plusieurs personnes (l'une est désignée comme « victime »), une première interdiction

---

[706] - Tu te rappelles pas, dans Le maiitre de la camorra, le gars qui dit : "D'après moi, le professeur est un peu pédé" ?
- C'est quoi le rapport ?
- Attends, je t'explique. Tu te rappelles ?
- Ouais.
- Et tu te souviens de ce que demande le professeur ?
- Qu'est-ce qu'il demande ?
- - Il fait : "La fille qui vient te voir, c'est ta sœur, non ?" Alors comme punition, tu dois m'amener ta sœur. C'est ça que tu vas faire. Mais pas pour moi, c'est pas moi que t'as insulté en courant ce flingue. Pour toute la *paranza*.

[…]
« Tu nous amènes ta sœur et elle devra tous nous sucer. Toute la *paranza*. »

[…]
Drone a pris le pistolet par le canon et l'a tendu à Maharaja : « Bute-moi tout de suite, a-t-il dit. Allez, vas-y » Puis, en regardant les autres : « Allez, butez-moi, je préfère… Je préfère ! Quelle connerie de vous avoir sauvés ! - T'inquiète pas, a répondu Nicolas. Si ta sœur vient pas, on te butera. Tu fais partie de la *paranza*. Si tu merdes, tu meurs [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., pp. 230-232 ; trad. fr., pp. 238-240].

ou un commandement, une deuxième interdiction ou commandement en conflit avec le premier, une troisième interdiction ou commandement qui empêche la victime de sortir de l'impasse[707]. Drone est celui qui a sauvé la *paranza*, mais en violant une interdiction : donc, au lieu d'être acclamé, il est puni. La punition prévoit : ou la mort ou l'humiliation de sa soeur. Paradoxalement, pour rester dans le groupe créé pour former des « maîtres », Drone doit devenir une victime. En fait, la situation de Drone est claire :

> Non aveva il potere di fare niente, né contro né a favore, eppure era convinto, come tutti, che entrare in paranza avrebbe significato essere qualcosa di più, di più di se stesso. E ora invece doveva starsene fermo, inerme[708].

Cette situation provoque une forte tension : le mécanisme du suspense commence à marcher. Il faut remarquer que le chapitre dans lequel se situe cette scène, *Champagne*[709], change de focalisation : on passe de Nicolas, le véritable protagoniste de l'histoire, à Drone, la victime qui subit cette double contrainte. Donc, le lecteur est appelé à se plonger dans l'esprit de Drone. Par conséquent, le lecteur vit une forme spécifique de suspense, celle qui, selon Stefano Calabrese,

> implique une répartition identique des informations entre le destinataire et le personnage, de telle sorte que le premier n'est pas tellement appelé à s'inquiéter pour un événement dont il est prévenu, mais plutôt à expérimenter les événements avec le personnage étape par étape. C'est avec lui que le lecteur / spectateur vit les séquences narratives, il s'identifie aux émotions du personnage de fiction pour comprendre, comme par simulation, ce qui se passe. Tout est simultané et s'accomplit en temps réel ; l'histoire semble concentrée en un plan séquence incessant dans lequel ce qui va suivre le moment présent est aveugle et impénétrable [710].

---

[707] Cf. Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, op. cit., Vol. 2, p. 14 et ss.

[708] Il n'avait aucun pouvoir, ne pouvait rien faire, ni pour ni contre. Pourtant il était convaincu, comme tout le monde, qua faire partie de la *paranza* lui permettrait d'être quelque chose de plus que lui seul. Et maintenant il devait rester immobile. Passif [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., p. 240 ; trad. fr., pp. 248-249].

[709] L'analyse de ce chapitre reprend certaines réflexions déjà apparu dans l'article Gerardo Iandoli, « Nicolas e "la sceneggiatura del suo potere" : riflessioni su alcune conseguenze etiche del colpo di scena » en *E|C*, n. 20, 2017.

[710] Comporta una distribuzione identica di informazioni tra il destinatario e il personaggio, in modo tale che il primo è indotto non tanto a nutrire ansia per un evento del cui occorrimento è pre-informato, bensì a esperire passo dopo passo gli eventi insieme al personaggio. È con lui che il lettore/spettatore vive le sequenze narrative, è calandosi per empatia nelle emozioni del personaggio finzionale che egli comprende quasi per simulazione ciò che accade. Tutto è simultaneo e occorre in tempo reale; la storia sembra focalizzata in un incessante piano-sequenza in cui ciò che seguirà l'attimo presente è cieco e imperscrutabile [Stefano Calabrese, *La suspense*, Rome, Carocci, 2016, p. 44].

Il faut imaginer, avec Umberto Eco, que le texte est une sorte de partie d'échec, où le lecteur « d'un côté, il considère toutes les possibilités objectivement reconnaissables comme « admises » […] ; d'un autre côté, il se préfigure ce qu'il juge être le coup le meilleur »[711]. Le lecteur a deux choix : soit prédire l'humiliation, soit la mort de Drone. La situation devient assez complexe du point de vue émotionnel si l'on tient compte du fait que les récits sont, selon le critique américain Peter Brooks,

> les moteurs du désir qui animent et consomment leurs intrigues, et ils dévoilent également la nature de la narration en tant que forme de désir humain: le besoin de raconter en tant que pulsion humaine primaire qui cherche à séduire et à subjuguer l'auditeur, à l'impliquer dans la poussée d'un désir qui ne peut jamais tout à fait dire son nom - ne peut jamais tout à fait atteindre son but - mais qui insiste pour pousser encore et encore son mouvement vers ce nom[712].

Ainsi, le lecteur est poussé à désirer un dénouement de l'intrigue et en même temps, de le retarder autant que possible pour pouvoir jouir de cette attente, de ce suspense. Dans les deux cas, cependant, on se trouve dans une situation désagréable : on doit soit désirer l'un des deux épilogues, soit souhaiter que cette situation pénible pour Drone se propage, afin de continuer à apprécier sa propre lecture. Ainsi se développe un état d'angoisse.

À ce stade, le lecteur pourrait être tenté de se pencher sur la mort de Drone : Annalisa, sa sœur, est innocente et, même s'il est jeune et maladroit, Drone est toujours un garçon qui souhaite faire partie d'un groupe criminel. Par conséquent, entre les deux, on pourrait préférer Annalisa. Mais en continuant à lire le roman, c'est la même sœur qui décrit Drone : « un nerd che aveva pensato di ottenere un riscatto entrando a far parte di un gruppo »[713]. En outre, Annalisa elle-même « pensava come se fosse anche lei nella paranza »[714] et, pour cette raison, un bon nombre de ses idées sont similaires aux idées des criminels et le frère et la sœur parviennent à soutenir qu'une position de force mérite toujours un certain respect. Ce sont des personnages gris, des victimes qui, cependant, ne s'opposent pas au système de valeurs

---

[711] Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 148.

[712] The motors of desire that drive and consume their plots, and they also lay bare the nature of narration as a form of human desire: the need to tell as a primary human drive that seeks to seduce and to subjugate the listener, to implicate him in the thrust of a desire that never can quite speak its name-never can quite come to the point-but that insists on speaking over and over again its movement toward that name [Peter Brooks, *Reading for the plot*, op. cit., p. 61].

[713] Un nerd qui pensait se racheter en entrant dans ce groupe [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 237 ; trad. fr., p. 245].

[714] Elle raisonnait comme si elle faisait elle aussi partie de la *paranza* [Ivi, p. 236 ; trad. fr., p. 245].

violentes de la *paranza* en proposant un autre système : ils partagent les idées de la camorra, bien qu'ils soient du côté des faibles. Mais, c'est leur faiblesse qui empêche le lecteur de les considérer comme assez mesquins pour mériter la fin à laquelle ils sont destinés.

Toutefois, il y a une troisième voie, une manière de sortir de la double contrainte : en effet, le lecteur est en dehors du texte, donc il peut imaginer que, indépendamment de toutes les données fournies par le texte, un « effet de surprise » est toujours possible. D'ailleurs, cette « espérance » est induite par le roman, même si c'est de façon implicite : en fait, il faut se rappeler que l'idée de Nicolas, sacrifier la sœur pour sauver le frère, n'est pas le fruit de son imagination, mais est tirée d'un autre récit : *Il camorrista*, le film « fétiche » de Nicolas. L'auteur ne fait qu'exploiter le fait qu'« aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes »[715] : dans ce cas, il explicite la citation et active ainsi un jeu avec le lecteur. C'est un mécanisme qui essaie d'aller au-delà du citationnisme postmoderniste, une structure rhétorique qui a été analysée par les Wu Ming : en effet, dans certains textes contemporains « le cliché est évoqué et immédiatement mis de côté»[716], afin de rendre possible un nouveau sens né, mais immédiatement émancipé de la référence culturelle préexistante, laquelle, pour le lecteur de *La Paranza*, est l'imaginaire des films criminels. Ensuite, le lecteur est amené à penser que si le roman de Saviano répète la même scène, sans variation susceptible d'attirer l'attention du lecteur, on se retrouve face à une séquence narrative plutôt fade, de très faible valeur esthétique, parce qu'il prédit sa fin dès le début. Par conséquent, le lecteur rejette une option, celle de l'humiliation, car il a du mal à penser qu'on puisse présenter à nouveau la même scène que *Il Camorrista* : pour cela, il n'y a qu'une seule option, c'est-à-dire la mort de Drone. Mais le fait de n'avoir qu'une seule possibilité de choix est également une opération narrative discutable. C'est pourquoi, finalement, le lecteur converge vers la possibilité d'une troisième voie : un effet de surprise capable d'annuler les deux développements possibles que le texte laisse prévoir à ce niveau de lecture. Le lecteur parvient ainsi à se libérer de la double contrainte, mais au prix du renoncement à toute prédiction, à toute activité inférentielle, pour se livrer totalement à l'imagination, dans l'attente de l'imprévisible : espérer, en somme. Pendant le chapitre *Champagne*, on lit des tentatives de part de Drone et d'Annalisa de résoudre le problème. Mais, à la fin, Annalisa décide d'accepter l'humiliation : « Annalisa prese il

[715] Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 101.

[716] Il cliché è evocato e subito messo da parte [Wu Ming, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009, p. 24]

telefono, fece squillare. Poi disse, asciutta: - Nicolas, so' Annalisa. Va bene. Organizza sta schifezza e levammo sta colpa a fràtemo »[717]. Ensuite, la *paranza* se retrouve pour mettre en acte la punition :

> [Annalisa] entrò in bagno e, nel giro di una manciata di minuti, uscì da diva. La paranza non aveva mai visto tanta abbondanza e sensualità. O meglio, l'aveva vista su Youporn, sui canali infiniti di PornHub, fonte della loro unica educazione sentimentale, cresciuti con i portatili come estensione delle proprie braccia. Annalisa aveva capito che doveva presentarsi come una delle eroine porno dei video. Sarebbe stato tutto molto più veloce. […] Annalisa […] si inginocchiò davanti a Nicolas. Quando Annalisa sembrò sul punto di iniziare, Drone si guardò i piedi cacciandosi gli auricolari nelle orecchie con la musica ad altissimo volume per non sentire un suono. Ma subito Maraja la fermò.
> - Drone, 'o Drone! – urlò Nicolas, costringendolo a togliersi le cuffie a ad alzare gli occhi su di lui. – Hai visto che succede a fottere la paranza? Che poi la paranza fotte a te e a tutto il tuo sangue. Alzati, Annali', vatte a vestì. […] Drone avrebbe voluto abbracciarlo, come se gli fosse piombata addosso, tutta d'un colpo, la lezione impartita.
> […]
> Annalisa si avvicinò ancora di più a Nicolas: - La colpa è tolta? Dillo!
> - È tolta, è tolta… Drone è della paranza[718].

Le suspense est dissout : Drone est sauvé et sa sœur aussi. Donc, la troisième voie s'est réalisée, puisqu'une « surprise » a mis fin à la situation d'impasse. À la différence du suspense qui se déroule dans le temps, la surprise, selon la théorie tensionnelle de la narration, est « une émotion éphémère, qui se définit essentiellement par le moment de son surgissement et non par sa durée ; par conséquent, cette émotion n'est pas en mesure de configurer une intrigue, mais

---

[717] Annalisa a pris le téléphone et fait le numéro. « Nicolas, c'est Annali. C'est d'accord. Organise ce truc dégueulasse. Pour laver la faute de mon frère. » [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., p. 239 ; trad. fr., p. 247].

[718] [Annalisa] est allée dans la salle de bains et, quand elle en est ressortie quelques minutes plus tard, c'était une diva. Ils n'avaient jamais vu une telle opulence et une telle sensualité. Seulement sur YouPorn et sur les innombrables chaînes de Pornhub, la source unique de leur éducation sentimentale, comme s'ils avaient grandi avec un ordinateur portable au bout du bras. Annalisa avait compris qu'elle devait apparaître comme une héroïne de film porno. Tout irait plus vite. […] Annalisa s'est agenouillée devant Nicolas. Quand elle a paru sur le point de commencer, Drone a regardé ses pieds et enforcé les écouteurs dans les oreilles, la musique à fort volume pour ne rien entendre. Mais Maharaja l'a arrêtée tout de suite.
« Drone, eh, Drone ! s'est écrié Nicolas, l'obligeant à retirer les écouteurs et à lever les yeux vers lui. Tu vois ce qui se passe quand on baise la paranza ? C'est la paranza qui te baise, toi et ceux de ton sang. Lève-toi, Annali, et va t'habiller.
[…]
Annalisa s'est approchée un peu plus : « Il n'y a plus de faute ! Dis-le !
- C'est bon, y en a plus. Drone fait partie de la *paranza* [Ivi, pp. 242-243 ; trad. fr., pp. 250-251].

plutôt de connoter ses « moments forts » »[719]. Ce n'est pas par hasard, alors, que l'effet de surprise arrive à ce moment-là, puisque cette scène se trouve dans une position privilégiée du roman : *Champagne* est le dernier chapitre de la deuxième partie du roman (*La paranza* est composé de trois parties), donc un point central dans l'évolution de l'intrigue et des personnages. Stefano Calabrese a remarqué que la « surprise »

> est synonyme de reconnaissance, car, dans l'effet de surprise, l'attention est soudainement biaisée en faveur d'un élément de l'histoire qui n'avait pas été pris en compte jusqu'à présent. La dynamique de reconnaissance est générée par la conscience que le passé narratif a été présenté de manière erronée : un élément précédemment négligé est « reconnu » puis inséré dans un ensemble d'hypothèses ayant pour objectif de réinterpréter le passé [720].

L'effet de surprise a été possible parce que la narration a changé de focalisation : le passage du point de vue de Nicolas à celui de Drone a permis au texte de « cacher » les vraies intentions du protagoniste. De plus, la surprise permet de « re-connaître », au sens de connaître à nouveau, le personnage de Nicolas : il n'est pas tout simplement le chef cruel qui impose ses commandements sans tenir compte des situations, mais un individu plus compliqué. Il faut ajouter que la tension accumulée par le lecteur pendant le chapitre est « détendue » par Nicolas lui-même, c'est-à-dire celui qui l'avait causée : en fait, le texte commente : « Era tutta una messa in scena. E Nicolas adorava le messe in scena, gli sembrava di scrivere la sceneggiatura del suo potere »[721]. On peut, alors, imaginer que le lecteur puisse éprouver des sentiments de « soulagement », au point de considérer Nicolas comme personnage « admirable », puisqu'il a réussi à imposer sa loi sans avoir eu besoin de l'appliquer de façon violente.

On a vu que cette scène faisait référence explicitement, à une scène similaire du film *Il camorrista*. Mais, on peut dire que cette référence a aussi pour but de cacher une autre citation, qui est à la base de la construction de cette tension : le récit biblique du sacrifice d'Isaac :

---

[719] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 296.

[720] Equivale alla ricognizione, poiché nell'effetto sorpresa l'attenzione viene polarizzata all'improvviso verso un elemento della storia che in precedenza non era stato adeguatamente preso in considerazione. La dinamica della ricognizione si genera dalla consapevolezza che il passato narrativo sia stato presentato in maniera erronea: un elemento precedentemente trascurato viene "riconosciuto" e quindi inserito in un insieme di ipotesi che hanno l'obiettivo di reinterpretare il passato [Stefano Calabrese, *La suspense*, op. cit., p. 59].

[721] C'était une mise en scène. Et Nicolas adorait les mises en scène, il avait le sentiment de rédiger le scénario de son pouvoir [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 243 ; trad. fr., p. 251].

> Il advint que l'Élohim éprouva Abraham, Il lui dit : « Abraham ! » Il dit : « Me voici ! » Il dit : « Prends donc ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac, va-t'en au pays de Moriah et là offre-le en holocauste sur l'une des montagnes que je te dirai. « Abraham se leva de bon matin, sangla son âne, prit ses deux serviteurs avec lui, ainsi que son fils Isaac, fendit les bois de l'holocauste, se leva et s'en alla vers l'endroit que lui avait dit l'Élohim. […] Abraham prit les bois de l'holocauste et les mit sur son fils Isaac. Il prit en sa main le feu et le couteau, puis tous deux marchèrent ensemble. […] Ils arrivèrent à l'endroit que lui avait dit l'Élohim et Abraham y bâtit l'autel. Il disposa les bois, attacha Isaac, son fils, et le plaça sur l'autel par-dessus les bois. Puis Abraham étendit la main et prit le couteau pour égorger son fils. Mais l'Ange de Iahvé l'appela, du haut des cieux, et dit : « Abraham, ! Abraham ! » Il dit : « Me voici » Il dit « N'étendes pas la main sur le garçon et ne lui fais rien, car maintenant je sais que tu crains Élohim et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique. » Abraham leva les yeux et vit qu'il y avait un bélier pris dans la broussaille par ses cornes. Abraham alla prendre le bélier et l'offrit en holocauste à la place de son fils[722].

Dans la scène où la *paranza* tire contre les immigrés, la communauté se fonde autour du sacrifice de l'autre. Dans la scène de la punition de Drone, on voit que la violence ne s'adresse plus à l'extérieur, mais à l'intérieur du groupe. Et Nicolas, en contrôlant la violence dans le groupe, devient effectivement le souverain de la *paranza* : en effet, jusqu'à ce moment-là, son pouvoir était seulement symbolique.

Pourtant, même le pouvoir symbolique est important dans le milieu criminel. Par exemple, Nicolas est appelé « 'o ras »[723], c'est-à-dire « boss » dans le chapitre *Rito*, où les garçons se réunissent pour participer au rituel de la « pungitura ». Ce rituel, très célèbre, fait partie de l'imaginaire mafieux : encore une fois, les garçons répètent des gestes qui appartiennent à une mythologie précise. L'exclamation de Nicolas : « Il sangue nostro che si mischia, non quello che viene dalla stessa madre »[724] montre que le rapport entre les affiliés à la *paranza* est de type fraternel, donc de type égalitaire. Cet aspect est même souligné dans les parties en italique du texte, et on peut penser que c'est une projection de l'auteur :

> Il segreto della frittura di paranza è saper scegliere i pesci piccoli: nessuno deve stare in disequilibrio con gli altri. […] La frittura di paranza è lo scarto dei pesci, solo nell'insieme trova il suo sapore. […] Tirate in barca le reti, sul fondo rimangono questi minuscoli esseri confusi tra

---

[722] *Genèse XXI, 1-13. La Bible. Ancien Testament I*, op. cit., pp. 66-67.

[723] Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 180 ; trad. fr., p. 190.

[724] Notre sang qui se mêle, pas celui qui vient de la même mère [Ivi, p. 177 ; trad. fr., p. 187].

> la massa dei pesci, sogliole non cresciute, merluzzi che hanno nuotato troppo poco. Il pesce viene venduto e loro restano sul fondo della cassetta, tra i pezzi di ghiaccio sciolti. Da soli non hanno alcun prezzo, alcun valore, raccolti in un cuoppo di carta e messi insieme diventano prelibatezza. Nulla erano in mare, nulla erano in rete, nessun peso sul piatto del bilanciere, ma sul piatto da portata diventano delicatezza. Nella bocca tutto viene maciullato insieme. Insieme nel fondo del mare, insieme nella rete, insieme impanati, insieme messi nel rovente dell'olio, insieme sotto i denti e nel gusto – uno soltanto, il gusto della paranza[725].

L'esprit de la *paranza* devrait être un esprit égalitaire, mais en réalité le groupe vit autour de son « ras », de son chef. Le pouvoir symbolique montre une fraternité qui, en fait, n'existe pas : sont tous des « fils » du « père-patron » Nicolas. Donc, le pouvoir symbolique est important pour cacher la violence du pouvoir effectif, même et surtout aux membres de la *paranza*. La force de Nicolas est donc capable de faire des membres de sa communauté des victimes. Pour mieux comprendre la scène de la punition, il peut être utile de comparer le personnage de Drone à l'*homo sacer* décrit par Giorgio Agamben et déjà cité en analysant le personnage de Morana[726]. Il « appartient au Dieu dans la forme de l'insacrifiable et se trouve inclus dans la communauté dans la forme du meurtre licite »[727]. En effet, Drone ne doit rien faire pour se faire pardonner : c'est sa sœur qui doit subir la punition. Il ne peut pas participer au sacrifice, ni en tant que victime (car il est le traître), ni en tant qu'affilié (car il est un *paranzino*). D'ailleurs, quand sa sœur s'apprête à accomplir l'acte sexuel, Drone s'isole en mettant son casque pour écouter de la musique avec le volume à fond. Son statut de membre de la *paranza* l'empêche de participer au rituel : il ne se sauvera pas grâce au geste accompli par lui. Comme si le *paranzino*, justement en tant que tel, ne pouvait pas se mettre à la place de la victime. Alors, il doit être remplacé par une figure très proche de lui : sa sœur. Mais, en même temps, si la sœur n'exécute pas ce qui lui a été commandé, Drone mourra. On peut donc comprendre que c'est à ce moment-là que Nicolas devient véritablement le chef, parce que « le

[725] Le secret de la friture de *paranza*, c'est de savoir choisir les petits poissons : ils doivent trouver leur place parmi les autres. […] La friture de *paranza* se fait avec les restes c'est l'ensemble qui donne la saveur. […] Une fois qu'on a remonté les filets dans le bateau, il reste sur le fond ces minuscules bestioles mêlées à la masse des poissons, des soles qui n'ont pas grandi, des merluchons qui n'ont pas assez nagé. Le poisson est vendu et ils sont au fond de la boîte, parmi les morceaux de glace fondue. Seuls, ils n'ont aucune valeur, mais dans un cornet en papier, l'ensemble est délicieux. Dans la mer ils n'étaient rien, dans le filet non plus, ils ne pesaient rien dans la balance. Mais dans l'assiette ils constituent un plat à part entière. En bouche, tout est broyé ensemble. Ensemble au fond de la mer, ensemble dans le filet, panés ensemble, dans l'huile ensemble, ensemble sous la dent et dans le même goût – un seul, le goût de la *paranza* [Ivi, pp. 247-248].

[726] Cf. le chapitre 1.1.4 *Morana, la victime ontologique.*

[727] Giorgio Agamben, « Le Pouvoir souverain et la vie nue », op. cit., p. 78.

souverain [est] celui par rapport à qui tous les hommes sont potentiellement *homines sacri* »[728]. De plus, si on continue à comparer le mythe biblique à cette scène, on voit que Drone occupe la position d'Abraham, Annalisa celle d'Isaac et Nicolas celle de Dieu. À cet égard, la description de Nicolas après l'« absolution » est très symptomatique :

> Nicolas, dall'alto dei suoi sedici anni, si sentì così vecchio e saggio che avrebbe voluto la mano baciata; avrebbe voluto le mandibole gonfie come quelle di Marlon Brando, di don Vito Corleone, ma si dovette accontentare degli sguardi delusi della paranza, dell'aria stupita di Annalisa e dell'immobile gratitudine di Drone, incapace di parlare o anche solo di cambiare quell'espressione incredula che gli aveva preso faccia. Era tutta una messa in scena[729].

La surprise tombe même sur le lecteur, qui est conduit par le texte même vers une nouvelle interprétation du personnage de Nicolas : son imaginaire criminel de la dimension du désir passe petit à petit à celle de la réalité. De plus, s'imaginer comme un « vieux sage » est une façon de se mettre à la place du « père », c'est-à-dire, selon la perspective psychanalytique de Massimo Recalcati, « celui qui, étant dans une position d'exception au système de Loi qu'il installe, a le pouvoir de suspendre le fonctionnement même de ce système, mais c'est ce pouvoir, plutôt que d'annihiler le système, qui lui donne sa cohérence »[730]. Nicolas décide d'annuler la punition, en se mettant ainsi au-delà de la Loi : il peut l'affirmer et en même temps il peut l'invalider. Nicolas est celui qui peut prononcer le mot sauveur typique de l'image paternelle que Jacques Lacan appelle « mot de passe », lequel a « les vertus les plus précieuses, puisqu'il sert tout simplement à vous éviter d'être tué. […]. Le mot de passe est ce, grâce à quoi, non pas se reconnaissent les hommes du groupe, mais se constitue le groupe »[731]. D'ailleurs, Roberto Saviano avait déjà souligné l'importance de la « règle » pour toutes les organisations criminelles dans *ZeroZeroZero* :

---

[728] Ivi, p. 79.

[729] Du haut de ses seize ans, Nicolas s'est senti si vieux et sage qu'il aurait voulu qu'on lui baise la main, comme Marlon Brando avec les joues gonflées de Don Vito Corleone. Mais il a dû se contenter des visages déçus de ses camarades, de l'air stupéfait d'Annalisa et de la gratitude figée de Drone, incapable de parler ou même de chasser l'expression incrédule qu'il avait sur le visage. C'était une mise en scène [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini,* op. cit., p. 243 ; trad. fr., p. 251].

[730] Colui che, essendo in una posizione di eccezione rispetto al sistema della Legge che pure installa, ha il potere di sospendere il funzionamento stesso di questo sistema, ma questo potere anziché annichilire il sistema è ciò che gli dà consistenza [Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 36].

[731] Jacques Lacan, *Des noms-du-père*, Paris, Seuil, 2005, p. 28.

> La caratteristica che ha permesso loro di sopravvivere e prosperare è la stessa: la regola. La regola ha tante declinazioni e si esplicita in riti e mitologie, si concretizza in precetti da seguire alla lettera per essere considerati un degno affiliato dell'organizzazione e stabilisce come entrare a farne parte. Tutto è codificato e tutto vive dentro la regola. L'onore e la fedeltà accomunano il camorrista e il *vor*[732], così come la sacralità di alcuni gesti e l'amministrazione della giustizia interna. Anche i riti si assomigliano, e poco importa se questi avvengono in momenti diversi nelle rispettive organizzazioni. Ciò che fonda il rituale, e cioè il passaggio da uno stato all'altro, è comune, perché comune è la volontà di creare una realtà altra, con codici diversi ma altrettanto coerenti[733].

Cet aspect peut être approfondi en analysant une autre scène qui se situe plus loin, dans *Bacio feroce* : en fait, la *paranza* veut donner naissance à une organisation parallèle à celle qui existe déjà. Comme on l'a déjà vu, les actions des garçons sont la tentative de réaliser leur imaginaire, leur « réalité virtuelle » reprise des films et des jeux vidéo. Une nouvelle réalité qui se positionne à côté de l'ancienne. Dans cette scène une journaliste qui s'occupe d'étudier les zones marginales interviewe la *paranza* :

> - Tu sei il capo? – chiese rivolta a Nicolas.
> - Sì, - rispose subito Nicolas. Fece per aggiungere qualcosa, ma poi lo sguardo affondò nel rettangolo nero della telecamera, e si rese conto che la risposta non andava bene. – No, - cercò di correggersi, - siamo brò, siamo fratelli. Qui nessuno è superiore a un altro… - si riprese un attimo per trovare la parola giusta. – Questa è una democrazia[734].

Le « lapsus » de Nicolas est révélateur : il n'arrive pas à cacher sa fierté d'être le véritable chef de la *paranza*, donc il doit se corriger pour affirmer, ensuite, que tel groupe est une « démocratie ». Leur pouvoir ne se fonde pas sur une « descendance », c'est-à-dire sur un

---

[732] Mafieux russe.

[733] La caractéristique principale qui leur a permis de survivre et de prospérer est la même : la règle. Celle-ci se décline de nombreuses manières et se traduit par des rituels, une mythologie, des préceptes concrets à suivre à la lettre si l'on veut être considéré comme un affilié digne de l'organisation. C'est aussi elle qui fixe les modalités de n'importe quelle affiliation. Tout est codifié et tout existe au sein de la règle. L'honneur et la fidlité rapprochent le camorriste et le vor, de même que la nature sacrée de certains gestes et le rôle de la justice interne. Les rituels aussi se ressemblent différents dans les organisations concernées. Ce qui fonde un rituel, c'est-à-dire le passage d'un état à un autre, est commun, car la volonté de créer une réalité nouvelle, avec des codes différents mais tout aussi cohérents, est commune [Roberto Saviano, *ZeroZeroZero*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 308 ; trad. fr. *Extra pure*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 320-321].

[734] « C'est toi, le chef ? a-t-elle demandé à Nicolas.
- Ouais », a-t-il répondu aussitôt. Il a failli ajouter quelque chose, mais son regard a plongé dans le rectangle noir de la caméra et il s'est dit que ce n'était pas la bonne réponse. « Nan, s'est-il corrigé. On est des bros, des frères. Ici, personne est supérieur à personne… », il a pris le temps de chercher le mot juste. « C'est une démocratie. » [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., pp. 273-274 ; trad. fr., p. 280].

rapport père-fils, puisque ce rapport est fortement critiqué par tous les membres. Leur pouvoir se base sur la fraternité, toutefois Nicolas – activement et non symboliquement – se comporte comme un père-souverain de la *paranza*. Cette scène montre, de façon très claire, que la *paranza* n'est pas capable de nommer son essence à travers des nouveaux concepts, mais elle recycle des mots anciens. De plus, l'usage de l'idée classique de « démocratie » est impropre, parce que la vraie structure de la *paranza* est celle de la monarchie absolue, dans laquelle il y a un chef et tous les autres sont soumis à la loi du souverain. Elle est un « simulacre de la démocratie », voire : une forme d'absolutisme qui se cache derrière le mots fraternité. Rien de nouveau, en somme.

2.4.2.3 L'affirmation du pouvoir

La troisième partie du roman dessine l'ascension de la *paranza*, qui devient une force capable de terroriser les quartiers de Naples :

> La gente che pascolava in piazza Dante se ne rese conto dal rumore prima che apparissero. Avvertì curiosità e pericolo, e per un attimo chi camminava o semplicemente consumava un caffè si immobilizzò. […] Tanto più forte fu, in quella sorta di parentesi di bellezza urbana, la percezione dell'accadere, un accadere che poteva somigliare a una rappresaglia, a un attacco a sorpresa. Furono preceduti da un ronzio e dai primi colpi in aria, ancora fuori scena. Il ronzio aumentò, aumentò, aumentò, finché spuntarono compatti come uno sciame di vespe da Port'Alba e cominciarono a sparare all'impazzata. […] Era cominciata la stagione delle stese. Terrorizzare era il modo più economico e veloce per appropriarsi del territorio. L'epoca di chi comandava perché il territorio se l'era conquistato vicolo dopo vicolo, alleanza dopo alleanza, uomo dopo uomo, era finita. Adesso bisognava farli stendere tutti. Uomini, donne, bambini. Turisti, commercianti, abitanti storici del quartiere. La stesa è democratica perché fa abbassare la testa a chiunque si trovi sulla traiettoria dei proiettili. E poi a organizzarla ci vuole poco. Basta, anche in questo caso, una sola parola. […] Non c'era mai un ordine preciso. A un certo punto si cominciava a sparare ovunque e a casaccio. Non si mirava a niente in particolare, e mentre con una mano si davano colpi all'acceleratore e si correggeva la traiettoria per evitare gli ostacoli, con l'altra si faceva fuoco. […] Ogni colpo portava con sé soltanto un'immagine mentale, che si ripeteva a ogni deflagrazione: una testa che si china e poi il corpo che cerca il terreno per farsi piatto e sparire. […] Il terrore che Nicolas e gli altri vedevano sulle facce delle persone era il terrore che avrebbe permesso loro di comandare. La stesa dura pochi secondi, come un'irruzione delle forze speciali, e poi, fatto un quartiere, si passa a un altro. Il giorno dopo avrebbero letto sulle pagine locali come era andata davvero, se c'erano stati dei danni collaterali, dei caduti in battaglia. […] Il risultato lo misurarono come sempre al telegiornale, ma quella sera videro sullo

> schermo il loro primo morto: videro quell'uomo chino sulla sua fisarmonica, in un lago di sangue[735].

Le concept de « démocratie » paraît à nouveau : cette fois, de façon ironique, pour montrer que la violence de la *paranza* ne fait pa des distinctions entre les différentes personnes. En effet, au début de cette longue description, le texte dit que les gens « pascolava ». La traduction française utilise le verbe « traîner », qui ne donne pas la même signification, puisque le verbe « pascolare » est utilisé pour les herbivores et non pour les personnes. Donc, le texte décrit les personnes, c'est-à-dire le monde qui ne fait pas partie de la *paranza*, comme des animaux dociles. Elles sont alors des proies faciles.

Le terme « démocratie », dans le texte, est utilisé avec le significat d'« égalité ». Mais, on assiste à la superposition de deux types de démocratie : d'une part la démocratie réelle, d'autre part la démocratie virtuelle de la *paranza*, qui s'accomplit dans la violence. Dans la démocratie réelle l'égalité domine ; au contraire, dans celle de la *paranza*, seuls les affiliés le sont, puisque les autres sont perçus comme des animaux sur lesquels il est possible de tirer à l'aveuglette. En voulant rappeler l'esprit des mafieux réels, Isaia Sales a noté que :

> La « fraternité de sang » est typique des sociétés qui n'acceptent plus le pouvoir issu de l'hérédité, mais du sang, c'est-à-dire de la valeur propre de chacun. La valeur est donnée par la personnalité, par ses « qualités » et non par la condition sociale héritée. Et la violence avec le rite est libérée

[735] Les gens qui trainaient sur la Piazza Dante l'ont compris au bruit qu'ils faisaient en approchant. Ils ont éprouvé de la curiosité e de la crainte, et, l'espace d'un instant, ceux qui marchaient ou buvaient simplement leur café se sont figés. La perception des événements a donc été encore plus forte dans cette parenthèse de beauté urbaine, des événements qui ressemblaient à des représailles, à une attaque surprise. Un vrombissement et les premiers coups de feu tirés en l'air, de loin, les avaient précédés. Le vrombissement a augmenté, augmenté, jusqu'à ce qu'ils apparaissent, en groupe, tel un essaim de guêpes provenant de Port'Alba, et se mettent à tirer à l'aveuglette. […] La saison des moissons avait commencé. Semer la terreur était le moyen le plus rapide et le plus économique de s'approprier le territoire. L'époque où on faisait la loi parce qu'on l'avait conquis ruelle après ruelle, alliance après alliance, un homme après l'autre, était finie. À présent il faillait que tout le monde se couche. Hommes, femmes, enfants. Obliger les gens à se coucher est un geste démocratique, car il fait baisser la tête à tous ceux qui sont sur la trajectoire des balles. Et c'est facile à faire. Pour ça aussi, un mot suffit. Il n'y avait jamais d'orde précis. […] À un certain moment, on se mettait à tirer au hasard, dans tous les sens. On ne visait rien de particulier, et tandis que d'une main on donnait des coups d'accélérateur et corrigeait la trajectoire pour éviter les obstacles, de l'autre on ouvrait le feu. […] Chaque coup de feu s'accompagnait d'une image mentale, répétée à chaque déflagration : une tête qui s'incline, puis le corps qui cherche le sol pour s'aplatir et disparaître. […] La terreur que Nicolas et les autres lisaient sur le visage des personnes était ce qui leur permettrait d'imposer leur loi. Une fusillade ne dure que quelques secondes, comme l'irruption des forces spéciales. Puis, une fois qu'on a balayé un quartier, on passe au suivant. Le lendemain, ils lisaient dans les journaux comment les choses s'étaient passées, s'il y avait eu des dommages collatéraux, des victimes de la bataille. […] Le résultat, ils ont pu le voir aux informations télévisées, comme toujours, et ce soir-là ils ont vu leur premier mort : l'homme penché sur son accordéon, dans une mare de sang [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., pp. 251-253 ; trad. fr., pp. 259-261].

> de son animalité pour devenir une valeur sociale et culturelle. Aussi les noms « mafioso », « guappo », « 'ndranghetista » sont utilisés comme des adjectifs qui qualifient le lien entre la beauté et courage[736].

Nicolas brise chaque lien avec son père car il ne veut plus subir l'héritage de son humble condition sociale. Il veut être reconnu uniquement par ses actions. La « stesa » est un exploit qui montre la force de la *paranza*, qui impose sa loi de façon directe, à travers un acte de guerre. Il faut approfondir cet argument : Carl Schmitt a montré que « tout droit se concentre dans des normes, distinctes de la situation objective ; le reste est " pur factum " et n'est que l'occasion, due à l'état de choses, permettant à " la loi " de " faire ses preuves " »[737]. En somme : la loi est toujours quelque chose de différent comparé à l'application de la loi même. La loi est générale et existe dans le monde abstrait des normes et des codes. En revanche, l'application est quelque chose qui est toujours immergé dans la situation, dans l'ici et le maintenant. On a déjà vu que la *paranza* représente la norme en tant que décision : la *stesa* est le moment où la *paranza* décide de montrer sa force afin que les autres puissent s'y soumettre. À cet égard, Walter Benjamin a montré que la violence est l'outil pour fonder le droit, puisque c'est seulement où il y la possibilité d'exercer une force et donc une forme de punition que le droit est effectif :

> Toute violence en tant que moyen fonde le droit ou le conserve. […] Elle rend avant tout nécessaire d'établir qu'un règlement de conflit totalement dépourvu de violence ne peut jamais déboucher sur un contrat juridique. Celui-ci en effet conduit finalement à une violence possible, aussi pacifiquement qu'il ait été conclu par les signataires. Car il prête à chaque partie le droit de recourir à la violence de n'importe quelle manière contre l'autre, au cas où celui-ci romprait le contrat. Ce n'est pas tout : comme son point d'arrivée, l'origine de chaque contrat renvoie à la violence[738].

De plus, en considérant que la *paranza* n'est pas une institution, pour se faire reconnaître elle a besoin d'actes concrets : sa loi s'exerce en appliquant directement la force.

---

[736] La "fratellanza di sangue" è tipica delle società che non accettano più il potere derivante dall'ereditarietà ma dal sangue, cioè dal proprio valore. Il valore è dato dalla propria personalità, dalle proprie "qualità" non dalla condizione sociale ereditata. E la violenza con il rito si libera dalla sua animalità e diventa valore sociale e culturale. Anche i nomi "mafioso", "guappo", "'ndranghetista" sono usati come aggettivi che qualificano il legame tra bellezza e ardire [Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa,* Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, pp. 88-89].

[737] Carl Schmitt, *Les trois types de pensée juridique*, op. cit., 109.

[738] Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* (1921), trad. fr. *Critique de la violence*, en ID. *Critique de la violence et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2012, pp. 76-77.

L'image des garçons qui tirent à l'aveuglette en fonçant sur leurs motos renvoie à celle de la horde de barbares qui saccage les villages. En effet, ce parallélisme permet de comprendre la valeur politique et juridique de la *paranza*. Gilles Deleuze et Félix Guattari, à cet égard, ont montré que le pouvoir des barbares prévoit que « la sanction [à écrire] et le verdict et la règle »[739]. La violence exercée par les *paranzini* est une sorte de représentation de la possibilité de punir n'importe qui. Ils ont la force d'affirmer leur loi et ils la montrent, sans peur. Ils n'ont pas besoin de codes ou de règles : la seule chose qui doit être claire, c'est qu'ils auront toujours le pouvoir de décider, alors que les non affiliés ne pourront que subir leurs décisions. L'image de la horde dessine un groupe de personnes similaires qui, avec violence, se dirigent vers un but. Dans cet aspect on voit le caractère « démocratique » de la horde. Toutefois, afin que la horde puisse exister, il est nécessaire d'avoir un élément unifiant :

> Tous ces individus pris isolément doivent être égaux les uns par rapport aux autres, mais tous veulent être dominés par un seul. Beaucoup d'égaux qui peuvent s'identifier les uns aux autres et un seul et unique, supérieur à eux tous, telle est la situation que nous trouvons réalisée dans la foule capable de vivre. Risquons-nous donc à corriger l'affirmation de Trotter : l'homme est un animal de troupeau, en disant qu'il serait plutôt un animal de horde, être individuel d'une horde menée par un chef[740].

Sigmund Freud montre que la horde fonde son égalité sur le fait que tous s'identifient à un chef. Dans la horde tous sont égaux, sauf le chef car il est au-dessus de la horde. La *paranza* actualise à nouveau l'esprit originaire de l'aristocratie : le chef doit se montrer comme une figure puissante capable de conduire et de protéger les autres. Au lieu d'être une démocratie, la *paranza* est le retour à une structure de pouvoir médiéval, où tous sont égaux parce qu'ils peuvent participer à la lutte pour la conquête du trône au moyen de la force. Donc, elle n'est pas une aristocratie d'Ancienne Régime, où la chose la plus importante est le rapport de filiation (on est aristocrate car on fait partie d'une famille aristocratique), mais une aristocratie barbare, presque mythologique, parce que le chef doit toujours montrer sa force comme le loup *alfa* avec sa meute. Isaia Sales, à ce propos, en étudiant l'histoire des mafias italiennes, a souligné ce

[739] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* (1972), Paris, Les éditions de Minuit, 1999, p. 251.

[740] Sigmund Freud, « Massenpsychologie und Ich-Analyse » (1921), trad. fr., « Psychologie des foules et analyse du moi » dans ID. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001, pp. 209-210.

rapport de descendance de la criminalité organisée à la structure féodale, laquelle, une fois perdue sa légitimation par « droit divin », a eu la nécessité de se légitimer à travers la violence :

> Sous les seigneurs féodaux, la justice était la protection de leurs propres intérêts, qui coïncidait avec leur pouvoir. Mais c'était un pouvoir légitimé par un ordre qu'ils représentaient légalement. C'était une injustice, mais c'était légal. Une fois fini le féodalisme, la sécurité et la justice ne reviendraient pas à un ordre universaliste, elles ne seraient pas réclamées par ceux qui représentaient l'État, mais plusieurs ordres seraient formés, l'un d'entre eux étant la mafia. Soit on payait pour la sécurité et la justice, soit on était capable de le faire respecter soi-même [741].

De plus, René Girard, en commentant les réflexions de Freud déjà citées, a théorisé sa vision du désir mimétique[742] : essentiellement, chez Girard, chaque personne copie le désir d'une autre personne, laquelle est appelée « modèle » ou « médiateur ». Il est un « modèle » car l'individu l'imite, il est un « médiateur » car l'individu ne souhaite jamais l'objet de façon directe, mais toujours à travers la « médiation » d'un autre qui lui indique l'objet à désirer[743]. Nicolas est le modèle à imiter, parce qu'il est le plus fort de la *paranza*. En même temps, il est le médiateur, parce qu'il décide ce que la *paranza* doit faire. Nicolas, à son tour, imite les personnages des films et des jeux vidéo, en se révélant comme une sorte d'amplificateur de l'imaginaire mafieux. Il ne faut pas considérer Nicolas comme une sorte de dieu lumineux qui irradie de son image et de sa volonté les autres, mais comme une sorte de figure transparente traversée par la lumière du désir qui vient du spectacle. L'imaginaire filmique, qui appartient à la « société du spectacle » dont parlait Guy Debord, « est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire »[744] : la *stesa* est un acte qui réalise l'imaginaire violent, et en même temps, le consomme : c'est l'énième retour du mythe criminel. En outre, en considérant que « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une

[741] Sotto i feudatari, dunque, la giustizia era la tutela dei propri interessi, coincideva con il loro potere. Ma era un potere legittimato da un ordinamento che essi legalmente rappresentavano. Era ingiustizia, ma era legale. Finito il feudalesimo sicurezza e giustizia non torneranno dentro un ordinamento universalistico, non saranno rivendicati da chi rappresentava lo Stato, ma si formeranno più ordinamenti, uno di questi sarà appunto quello mafioso. O si pagava per avere sicurezza e giustizia o si era in grado di farsela da sé [Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa*, op. cit., p. 127].

[742] Cf. René Girard, « Freud et le complexe d'Œdipe » en ID. *La violence et le sacré*, op. cit., pp. 239-281.

[743] Cf. René Girard, « Le désir triangulaire » en ID. *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Fayard/Pluriel, 2011, pp. 15-67.

[744] Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 17.

représentation »[745], alors on comprend mieux pourquoi les garçons doivent regarder les effets de la *stesa* à la télévision pour s'apercevoir des résultats. Le spectacle vit exclusivement dans sa reproduction, donc la *paranza* règne seulement si elle peut spectacularisер sa propre violence, si elle peut à son tour reproduire à nouveau le mythe « filmique ». En effet, quand ils sont en train de tirer, les garçons ne peuvent pas regarder les visages des autres, à cause de la rapidité de leurs motos. Alors, ils peuvent seulement « imaginer » (« ogni colpo portava con sé soltanto un'immagine mentale ») que les autres s'abaissent à leur passage. La télévision peut, seulement à la fin, proclamer le succès de l'opération : le quartier est terrorisé, ils ont affirmé leur pouvoir.

En récapitulant : la *paranza*, au début, devait montrer qu'elle était capable d'accomplir la violence, donc le groupe tire sur les immigrés. Ensuite, Nicolas, qui veut être le chef de la *paranza*, montre aux affiliés qu'il a le pouvoir de soumettre le groupe à sa volonté. Enfin, le groupe conduit par son « ras », montre à tout le monde sa force et sa violence. La terreur sur le visage de l'autre est le dernier niveau de la reconnaissance de l'existence et de la valeur de la *paranza* :

> Le motif de l'acte criminel réside dans l'impression qu'a l'individu soumis à la contrainte juridique de n'être pas reconnu dans la singularité de sa « propre volonté ». En ce sens, le crime représente au stade avancé du droit la même chose que la lutte à mort dans le processus de formation individuelle : un sujet cherche, par une action provocatrice, à amener soit l'autre individu soit l'ensemble du groupe à respecter les attentes qui, en lui, n'ont pas encore trouvé de reconnaissance dans les formes existantes des rapports sociaux[746].

D'ailleurs, Nicolas le sait très bien : « pe cummannà la gente ti deve riconoscere, s'adda inchinà, adda capì che tu ci starai 'na vita. La gente ci deve temere, loro a noi, e non noi a loro »[747]. Mais, encore une fois, il faut remarquer que la « lutte pour la reconnaissance », selon l'expression d'Axel Honneth, de ce groupe n'est pas celle de celui qui veut affirmer quelque valeur nouvelle, mais celle qui veut participer au « spectacle » de l'imaginaire criminel, c'est-à-dire de quelque chose déjà existant.

---

[745] Ivi, p. 16.

[746] Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung* (1992), trad. fr. *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013, p. 93.

[747] Pour commander, les gens doivent nous reconnaitre, ils doivent s'incliner, ils doivent comprendre qu'on sera là pour toujours. Ils doivent avoir peur de nous, et nous on doit pas avoir peur d'eux [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 271 ; trad. fr., p. 278].

2.4.2.4 Le héros de l'epos noir

L'intrigue de *La paranza* est un véritable *crescendo* qui montre l'ascension de la *paranza*. Cependant, le roman entier est l'attente d'un grand échec. Nicolas et sa *paranza* commencent à participer à la vie criminelle de Naples, surtout au riche commerce de la drogue. Par conséquent, Nicolas lie des alliances avec d'autres criminels. Et, afin de poursuivre sa collaboration avec Scignacane, le représentant de la famille Acanfora qui contrôle le trafic d'héroïne, il doit collaborer à un assassinat. Il faut tuer Dumbo, mais le problème est qu'il est un grand ami de Christian, le frère de Nicolas. Alors, Nicolas, pour se justifier, fait écouter un enregistrement à son frère : c'est le discours entre Nicolas et Scignacane, lequel décrit la faute de Dumbo et la nécessité de sa mort :

> "Qualcuno me lo deve portare in campagna, fuori San Giovanni. Non gli devi dire niente. Solo che lo porta a un fatto, a una festa. Dillo a chi vuoi tu. A me non interessa. Poi ci sarò io, gli chiedo un paio di fatti, gli chiedo un paio di cose e poi lo spero. Così è risolta. È troppo 'nu scuorno, chisto va dicendo in giro che se chiava a mia mamma. C'ha mannato 'o pesce, ti rendi conto?"
> […]
> "E se non lo faccio?"
> "Se non lo fai, gli affari che dobbiamo fare insieme non si fanno più."
> "Ma che c'azzeccano gli affari con la foto d''o pesce mandata a tua madre?"
> "'O Maraja, sei veramente piccirillo, 'n'offesa fatta a mammeta è 'n'offesa fatta a te. 'N'offesa fatta a mammeta è 'n'offesa che non riesci a levarti dalla faccia. Significa che ti possono fare qualsiasi cosa. Li stai autorizzando a cacarti in faccia."[748]

Nicolas fait écouter cet enregistrement à Christian après l'assassinat. Le petit frère, qui considère Nicolas comme un modèle, cache ses réactions de protestation à la mort de son ami :

[748] Il faut l'amener à la campagne, près de San Giovanni. Sans rien lui dire. Juste qu'il y a quelque chose, une fête. Parles-en à qui tu voudras, je m'en branle. Je serai là, je lui poserai des questions, un ou deux trucs, et je le flingue. Ce sera réglé. C'est trop la honte, ce mec qui va partout en disant qu'il baise ma mère. Il lui a envoyé une photo de sa bite, t'imagines ?

[…]

« Et si je le fais pas ?
- Si tu le fais pas, les bizness qu'on a tu les oublies.
- C'est quoi le rapport entre nos bizness et une photo envoyée à ta mère ?
- Maharaja, t'es vraiment un gosse. Insulter ta mère, c'est t'insulter toi. C'est un truc qui te colle à la peau. Tu leur donnes le droit de te chier dessus. » [Ivi, p. 327 ; trad. fr., p. 333].

> Christian senza accorgersene aveva chiuso gli occhi; le orecchie non le poteva chiudere, invece, e la bocca non riusciva ad aprirla. Voleva dire che Dumbo era uno di loro, proprio come Dentino[749], Con lui si era fatto la prima canna, ed era stato lui a fargli provare lo scooter giù nei garage di casa sua. Voleva dirlo, ma non ce la faceva a interrompere quella registrazione, sarebbe stato come interrompere Nicolas: non era possibile. Anche il modo in cui il fratello aveva fatto partire quel dialogo non gli dava il permesso di mostrare alcuna emozione, come se le parole che ora riempivano la cameretta non avessero valore in sé, come fossero semplicemente un altro capitolo della sua educazione: contava solo che lui ascoltasse e imparasse. E allora lui ascoltava, doveva ascoltare se voleva diventare come suo fratello, essere all'altezza, però teneva gli occhi chiusi e con la memoria correva alle smorfie che faceva Dumbo per farlo ridere, a quando l'aveva portato allo stadio a vedere Napoli-Fiorentina e gli aveva pure fatto bere la sua birra. Ne sentiva quasi il sapore sul palato, mentre le orecchie seguivano la voce del fratello e quell'altra, entrambe irreali[750].

À la fin du roman, Nicolas montre que tous les discours sur le concept d'égalité et fraternité n'ont aucune valeur : l'intérêt économique est la chose la plus importante, qui justifie la mort d'un ami, même s'il est très proche. La pensée de Christian montre cette distance entre une conception plus « héroïque » de la criminalité, où l'amitié est la chose la plus importante et celle de Nicolas, qui maintenant affirme sa volonté de défendre ses affaires. L'esprit de Nicolas est conforme à ce que Massimo De Carolis a montré être à la base de la conception néolibérale contemporaine :

> Dans notre réalité quotidienne, vivre [...] signifie en réalité - de plus en plus souvent - rester sur le marché ou, plus précisément, participer au jeu collectif de la « catallaxie » qui, par des échanges et des accords, des conflits et des alliances, établit chaque jour de nouveau un ordre cosmique dont personne n'a la conception ni la clé[751].

---

[749] Il est un affilié de la *paranza*, grand ami de Dumbo, jusqu'au point de l'appeler « frère ».

[750] Sans s'en apercevoir, Christian avait fermé les yeux. Mais il ne pouvait pas se boucher les oreilles et n'arrivait pas à ouvrir la bouche. Il voulait dire que Dumbo était 'un des leurs, comme Dentino. Il avait fumé son premier joint avec lui, avait essayé son scooter dans le garage chez lui. Il voulait le dire, mais il n'arrivait pas à interrompre cet enregistrement, ça aurait été comme interrompre Nicolas : impossible. La façon dont son frère avait entamé cette conversation ne lui permettait pas de montrer la moindre émotion, comme si les mots qui remplissaient à présent la chambre n'avaient aucune valeur intrinsèque, qu'ils n'étaient qu'une nouvelle étape de son éducation. Tout ce qui comptait, c'était qu'il écoute et apprenne. Alors il écoutait, il devait écouter s'il voulait devenir comme son frère, être à la hauteur. Mais il gardait les yeux fermés, tout en revoyant les grimaces de Dumbo qui essayait de le faire rire, la fois où il l'avait emmené au stade, le Napoli contre la Fiorentina. Il lui avait même fait gouter sa bière. Christian sentait presque sa saveur sous son palais, en écoutant la voix de son frère et celle de l'autre, toutes deux irréelles [Ivi, p. 326 ; trad. fr., pp. 332-333].

[751] Nella nostra realtà quotidiana […] vivere tende effettivamente ormai a significare – sempre di più e sempre più spesso – stare sul mercato o, più esattamente, partecipare al gioco collettivo della "catalassi" che,

Le terme de catallaxie a été utilisé par Friedrich von Hayek pour indiquer l'« ordre spontané du marché » : « *catallaxie* est tiré du verbe grec ancien *katallattein* qui, significativement, signifie non seulement " troquer " et " échanger ", mais également " admettre dans la communauté " et " faire un ami d'un ennemi " »[752]. Alors, l'acte d'échange devient une manière de créer une communauté, et de plus il répond à un ordre « cosmique » qui semble obliger les personnes à le respecter, comme s'il était la nature des choses. Personne ne peut le contrôler, mais tout le monde y est conditionné. En effet, c'est l'argumentation de Nicolas : « j'ai dû tuer Dumbo, je ne pouvais rien faire, c'est la règle du marché qui nous transcende à l'avoir décidé ». Nicolas montre cet acte comme une conséquence naturelle, à laquelle il ne pouvait que se soumettre. Cependant, ce raisonnement va contre tout ce que Nicolas a fait et dit jusqu'à maintenant : s'il est le souverain de la décision, qui affirme sa volonté par la force, pourquoi, maintenant, se montre-t-il assujetti à une règle générale ? Nicolas qui a voulu briser tout lien avec l'ancien ordre, se montre maintenant impuissant face à une structure qui lui impose ses règles. Au contraire, Scignacane semble ne pas suivre cet ordre, puisque sa décision de tuer Dumbo n'est pas provoquée par une question d'affaires, mais par une simple question de respect. Donc, il préfère risquer d'altérer la tranquillité des commerces en tuant, plutôt qu'accepter l'amour de sa mère pour ce garçon. Nicolas justifie sa participation à l'assassinat de Dumbo en montrant qu'il y a une règle plus puissante que les autres, et encore plus de celle de l'amitié : la règle du marché. En revanche, Scignacane se montre libre de décider comment agir indépendamment de la volonté de sa mère et des affaires. Par conséquent, la mère de Scignacane, la Tsarine, s'impliquant elle aussi dans l'esprit criminel, commence à chercher les meurtriers de Dumbo, en déclarant sa véritable affection pour ce garçon :

> La Zarina era […] sulle tracce dell'assassinio di Dumbo. Si era affezionata a quel guagliuncello. Le metteva allegria. Lui era sempre contento e riusciva a contagiarla. E le loro corse in motorino da una parte dall'altra della città, quanto le mancavano. La facevano sentire una ragazzina, e ora per una bravata, quella maledetta foto del cazzo, l'aveva pagata cara. La Zarina aveva provato a fare la voce grossa col figlio. Come si era permesso di spiare sul suo telefono? Ma Scignacane poteva permettersi di non essere figlio quando gli tornava utile, e aveva accompagnato la questione con una scollata di spalle. Ma la Zarina si sentiva in debito con Dumbo, con la sua

attraverso scambi e patti, conflitti e alleanze, istituisce ogni giorno di nuovo un ordine cosmico di cui nessuno possiede il disegno e la chiave [Massimo De Carolis, *Il rovescio della libertà*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 52].

[752] Friedrich August von Hayek, *Studies en philosophy, politics and economics* (1967), trad. fr. *Essais de philosophie, de science politique et d'économie*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, pp. 252-253.

> voglia di vivere che le si era attaccata alla pelle. Mise sotto torchio gli uomini di suo figlio […] e che non dicessero niente di quel colloquio a Scignacane perché lei, la Zarina, poteva fare ancora male, molto male. E uno dopo l'altro parlarono. Dell'operazione in sé non sapevano tanto, ma mettendo insieme i pezzi la Zarina ricostruì come erano andate le cose. Non le interessavano i particolari, la dinamica, piuttosto la catena di comando, per collegare le responsabilità, e per sancire una vendetta. […] Il sangue doveva essere lavato col sangue, era una regola vecchia come il mondo, e sapeva come innescare quel lavacro[753].

Dans le raisonnement de Nicolas – mais même dans le raisonnement néolibéral – il y a un défaut : non seulement l'intérêt de l'échange incite l'action humaine, mais aussi des intérêts plus viscéraux, par exemple, comme dans ce cas, l'amour. Au-delà de chaque logique de marché, la Tsarine mobilise tout son pouvoir exclusivement pour se venger de la mort de Dumbo, qui avait été capable de la transformer en « gamine ». Donc, au lieu de faire d'un ennemi un ami, selon l'espérance de Von Hayek, Nicolas transforme l'ami Dumbo en ennemi uniquement pour des raisons économiques. Afin de ne pas briser les liens commerciaux, Nicolas est prêt à sacrifier Dumbo, même s'il est un grand ami de son frère Christian. En fait, il montre sa faiblesse : il n'est pas encore capable de défendre ses amitiés face à la réalité de l'argent. Voire : il ne veut pas défendre l'amitié face à la possibilité de gagner de l'argent. L'attitude de Nicolas peut être considérée comme la représentation du dédoublement du sujet contemporain analysé par Alain Touraine :

> Nous sommes doubles, ou, si l'on préfère, coupés en deux : êtres économiques et êtres moraux, qui s'efforcent les uns et les autres de conquérir le vaste monde de leurs interactions pour faire pénétrer le sujet et ses exigences d'un côté dans les pratiques, fussent-elles les plus quotidiennes, et de l'autre, à l'inverse, dans la critique de la subjectivité des acteurs, jusqu'à ce que celle-ci

[753] La Tsarine était […] sur les traces de l'assassin de Dumbo. Elle s'était attachée à ce gosse. Il la mettait de bonne humeur. Il était toujours heureux et lui transmettait sa joie de vivre. Leurs virées à scooter d'un bout à l'autre de la ville lui manquaient cruellement. Elles lui donnaient l'impression d'être une gamine, et pour un excès d'audace, une simple photo, il avait payé le prix fort. La Tsarine avait bien haussé le ton avec son fils : comme avait-il osé fouiller son téléphone ? Mais Scignacane pouvait se permettre de ne plus être son fils quand ça l'arrangeait, et il avait répondu par un haussement d'épaules. La Tsarine avait une dette à l'égard de Dumbo, de l'envie de vivre qu'il lui avait communiquée. Elle a mis sous pression les hommes de son fils […]. Ils ne devaient pas rapporter cet interrogatoire à Scignacane, car elle pouvait encore leur faire mal, très mal. L'un après l'autre, ils ont parlé. Ils ne savaient pas grand-chose de l'opération elle-même, mais en rassemblant les pièces du puzzle, la Tsarine a pu reconstruire le cours des événements. Ce n'étaient pas les détails qui l'intéressaient, ni la dynamique des faits, plutôt la chaîne de commandement, afin d'identifier les responsables et de les sanctionner. […] Le sang devait laver le sang, une règle vieille comme le monde, et elle savait comment s'y prendre [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., pp. 336-337 ; trad. fr., pp. 342-343].

> apparaisse déterminé par des situations objectives, par notre place dans des hiérarchies économiques et sociales[754].

Mais, ici la situation est plus compliquée : il y a l'intérêt économique, c'est-à-dire l'importance de continuer à recevoir la drogue de Scignacane. En même temps, il y a la valeur morale de l'amitié, sur laquelle s'est fondée la *paranza*. Le premier aspect est économique et contingent, alors que l'autre est plus universel. En revanche, le discours de Nicolas veut détourner la situation, puisqu'il montre l'intérêt économique comme quelque chose d'universel, beaucoup plus important que l'amitié. Alors, on comprend ce qu'il y a derrière la façon de réfléchir de Nicolas : un pur intérêt individuel, qui prend des décisions selon un esprit égoïste, même s'il veut les justifier à travers des principes évoqués au besoin. On observe une version extrême de la morale d'un monde gouverné par les « entreprises », où « les relations, les sentiments et les affects positifs sont mobilisés au nom de l'efficacité »[755].

D'ailleurs, dans la scène de l'interview déjà citée, les *paranzini* se décrivent comme des entrepreneurs :

> - E cosa fate per vivere?
> - Siamo imprenditori, - rispose Briato'.
> - Di cosa vi occupate nello specifico?
> - Cose…
> - Posso chiedervi di essere un poco più precisi?
> - Logistica e grande distribuzione. – la voce di Drone, pronta[756].

L'esprit économique à la base de la criminalité organisée napolitaine est un élément que Roberto Saviano a toujours souligné, en essayant de montrer que les criminels, aujourd'hui, sont bien loin d'être des personnages rudes, qui utilisent la violence sans aucune stratégie. L'élément économique structure la *Camorra* décrite par Saviano, forme sa façon de réfléchir et surtout d'agir :

---

[754] Alain Touraine, *La fin des sociétés* (2013), Paris, Seuil, 2015, p. 50.

[755] Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde* (2009), Paris, La Découverte, 2010, p. 445.

[756] - Dans quoi tu travailles ?
- On est tous entrepreneurs, est intervenu Briato.
- Ah, et dans quel secteur ?
- Plusieurs.
- Plus précisément ?
- Logistique et grande distribution. » La voix de Drone, toujours prête [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 274 ; trad. fr., p. 280].

> Oggi piuttosto che di alleanze diplomatiche, di patti stabili, bisognerebbe riferirsi ai clan come a comitati d'affari. La flessibilità della camorra è la risposta alla necessità delle imprese di far muovere capitale, di fondare e chiudere società, di far circolare denaro e di investire con agilità in immobili senza l'eccessivo peso della scelta territoriale o della mediazione politica. Ora i clan non hanno bisogno di costituirsi in macrocorpi. Un gruppo di persone oggi può decidere di mettersi insieme, rapinare, sfondare vetrine, rubare senza subire come in passato o il massacro o l'inglobamento nel clan. Le bande che imperversano per Napoli non sono composte esclusivamente da individui che fanno crimine per aumentare il volume della propria borsa, per arrivare a comprare l'auto di lusso o riuscire a vivere comodamente. Sono spesso coscienti che riunendosi e aumentando la quantità e la violenza delle proprie azioni, possono migliorare la propria capacità economica divenendo interlocutori dei clan o loro indotti. Il tessuto della camorra si compone sia di gruppi che iniziano a succhiare come pidocchi voraci frenando ogni percorso economico e altri che invece come avanguardie velocissime spingono il proprio business verso il massimo grado di sviluppo e commercio. Tra queste due cinetiche opposte, eppure complementari, si slabbra e lacera l'epidermide della città. A Napoli la ferocia è la prassi più complicata e conveniente per cercare di diventare imprenditore vincente, l'aria da città in guerra che si assorbe da ogni poro ha l'odore rancido del sudore, come se le strade fossero delle palestre a cielo aperto dove esercitare la possibilità di saccheggiare, rubare, rapinare, provare la ginnastica del potere, lo spinning della crescita economica[757].

L'argent en tant que mesure de l'homme, toutefois, n'est pas seulement une valeur de la criminalité : elle est une pensée aussi partagée par les élites professionnelles, comme dans cette scène où Pesce Moscio, un des *paranzini*, se confronte au riche père de sa fiancée, Sveva, un célèbre ingénieur :

---

[757] Aujourd'hui il faudrait parler de conseils d'administration plutôt que d'alliances diplomatiques et de pactes stables. La flexibilité de la camorra répond à la nécessité pour toute entreprise de faire circuler les capitaux, de créer et de dissoudre des sociétés, d'investir librement dans l'immobilier, sans que les choix d'implantation territoriale ou les intermédiaires politiques jouent un rôle trop significatif. Désormais les clans n'ont plus besoin de se constituer en entités gigantesques. Un groupe de personnes peut décider de s'unir, d'organiser des braquages, de briser des vitrines et de voler sans être massacré ou absorbé par le clan, comme c'était le cas auparavant. Les bandes qui sévissent à Naples ne sont pas exclusivement composées d'individus qui commettent des crimes pour leur propre compte, pour s'acheter une grosse voiture ou simplement vivre mieux. Souvent ces individus sont conscients qu'en s'unissant et en accroissant le volume et la violence de leurs opérations ils pourront améliorer leurs capacités économiques et devenir des interlocuteurs des clans ou de leurs sous-traitants. La nébuleuse de la camorra se compose aussi bien de groupes avides comme ses sangsues, sans projet économique, que d'avant-gardes qui développent leurs affaires à toute vitesse et visent les sommets. Entre ces deux mouvements opposés mais complémentaires, le tissu de la ville se déchire et s'effiloche. À Naples, la violence est le moyen le plus compliqué mais aussi le plus pratique de devenir un entrepreneur qui gagne ; et l'atmosphère de ville en guerre qu'on respire chaque jour a l'odeur rance de la sueur, comme se les rues étaient des salles de sport à ciel ouvert où chacun exerce sa capacité à voler, à braquer, à saccager et à tester les mécanismes de pouvoir, l'ivresse de la croissance économique [Roberto Saviano, *Gomorra*, op. cit., p. 56 ; trad. fr. pp. 78-79].

Pesce Moscio […] provava a tenere botta alle domande serrate del padre di Sveva, un ingegnere che aveva firmato anche la casa in cui abitava la sua famiglia.

- Perché non finisci il liceo?

- Ma tu a che età ti sei laureato? – ribatté Pesce Moscio. Già dal primo incontro erano passati al "tu" con naturalezza. Il padre di Sveva credeva nelle relazioni orizzontali, Pesce Moscio il rispetto del "voi" lo lasciava per altre persone.

- A venticinque anni.

- E mo' quanto guadagni?

- Ma che domande fai? – intervenne Sveva. Cercò la solidarietà negli occhi della madre, che invece sorrideva, bonaria, come si fa davanti a un bambino sfacciato a cui si perdona tutto. Anche il padre di Sveva sorrise.

- Sveva, Ciro ha ragione a fare queste domande. In America, quando ci si presenta, si parte proprio da qui, dai soldi.

- Mi piace l'America, - disse Pesce Moscio, - così uno capisce subito 'o valore delle persone.

- E tutto il resto? – disse il padre di Sveva, calmo. – L'impegno, l'educazione, la passione per il proprio lavoro.

Pesce Moscio vide gli occhi di Sveva che gli chiedevano di fare un passo indietro, ma decide di ignorarli. - Tu puoi essere gentile, bravo, ma senza soldi smetti di essere gentile e bravo, rimani solo uno stronzo senza 'sorde. E io un uomo che vale senza sorde non l'aggio mai visto[758].

Encore une fois, l'esprit des *paranzini* se définit à travers des scènes de confrontation avec des figures paternelles : on voit que l'ingénieur et le criminel partagent cette vision du monde dans lequel l'argent détermine la valeur d'un individu. Mais, l'ingénieur a aussi d'autres

[758] Oiseau mou […] essayait de répondre au flux de questions que lui posait le père de Sveva, un architecte qui avait dessiné la maison où vivait sa famille.
« Pourquoi tu ne termines pas le lycée ?
- Toi, à quel age t'as eu ton diplôme ? a demandé Oiseau mou en retour. Dès la première rencontre, ils étaient naturellement passés au « tu ». Le père de Sveva croyait aux relations d'égal à égal et Oiseau mou gardait le vouvoiement respectueux pour d'autres.
« À vingt-cinq ans.
- Et maintenant, tu gagnes combien ?
- Qu'est-ce que c'est que cette question ? » est intervenue Sveva. Elle a cherché du soutien dans les yeux de sa mère, qui souriait avec bienveillance comme on le fait devant un enfant effronté à qui on perdonne tout. Le père de Sveva a souri lui aussi.
« Sveva, Ciro a raison de poser ces questions. En Amérique, quand on se présente on commence par ça : l'argent.
- Ils ont trop raison, les Ricains, s'est enthousiasmé Oiseau mou. Comme ça on sait tout de suit ce que les gens valent.
- Et le reste ? a tranquillement demandé le père de Sveva. L'engagement, l'éducation, la passion pour son travail ? »
Oiseau mou a lu dans le regard de Sveva qu'elle voulait qu'il fasse un pas en arrière. Mais il a préféré l'ignorer.
« On peut être gentil et sympa, mais sans fric, on n'est pas gentil et sympa. On est juste un pauvre con sans fric. Moi, un mec qui vaut quelque chose et qui a pas un rond, j'en ai jamais vu [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., pp. 338-339 ; trad. fr., p. 346-347].

valeurs, alors que le criminel juge les individus seulement par rapport à leur richesse. Jean Ziegler, à ce propos, a affirmé que « le crime organisé constitue la phase paroxystique du développement du mode de production et de l'idéologie capitalistes. Au royaume de l'argile succède le royaume du fer. Le crime organisé fonctionne hors de toute transparence et dans une clandestinité presque parfaite. Il réalise la « maximalisation » maximale du profit. Il accumule sa plus-value à une vitesse vertigineuse »[759].

Dès lors, on a bien compris la logique du fonctionnement de la *paranza* : ils suivent de manière paroxystique, et pour cette raison banalisée, l'esprit de l'entreprise contemporaine, tout simplement. Mais, en même temps, on l'a vu, cet esprit entrepreneur cohabite avec l'esprit de vengeance, une sorte de « morale » perverse du monde criminel. Celui-ci est donc un mélange d'anciennes façons d'agir (la violence de type barbare, la loi du talion, le concept d'honneur, etc.) et de nouvelles (l'esprit d'entreprise, une éthique douteuse pour défendre ses propres intérêts, l'importance de l'apparence pour la reconnaissance de la propre existence, etc.). En effet, quand Nicolas commence tout juste à réfléchir selon l'intérêt économique, il doit alors se confronter à l'éternel pouvoir de la vengeance :

> Christian avanzò verso il monumento con un bel sorriso che lo rimpiccioliva, che lo assorbiva tutto, quasi lo spettacolo che aveva visto non smettesse di gonfiargli gli occhi. Poi ebbe forse la vaga sensazione di percepire in sé qualcosa di diverso, un uccello di mare che gli si era piantato nella schiena e ora voleva uscirgli nel petto. Ma la sensazione non prese forma e il suo corpo si abbatté a terra, come fosse inciampato, e a terra restò, con le braccia larghe, la testa piegata di lato, gli occhi aperti[760].

À la fin, la Tsarine, donne tous les renseignements nécessaires à Dentino, le grand ami de Dumbo. La rage conduit Dentino à fomenter l'assassinat de Christian. Le roman s'achève sur cette vengeance (« Tornò a toccare la Beretta, e si sentì forte, sentiva che stava andando a consumare una vendetta »[761], pense Dentino). En considérant que Roberto Saviano utilise

---

[759] Jean Ziegler, *Les seigneurs du crime* (1998), Paris, Seuil, 2016, pp. 43-44.

[760] Christian s'est avancé vers le monument avec un beau sourire qui le rapetissait, l'absorbant tout entier, comme si le spectacle auquel il venait d'assister ne cessait de lui remplir les yeux. Il a eu la vague sensation de percevoir quelque chose de différent en lui, un oiseau de mer qui se serait planté dans son dos et voulait à présent traverses son torse. Mais cette sensation n'a pas pris forme et son corps s'est précipité au sol, comme s'il avait trébuché. Il y est resté, les bras écartés, la tête penchée de côté et les yeux grands ouverts [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 343 ; trad. fr., p. 349].

[761] Il a de nouveau touché la Beretta, et il s'est senti fort en se disant que vengeance serait faite [Ivi, p. 341 ; trad. fr., p. 347].

souvent les mythes bibliques, il ne faut pas considérer le prénom « Christian » comme un hasard. *La paranza dei bambini* termine avec sa mort et, donc, on peut dire que cet événement est exactement au centre de l'histoire. Il y a un avant et un après la mort de Christian, tout comme dans l'histoire chrétienne. Mais, Christian n'est pas un personnage complétement bon : en effet, il admire son frère et son imaginaire. Toutefois, Christian est un personnage innocent, du point de vue légal : il n'a jamais participé à la violence ou au commerce de la drogue, donc on peut le considérer comme un simple spectateur du monde criminel autour de lui.

Cette scène, en revenant encore aux théories de René Girard, a la même fonction que le récit du Christ, c'est-à-dire celle de monter que derrière le sacrifice rituel des anciennes religions se cache une violence fondatrice qui ne se libère pas du mal, mais qui tue seulement une victime innocente, qui symbolise le mal sans l'être réellement :

> Se débarrasser de la violence est une entreprise à laquelle Jésus invite tous les hommes à se consacrer […] Pour sortir de la violence, il faut, de toute évidence, renoncer à l'idée de rétribution ; il faut donc renoncer aux conduites qui ont toujours paru naturelles et légitimes. Il nous semble juste, par exemple, de répondre aux bons procédés par de bons procédés et aux mauvais par de mauvais, mais cela, c'est ce que toutes les communautés de la planète ont toujours fait, avec les résultats que l'on sait. […] La violence se perçoit toujours comme légitime représaille. C'est donc au droit de représailles qu'il faut renoncer et même à ce qui passe, dans bien des cas, pour légitime défense[762].

On en revient aux mots du père de Nicolas : le pardon représente la volonté d'arrêter toute forme de violence. Et le pardon est le geste principal du Christ, qui sur la croix dit : « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font »[763]. Cette scène montre l'inutilité de la vengeance : premièrement, car Dentino ne tue pas Nicolas, le centre du pouvoir et donc la véritable cause de tous les problèmes. En outre, par son geste, il donne naissance à la chaîne de vengeance narrée dans le deuxième tome, chaîne qui les détruira tous, même Dentino. La mort de Christian est la représentation de ce qui se trouve réellement derrière tout l'imaginaire des films et des jeux vidéo, des mots de Nicolas, des *stese* et de toutes les autres manifestations de pouvoir : il y a une douleur qui naît du sang versé par pur égoïsme.

L'esprit économique, qui a conduit Nicolas à tuer Dumbo et à provoquer ainsi la violence, est le fils du capitalisme que Walter Benjamin a défini : « le premier exemple d'un culte qui n'est

---

[762] René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., pp. 273-274.

[763] *Luc, XXIII : 34. Nouveau Testament*, op. cit., p. 258.

pas expiatoire mais culpabilisant »[764]. Chaque action produit une sorte de culpabilité, face à laquelle chacun devient débiteur : Nicolas, une fois entré dans la structure du pouvoir économique de la Camorra, au lieu de devenir souverain, devient l'énième sujet de la religion économique. Il oscille entre ses songes de liberté totale et les contraintes du monde du marché noir. Le concept de « rétribution », nommé par Girard, est le point de lien entre la structure de la vengeance et l'esprit économique : à chaque chose correspond autre chose. Au sang correspond le sang. À la drogue, une somme d'argent. À la force, le respect.

Entrer dans cette structure (les *camorristi* n'appellent pas par hasard leur organisation « *Sistema* ») signifie être tout de suite taché d'une culpabilité. Et Roberto Saviano, dans *Gomorra*, avait déjà décrit combien il était facile de devenir coupable. Par exemple, une jeune fille, juste pour avoir fréquenté pendant un certain temps un *camorrista*, devient la cible d'une terrible vengeance :

> Quel corpo era di Gelsomina Verde, una ragazza di ventidue anni. Sequestrata, torturata, ammazzata con un colpo alla nuca sparato da vicino che le era uscito dalla fronte. Poi l'avevano gettata in una macchina, la sua macchina, e l'avevano bruciata. Aveva frequentato un ragazzo, Gennaro Notturno, che aveva scelto di stare con i clan e poi si era avvicinato agli Spagnoli. Era stata con lui qualche mese, tempo prima. Ma qualcuno li aveva visti abbracciati, magari sulla stessa Vespa. In auto assieme. Gennaro era stato condannato a morte, ma era riuscito a imboscarsi, chissà dove, magari in qualche garage vicino alla strada dove hanno ammazzato Gelsomina. Non ha sentito la necessità di proteggerla perché non aveva più rapporti con lei. Ma i clan devono colpire e gli individui, attraverso le loro conoscenze, parentele, persino gli affetti, divengono mappe. Mappe su cui iscrivere un messaggio. Il peggiore dei messaggi. Bisogna punire[765].

À la fin du roman, la mort de Christian montre que l'accession au pouvoir de Nicolas n'est rien d'autre qu'une illusion. Malgré l'argent, malgré les armes, malgré le respect, Nicolas

---

[764] Walter Benjamin, *Kapitalismus als Religion* (1921), trad. fr. *Le capitalisme comme religion*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 58.

[765] Ce corps était celui de Gelsomina Verde, une jeune fille âgée de vingt et un ans. Séquestrée, torturée et abattue d'une balle dans la nuque tirée à bout portant qui lui avait traversé le front. On l'avait ensuite mise dans une voiture, sa voiture, et on l'avait incendiée. Elle avait fréquenté un garçon, Gennaro Notturno, qui avait intégré le clan avant de choisir le camp des Espagnols. Elle n'était restée que quelques mois avec lui, il y avait un certain temps de cela, mais ils avaient été vus enlacés, sur une Vespa ou dans une voiture. Gennaro avait été condamné à mort, mais il avait réussi à se planquer quelque part, nul ne savait où, peut-être dans un garage tout près de la rue où Gelsomina avait été tuée. Il n'avait pas jugé utile de la protéger puisqu'il n'avait plus aucune relation avec elle. Mais les clans doivent frapper, et les individus, leurs parents et leurs connaissances, leurs amours, sont comme des pages blanches. Des pages sur lesquelles laisser un message. Le pire des messages. Il faut punir [Roberto Saviano, *Gomorra*, op. cit., pp. 96-97 ; trad. fr., p. 136-137].

a quand-même perdu son cher frère. Cependant, personne ne semble apprendre de cette leçon : la mère de Nicolas invoque même la plus ferme des vengeances :

> - Voglio vendetta, - e rettificò. – Voglio la vendetta -, e continuò: Voi potete farlo. Voi siete i migliori -. Prese fiato: - Forse potevate non farlo uccidere, questo figlio mio, ma il destino è destino, e i tempi cambiano. Adesso è il tempo della tempesta. E io voglio che voi siate la tempesta di questa città[766].

Il y a une contradiction dans le discours de la mère qui révèle un aspect de ce roman très important. Au début, la mère affirme que, peut-être, la *paranza* aurait pu sauver la vie de Christian, mais que le destin en a décidé autrement. Il semble qu'une force transcendante ait voulu la mort de Christian, en la rendant inéluctable. Donc, elle limite les possibilités d'action de la *paranza* : elle doit s'arrêter face au destin. Cependant, dans le final, elle affirme que la *paranza* a le pouvoir de provoquer une « tempête ». Plus loin, le père s'élance vers son fils pour lui dire : « Sei tu che l'hai ammazzato. Sei tu. Sei tu. Tu sei un assassino. Sei tu che l'hai ammazzato »[767]. Or : selon le raisonnement de la mère, la *paranza* n'est pas coupable : seul le destin a déterminé la fin de Christian. Ils pouvaient le défendre de la violence, mais le destin en a voulu ainsi. Le père révèle la vérité : Christian n'est pas décédé à cause du destin ou d'une inattention de la *paranza*, mais à cause de la *paranza* elle-même. Étant donné que Nicolas a voulu rentrer dans le monde de la criminalité, il a livré sa famille et lui-même dans le monde de la violence.

La mère ne veut pas voir ce qu'il en est : l'ambition féroce de Nicolas n'est pas une solution à leur vie de pauvreté, mais le début des leurs problèmes. La mort de Christian en est un exemple. Et, dans le final, le père, celui qui au début du roman a été représenté comme un homme faible, qui nomme « confiture » le sang pour dissimuler la violence, est le seul qui affirme la vérité : la violence est tombée sur la famille à cause des choix de Nicolas.
Finalement, on peut comprend le véritable rôle du père : ce personnage qui parait si peu dans l'histoire est quand-même important, parce qu'il est le signe que Nicolas a eu l'occasion

---

[766] « Je veux la vengeance », a-t-elle annoncé. Puis elle s'est corrigée : « Je veux *ma* vengeance. Vous pouvez le faire, a-t-elle ajouté. Vous êtes les meilleurs. » Elle a repris son souffle. « Vous auriez pu empêcher qu'il soit tué, mon fils. Mais le destin est le destin et les temps changent. Le temps de la tempête est venu. Et je veux que vous soyez la tempête dans cette ville. » [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 345 ; trad. fr., p. 349].

[767] " C'est toi qui l'as tué […]. Toi. Tu n'es qu'un assassin. C'est toi qui l'as tué. » [Ivi, p. 346 ; trad. fr., p. 352]

d'observer une autre manière de vivre par rapport au contexte criminel. Ce n'est pas le *rione* Sanità de l'après-guerre mondiale ou la « cruelle terre de Dieu » : c'est la Naples contemporaine et Nicolas, grâce à son père, a eu la possibilité de vivre une enfance tranquille, au sein d'une famille qui travaille honnêtement. Nicolas est sûrement né dans un lieu difficile, mais ce lieu n'est pas un état d'exception total. En effet, c'est Nicolas qui cherche l'exception et, pour certains aspects, la crée. Autrement dit : il naît dans la normalité, mais il cherche à vivre de façon exceptionnelle, au-delà des contraintes d'une famille de travailleurs. Cependant, sa quête de force et de richesse le confronte à la souffrance de la mort de son frère. En somme : Nicolas est la clé pour comprendre le texte, il est le héros, malgré sa nature cruelle. Nicolas est une version paroxystique de certaines valeurs de la consommation, où selon Jean Baudrillard, « il y a une tendance profonde […] à se dépasser, à se transfigurer dans la destruction »[768] . Nicolas n'est pas le représentant d'un mode de vie qui entre en contraste avec le monde, au contraire : il le suit de façon radicale. Et, en tant que personnage principal, il est une sorte de soleil autour duquel tous les autres personnages gravitent. Il est une sorte de lien qui donne cohérence à ce monde, jusqu'au point où l'on peut considérer ce récit comme un *epos* noir. En considérant la densité sémantique d'une telle définition, on juge nécessaire de s'appuyer sur les réflexions de Georg Lukács sur l'*epos* de la Grèce Antique :

> Nous disons que le Grec a répondu avant de s'être interrogé. C'est là aussi un fait qui échappe à toute compréhension psychologique et ne relève – au mieux – que d'une psychologie transcendantale. Il signifie que dans l'ultime relation structurelle qui conditionne toute expérience vécue et toute création de formes, il n'existe, entre les lieux transcendantaux eux-mêmes, et entre ces lieux et le sujet qui leur est ordonné a priori, aucune différence qualitative, c'est-à-dire insurmontable, telle qu'on n'en puisse venir à bout que par un saut. Il signifie que l'ascension vers le plus haut degré, et la descente jusqua0aux états les plus dénués de signification, s'accomplissent sur les voies de l'adéquation, c'est-à-dire dans le pire des cas par les degrés facilement franchissables d'une échelle continue. Aussi bien, dans cette demeure, l'esprit se borne à accueillir passivement dans sa vision un sens déjà achevé. Le monde de la signification peut être compris et embrassé d'un seul regard. Il s'agit seulement de trouver en lui le lieu qui convienne à chaque individu. L'erreur ne saurait être ici qu'excès ou insuffisance […].

[768] Jean Baudrillard, *La société de consommation* (1970), Paris, Gallimard, 1974, p. 50.

> Ce monde est homogène et, ni la séparation entre l'homme et le monde, ni l'opposition du Je et du Tu ne sauraient détruire cette homogénéité[769].

Nicolas a grandi dans l'imaginaire de la consommation, imaginaire qui appartient au monde ami et au monde ennemi des criminels. Dans la totalité de ce monde, les actions de Nicolas montrent une différence de degré et non de qualité. Il suit de manière si stricte l'impératif de la consommation qu'il en vient à utiliser la violence. La victime Annalisa, son frère Christian, sa mère, sont des personnages qui appartiennent, malgré leur position de faiblesse, à la cruauté de ce monde rapace. Seulement le père n'accepte pas cette totalité : donc, il n'arrive pas à agir, il est une sorte de Cassandre qui parle, sans jamais être écouté. Il donne la solution à tous les maux : il faut pardonner et refuser la vengeance. Sa présence est le trou dans cet *epos*, un petit trou où l'on perçoit un autrement, sans le voir distinctement. Il montre au lecteur que la vie de Nicolas est un choix et non un destin, comme cela s'est passé pour Oreste ou Carmine. Si dans *Nostalgia* et *Nella perfida terra di Dio* le côté criminel n'a pas choisi d'être violent, mais l'était de façon « naturelle » ; au contraire, dans la dilogie de Saviano, Nicolas a librement décidé d'être un individu hors loi.

Cette totalité noire, par certains aspects, est cohérente avec la vision du monde qu'à le personnage de Saviano, c'est-à-dire cette voix puissante que le Saviano auteur a toujours insérée dans ses écritures, et il l'avait décrite, à la fin de *ZeroZeroZero*, l'œuvre narrative qui a précédé la publication de *La paranza* :

> La certezza me la porto dentro senza troppe compiaciute malinconie: nessuno ti avvicina se non per ottenere un favore. Un sorriso è un modo per abbassare le tue difese, una relazione ha il fine di estorcerti danaro o una storia da raccontare a cena o una foto da presentare a qualcuno come scalpo. Finisce che ragioni come un mafioso, fai della paranoia la tua linea di condotta e ringrazi il popolo dell'abisso per averti insegnato a sospettare. Lealtà e fiducia diventano due parole sconosciute e sospette. Intorno hai nemici e approfittatori. Questo è oggi il mio vivere. Complimenti a me stesso[770].

---

[769] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (1920), trad. fr. *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989, p23.

[770] Cette certitude, je la porte en moi sans trop de complaisance ni de mélancolie : personne ne vient à ta rencontre sans avoir quelque chose à te demander. Le sourire est un moyen d'abaisser tes défenses, la relation sert à t'extorquer de l'argent, une bonne histoire qu'on racontera à diner ou une photo qu'on exhibera tel un scalp. Tu finis par raisonner comme un mafieux, tu fais de la paranoïa ta ligne de conduite et tu remercies le peuple de l'abime de t'avoir enseigné le soupçon. Loyauté et confiance sont désormais des mots inconnus, suspects. Autour de toi, tu n'as que des ennemis et des parasites. Voilà ce qu'est à présent ma vie. J'ai fait du joli travail [Roberto Saviano, *ZeroZeroZero*, op. cit., p. 436 trad. fr., p. 448].

Dans un ouvrage précédent, Saviano avait souligné le fait que sa condition d'homme né sur les terres de la *Camorra* l'avait obligé à changer son regard, au point de se fixer sur les aspects les plus obscurs de la réalité :

> C'è da chiedersi, e me lo chiedo spesso, se è la rabbia che mostra soltanto il male, come se generasse uno strabismo dello sguardo orientato verso qualcosa che vive nascosto, e la rabbia lo scova. Come se ciò che ti gira nello stomaco, simile a una bestia chiusa al buio che non riesce a trovare vie di fuga, ti imponesse di non pensare ad altro, ti condannasse all'ossessione di pensare a come si possa esistere stretti tra poteri sempre più invasivi che non ti permettono di vivere come vorresti[771].

Dans les narrations de Saviano, on l'a vu, la présence de sa voix et de son point de vue sont un trait caractéristique de son écriture. Arturo Mazzarella a écrit, en analysant *Gomorra* : « sa perspective est totalisante, englobe tout. Il regarde, observe, examine de ce « point de vue déjà placé », granitique dans sa validité absolue, que Carl Schmitt [...] considère être le noyau génétique d'une écrasante « tyrannie des valeurs » : visant à imposer ce qui, de temps à autres, est indiqué comme un choix privilégié »[772]. En effet, jusqu'à *ZeroZeroZero*, Lorenzo Marchese affirme, « il reste décisif que Saviano se perçoive comme pleinement impliqué dans l'objet de sa propre enquête sans intention mystificatrice, se considérant lui-même comme un sujet et un objectif d'observation »[773]. Toutefois, dans *La paranza* et *Bacio feroce* on observe un changement considérable : le point de vue reste totalisant, mais il n'est plus celui de Saviano, mais celui de sa « paranoïa ». Avant il y avait une voix d'auteur très forte qui pouvait pénétrer les mots : le texte était le monde photographié par Roberto Saviano. Ensuite, la voix de Saviano a quitté le texte, mais la narration continue d'être conditionnée d'un point de vue « tyrannique ».

---

[771] On en vient à se demander, et je me le demande souvent, si la colère ne déforme pas la vision pour ne laisser voir que le mal, débusquant ce qui était caché. Comme si cette chose à l'intérieur de l'estomac, cette chose que l'on rumine, enfermée dans le noir, sans parvenir à la faire sortir, empêchait de se détacher de la pensée, obsessionnelle, de ce qu'on ne peut pas dire ; mais comment peut-on vivre ainsi, pris en tenaille entre des pouvoirs de plus en plus invasifs qui empêchent chacun de vivre librement ? Impossible, impossible de l'ignorer [Roberto Saviano, *La bellezza e l'Inferno*, Milan, Mondadori, 2009, p. 53 ; trad. fr. *La Beauté et l'Enfer*, Paris, Robert Laffont, 2010, pp. 67-68]

[772] La sua prospettiva è totalizzante, onnicomprensiva. Egli guarda, osserva, scruta a partire da quel "punto di vista già posto", granitico nella sua validità assoluta, che Carl Schmitt […] considera il nucleo genetico di una stritolante "tirannia dei valori": protesa a imporre ciò che di volta in volta viene indicato come scelta privilegiata [Arturo Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2011, p. 46].

[773] Resta decisivo che Saviano si concepisca del tutto coinvolto dentro l'oggetto della propria inchiesta senza intenti mistificatori, se ne veda materia e lente di osservazione [Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 177].

Ce point de vue est le fruit des enquêtes de Saviano dans le monde de la criminalité, l'esprit qu'il a rencontré et, de cette façon, absorbé en voyageant dans les rues de Naples ou sur la route du trafic de stupéfiants.

La voix de Saviano s'est éloignée du texte. Selon Raffaele Donnarumma : « Il renonce à tout moralisme envers ses personnages et pénètre dans leur monde, sans porter de jugement ; mais il ne peut renoncer au paternalisme envers ses lecteurs »[774]. Le passage suivant éclaire le propos de Donnarumma :

> Certi esseri, subito dalla nascita, sono distinti, parte a essere comandati, parte a comandare. E ci sono molte specie sia di chi comanda, sia di chi è comandato." Questo dice il vecchio Aristotele. E, cioè, in sintesi, si nasce fottuti o fottitori. Questi ultimi sanno fregare e i primi si fanno fregare. Guardati dentro profondamente, ma se non provi vergogna non lo stai facendo davvero. E poi chiediti se sei fottuto o fottitore[775].

Le texte qu'on vient de présenter est écrit en italique, ce qui signifie que c'est la voix du narrateur qui parle. Sa vision paranoïaque le conduit à voir l'ensemble des êtres humains comme des acteurs de cette vision du monde avide, fait de maîtres et d'esclaves, de « baiseurs » et de « baisés ». Même les lecteurs semblent faire partie de ce monde. Cet aspect est très intéressant pour étudier l'évolution de l'écriture de Saviano, si l'on considère que Marco Zonch, jusqu'à *ZeroZeroZero*, avait noté que dans ses textes,

> il est facile de reconnaître le rôle salvateur attribué à la connaissance, tout comme il est facile de constater que cela s'appuie (aussi) sur une expérience personnelle. Et si Saviano place la connaissance au centre de ses écrits, il semble clair que son intention est de lutter contre l'ignorance / le péché afin qu'il soit possible d'atteindre le paradis qui est, dans ce cas, une version de la société délivrée de sa partie malade. Enfin, il est facile de se rappeler la centralité de la responsabilité et de l'activité personnelle dans l'écriture de Saviano, objet de « l'appel » que les textes adressent à ses lecteurs[776].

---

[774] Rinuncia a qualunque moralismo nei confronti dei suoi personaggi, e si mette dentro il loro mondo, senza emettere giudizi; ma non sa rinunciare al paternalismo con i suoi lettori [Raffaele Donnarumma, « Roberto Saviano – La paranza dei bambini » en *Allegoria*, n. 75, 2017, p. 140].

[775] Les êtres sont différents dès la naissance, faits pour commander ou pour être commandés, affermait ce bon vieil Aristote. Et ne manquent ni ceux qui commandent ni ceux qui sont commandés. » En gros, on nait baiseur ou baisé. Les premiers arnaquent et les autres se font arnaquer. Regarde en toi. Regarde au plus profond de toi-même, car si tu n'as pas honte, ça signifie que tu ne vas pas tout au fond. Puis pose-toi la question : es-tu baiseur ou baisé ? [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 120 ; trad. fr., p. 130].

[776] È facile riconoscere il ruolo salvifico attribuito al sapere come del resto è semplice notare che esso si appoggia (anche) sull'esperienza personale. E se Saviano fa del sapere il centro della propria scrittura, pare

À la lumière de ce qu'on vient de dire, on peut soutenir l'idée que Saviano, avant, tentait de former un front avec le lecteur, luttant contre la partie mauvaise de la société. Maintenant, Saviano positionne le lecteur de l'autre côté : il n'est plus question d'apprendre qu'il y a un mal qui s'appelle *Camorra* ou trafic de stupéfiants, mais d'expier ses propres péchés. Tous participent au monde des baiseurs et des baisés, donc tous doivent faire leurs comptes avec leur conscience, jusqu'à la honte.

Il faut revenir à la définition d'« *epos* noir ». Le genre noir ou polar :

> À travers le prisme de la violence criminelle, il parle des dérives de l'Occident, du devenir incontrôlé des sociétés industrielles, de leur désagrégation morale, de l'érosion de leurs institutions, de l'effondrement de leurs croyances – et de la solitude de l'homme, privé de repères dans un univers déserté par la justice et la vérité. Il met en équation le mal et la modernité, exprimant un sentiment d'aliénation individuelle et de dislocation collective auquel il ne propose aucune forme de remède – sinon la consolation procurée par les actions du héros et la lucidité, le détachement, le style ou l'humour de l'auteur qui parvient à extraire des formes « intéressantes » ou « amusantes » de ces réalités sinistres[777].

Pourquoi lier le terme « noir » à « *epos* » ? Pourquoi définir ces romans comme noirs n'est pas suffisante ? Premièrement, parce que le noir, selon la définition de Benoît Taibé, est la représentation d'une dérive de l'Occident. Mais, pour parler d'une dérive, il faut encore croire à un état originel bon. Toutefois, ici, ce n'est pas le cas. La réalité est ainsi : qui ne veut pas l'accepter, comme le père de Nicolas, est destiné à l'impuissance. D'ailleurs, Claudio Milanesi avait déjà parlé, dans le domaine de la littérature italienne, de l'avenir d'une nouvelle modalité du noir :

> Dépassant sa vocation directement militante et testimoniale, le genre, après avoir contribué au retour du réel, de l'histoire et de la reconnaissance de la fonction sociale du roman dans notre littérature contemporaine, s'ouvre aux territoires plus vastes de la narration et de la création mythopoétique. Avec le retour du réalisme social, la volonté de remplacer le mystère vis-à-vis de la connaissance de l'historiographie, de la magistrature, des médias, de la fonction de dénonciation, du renversement mécanique de la vérité officielle, de l'œuvre commémorative, de

---

evidente che l'intento sia quello di combattere l'ignoranza/peccato affinché sia possibile raggiungere il paradiso che è, in questo caso, una versione della società priva della sua parte malata. Infine, è semplice ricordare la centralità della responsabilità e dell'attività personale nella scrittura di Saviano, oggetto della "chiamata" che i testi rivolgono ai propri lettori [Marco Zonch, « Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano » en *Incontri*, vol. 1, 2017, p. 62].

[777] Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal* (1920-1960), Paris, PUF, 2006, p. 3.

> l'interventionnisme politique direct, a succédé la nouvelle phase du New Italian Epic, dont les mots d'ordre ne sont plus « réfléchir, renverser, rappeler », mais « raconter, inventer, déranger »[778].

Si la dilogie est l'histoire de la fondation de la *paranza* d'un point de vue thématique, le récit entier est le chant d'un monde issu de la vision paranoïaque de la voix de Saviano. C'est le mythe d'une certaine vision du monde, laquelle se montre totalisante. Par certains aspects, on peut reconnaître cette « paranoïa » dans la structure de la société contemporaine, que Mauro Magatti a défini « capitalismo tecnonichilista » [capitalisme technonihiliste] :

> Limiter l'*hybris*, castrer le désir au nom d'une loi normative, produit du ressentiment ; ne pas être capable de s'abandonner à sa spontanéité implique un déni qui empoisonne le sujet et le rend hypermoraliste et désireux de punir celui qui a l'audace de se livrer à son véritable moi : envieux sans l'admettre, comme dans la fable du renard et du raisin. Stimulant la concurrence, le CTN se propose comme un modèle capable d'éviter le risque de ressentiment, en créant un monde dans lequel la libre expression de soi aspire à devenir la seule norme sociale [779].

Cependant, ce rêve de compétition en tant que force ordinatrice ne s'est pas réalisé, puisque « Malgré tous leurs efforts pour renforcer une éthique publique partagée, les acteurs les plus influents sont souvent en position de monopoliser l'accès aux opportunités, d'établir les règles du jeu, d'interférer avec les décisions des arbitres »[780]. En effet, Nicolas veut devenir un criminel puisqu'il a toujours voulu profiter de la jouissance de la société de la consommation. En fondant la *paranza*, il veut montrer à ses amis qu'avec la force on peut obtenir ce que l'on

---

[778] Superando la vocazione direttamente militante e di testimonianza, il genere, dopo aver contribuito al ritorno del reale, della storia e del riconoscimento della funzione sociale del romanzo nella nostra letteratura contemporanea, si apre verso i territori più vasti della narrazione e della creazione mitopoietica. Al ritorno del realismo sociale, alla volontà di supplenza del giallo rispetto ai saperi della storiografia, della magistratura, dei media, alla funzione di denuncia, al rovesciamento meccanico della verità ufficiale, all'opera memoriale, all'interventismo politico diretto, succede la nuova fase del New Italian Epic, dove le parole d'ordine non sono più "rispecchiare, rovesciare, ricordare", ma "narrare, inventare, perturbare" [Claudio Milanesi, « Il Giallo italiano contemporaneo » en Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milan, Bruno Mondadori, 2010, p. 200].

[779] Limitare la *hybris*, castrare il desiderio in nome di una Legge prescrittiva, produce risentimento; non essere capaci di abbandonarsi alla sua spontaneità comporta una negazione che avvelena il soggetto e lo rende ipermoralista e desideroso di punire che ha l'ardire di assecondare la propria vera interiorità: invidioso senza poterlo ammettere, come nella favola della volpe e dell'uva. Stimolando la competizione, il CTN si propone come un modello capace di evitare l'incombente rischio di risentimento, creando un mondo nel quale la libera espressione del sé aspira a diventare l'unica norma sociale [Mauro Magatti, *Libertà immaginaria*, Milan, Feltrinelli, 2009, p. 297].

[780] Per quanto si tenti di rafforzare un'etica pubblica condivisa, gli attori più influenti sono spesso nella condizione di monopolizzare l'accesso alle opportunità, di truccare le regole del gioco, di interferire sulle decisioni degli arbitri [Ivi, p. 299]

veut. Toutefois, Nicolas, au lieu de favoriser la compétition, impose le monopole de sa force sur les autres, en devenant le *ras*.

La dilogie de la *paranza* n'est pas seulement « noire » parce qu'elle n'est plus une opération de « découverte » qui subvertit l'ordre, puisque son but est d'en montrer les contradictions. Elle est un *epos* noir parce qu'elle est le chant d'un monde où la subversion s'est accomplie et s'est affirmée, dans lequel il est seulement possible de l'enfermer dans un récit qui a les traits d'un mythe. La compétition n'est plus une partie de ce monde, mais la raison de ce monde. Son esprit, sa règle. Alors, la voix du narrateur contemporain se limite à l'enregistrer, en transformant la compétition en un récit de l'énième fondation criminelle. Et, vu que l'acception de cette structure compétitive est totale, alors sa représentation devient radicale : une compétitivité violente et sanglante. La paranoïa, alors, est l'attitude de celui qui est toujours dans la lutte pour l'existence, de celui qui doit toujours faire attention à l'avidité d'autrui.

2.5La trahison

Dans les paragraphes dédiés aux simulacres, on a noté l'importance que le concept de liberté assume dans les intrigues de la narration criminelle. Tous les personnages ennemis aspirent à une liberté absolue, sans aucune contrainte : par conséquent, les autres deviennent de simples outils entre les mains du criminel, qui pense toujours à sa propre liberté, sans réfléchir à celle d'autrui. Ainsi, le monde est divisé en deux parties : les maîtres qui sont libres et les esclaves qui sont victimes de leur liberté. Afin que le concept de liberté soit véritablement une déclination du Bien, il est nécessaire de le considérer de façon universelle : il faut que la liberté soit pour tous et non pas seulement pour une partie.

Le criminel, qui se perçoit comme impuissant dans l'état de droit, brise l'ancienne structure en fondant une nouvelle : pourtant, ce nouveau système est seulement un simulacre d'ordre, car le désir de liberté absolue qui le domine l'empêche de donner naissance à une stabilité durable. Le criminel refuse l'ancienne loi, car il veut affirmer sa nouvelle loi. Cet aspect conditionne même la spatialité de l'intrigue : on montre toujours des lieux (les quartiers de Naples, les villages des Pouilles) qui sont des exceptions dans l'état de droit, des espaces nommés et décrits de manière précise. Mais, cette exception, finalement, se montre pour ce qu'elle est : un pur chaos, qui jette les personnages dans une spirale sanglante de vengeances sans fin.

Dans cette partie, au contraire, les divisions ne sont pas si nettes. On assiste à une acceptation des normes par les personnages, qui n'ont aucun conflit avec leur société. Au lieu d'être des simulacres de héros, ils sont des infidèles au concept de liberté. Pour comprendre

cela, il faut revenir à l'éthique de Badiou qui structure ce chapitre : l'affirmation du concept de liberté est possible exclusivement si cette liberté peut être partagée par tous. En outre, il faut continuer à travailler afin de diffuser cette liberté. Le criminel n'accepte pas la condition d'universalité de la liberté, alors que l'infidèle ne croit pas qu'il faille toujours respecter cette universalité. Comme le mari infidèle reste dans le mariage, mais s'échappe quelques fois du lit conjugal pour rejoindre d'autres lits, l'infidèle à la liberté défend cette valeur, mais pas toujours. Dans le langage de Badiou, chaque élément positif doit être immortel, c'est-à-dire quelque chose qui vaut toujours. L'infidèle, au contraire, ne croit pas dans à immortalité, et, par conséquent, il pense : « je dois toujours me convaincre que l'Immortel en question *n'a jamais existé*, et donc me rallier sur ce point aux opinions, dont tout l'être, au service des intérêts, est justement cette négation »[781]. Alors, on peut justement parler d'hypocrisie, c'est-à-dire d'une attitude superficielle par rapport aux valeurs de la communauté : on les suit seulement quand cela peut être avantageux, autrement on les ignore tout simplement.

D'un point de vue narratif, analyser les intrigues de la trahison signifie se confronter à des personnages gris, qu'il est difficile de définir. Donc, la caractérisation comme ami ou ennemi est possible exclusivement après avoir considéré tous les tournants du récit, qui font osciller les personnages entre les deux différentes parties. De plus, la violence représentée dans ces romans n'est plus celle très sanglante et bien marquée des textes sur la criminalité organisée, mais une violence plus subtile, parfois psychologique et intime, qui se montre de manière spectaculaire seulement après avoir atteint son point maximum de compression.

2.5.1 Vittorio, le père entrepreneur

La Ferocia est un roman familial : Vittorio Salvemini est le père et le chef de la famille. Son nom exprime le succès : Vittorio dérive de *vittoria*, victoire. Dans l'action du roman, Vittorio a soixante-quinze ans[782], pourtant il est présenté pour la première fois dans le roman lors d'une scène qui se déroule en 1971. Le jeune Vittorio a acheté à Bari une ancienne villa et a l'intention de la rendre majestueuse :

> Era il 1971, e i dipendenti del confinante Circolo Tennis Bari Sud se lo videro arrivare una mattina scortato da una squadra di uomini ridotta all'essenziale. Alto e abbronzato, in abito di

[781] Alain Badiou, *L'éthique*, op. cit., p. 113.

[782] Cf. Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 30 ; trad. fr., p. 40.

> lino tagliato su misura, stringeva tra le labbra una smorfia soddisfatta che nessun sarto avrebbe ricondotto a una tradizione più vecchia di dieci anni. Gli altri erano troppo rozzi perfino per le ultime zone periferiche della città – cinque uomini bassi e muscolosi per i quali anche il dialetto era una conquista. Attraversarono il viale superandosi l'un l'altro con secche urla, fiutando l'aria, simili alla scorta di un re barbaro che ha appena superato la cintura delle Alpi.
> Eccone un altro che non sa stare al posto suo, pensò il custode del circolo tennis riportando lo sguardo sulle linee di gesso che non aveva smesso di tracciare[783].

La métaphore du roi barbare est très significative : on observe l'arrivée d'un nouveau pouvoir qui s'installe dans le cœur de l'ancien. Ce dernier est ainsi décrit :

> Uomini che anche in mutande evocavano l'immagine della placca d'oro piantata sulla porta di uno studio che non avevano avuto bisogno di espugnare. I loro volti godevano di uno speciale rilasciamento, l'apparente ebetudine dei privilegiati in cui Vittorio ritrovava una ulteriore forma di intelligenza. Nessuna traccia del foglio metallico che annerisce sottopelle a causa dell'attrito con il mondo. Paura potevano averla avuta i loro nonni, e i loro padri giusto la volatile apprensione che riempiva di saggezza i sovrani di un tempo[784].

L'ancien pouvoir est de type « aristocratique », c'est-à-dire un pouvoir hérité, qui est le fruit de l'appartenance à une certaine classe et non au mérite. D'ailleurs, le gardien du club raisonne ainsi : les personnes doivent agir selon leur « rôle », sans aller au-delà des limites imposées par leur condition sociale. Un monde fermé, en somme.

Au contraire, le pouvoir de Vittorio est plus dynamique : il est le produit du travail d'un constructeur très ambitieux :

> Per il resto si trattava di una terra sulla quale bisognava avere il fegato di chinarsi baciandola a colpi di martello pneumatico. Grandi distese di grano e campi di tabacco, strade sterrate che

---

[783] Les employés du Club de Tennis Bari Sud, adjacent à la villa, l'avaient vu arriver un matin de 1971, escorté d'une équipe d'ouvriers réduite à l'essentiel. Grand et bronzé, habillé d'un costume de lin fait sur mesure, il arborait une grimace d'autosatisfaction que tout tailleur digne de ce nom aurait reconnue comme la marque du nouveau riche. Ceux qui l'accompagnaient étaient trop frustes, même pour habiter les zones périphériques les plus éloignées de la ville – cinq hommes musclés aux jambes courtes, pour qui déjà le dialecte était une conquête. Ils avaient traversé l'allée en humant l'air et en se donnant des bourrades avec des hurlements secs, semblables à la suite d'un roi barbare qui vient de franchir les Alpes.
En voilà encore un qui ne sait pas rester à sa place, avait pensé le concierge du club avant de rédiger son regard sur les lignes qu'il avait continué de tracer à la craie [Ivi, p. 21-22 ; trad. fr., p. 30-31].

[784] Car ces hommes, même en short, évoquaient l'idée d'une plaque d'or sur la porte d'un cabinet qu'ils n'avaient pas eu besoin de conquérir eux-mêmes. Leurs visages arboraient un relâchement particulier, l'apparente hébétude des privilégiés où Vittorio percevait une forme supplémentaire d'intelligence. Aucune trace de la fine couche métallique qui s'oxyde et noircit sous la peau à force de se frotter au monde. La peur était l'apanage de leurs grands-pères et leurs pères n'éprouvaient déjà plus que l'appréhension évanescente qui conférait leur sagesse aux souverains d'autrefois [Ivi, p. 23 ; trad. fr., p.32].

sbucavano nelle piazze di paesi i cui abitanti si spintonavano per scagliare mazzi di banconote in faccia alle statue dei santi protettori. Pregavano Dio attraverso gli sguardi dei parroci perché una concessione edilizia gli permettesse di vendere terreni sempre meno produttivi.

La proposta in oggetto è approvata a maggioranza. A Santa Cesarea erano stati costretti a far brillare una chiesa sconsacrata. In provincia di Taranto aveva dovuto aspettare che un incendio distruggesse novanta ettari di pineta per varcare la soglia del consiglio comunale.

Superare quel confine era solo il primo passo. Negli anni aveva condiviso la tavola con sindaci per seguire i discorsi dei quali ci sarebbe stato bisogno di un interprete. Uomini con le camicie sporche di sugo che quasi ti costringevano a portarti a letto le loro donne di servizio per vendicarsi del favore che gli stavi facendo. E adesso era nel capoluogo, all'età di trentacinque anni, il socio unico di una ditta che nessuno aveva mai sentito nominare. Ma chiedere ai Bantu di Pulsano. Prendere informazioni tra gli aborigeni di Campi Salentina. Salite su un treno delle Ferrovie Sud Est e ammirate, ve ne prego, in quarta del corno d'Africa, il primo albergo dotato di campo da golf, sui cornicioni del quale, se solo non li coprisse la fioritura dei gerani, sarebbe possibile notare il bassorilievo della Salvemini Edilizia[785].

On observe le passage d'une conception de l'estime sociale en tant qu' « honneur » au « prestige », selon les expressions d'Axel Honnet. « L'attitude " honorable " – le philosophe dit-il -, dès lors, n'est que la contribution supplémentaire que chaque individu doit apporter pour acquérir effectivement le degré de considération sociale qui est collectivement attaché à son état en fonction d'une échelle de valeurs préétablie »[786]. Autrement dit : dans une société où l'estime sociale est héritée, l'individu naît déjà honorable, à condition qu'il soit né dans la bonne classe sociale, et par conséquent, il doit se limiter à respecter ce qu'on attend de lui. En

[785] C'était une terre sur laquelle il fallait avoir le courage de se pencher pour l'embrasser à coups de marteau pneumatique. Des étendues immenses de blé et de tabac, des routes blanches qui débouchaient sur des places de villages où les habitants se bousculaient pour jeter leur argent aux pieds des statures de saints protecteurs. Ils priaient Dieu, sous le regard bienveillant des prêtres, pour qu'une société immobilière leur achète ces terrains de moins en moins productifs.
La proposition a été adoptée à la majorité des voix. À Santa Cesarea, ils avaient été obligés de faire exploser une église désaffectée. Dans la province de Tarente, il avait fallu attendre qu'un incendie détruise quatre-vingt-dix hectares de pinède pour qu'ils puissent franchir le seuil du conseil municipal.
Ça n'avait été que le premier pas. Au fil des ans, Vittorio avait du déjeuneur avec des maires et suivre des discussions dont la compréhension aurait nécessité les services d'un interprète. Des hommes aux chemises tachées de sauce tomate qui t'obligeaient presque à coucher avec leurs femmes de ménage pour se venger de la faveur qu'ils te faisaient. Une série infinie de déjeuneurs. Et maintenant, à l'âge de trente-cinq ans, Vittorio était dans le chef-lieu, unique associé d'une société dont personne n'avait jamais entendu parler. Mais demandez donc à ces arriérés de Pulsano. Informez-vous auprès des aborigènes de Campi Salentina. Montez dans un train des Chemins de fer du Sud-Est et admirez, s'il vous plait, sur cette partie italienne du continent africain, le premier hôtel avec le terrain de golf, dont les corniches portaient le logo en bas-relief de la société immobilière Salvemini Edilizia [Ivi, p. 25-26 ; trad. fr., p. 35-36].

[786] Axel Honnet, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 210.

revanche, « les notions de “ prestige ” et de “ considération ” ne désignent plus que le degré de reconnaissance sociale que le sujet s’attire par la manière particulière dont il parvient à faire coïncider la réalisation de soi comme individu et la concrétisation des fins abstraitement définies de la société »[787].

Dans le premier cas, certains individus peuvent maintenir l’honorabilité en agissant selon une « étiquette » bien précise. Dans le deuxième, au contraire, chaque individu peut conquérir le prestige, à condition d’obtenir ce que tout le monde veut. Et Vittorio arrive à se confronter souvent avec cet ancien monde :

> - Signor Salvemini […] per entrare in questo circolo basta una tessera. È piccola, rettangolare, e per averle è necessaria una domanda presentata da cinque soci che l’abbiano rinnovata con regolarità negli ultimi due lustri.
> […]
> Un’effettiva propensione alla cura per i dettagli, continuò Vittorio, gli aveva fatto notare i depositi di ruggine sui lampioni del secondo campo da tennis, la pavimentazione accidentata in un determinato punto del vialetto […]. Aveva notato i segni d’usura sulla facciata della segreteria e la necessità di sostituire le pedane modulari che componevano la pista da ballo […]. Disse che avrebbe fatto il poco lavoro di cui c’era bisogno. Al circolo non sarebbe costato niente. […] Indicò gli operai. […] Avrebbero finito di ripassare la vernice sui lampioni prima che i soci del circolo si accorgessero di loro. Erano abituati a imprese ben più impegnative. L’anno prima avevano portato in provincia di Taranto il concetto di villa a schiera; mentre adesso, a Santa Cesarea, stavano completando in tempi record un complesso turistico che avrebbe strappato quella zona ai secoli passati[788].

D’un côté, il y a une personne qui juge les autres par rapport aux liens sociaux qu’ils sont capables de nouer ; de l’autre, il y a un homme qui montre toute sa force productive : il possède une capacité d’action qui peut dissimuler les signes du temps sur les bâtiments du club,

---

[787] Ivi, p. 215.

[788] Monsieur Salvemini, […] pour faire partie de ce club, il suffit d’une carte. Elle est petite, rectangulaire, et pour l’obtenir, il faut être parrainé par cinq membres à jour de leurs cotisations depuis dix ans […] L’attention qu’il portait aux détails, lui dit Vittorio, lui avait permis de remarques de dépôts de rouille sur les appareils d’éclairage du deuxième court et des irrégularités sur une partie du dallage de l’allée […]. Il avait donc pu noter des signes d’usure sur la façade du secrétariat, et il s’était dit qu’il faudrait aussi remplacer les estrades modulables de la piste de bal […] Il avait déclaré qu’il prendrait volontiers à sa charge les quelques petits travaux dont le club avait besoin […]. Il avait montré ses ouvriers du doigt […]. Ils finiraient de repeindre les réverbères avant même que les membres du club ne s’aperçoivent de leur présence, C’étaient des hommes habitués à des prouesses encore plus incroyables. L’année passée, ils avaient importé dans la province de Tarante le concept de villa mitoyenne ; et maintenant, à Santa Cesarea, ils achevaient en un temps record un village touristique qui arracherait toute la région aux siècles passés [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 24-25 ; trad. fr., p. 33-35].

symboles de la décadence de l'ancien pouvoir. D'ailleurs, le texte souligne que la puissance de Vittorio réside dans le charme qu'il exerce sur ses ouvriers :

> Gli uomini […] arrivavano dal paese in cui era nato anche lui. Si sarebbe trattato di normali braccianti agricoli se i tempi non li avessero lasciati senza lavoro prima che lo imparassero dai padri. Più che disoccupati erano i suoi negri, esseri privi di un passato, fedeli e pronti a tutto. Trascinavano sacchi gonfi di detriti senza concedersi pause, e avrebbero provato a far ruotare una casa a mani nude se Vittorio glielo avesse chiesto, poiché lui e non loro, credevano, conosceva con esattezza il punto toccato il quale si sarebbero schiantati a terra senza più rialzarsi[789].

Il est très intéressant de noter que le texte, à travers des similitudes, montre les structures du pouvoir prémoderne qui se cachent derrière ces hommes contemporains. En effet, le pouvoir de Vittorio se base sur sa capacité à réduire les autres en esclaves. Donc, sa capacité productive, qui fait de lui un homme nouveau par rapport à l'ancien pouvoir héréditaire, est obtenue à travers une forme archaïque de pouvoir : l'esclavage. Bien sûr, on est au niveau de la métaphore : pourtant, on verra que le personnage de Vittorio se caractérise par sa capacité à faire travailler les autres à sa place. Dans le dialogue avec le directeur du club, Vittorio montre sa force « performante », sa capacité à produire le plus rapidement possible. Il est un homme de l'accélération contemporaine, selon les études du sociologue Hartmut Rosa : « La réussite est définie comme le labeur ou le travail effectué en un temps donné (la puissance = le travail divisé par le temps, en physique), d'où le fait que l'accélération et l'économie de temps sont directement liées à l'obtention d'avantages concurrentiels »[790].

Vittorio n'arrivera pas à convaincre le directeur du club de l'accepter. Cependant, Vittorio est le représentant d'un nouveau pouvoir : « L'anno successivo, Vittorio aveva vinto a Bari la sua prima gara d'appalto per una piccola mensa universitaria adiacente la facoltà di Economia. Dieci anni dopo faceva avanti e indietro dalla Sardegna e dalla Costa Brava, così toccava a sua

[789] On avait découvert que ces hommes étaient originaires du même village que lui. À une autre époque, ils auraient été destinés aux travaux agricoles, mais les temps avaient tellement changé qu'ils n'avaient meme pas pu apprendre le métier de leurs pères. Ce n'étaient pas des chômeurs, c'étaient les nègres de Vittorio, des êtres sans passé, fidèles et prêts tout. Ils trainaient d'énormes sacs de déchets sans faire de pauses, et ils auraient essayé de faire tourner la maison sur son axe à mains nues, si Vittorio le leur avait demandé, car à leur avis c'était lui, et non eux, qui connaissait le point exact de non-retour au-delà duquel ils se seraient écroulés pour ne plus jamais se relever [Ivi, p. 22 ; trad. fr., p. 31].

[790] Hartmut Rosa, *Alienation and Acceleration* (2010), trad. fr. *Aliénation et accélération*, Paris, La Découverte, 2014, p. 36-37.

moglie gettare nel secchio della spazzatura gli inviti alle serate del Rotary »[791]. Les rapports de pouvoir se sont inversés : l'homme de prestige a gagné contre l'homme d'honneur, en montrant que la force de production est beaucoup plus importante que toutes les autres formes de puissance.

Jusqu'à maintenant, Vittorio a été présenté comme un personnage qui peut susciter de la sympathie : en effet, il incarne la victoire de l'« homme qui s'est fait de lui-même », lequel suit une nouvelle étique :

> L'éthique de l'entreprise est de teneur plus guerrière, elle exalte le combat, la force, la vigueur, le succès. Aussi fait-elle du travail le véhicule privilégié de la réalisation de soi : c'est en réussissant professionnellement que l'on fait de sa vie une « réussite ». Le travail assure l'autonomie et la liberté, en ce qu'il est la manière la plus bénéfique d'exercer ses facultés, de dépenser son énergie créatrice, de faire les preuves de sa valeur[792].

Il est sûrement un homme sans scrupules, mais il n'a pas commis d'actions criminelles, il a seulement profité de bonnes occasions pour passer de la richesse de la banlieue à celle du centre-ville de Bari. Tout comme les autres personnages du texte, même Vittorio a été construit en partant d'un cliché : il est le jeune homme qui quitte le village pour la ville afin d'y faire fortune, une sorte de Julien Sorel des Pouilles. Il lutte et à la fin gagne contre un pouvoir paresseux, qui vit dans la fortune acquise par ses ancêtres : cette confrontation aide à rendre le personnage plus fascinant.

Dans le présent du roman, Vittorio se trouve face à une situation très difficile : en effet, un complexe touristique, Porto Allegro, construit par son entreprise, risque d'être fermé à cause de certains contrôles environnementaux :

> A offenderlo non era stata solo la richiesta di sequestro, ma ciò che si era scatenato prima che fosse depositata in tribunale. L'isteria delle associazioni ambientaliste. Le raccolte di firme su internet. I giornalisti che blaterano di beni comuni ignorando la normativa sui vincoli idrogeologici e ambientali. "Il Genserico del Gargano". Ecco come lo aveva definito il "Corriere del Sud". L'articolo esalava il rancore di chi sospetta quanto talento ci sia in chi ha avuto successo venendo su dal niente. Vittorio conosceva quel tipo d'odio. Lo avevano insultato,

[791] L'année suivante, Vittorio avait remporté son premier marché public à Bari : une cantine universitaire près de la faculté d'économie. Dix ans plus tard, il faisait des allers-retours incessants vers la Sardaigne et la Costa Brava. Entretemps, la tache de jeter les invitations du Rotary à la poubelle incombait à sa femme [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 27 ; trad. fr., p.37].

[792] Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde*, op. cit., p. 415.

provocato, avevano sollevato le illazioni più fantasiose fino a quando il pesante occhio della procura di Foggia non si era spalancato su di lui[793].

Dans cette situation, Vittorio révèle sa vraie nature, comme l'on a déjà vu en parlant de Michele : Vittorio est un homme qui agit sans se préoccuper des conséquences ou, pire, des dommages que ses actes peuvent causer aux autres. Toutefois, sa méchanceté n'est pas le fruit de la ruse, mais d'une certaine naïveté : « Se gli uomini di affari non tenessero alta la soglia dell'inconsapevolezza, se lasciassero affiorare ragionamenti che in superficie esploderebbero nella loro totale contraddittorietà, non guiderebbero il mondo come fanno »[794]. D'ailleurs, quand il repensera aux débuts de la construction du village touristique, il montrera son aptitude à ignorer les données qui ne le concernent pas :

La vicenda di Porto Allegro era da antologia. Quando il sindaco di Sapri Garganico e il suo assessore all'urbanistica lo avevano accolto tra gli stucchi della sala comunale, Vittorio ignorava se ai loro occhi lui rappresentasse il rilancio del turismo o l'ultima spiaggia per evitare il fallimento. […] Quando gli avevano dato il permesso di costruire, Vittorio non era tenuto a saper leggere anche nelle loro menti. Non sapeva se quei 170 ettari di pineta costiera fossero soggetti a vincolo. Lo certificava il sindaco e tanto bastava. Non toccava certo a lui diffidare del custode del paesaggio, non era suo compito dragare il pozzo senza fondo di leggi, decreti, e deroghe amministrative necessarie a comprendere ogni volta il destino di una singola fila di pini marittimi[795].

---

[793] Ce n'était pas seulement la requête de mise sous séquestre qui l'affligeait, mais aussi tout le déchainement médiatique qui avait précédé son dépôt auprès du tribunal. L'hystérie des associations de défense de l'environnement, Les pétitions sur Internet. Les journalistes qui se gargarisaient d'articles sur les biens communs, alors qu'ils ignoraient tout de la réglementation hydrogéologique et forestière.
« Le Gensériс du Gargano. » Voilà comment l'avait surnommé le *Corriere del Sud*. L'article puait la rancune de ces gens qui jettent des soupçons sur le talent des hommes arrivés jusqu'au succès malgré leurs origines obscures. Vittorio connaissait ce genre de haine. On l'avait insulté et provoqué, on avait raconté tout et son contraire sur son compte, jusqu'au moment où le tribunal de Foggia avait fixé son œil impitoyable sur lui [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 113 ; trad. fr., p.].

[794] Si les hommes d'affaires n'élevaient pas des barrages autour de leur inconscient, s'ils laissaient affleurer des raisonnements capables, tout à coup, d'éclater comme des bulles sous l'effet de leurs contradictions, ils ne dirigeraient pas le monde comme ils le font [Ivi, p. 117 ; trad. fr., p. 136].

[795] L'affaire de Porto Allegro était un cas d'école. Lorsque le maire de Sapri Garcanico et son adjoint à l'urbanisme l'avaient accueilli au milieu des dorures de l'hôtel de ville, Vittorio ignorait si, à leurs yeux, il représentait un nouvel espoir pour le tourisme local ou leur dernier recours contre la faillite […]. Il avait obtenu d'eux le permis de construire. Vittorio n'était pas censé lire dans leurs pensées. Il ignorait si ces cent soixante-dix hectares de pinède sur la côte étaient protégés. Il savait ce que le maire lui avait dit, et ça lui suffisait. Ce n'était pas à lui de prendre ses précautions envers l'autorité responsable de la préservation du paysage, de débrouiller l'écheveau inextricable des lois, des décrets, des dérogations administratives qui protégeaient la moindre rangée de pins maritimes [Ivi, p. 116 ; trad. fr., p. 134-135].

Il est très intéressant de noter que ce passage est écrit principalement en niant les prépositions : en cela, on peut observer le même mécanisme de négation analysé par Freud : « Un contenu de représentation ou de pensée refoulée peut donc pénétrer jusqu'à la conscience à la condition de se laisser nier. La négation est une façon de prendre connaissance du refoulé, et à vrai dire déjà une levée du refoulement sans toutefois être l'acceptation du refoulé »[796]. En listant ces « choses qu'il n'était pas obligé de savoir », au contraire, il montre qu'il était au courant de tout. Pourtant, il ne se considère pas responsable de toutes les contingences administratives, puisque le maire ne lui avait rien précisé. Donc, pour lui, tout était légal. On peut confronter cette attitude aux réflexions du philosophe Hans Jonas, qui a dédié son travail à la théorisation d'une éthique fondée sur le concept de responsabilité : « L'existence de l'humanité, cela veut dire simplement : que des hommes vivent ; qu'ils vivent bien, c'est le commandement qui vient après. Le fait ontique brut qu'ils existent comme tels devient pour ceux à qui on n'avait pas demandé leur avis auparavant un commandement ontologique : qu'ils doivent encore exister ultérieurement »[797]. On assiste à un dédoublement de la responsabilité : d'un côté, il y la responsabilité de chaque homme face à l'autre, même si l'autre n'existe pas encore ; de l'autre, la responsabilité de chacun face à l'administration de l'état. Pour Vittorio, il est suffisant de respecter la bureaucratie, puisqu'il n'est pas intéressant pour lui d'agir de façon morale. On est face à une forme d'éthique faible : la chose la plus importante n'est pas d'être une bonne personne, mais d'être un individu qui respecte la norme indépendamment de chaque éthique. Au point que « i documenti da firmare erano una tradizione dei Salvemini »[798]. Ce comportement explique l'attitude inconsciente de Vittorio : il oublie qu'il y a une responsabilité « humaine » plus importante de celle des « papiers ». À ce propos, l'intrigue du roman se fonde sur un raisonnement caché qui veut constamment refaire surface. Pour le reconstruire, il faut partir des mots de Vittorio, pendant une conférence durant laquelle il se défend des accusations de corruption lors de la construction de Porto Allegro :

[796] Sigmund Freud, *Verneinung* (1295), trad. fr. *La (Dé)négation*, Paris, Éditions In Press, 2017, p. 43.

[797] Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung* (1979), trad. fr. *Le principe responsabilité*, Paris, Flammarion, 2013, p. 196.

[798] Les papiers à signer constituaient une tradition, chez les Salvemini [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 139 ; trad. fr., p. 161].

> Qualcuno nella sala vuole sapere chi altri è caduto nella trappola? Il mio primo figlio maschio, noto oncologo, ha acquistato una villa a Porto Allegro! Addirittura il secondo figlio maschio ha fatto la stessa cosa! Ingannati? Ingannati anche loro?
> Solo chi non era genitore poteva ignorare quanto offendesse le leggi di natura l'ipotesi che un padre tradisse i propri figli, aveva continuato mettendo definitivamente alle corde l'avversario[799].

La totalité du roman s'établit autour de la « trahison des fils » : le concept est à considérer à la lettre et métaphoriquement. Premièrement, car le père implique ses fils dans ses affaires risquées :

> Le banche chiedevano garanzie supplementari per una società di nuova costituzione. […] Vittorio disse: - Chiedono che tutti e tre sottoscriviate una fideiussione -. Ruggero era pronto a impugnare una stilografica prima ancora che suo padre finisse di parlare. Tutto, pur di sbarazzarsene. […] Nel corso degli anni si erano fatti trascinare in un numero imprecisato di pasticci. L'ultimo era stato simulare l'acquisto di una villa a Porto Allegro e poi fargli sottoscrivere l'impegno di restituzione. Suo padre aveva fatto la stessa cosa con Michele[800].

Les actes de Vittorio s'accomplissent toujours dans le domaine du droit : ils sont toujours inscrits sur papier. Toutefois, pour comprendre la réelle nature de ses actions, il faut revenir au concept d'*auctoritas* analysé par Agamben :

> Tout se passe alors comme si, pour que quelque chose puisse exister dans le droit, il fallait une relation entre deux éléments (ou deux sujets) : celui qui est muni d'auctoritas et celui qui prend l'initiative de l'acte au sens strict. Si les deux éléments ou les deux sujets coïncident, alors l'acte est parfaitement accompli. En revanche, s'il y a entre eux un écart ou une rupture, il faut que s'y ajoute l'auctoritas pour que l'acte soit valide[801].

Autrement dit : pour le monde de l'administration, il n'est pas suffisant que quelque chose soit accompli, puisque l'action a besoin aussi d'être certifiée par quelqu'un ou quelque chose qui peut le faire. Il est nécessaire qu'un « document » témoigne de la validité de l'action

---

[799] Est-ce que l'un d'entre vous veut savoir qui d'autre est tombé dans le piège ? Mon fils ainé, un oncologue réputé, a acheté une villa à Porto Allegro. Et mon autre fils a fait de même ! Alors, je les ai bernés ? Eux aussi, je les ai bernés ? [Ivi, p. 115 ; trad. fr., p. 133].

[800] Les banques demandaient des garanties supplémentaires pour une nouvelle société […]. Vittorio avait dit : « Ils vous demandent de signer une fidéjussion, Tous les trois. » Son père n'avait pas encore fini de parler que lui était déjà prêt à sortis son stylo. Il aurait fait n'importe quoi pour s'en débarrasser […]. Ils en avaient signé tellement, depuis le temps ; à tous les coups, ils s'étaient laissé prendre dans des imbroglios inextricables. La dernière fois, c'était l'acte d'achat d'une villa à Porto Allegro, et tout de suite après, un document de restitution. Son père avait fait la même chose avec Michele [Ivi, p. 140 ; trad. fr., p. 162].

[801] Giorgio Agamben, « État d'exception », op. cit., p. 242.

accomplie. Dans le cas de l'affaire de Porto Allegro, la signature des fils est l'*auctoritas* qui rend valable l'acte du père : puisque les fils sont impliqués, alors l'acte accompli du père doit forcément être positif. La situation est très étrange : généralement, c'est au père de rendre valable l'acte du fils et non vice versa. Dans ce cas-là, au contraire, mettre dans une position risquée le fils devient le signe de la « bonté » de l'action. On observe que la même situation s'est déjà passée avec la mairie : la mairie est l'*auctoritas* qui rend valable l'action, Vittorio est seulement celui qui l'accomplit. Alors, on peut, finalement, comprendre l'inconscience de ce personnage : il veut être une pure puissance d'action, qui rejette la responsabilité de ses actes sur l'autorité d'autrui.

Ce mécanisme est compris par le fils aîné, Ruggero :

> Digli di no, e il giorno dopo le banche verranno a chiedere le somme per cui hai garantito. Disubbidiscigli, e l'illecito di cui sei responsabile senza saperlo si staccherà dal cielo delle colpe inattive venendoti a danneggiarti. […] Conosceva quella voce. La voce conosceva lui. La voce sapeva cosa gli succedeva quando Vittorio camuffava richieste ben precise dentro una spiegazione incomprensibile. Il mondo intorno che si spegneva gradualmente, la stretta in gola. Vittorio si mostrava indifeso, schiacciato dalle difficoltà, fingeva fino a convincersene di essere un bambino (un bambino tristissimo). Ma questa era la tecnica perché accadesse l'opposto. Era Ruggero a regredire e l'unico modo per fermare il processo era accontentarlo[802].

On peut voir dans l'acte de faire signer ces papiers à ses fils l'image d'une version perverse de ce qui, selon la psychanalyse, se passe entre les fils et leur père :

> Dans la parole du Père qui sait reconnaître le fils, qui sait mener à bien son adoption symbolique, le deuil de sa propre perte a toujours été implicite. La parole du Père doit toujours savoir accueillir sa mort car, comme Hegel l'a déjà indiqué, elle n'est remplie que par le dépassement de celle du fils. [...] *En donnant la parole, le Père perd toute domination sur la parole* [803].

---

[802] Désobéis-lui, et tu verras aussitôt tout ce dont tu es responsable aux yeux de la loi – tout ce dont tu n'es même pas au courant – tomber du ciel sur tes épaules pour t'écraser. […] Il connaissait cette voix. Et cette voix le connaissait. Elle savait ce qui lui arrivait, quand son père camouflait sous des palabres incompréhensibles des enquêtes bien précises. Le monde, tout autour, s'éteignait peu à peu, se rétrécissait jusqu'à l'étouffer. Vittorio feignait d'être sans défense, écrasé par les difficultés, il geignait comme un petit garçon en larmes, abandonné de tous. Sa technique pour obtenir ce qu'il voulait. C'était Ruggero, alors, qui redevenait un enfant, prêt à tout pour lui complaire [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 142 ; trad. fr., p. 164].

[803] Nella parola del Padre che sa riconoscere il figlio, che sa compiere la sua adozione simbolica, è già da sempre implicito il lutto per la sua stessa perdita. La parola del Padre deve sapere accogliere da sempre la sua morte perché, come già aveva indicato Hegel, essa si compie solo nell'essere oltrepassata da quella del figlio. […] *Dando la parola il Padre perde ogni dominio sulla parola* [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op. cit., p. 65].

Le père donne sa parole, sous-forme de papier. La signature, apparemment, semble être le dernier mot qui conclut le discours, en donnant la liberté au fils. Cependant, ce dernier mot se révèle être le signe d'un lien qui devient plus fort. Pire : le lien entre père et fils devient plus strict et, en même temps, le père perd sa responsabilité dans ce lien. Le fils doit respecter la parole du père non plus face à lui, mais face à la loi. En somme : le père a rendu bureaucratique son rapport avec ses fils, en exploitant à ses propres fins la force de l'état de droit. De plus, en se montrant en tant que faible, il renverse les rôles : c'est au fils d'aider son père et non le contraire. En analysant la figure de Michele, on a vu qu'Annamaria, la femme de Vittorio, accuse Vittorio d'être faible parce qu'il est tombé amoureux de Micaela, son amante. Par conséquent, maintenant on peut comprendre la nature de cette faiblesse : elle est une manière qu'a Vittorio de se déresponsabiliser de ses erreurs et non le signe d'une humanité cachée derrière l'homme de succès.

Deuxièmement, Vittorio trahit ses fils en exploitant la mort de Clara pour sauver ses intérêts : « Il dolore per la morte di sua figlia spaccava in lui una saldatura, portava altrove il punto in cui la soluzione del pasticcio e la ragazza potevano essere un tutt'uno »[804]. On a vu que Michele est l'enquêteur de ce roman et même le personnage qui montre qu'en réalité, il y a deux crimes : l'homicide de Clara, puisqu'elle ne s'est pas suicidée, et l'enterrement des déchets toxiques dans le village touristique. La solution de l'énigme arrive vers la fin du roman, quand Michele rencontre une amie de sa sœur, qui lui révèle que Clara faisait partie d'un club libertin :

> - Se la faceva con un tizio dei giornali, - continuò lei, - ma usciva anche con Buffante, quello che si era buttato in politica. Poi c'era il giudice. Il problema è che a un certo punto pare abbiano preso a vedersi per i fatti loro. Intendo Clara e quei tre imbecilli. A casa di Buffante. È lì che la situazione è sfuggita di mano. Così si dice in giro, - diede un altro tiro alla sigaretta, - cazzo, lo sanno tutti, - protestò, - e voi venire a chiederlo proprio a me[805].

[804] La douleur causée par la mort de sa fille brisait en lui une soudure, déplaçait l'endroit où la solution à toute cette embrouille et la jeune femme ne feraient plus qu'un [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 113 ; trad. fr., p. 131].

[805] « Elle couchait avec un type des journaux, continua la fille, mais elle sortait aussi avec Buffante, celui qui s'était lancé dans la politique. Et puis, il y avait le juge. Le problème, c'est qu'à un moment donné, ils ont commencé à se voir à part. Je veux dire, Clara et les trois autres imbéciles. Chez Buffante. Et c'est là que la situation a dégénéré. En tout cas, c'est le bruit qui circule. » Elle tira une autre bouffée de cigarette avant de protester : « Putain, toute le monde le sait, ça, et c'est à moi que vous venez le demander. » [Ivi, p. 385 ; trad. fr., p. 432].

La dynamique de la mort de Clara devient claire à la fin du roman : la fille fuit, dans un état de confusion, la villa de Buffante[806]. Elle marche jusqu'à l'autoroute : percutée par une voiture, elle meurt[807]. Toutefois, deux hommes de Vittorio récupèrent le cadavre et simulent son suicide[808].

Ensuite, Vittorio, sournoisement, menacera les amants de Clara, en leur faisant comprendre qu'il sait tout. Buffante a le pouvoir de « produire » des documents qui attestent de la « légalité » du village touristique[809]. Le juge a le pouvoir de bloquer l'enquête contre lui[810]. Le Professeur Costantini, qui contrôle la presse locale, peut donc empêcher les journalistes d'écrire sur l'affaire de Porto Allegro[811].

Ce sont ces trois hommes de pouvoir qui ont tué Clara et qui représentent une jouissance sans limites. À ce propos, on peut introduire les réfléxions de Massimo Recalcati sur la jouissance du monde contemporain : « L'expression d'une jouissance dégagée de la castration symbolique, insensible au discours amoureux, originale, qui n'est pas seulement engendrée par la consommation, mais qui tend à consommer même ceux qui consomment, à utiliser la consommation des choses pour compenser la déconnexion du sujet de tout lien avec l'autre »[812]. Clara, on l'a vu, est victime du processus de réification : elle est l'objet du désir des trois hommes, tout comme l'énième produit du monde capitaliste. À ce propos, on rappellera que Walter Benjamin a parlé du capitalisme comme d'un « culte de la culpabilité » :

> Le capitalisme est la célébration d'un culte sans trêve et sans merci. Il n'y a là aucun "jour ouvrable", aucun jour qui ne soit pas jour de fête au sens affreux du déploiement de toute la pompe sacrée, de l'extrême tension habitant celui qui vénère. […] Le capitalisme est probablement le premier exemple d'un culte qui n'est pas expiatoire mais culpabilisant. Ce système religieux est entrainé ici même dans un mouvement monstrueux. Une conscience monstrueusement coupable qui ne pas expier se saisit du culte, non pas afin d'expier en lui cette

[806] Cf. Ivi, p. 388 ; trad. fr., p. 435.

[807] Cf. Ivi, p. 16 ; trad. fr., p. 24.

[808] Cf. Ivi, p. 389 ; trad. fr., p. 436.

[809] Cf. Ivi, p. 273 ; trad. fr., p. 310.

[810] Cf. Ivi, p. 371 ; trad. fr., p. 416.

[811] Cf. Ivi, p. 154 ; trad. fr., p. 177.

[812] L'espressione di un godimento sganciato dalla castrazione simbolica, impermeabile al discorso amoroso, antivitale, che non si genera solo dai consumi ma che tende a consumare anche chi consuma, a utilizzare il consumo delle cose come modo di compensazione della disinserzione del soggetto da ogni legame con l'Altro [Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 30].

> culpabilité mais d'en faire une culpabilité universelle, d'en saturer la conscience et, enfin et surtout, d'inclure Dieu lui-même dans cette culpabilité pour qu'en fin de compte lui-même ait intérêt à l'expiation[813].

Dans l'éternité festive de la jouissance capitaliste, chaque moment est une exception à la norme : le monde au-delà des limites est transformé en un manque qui peut être satisfait par un acte de vente. La limite devient un outil du marché : si quelque chose est au-delà, elle n'est plus interdite, elle est seulement plus chère. Par conséquent, le capitalisme se fonde sur la culpabilité : si la chose interdite est seulement l'énième produit, alors l'homme de la jouissance désirera toujours prendre l'objet le plus éloigné des limites. Pour jouir, il est nécessaire de traverser les frontières, donc d'être hors norme. Il faut devenir coupable. Il est intéressant de noter, grâce aux études d'Elettra Stimilli, que le concept de « culpabilité » est lié à celui de dette : « Le mot utilisé dans le Nouveau Testament [dans sa version italienne] pour parler du « péché » est précisément « dette », comme l'indiquent clairement les versets bien connus de l'Évangile de Matthieu (Mt 6,12), qui ont ensuite été ajoutés à la prière du Notre Père : Pardonne-nous nos dettes comme nous pardonnons à nos débiteurs " [« Pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés »] »[814]. Les trois hommes ont voulu atteindre le point dépassant la norme : l'homicide. Même s'ils ne voulaient pas tuer Clara, leur désir de jouissance les a poussés à la faute la plus grave. Mais, Vittorio, au lieu de gérer cette affaire dans le monde de la justice, le fait dans son monde, c'est-à-dire celui de l'économie. Il transforme la culpabilité en dette, donc il exploite la force de la loi afin de défendre ses intérêts. Il trahit sa fille, puisqu'il l'a transformée définitivement en un bien : au lieu de réclamer justice pour sa personne, il demande un « prix » pour son corps.

Toutefois, le texte laisse imaginer que la situation est encore plus horrible : peut-être, Vittorio savait-il ce que sa fille faisait avec ces hommes. D'ailleurs, sa fille, quand elle était encore en vie, a exploité son influence sur Costantini pour faire virer Sangirardi, un journaliste qui avait écrit un article hostile à l'entreprise de son père[815]. À cet égard, Michele commentera : « Lui lo sa da sempre. Fa finta di niente. Si convince di non saperlo. In cuor proprio non lo sa

---

[813] Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion*, op. cit., p. 58.

[814] La parola usata nel Nuovo Testamento per parlare del "peccato" sia proprio "debito" come risulta chiaramente dai noti versetti del Vangelo di Matteo (Mt., 6,12), poi confluiti nella preghiera del Padre Nostro : "Rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori" [Elettra Stimilli, *Debito e colpa*, Rome, Ediesse, 2015, p. 140].

[815] Cf. Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 153 ; trad. fr., p. 177.

più. Gli conviene »[816]. Mais, si tout cela est incertain, au contraire on est sûr que Vittorio exploite l'influence de son fils Ruggero dans le monde de la santé locale pour corrompre le directeur technique de l'institution qui protège l'environnement (ARPA[817]). En effet, Vittorio ne menace jamais quelqu'un, il lui fait seulement comprendre ce qu'il veut. Et, en effet, les trois amants de sa fille le comprennent très bien. Mais, quand il devient nécessaire d'être clair, au point de devoir payer cent cinquante mille euros pour corrompre, c'est au fils Ruggero de le faire[818]. Par conséquent, on peut dire que Vittorio a toujours considéré ses fils comme des « biens » à rentabiliser.

Le personnage de Vittorio paraît pour la dernière fois dans une conversation avec son fils Michele. Il semble se confier à lui :

> Mi sono fatto trascinare dai problemi ogni giorno, per anni […] sempre a testa bassa. Battaglie terribili, senza pause per riflettere. Non mi sono reso conto di come ti sentivi. Ho sottovalutato lo stato d'animo di tua sorella. Lo faccio per i figli, pensavo. Solo che l'ho fatto in maniera sbagliata. Niente pause o vacanze. Nemmeno amici. Che senso avrebbe avuto, altrimenti? […] Ho sempre pensato a voi – disse infine Vittorio, - mi dispiace se ci sono stati dei problemi. Ti voglio bene[819].

Il ne faut pas reconnaître dans ce passage une banale expiation finale du personnage « méchant ». Il y a quelque chose de plus subtile, qui permettra de comprendre plus finement le choix final de Michele. Vittorio déclare avoir tout fait pour ses fils. Mais qu'a-t-il fait ? Il a accumulé de l'argent. Et rien de plus : ni vacances, ni amis. Il n'a jamais pensé au côté « festif » de la vie. La seule fois qu'il l'a fait, son amour, Micaela, est morte. Donc, on peut dire que Vittorio a vécu comme si la vie avait toujours été une affaire économique : on vit pour laisser un patrimoine. Même la mort de sa fille devient une possibilité d'accumuler de l'argent ou, du moins, pour le défendre. Il suit la « nouvelle raison économique », décrite par Pierre Dardot et Christian Laval, dans tous les aspects de sa vie : « La nouvelle rationalité promeut ses propres

---

[816] Il le sait depuis toujours. Il fait semblant de ne pas le savoir. Il arrive à se convaincre qu'il l'ignore. Au fond de lui-même, il ne le sait plus. Il y a tout intérêt [Ivi, p. 390 ; trad. fr., p. 437].

[817] Agenzia Regionale di Protezione Ambientale [Agence régionale de protection de l'environnement].

[818] Cf. Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 332 ; trad. fr., p. 375.

[819] « Je me suis laissé emporter par les problèmes quotidiens, des années durant. […] Toujours tete baissée. Des luttes terribles, sans le moindre répit. Je ne me suis jamais rendu compte de ton état d'esprit. J'ai sous-évalué celui de ta sœur. Je le fais pour mes enfants : voilà ce que je pensais. Seulement, je l'ai fait de la mauvaise manière. Pas de pauses, pas de vacances. Pas d'amis. Quel sens tout cela aurait-il eu, sinon ? […] J'ai toujours pensé à vous, conclut Vittorio, je suis désolé s'il y a eu des problèmes. Je t'aime » [Ivi, p. 396 ; trad. fr., p. 443].

critères de validation qui n'ont plus rien à voir avec les principes moraux et juridiques de la démocratie libérale. Rationalité strictement managériale, elle ne regarde les lois et les normes que comme de purs instruments dont la valeur toute relative ne dépend que de la réalisation des objectifs »[820].

Les derniers mots de Vittorio sont, en même temps, une déclaration de « dette » par rapport à ses enfants Michele et Clara : il n'a jamais compris leur douleur. Pourtant, avec cette phrase « je l'ai fait pour vous », il semble vouloir « payer » sa dette due de père insensible à travers l'argent, son patrimoine. Alors, le geste de Michele s'explique : il ne voulait plus jouer dans le domaine de son père, dans le monde économique, mais dans celui de la justice. Si son père avait transformé la culpabilité des trois hommes en dette, Michele refuse d'être payé par l'argent et cherche réparation dans la justice. Au risque de tout perdre.

2.5.2 Padre Juvarra, l'outil de l'Église

Fabrizio Bondi a montré que le concept de « trahison » aide à comprendre le mécanisme complexe de l'intrigue de *Dai cancelli d'acciaio*[821]. Si l'on doit choisir un personnage qui incarne véritablement cet aspect, c'est Padre Saverio Juvarra. Il fait partie de la ligne narrative du « protovangelo di Giovanni », c'est-à-dire le texte XIV[822] des manuscrits retrouvés à Nag Hammadi, dans la fiction du roman[823] (Historiquement, les textes retrouvés étaient au nombre de treize). Ce texte, après sa découverte, a disparu mystérieusement : toutefois, le cardinal Cristoforo Bruno l'avait copié en le mettant sur microfilm[824]. C'est tout du moins la version du récit de Bruno, puisque, à la fin du roman, on découvrira que le manuscrit était une invention du cardinal lui-même[825]. La particularité de ce protévangile est déclarée dès son prologue : « Queste sono le parole segrete pronunciate da Gesù il Vivente e dal suo gemello Didimo Giuda,

[820] Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde*, op. cit., p. 462.

[821] Cf. Fabrizio Bondi, « «E Didimo Giuda disse». Tema e funzione del tradimento in *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », op. cit.

[822] Cf. Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 163.

[823] Cf. Ivi, p. 240

[824] Cf. Ivi, p. 245.

[825] Cf. Ivi, p. 525.

trascritte da Giovanni »[826]. Padre Saverio Juvarra devient le secrétaire du cardinal, envoyé par le cardinal Ramsay[827] afin d'en apprendre plus sur l'enquête du cardinal et le tuer :

> Quanto poi al delirio del cardinale, che tutti amavano appassionatamente, avrebbero provveduto in altro modo. Sarebbero passati a un dosaggio maggiore del diuretico, e quell'idea fissa che lo stava dannando, gliel'avrebbero cavata via con la chimica, se non con l'aiuto del Cielo. Ci sono proprio uomini […] che la fragilità della vita mette in condizione di perseguitarsi da soli[828].

En effet, le cardinal, par ses théories et ses actes, pourrait provoquer un scandale pour l'Église. Donc, Juvarra est, dès le début, destiné à trahir son maître. Trahison d'autant plus grave, si on tient compte du fait que le cardinal décide de confier à Juvarra le travail de transcription du protévangile de Jean[829].

Pour s'orienter dans ce texte si complexe, même du point de vue de la chronologie des événements racontés, on partira d'une simple question que le narrateur se pose : « Ma è mai possibile che in tutta questa storia non ci sia una coppia che non ruoti intorno al terzo? »[830]. Bien évidemment, dans un contexte narratif lié à la théologie chrétienne, la présence de trois éléments renvoie à la Trinité. Toutefois, Roberto Esposito remarque que « dès que le lexique théologique prend une connotation politique, le Trois se glisse dans la sémantique du Deux, rigidifiant sa dynamique dans un schéma contrastif »[831]. Cette idée aidera à comprendre les rapports entre les différents personnages.

Le rapport dual, dans le texte, est représenté par le rapport entre Dieu et son Fils :

> Ciò che il Padre mostra al Figlio, non è da fuori che lo riceve, perché semplicemente non c'è altro che intimo, nell'essere di Dio, non c'è altro che vuoto. Ma ciò che il Padre mostra al Figlio, neppure sarebbe se il Padre non l'avesse fatto per mezzo del Figlio. […] Il mostrare del Padre genera il vedere del Figlio. È il messaggio allo stato puro, senza medium. Questo è il Logos.

---

[826] Voici les paroles secrètes échangées entre Jésus le Vivant et son jumeau Judas le Didyme, transcrites par Jean [Ivi, p. 165].

[827] Cf. Ivi, p. 91.

[828] Quant au délire du cardinal, que tout le monde aimait tant, on aurait fait autrement. Ils seraient passés à une dose plus forte de diurétique, et ainsi, cette idée fixe qui le blessait tant, ils s'en seraient débarrassés avec la chimie, si ce n'était avec l'aide du Ciel. Il y a juste des hommes [...] que la fragilité de la vie met conduit à se persécuter eux-mêmes [Ivi, p. 538].

[829] Cf. Ivi, p. 216.

[830] Mais est-il possible que dans cette histoire, il y ait un couple qui ne comprenne pas un tiers ? [Ivi, p. 486].

[831] Ogni volta che il lessico teologico assume una connotazione politica, il Tre scivola nella semantica del Due, irrigidendone la dinamica in uno schema contrastivo [Roberto Esposito, *Due*, Turin, Einaudi, 2013, p. 6].

> Pater ostendit Filio quod facit, et ostendendo Filium gignit. È dal primo vuoto che l'essere si manifesta, come demonstratio appunto, ed è con un intervento del tutto gratuito ma necessario su ciò che si manifesta, che lo si nomina visto, visio[832].

Pour comprendre ce passage, il faut revenir à la philosophie d'Alain Badiou, qui est cité directement par le texte, en tant que source des raisonnements du cardinal[833]. Selon la philosophie de Badiou, la situation est « toute multiplicité présentée »[834]. Toutefois,

> Si l'être est présenté comme multiple pur […], l'être en tant qu'être n'est en toute rigueur ni un ni multiple. Or l'ontologie, science supposée de l'être-en-tant-qu'être, étant soumise à la loi des situations, doit présenter, et, au mieux, présente la présentation, c'est-à-dire le multiple pur. Comment évite-t-elle de trancher, quant à l'être-en-tant-être, en faveur de multiple ? Elle l'évite de ce que son point d'être propre est le vide, c'est-à-dire ce « multiple » qui n'est ni un ni multiple, étant le multiple de rien, et donc, pour ce qui le concerne, ne présentant rien dans la forme du multiple, pas plus que dans celle de l'un[835].

Dieu, alors, est le vide parce qu'il est l'être-en-tant-qu'être. Il est intimité parce qu'il est l'être en un rapport éternel avec lui-même. Le Fils, à travers la Résurrection, est l'« événement pur, ouverture d'une époque, changement des rapports entre le possible et l'impossible »[836]. Même sur ce point, le texte est cohérent avec la pensée de Badiou :

> Un evento, lo capisce, accade solo se in una situazione data, in quella poniamo dove ci sia un nazareno di nome Gesù che venga condotto a morte, interviene un nome nuovo che fa di quell'uno fra i tanti qualcosa di sospeso fra la sua nominazione e il vuoto, e dunque il nazareno morto e quello risorto nel nome del Due. Gesù Cristo. Lo capisce perché per noi sono così importanti i vangeli o le lettere di San Paolo? Non tanto perché ci narrano la storia di quell'uomo che si è detto Figlio di Dio, ma perché ci restituiscono l'ombra di quell'audace nominazione, di

---

[832] Ce que le Père montre au Fils, ce n'est pas de l'extérieur qu'il le reçoit, car il n'y a tout simplement rien d'autre que de l'intimité, dans l'être de Dieu, il n'y a que du vide. Mais ce que le Père montre au Fils ne serait pas si le Père ne l'avait pas fait pour le Fils. [...] Ce que montre le Père engendre la vision du Fils. C'est le message à l'état pur, sans médium. C'est le Logos. Pater ostendit Filio quod facit, et ostendendo Filium gignit. C'est à partir du vide originel que l'être se manifeste, précisément comme démonstration, et c'est avec une intervention totalement libre mais nécessaire dans ce qui se manifeste que l'on nomme vu, visio [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 313].

[833] Cf. Ivi, p. 314.

[834] Alain Badiou, *L'être et l'événement*, op. cit., p. 32.

[835] Ivi, p. 71.

[836] Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997), Paris, PUF, 2015, p. 55.

> quel gesto inatteso, di quella scelta, di quell'intervento insomma che ha trasformato uno straziante ma comunque ordinario supplizio in Evento[837].

Ce passage est plein de la terminologie d'Alain Badiou et pour ne pas tomber dans une longue explication, on essayera de synthétiser et de simplifier les idées du philosophe[838]. On l'a déjà vu auparavant : l'événement permet à un inexistant d'exister. Toutefois, pour ce faire, il doit être nommé : donc, l'événement a besoin d'être répété grâce à des actes de significations. Le simple fait d'« arriver » ne suffit pas, il est nécessaire de pouvoir se référer à ce qui est arrivé. L'intervention est l'acte humain qui permet de se référer à l'événement. Dans le cas du Christ, l'événement de la Résurrection a pu produire une histoire car il a été nommé par les Évangiles. Le nom du Deux est ce rapport entre l'événement qui arrive et l'intervention qui le nomme. L'intervention, donc, permet la répétition de l'évènement et son unicité peut devenir la cause d'autres conséquences.

Dieu, en tant que vide, n'a aucun rapport avec la multiplicité : pour instaurer un tel rapport, il a besoin de pénétrer dans la multiplicité à travers une rupture : l'événement du Fils. Ce rapport est direct, n'a pas besoin d'un acte de nomination : en cela, on peut dire qu'il est un message sans le medium. Il est un être directement connecté avec son signifié, sans passer par un signifiant. Toutefois, le monde humain, pour comprendre cet événement, a besoin de le nommer : les évangiles donnent son signifiant à ce signifié.

Le Christ existe car il y a un Dieu, qui est l'être-en-tant-qu'être, qui permet l'existence même. Dieu se montre à travers le Christ. Mais si le Christ continue à exister, c'est grâce aux évangiles, qui l'ont nommé et qui lui ont donc permis de devenir un fait à raconter. Pour revenir au concept de « vision », dans la citation qui explique le rapport entre Dieu et son Fils, le passage suivant d'Agamben, qui analyse la dimension « visuelle » de la trinité chrétienne, peut être clarifiant pour notre discours : « La phénoménologie optique de la gloire se développe donc de la manière suivante : Dieu, " le père de la gloire " (Ép 1, 17), fait rayonner sa gloire sur le

---

[837] Un événement, voyez-vous, ne se produit que dans une situation donnée, par exemple quand il se trouve un nazaréen du nom de Jésus qui est conduit à la mort, un nouveau nom intervient, ce qui fait de lui parmi tant d'autres quelque chose de suspendu entre sa nomination et le vide, et donc le nazaréen mort et le ressuscité au nom du Deux. Jésus Christ. Comprenez-vous pourquoi les évangiles ou les lettres de saint Paul sont si importants pour nous ? Pas tant parce qu'ils nous racontent l'histoire de cet homme qui s'est dit être le Fils de Dieu, mais parce qu'ils nous restituent l'ombre de ce nom audacieux, de ce geste inattendu, de ce choix, de cette intervention, en somme, qui a transformé un supplice atroce mais néanmoins ordinaire en Événement [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 312].

[838] On renvoie à la *Méditation Vingt* en Alain Badiou, *L'être et l'événement*, op. cit., p. 223-233.

visage du Christ, qui la reflète et la fait rayonner à son tour comme un miroir sur les membres de la communauté messianique »[839]. Donc on a une structure triadique : Père, Fils, Évangiles. La structure des personnages des romans est le reflet de celle-ci : le protévangile de Jean est le Père, puisqu'il témoigne de la parole divine. Le cardinal est le Fils, puisqu'il s'occupe de montrer au monde ce texte. Enfin, Padre Juvarra est l'évangéliste qui transcrit la parole de Dieu transmise par le cardinal.

Cependant, comme on l'a déjà dit, à la fin du roman, Padre Juvarra ne réussira pas à trouver le microfilm du protévangile :

> Ma quale microfilm, padre! Ancora non ha capito che non c'è mai stato, come non è mai esistito il codice XIV di Nag Hammadi, e il presunto protovangelo di Giovanni?
> E quello che mi ha dettato, allora? Quel testo io l'ho trascritto interamente, a eccezione del primo dilogion. Mancava solo quello.
> Ma quale dilogion! Non esiste questa forma, lo sa bene. Non si sono mai trovati fra gli apocrifi vangeli a due voci. […] Dove s'è mai vista una rivelazione che procede per botta e risposta, come in un quiz? Non perda tempo a cercare il microfilm, distrugga soltanto quello che ha scritto.
> L'ho già fatto, Eminenza. Questa mattina stessa. Ho bruciato la stampata e cancellato il file. Poi ho fatto in mille pezzi il computer. […] Era tutto nella sua testa, lo volete capire o no? È sempre stato questo il mio sospetto, e purtroppo i fatti lo confermano[840].

Par conséquent, dans cette situation, on a une fausse structure triadique : il n'y a pas la parole de Dieu derrière le cardinal, seulement son imagination ou, pire, son délire. Le trois se transforme en deux : en cela, on comprend mieux la phrase du cardinal adressée à son secrétaire : « Com'è strano che io la chiami padre, proprio mentre diventa mia figlio »[841]. Le Dieu de cette structure n'est pas un « vide », mais un « rien » : le protévangile n'existe pas. Donc, le cardinal assume le rôle de Dieu, en se faisant passer pour le Fils. Il crée et montre en

---

[839] Giorgio Agamben, « Le Règne et la gloire », op. cit., p. 594.

[840] Mais quel microfilm, mon père ! N'avez-vous pas encore compris qu'il n'a jamais existé, tout comme le codex XIV de Nag Hammadi n'a jamais existé ainsi que le prétendu protévangile de Jean ?

Et qui me l'a dicté alors ? J'ai transcrit entièrement ce texte, à l'exception du premier diligion. C'est tout ce qu'il manquait.

Mais quel diligion ! Une telle forme n'existe pas, vous le savez bien. On n'a jamais retrouvé d'évangiles à deux voix parmi les apocryphes. [...] Où a-t-on déjà vu une révélation qui procède par question-réponse, comme dans un quiz ? Ne perdez pas de temps à chercher le microfilm, détruisez tout simplement ce que vous avez écrit. Je l'ai déjà fait, votre Éminence. Ce matin même. J'ai brûlé les papiers imprimés et supprimé le fichier. Ensuite, j'ai mis l'ordinateur en pièces. [...] Tout était dans sa tête, vous comprenez? Je m'en suis toujours douté, et malheureusement, les faits le confirment [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 525-526].

[841] C'est très étrange que je vous appelle père, juste quand vous devenez mon fils [Ivi, p. 233].

même temps. Ainsi, l'évangéliste devient justement le Fils. On observe un renversement du rapport de cause/effet : le cardinal, afin de rendre véridique son discours, crée un « être » derrière lui dont il est seulement un témoin et non un créateur. L'invention du protévangile est un appui sur lequel il fonde la véracité de son discours face aux autres.

Mais qu'y-a-t-il a dans ce protévangile imaginaire de Jean ? Même s'il n'existe pas, le cardinal le raconte et, donc, le lecteur peut découvrir le secret de ce texte :

> Perché, come aveva concluso in un articolo che aveva fatto un certo scalpore, alle orecchie esercitate ai piaceri dell'assonanza di un ebreo della diaspora, quell'accusativo del pronome reciproco di una lingua propria e straniera con cui decretare di amarsi l'un l'altro, allelous, se una volta stratta la terra è sui fratelli dispersi che si edifica il tempio, non poteva non aver ricordato la lode che una lingua propria e perduta, come s'era perduta la terra, soleva levare al Signore del Tempio. 'Allelu Jah. Dio è L'un l'altro'.
>
> Era lì, ne era certo, da questo comandamento unico, da quel pronome non altrimenti attestato, che era nato quello che per lui era il protovangelo di Giovanni, e la sua sorprendente essa in forma, Il diligion, insomma, era la risoluzione del vecchio dualismo, ma non in un superamento dialettico, bensì in una sorta di affievolirsi della disgiunzione nella congiunzione, come nel vel latino. Il Signore e il gemello, identico e diverso, amato qualunque, abietto, discepolo[842].

Avec la structure du *diligion*, à chaque phrase de Jésus correspond une réponse de son jumeau Judas le Didyme. Par conséquent, l'être de Dieu a deux versions pour se montrer. Deux versions qui n'ont pas l'intention de s'unir en une synthèse, mais de rester divisées. Ce texte œuvre a quelque chose de nouveau : il y a plusieurs interprétations de Dieu, car il y a deux voix qui le désignent.

Maintenant, on peut comprendre une autre structure triadique du texte : le rapport dual entre le cardinal et Padre Juvarra tourne autour du cardinal Ramsay. C'est ce dernier qui envoie

---

[842] Parce que, comme il le concluait dans un article qui avait fait un certain bruit, pour des oreilles exercées aux plaisirs de l'assonance d'un Juif de la diaspora, cet accusatif du pronom réciproque d'une langue propre et étrangère à la fois, avec laquelle on pouvait décréter s'aimer les uns les autres, allélous, si une fois la terre brisée, c'est sur les frères dispersés que le temple est construit, cet accusatif ne pouvait que rappeler les louanges qu'une langue propre et perdue, comme la terre était perdue, chantait au Seigneur du Temple. « Allelu Jah. Dieu est un autre »

C'est de là, il en était certain, de ce commandement unique, de ce pronom non attesté par ailleurs, que ce qui était pour lui le protévangile de Jean était né, et qu'il était surprenant par sa forme : le diligion, en bref, était la résolution du vieux dualisme, mais pas en une victoire dialectique, mais en une sorte d'affaiblissement de la disjonction dans la conjonction, comme dans le latin *vel*. Le Seigneur et le jumeau, identique et différent, aimé, abject, disciple [Ivi, p. 296-297].

Padre Juvarra chez le cardinal Bruno. C'est lui qui donne naissance à cette intrigue. Sa manière d'agir est contenue dans le passage suivant :

> L'intera Chiesa, se volete, non è altro del resto che una grande camerata dove albergano gli allievi di un solo Maestro, dell'unico che possa veramente dichiararsi tale. Eppure non c'è giorno che non sorgano contese, come sempre quando ci si trova a condividere in tanti un unico ambiente, un patrimonio comune. Il mio compito, lo sapete, è dirimerle[843].

Si le cardinal Bruno représente les études de théologie, le cardinal Ramsay met en pratique la théologie politique. Sur ce dernier concept, Roberto Esposito écrit : « La théologie politique n'est, en soi, ni une unité ni une séparation, mais une unité formée par une séparation – un Deux qui tend vers l'Un à travers l'inclusion qui exclue de l'autre partie »[844]. Le cardinal Ramsay sait qu'au sein de l'Église il y a toujours des conflits, des interprétations différentes de la figure de Dieu. Mais, en même temps, il sait qu'il est nécessaire de lutter afin que l'on puisse revenir à l'unité. En effet : « Perché ciò che va completamente sradicato non è il politeismo altrui ma quello ancora interno al monoteismo – veramente tale solo nella misura in cui rinsalda la propria unità con la spada della divisione »[845]. Alors, le cardinal Ramsay crée l'unité cardinal/secrétaire, père/fils afin de conduire le fils à tuer le père : seulement si l'individu reconnaît l'hérésie, il peut décider de la défendre ou de l'éradiquer. D'ailleurs, à la fin du roman, le cardinal Ramsay demandera aux deux disciples du cardinal Bruno[846] d'expulser la figure du maître de leur cœur :

> Il problema restano le spoglie dell'uomo che vi state contenendo, ognuno dichiarandolo il proprio maestro. […] Vorrei esortarvi, se davvero gli siete discepoli, a prendere di quel sant'uomo ciò che occorre alla vostra salvezza, che vorrei vi fosse chiaro, proprio confrontando la vostra esperienza, è per entrambi molto meno di quanto vi è stato offerto. A volte è un bene saper rifiutare persino i doni più ricchi, quando si è solo in grado di ricevere e non si è ancora

[843] [Ivi, p. 528].

[844] Teologia politica non è, in sé, né un'unità né una separazione ma una unità costituita da una separazione – un Due che tende all'Uno mediante l'inclusione escludente dell'altro polo [Roberto Esposito, *Due*, op. cit., p. 79]

[845] Parce que ce qui doit être complètement éradiqué, ce n'est pas le polythéisme des autres, mais le polythéisme au sein du monothéisme – qui n'est véritablement monothéiste que dans la mesure où il renforce son unité par l'épée de la division [Ivi, p. 81].

[846] Padre Juvarra est envoyé par le cardinal Ramsay chez le cardinal Bruno afin de se substituer à l'ancien secrétaire, don Peppino. Cet homme a été le premier à trahir son maître, en alertant l'Église de l'étrange texte dont le cardinal parlait. Cependant, il n'a pas eu le courage de tuer le cardinal Bruno : d'où la nécessité de le substituer [Cf. Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 524].

> provvisti del metabolismo necessario ad assimilare quanto è buono per la vita, per espellere invece ciò che presto in noi non sarà altro che un ammasso maleodorante. E per cominciare, vorrei allora chiedervi se riteniate che il tempo potrà mai sradicare dai vostri cuori la cara immagine del cardinale Bruno[847].

Cependant, même les deux cardinaux sont des figures de la trahison. Le cardinal Ramsay n'est pas un intellectuel, il participe à l'intrigue du protévangile seulement au niveau de l'action, de la politique. Il trahit de nombreux commandements afin de défendre le pouvoir de l'Église. Au lieu d'arrêter la violence, comme le Christ l'a enseigné, il l'utilise pour protéger l'ordre. Le cardinal Bruno, au contraire, trahit la doctrine chrétienne afin de l'ouvrir à l'autre, même à la possibilité de nouvelles interprétations de Dieu. D'ailleurs, il se définit comme : « Un predestinato, come Giuda »[848]. Une trahison de la clôture contre une trahison de l'ouverture. Mais, entre les deux, le vrai personnage ennemi est le cardinal Ramsay, parce qu'il exploite le pouvoir de l'Église pour détruire ses adversaires.

L'ouverture du cardinal Bruno à l'autre est radicale, puisqu'il accepte même la présence du contraire du Bien :

> Un giovane teologo come lei, così ambizioso e tormentato, da tutto dovrebbe astenersi ma non dalla diretta esposizione al Male. Lo dico con la maiuscola, padre, il Male, perché è ciò che trasforma il bene, che di suo non sarebbe nient'altro che benessere, un'insensata sensazione di omeostasi nel Bene assoluto. Potrà fare a meno di frequentare il male, i piccoli pervertimenti di una vita micragnosa, ma il Male diabolico da cui si spezza il male dal bene, quello dovrà imparare a contemplarlo contro la sua stessa impotenza. […] Senza il Male non c'è consegna, e senza consegna non si propaga il bene.
>
> Ma questo è l'Inferno.
>
> No. È qualcosa di più dell'inferno. Tutta l'eternità è un inferno[849].

---

[847] Le problème réside dans les restes de l'homme que vous renfermez, chacun le déclarant comme étant son maître. [...] Je voudrais vous exhorter, si vous êtes vraiment ses disciples, à prendre de ce saint homme ce qui est nécessaire à votre salut, je voudrais vous faire comprendre, rien qu'en comparant votre expérience, qu'il est pour l'un et l'autre bien inférieur à ce qui vous a été offert. Parfois, il est bon de savoir refuser même les cadeaux les plus précieux, lorsque l'on ne peut que recevoir et que l'on ne dispose pas encore du métabolisme nécessaire pour assimiler ce qui est bon pour la vie, au contraire pour expulser ce qui ne sera bientôt plus rien en nous qu'un amas puant. Et pour commencer, je voudrais vous demander si vous pensez que le temps pourra un jour effacer de votre cœur la chère image du cardinal Bruno [Ivi, p. 527-528].

[848] Un prédestiné, comme Judas [Ivi, p. 145].

[849]Un jeune théologien comme vous, si ambitieux et tourmenté, devrait s'abstenir de tout, sauf d'une exposition directe au Mal. Je dis cela avec la lettre majuscule, père, le Mal, parce que c'est ce qui transforme le bien, lequel en soi ne serait pas autre chose que de bien-être, une sensation insensée d'homéostasie en Bien absolu. Vous pourrez vous passer du mal, des petites perversions d'une micro-agnostique, mais du mal diabolique à partir

Il faut comparer ce discours au raisonnement fait pour analyser Valentino : le jeune homme joue à *Glorified Persons* pour atteindre un état, selon les mots du cardinal, d'homéostasie, à travers la technologie sensorielle du jeu. Avec Agamben, on a vu que la gloire correspond à un état d'inaction totale : une pure contemplation de la majestuosité de Dieu. Au contraire, par rapport à l'enfer, le philosophe italien dit : « en enfer quelque chose comme une administration pénale est encore en fonction, le paradis non seulement ne connaît pas de gouvernement, mais voit aussi cesser toute écriture, toute lecture, toute théologie et jusqu'à toute célébration liturgique – sauf la doxologie, sauf l'hymne à la gloire »[850]. Par conséquent, le cardinal Bruno considère le Bien comme quelque chose qui doit rester actif et, donc, pour ce faire, le Bien doit se confronter au Mal. Le cardinal Bruno, avec ses idées, défend une vision plus radicale de la théologie politique. Pour en revenir à Esposito : « La théologie politique, dans son sens le plus propre, est précisément l'effet performatif que chacun des deux termes a sur l'autre, en changeant sa signification »[851]. On peut avoir un Bien actif seulement s'il se confronte avec la frénésie du Mal, toujours en train d'organiser quelque chose. Les mots du cardinal sont à comparer avec les mots d'une autre figure de « maître » pour Padre Juvarra, Padre Polara, son professeur au séminaire :

> L'anima può morire, sul serio, prim'ancora che lo faccia il corpo, e lasciare un involucro che altri potrà così muovere a suo piacimento. E non c'è da averne paura, ma orrore. L'orrore, vedete, occorre a difendere la vita, la paura invece non fa altro che paralizzarla. È con un susseguirsi di piccole paure che si uccide l'anima e si diventa automi. Provare orrore, invece, impone a ciascuno di noi di restare vigili, perché è con tutti i sensi desti che si prosegue la battaglia contro il Male[852].

---

duquel on brise le mal du bien, vous devrez apprendre à contempler votre propre impuissance. [...] Sans mal, il n'y a pas de remise, et sans remise, le bien ne se propage pas.

Mais c'est l'enfer.

Non, c'est plus que l'enfer. Toute l'éternité est un enfer [Ivi, p. 303].

[850] Giorgio Agamben, « Le Règne et la gloire », op. cit., p. 629.

[851] Teologia politica, nel significato pregnante dell'espressione, è precisamente l'effetto performativo che ciascuno dei due termini determina sull'altro, mutandone il senso [Roberto Esposito, *Due*, op. cit., p. 78].

[852] L'âme peut mourir, en réalité, avant même le corps, et laisser derrière elle une coquille que d'autres peuvent commander à leur guise. Et il ne faut pas éprouver de la peur pour cela, mais de l'horreur. Vous voyez, l'horreur est nécessaire pour défendre la vie, alors que la peur ne fait rien d'autre que la paralyser. C'est par une succession de petites peurs que l'on tue l'âme et qu'on devient des automates. L'horreur, en revanche, exige de chacun de nous de rester vigilant, car c'est avec tous nos sens que nous continuons à lutter contre le Mal [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 504-505].

Padre Polara, pour décrire la condition de l'individu à l'âme décédée, mais au corps toujours « en vie », projette le film de George Romero, *The Night of Living Dead* [La nuit des morts-vivants] de 1968. Le zombie, alors, devient la parfaite représentation de l'individu sans âme :

> Vorrei che ragionaste sul fatto che gli zombie, con cui il nostro Romero ha infestato le sale cinematografiche di mezzo mondo anche dieci anni dopo, risultano l'unico mito dell'immaginario collettivo nato nel dopoguerra. Prima non ne trovate nemmeno uno […]. Se ci pensate, le uniche due ossessioni che sono nate, per poi puntualmente ripresentarsi, dopo la guerra, sono gli zombie e i corpi sottratti, che pure hanno qualcosa in comune. […] Quello che volevo chiedervi, aveva ripreso mentre le ultime risatine nervose tardavano a placarsi, è che cosa vi spaventerebbe di più. Trovarvelo di faccia, o diventarlo, uno zombie? […] Perché ragazzi miei, se vi fate morti, finirete col mangiare la vita degli altri, perché di qualcosa dovrete pure vivere, quando sarete ridotti a puro tropismo. Chi vive nella sua anima, invece, non ha bisogno di altro cibo, perché vi trova sempre il chicco di senape. Ma chi lo lascia seccare al suo interno, o acconsente che qualcun altro glielo sottragga, allontanando dalla sua anima il Signore per trasformarlo in un automa, cercherà sempre di appropriarsi della vita che non ha. Del resto, come avrete notato, nel film i morti viventi non sono mica morti qualsiasi, che uno nemmeno conosce. Sono per lo più parenti, amici, gente con cui si aveva una relazione[853].

Avec Valentino, on a vu que le but de la directrice de la discothèque *Il Cielo della Luna* est de transformer les personnes en « corps dans le monde ». Le zombie est l'image qui représente le mieux cette condition. À cet égard, Rocco Ronchi a reconstruit l'origine de l'imaginaire du zombie dans le monde occidental, en montrant que le premier texte qui les décrits est un documentaire, *The Magic Island*, écrit par William Seabrook en 1929, sur les conditions de travail de l'entreprise HASCO, une fabrique de production de sucre, à Tahiti :

---

[853] J'aimerais que vous réfléchissiez au fait que les zombies, avec lesquels notre Romero a infesté les cinémas de la moitié du monde encore dix ans après, sont le seul mythe de l'imaginaire collectif né depuis l'après-guerre. Avant cela, vous n'en trouvez pas un seul [...]. Si vous y réfléchissez, les deux seules obsessions qui sont apparues et qui reviennent sans cesse, après-guerre, sont les zombies et les corps volés, qui ont également quelque chose en commun. [...] Ce que je voulais vous demander, reprit-il après que le dernier rire nerveux se soit enfin calmé, c'est ce qui vous ferait le plus peur. Affronter le zombie ou en devenir un ? [...] Parce que mes enfants, si vous mourrez, vous finirez par manger la vie des autres, puisque vous devrez aussi vivre de quelque chose, quand vous serez réduits à un pur tropisme. En revanche, ceux qui possèdent leur âme n'ont pas besoin d'autres aliments, car ils y trouvent toujours la graine de moutarde. Mais quiconque la laisse se dessécher en lui ou consent à ce que quelqu'un d'autre la lui prenne, en chassant le Seigneur de son âme pour en faire un automate, essaiera toujours de s'approprier la vie qu'il n'a plus. De plus, comme vous l'avez peut-être remarqué, dans le film, les morts-vivants ne sont pas des inconnus. Il s'agit le plus souvent des parents, des amis, des personnes avec qui on avait une relation [Ivi, p. 507-508].

> Les zombies sont l'incarnation marxienne de la force de travail. Ils en sont l'incarnation littérale. Ils sont une pure force de travail. Ils ne sont définis par aucune autre caractéristique que la capacité abstraite de travailler et de produire de la valeur. [...] Les zombies haïtiens se nourrissent de presque rien [...] et ne se reproduisent pas naturellement. Leur horizon exclusif est le travail. Ce sont des machines vivantes, des machines qui simulent la vie pour fonctionner[854].

Padre Juvarra, après avoir tué le cardinal Bruno, comprend son erreur. Il est devenu un zombie, c'est-à-dire un corps sans vie qui agit selon la volonté de l'autre, le cardinal Ramsay. Comme les zombies haïtiens, il est devenu un pur outil de travail, avec lequel atteindre n'importe quel objectif. Padre Juvarra, tout comme Judas, s'est damné afin d'accomplir son grand dessin : trahir le Christ afin que la Résurrection puisse se réaliser, tuer le cardinal Bruno afin que l'Église puisse continuer à vivre[855]. La différence entre les deux formes de trahison est que la première a pour but la réalisation d'un événement, en tant que moment de rupture, alors que la deuxième ne prépare pas à un événement : même, elle empêche chaque forme d'événement, afin que le pouvoir de l'Église ne change pas. On peut dire que la deuxième est un simulacre de la première, puisqu'elle croit défendre la « révolution » de l'événement de la Résurrection, mais en réalité, elle protège les intérêts d'une institution corrompue qui a totalement abandonné les valeurs chrétiennes, au point de considérer l'assassinat comme nécessaire. Et « così non aveva tardato a capire, quel terribile giorno di giugno, quanto fosse invero innocente il sangue che aveva consegnato »[856].

Padre Juvarra décide de suivre l'enseignement du cardinal Bruno et d'affronter le Mal le plus terrifiant. Donc, tout comme le cardinal Bruno l'avait déjà fait[857], même Padre Juvarra, en utilisant l'argent gagné pour sa trahison[858], participe à une soirée outrancière organisée dans les souterrains de la célèbre discothèque. Ce n'est pas par hasard que la forme des souterrains

---

[854] Gli zombi sono l'incarnazione marxiana di forza lavoro. Ne sono l'incarnazione in senso letterale. Sono forza lavoro allo stato puro. Non sono definiti da nessuna altra caratteristica se non dalla capacità astratta di lavorare e produrre valore. […] Gli zombi haitiana si nutrono con quasi niente […] e non si riproducono naturalmente. Il loro orizzonte esclusivo è il lavoro. Sono macchine viventi, macchine che simulano la vita al fine di lavorare [Rocco Ronchi, *Zombie outbreak*, L'Aquila, Textus Edizioni, 2015, p. 37].

[855] Cf. Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 513.

[856] C'est ainsi qu'il comprit, en ce terrible jour de juin, combien le sang qu'il avait versé était innocent [Ivi, p. 513].

[857] Cf. Ivi, p. 299.

[858] Cf. Ivi, p. 537.

rappelle fortement celle de l'enfer de Dante[859]. L'incipit du roman n'est rien d'autre que la fin de l'histoire de Padre Juvarra : il participe à une sorte de rituel extrême, « imbudellato come una salsiccia »[860], « nudo »[861], qui oscille sur une « cloaca » qui « puzza di merda, merda umana, e urina, inequivocabilmente »[862], lorsqu'il est entouré par des « megaschermi »[863]. Il faut rappeler que Valentino est tué devant Padre Juvarra, bien qu'à travers un écran. Tous deux ont été victimes d'un pouvoir qui les a manipulés comme des objets. Tous deux sont devenus des corps dans le monde. La différence est que Valentino, jusqu'à la fin, croit participer à un système qui lui permettra d'atteindre la « gloire », alors que Padre Juvarra arrive à la discothèque en sachant que le pouvoir l'a seulement exploité. Valentino rentre dans la discothèque dans l'espoir d'atteindre son « paradis », alors que Padre Juvarra participe à la soirée pour voir l'« enfer ». Padre Juvarra agit de façon plus consciente, alors que Valentino est totalement naïf. Pour cela, on a considéré plus opportun d'insérer Padre Juvarra dans le chapitre des personnages ennemis. De quel type de mal la discothèque est-elle la représentation ? À cet égard, on peut reprendre la pensée de Byng-Chul Han, lequel a montré que le monde contemporain est caractérisé par une sorte de « panopticon intimisé »

> Les consommateurs se livrent volontairement aux observations panoptiques qui guident et satisfont leurs besoins […]. L'ouverture des rapports de production aux consommateurs, qui suggère une transparence bilatérale, est bien, au bout du compte, une exploitation du social. Le social est relégué à l'état d'élément fonctionnel du processus de production, et opérationnalisé […]. Aujourd'hui, le globe tout entier se transforme en panoptique. Il n'existe pas d'extérieur au panoptique […]. Contrairement à ce que l'on suppose habituellement, la surveillance ne prend pas la forme d'une *attaque contre la liberté*. Au contraire, on se livre soi-même volontairement au panoptique digital, en se dénudant et en s'exposant. L'occupant du panoptique digital est à la fois victime et coupable. C'est en cela que consiste la dialectique de la liberté : la liberté apparaît sous les espèces du contrôle[864].

[859] Cf. Ivi, p. 22.

[860] Ivi, p. 5.

[861] Ivi, p. 10.

[862] Ivi, p. 15.

[863] Ibidem.

[864] Byung-Chul Han, *Transparenzgesellshaft* (2013), trad. fr. *La société de la transparence*, Paris, PUF, 2017, p. 90-91.

En effet, devenir un « corps dans le monde » ou un « corps sans âme » comme le zombie signifie devenir pure superficie. La transparence est l'absence d'une intimité à protéger : ainsi, le contrôle est total. Il n'y a pas de points cachés. De plus, il faut même payer cher pour devenir transparent, par exemple Padre Juvarra a « sborsato addirittura settantacinquemila euro »[865] pour participer à la soirée. Padre Juvarra a été traversé par le regard « inquisiteur » du cardinal Ramsay et, en même temps, a été un miroir qui a permis à ce regard de s'étendre : Ramsay est arrivé, sans rien faire, à pénétrer l'intimité du cardinal Bruno, son premier objectif. Donc, en participant à la soirée, il extrémise tout cela : il se fait traverser complétement par la lumière de l'œil qui le regarde, afin de subir et donc de comprendre le Mal contemporain.

2.6 Le désastre

L'événement produit des actes de nomination qui changent le langage, en permettant aux êtres humains de concevoir des idées nouvelles. Toutefois, il y a deux façons de se référer à l'événement : celle scientifique, qui suit des critères rigoureux de vérification des données et celle personnelle, qui suit les émotions, les désirs, les volontés du sujet. Même si l'événement produit des vérités capables de changer le langage des êtres humains, chaque personne aura toujours la possibilité d'avoir une opinion sur l'événement, en utilisant une langue intime. Mais, si un sujet lutte afin que son opinion soit le seul possible et donc la seule vérité, alors on ira vers le *désastre* :

> Toute absolutisation de la puissance d'une vérité organise un Mal. Non seulement ce Mal est destruction dans la situation (parce que le vœu d'anéantir l'opinion est au fond identique au vœu d'anéantir, dans l'animal humain, son animalité elle-même, donc son être), mais il est finalement interruption du processus de vérité au nom duquel il s'effectue, faute de préserver, dans la composition de son sujet, la duplicité des intérêts (intérêt-désintéressé et intérêt tout court). C'est pourquoi nous appellerons cette figure du Mal un désastre, désastre de la vérité, induit par l'absolutisation de sa puissance. Que la vérité n'ait pas puissance totale signifie en dernier ressort que la langue-sujet, production du processus de vérité, n'a pas pouvoir de nomination sur tous les éléments de la situation. Il doit au moins exister un élément réel […] qui demeure inaccessible

[865] [Il] déboursa soixante-dix mille euros [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 23].

> aux nominations véridiques, et qui n'est livré qu'à l'opinion, qu'au langage de la situation. Un point que la vérité ne peut forcer[866].

Autrement dit, même si on possède des outils très puissants pour être objectif en analysant des événements ou des données, on n'aura jamais la possibilité de produire un langage universel partagé par tous, même dans l'intimité. Chaque personne, avec sa propre individualité, produit un langage qui est toujours à l'écart du général. La vérité qui se produit autour d'un événement, même la plus scientifique, naît toujours de la confrontation entre différentes personnes. Mais, quand un sujet veut se définir comme le seul être capable de produire le juste langage, alors on observe la radicalisation d'un point de vue. Il veut être la seule vision ou opinion possible, au mépris des autres.

Dans ce paragraphe, il est nécessaire d'introduire des catégories ultérieures : on peut avoir un désastre collectif ou individuel. Dans le premier cas, un groupe veut affirmer par la violence sa propre vision du monde : le terroriste incarne cette façon d'agir. Dans le deuxième, un individu veut réaliser ses objectifs et surtout ses désirs sans respecter la liberté d'autrui : généralement, c'est le « monstre ». Dans cette thèse, on analysera une catégorie spécifique d'individu qui suit uniquement ses pulsions : le violeur.

2.6.1 Les terroristes

2.6.1.1 Sandro Preziosi, le terroriste du hasard

Sandro Preziosi est le médecin de la discothèque de *Dai cancelli d'acciaio*. Il a participé aux luttes juvéniles de 1977, au sein du mouvement « Autonomia Operaia »[867], un groupe extra-parlementaire de gauche de nature révolutionnaire. Mais c'est quand la situation devient difficile qu'on découvre la nature réelle de Sandro :

> Quando le cose si erano messe male, Cosimo aveva dovuto espatriare, come tanti altri compagni che avevano fatto in tempo a sottrarsi all'arresto. A lui era andata meglio. Il babbo, primario della Clinica Privata SS. Cosma e Damiano, e attivista democristiano di lunga data, era all'epoca sottosegretario alla Sanità, e non gli era stato difficile togliere il figliolo dall'impaccio e traghettarlo, come tanti altri reduci di buona famiglia, nella sezione cittadina del PSI[868]. Li

[866] Alain Badiou, *L'éthique*, op. cit., p.121-122.

[867] Autonomie ouvrière [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 387].

[868] Partito Socialista Italiano [Partie Socialiste Italienne].

> accoglievano a braccia aperte, in quegli anni, nel nome della comune avversione all'egemonia del Partito Comunista.
>
> Il babbo, doveva riconoscerglielo, per quanto fra politica e clinica non è che poi l'avesse mai conosciuto, gli aveva salvato futuro e carriera[869].

Fabrizio Bondi, déjà cité, inscrit l'histoire de Sandro dans « Le cliché de la " trahison de ses idéaux " par une génération, plus spécifiquement celle de l'année Soixante-Dix-Sept »[870]. D'ailleurs, son ami Cosimo, longtemps après, les qualifiera, ainsi que ses autres amis, de « tutti borghesi del cazzo »[871]. On observe, alors, un personnage très gris, qui vit sa vie superficiellement, puisqu'il est prêt à changer ses idéaux, si la situation le requiert. Mais, cette hypocrisie, au lieu d'être un symptôme d'arrivisme, est un signe de faiblesse et d'incapacité. De plus, il a été impliqué, même si c'est de façon indirecte, dans une affaire tragique : celle de « la Medea di Monterzuolo »[872] : « Una donna non ancora quarantenne aveva ucciso i due figli e il marito, e poi s'era tolta la vita, sebbene fosse tecnicamente morta solo durante il trasporto all'ospedale »[873]. En lien avec cette histoire, il se confessera au cardinal Bruno :

> Il dottor Alessandro Preziosi, noto agl'intimi come Sandro, riteneva di essere parzialmente, se non del tutto, responsabile di quanto era accaduto, dal momento che nel corso del tempo, a furia di pensarci, e ci pensava per davvero molto, anche perché non aveva mai perso occasione di rinverdirgliene il ricordo l'avvocato di sua moglie durante le udienze, si era convinto che l'insano gesto con cui la sua amica, e amante, Dalia, la Medea di Monterzuolo, aveva ucciso il marito e i loro due figli, prima di togliersi a sua volta la vita, non poteva che essere stato dettato dal rimorso

---

[869] Quand les choses ont mal tournées, Cosimo dû fuir le pays, comme tant d'autres de ses compagnons qui avaient ainsi pu échapper à l'arrestation. Il fit mieux encore. Son père, chef de la clinique privée des SS, Cosma et Damiano, militant démocrate-chrétien de longue date, était alors sous-secrétaire à la Santé et il n'eut aucune difficulté à soustraire son fils et à le transférer, comme beaucoup d'autres anciens combattants de bonne famille, dans la section urbaine du PSI. Ces années-là, ils furent accueillis à bras ouverts, au nom de leur aversion commune pour l'hégémonie du Parti communiste.

Son père, il devait le reconnaître, bien qu'il ne l'ait jamais connu en dehors de la politique et de la clinique, avait sauvé son avenir et sa carrière [Ivi, p. 388].

[870] Il cliché del 'tradimento dei propri ideali' da parte di una generazione, che nello specifico è quella, per intenderci, del Settantasette [Fabrizio Bondi, « «E Didimo Giuda disse». Tema e funzione del tradimento in *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », op. cit., p. 168].

[871] Putain de bourgeois [Ivi, p. 342].

[872] La Médée de Monterzuolo [Ivi, p. 147].

[873] Une femme d'un peu moins de quarante ans a tué ses deux enfants et son mari, puis s'est suicidée, bien qu'elle ne soit techniquement morte que pendant son transfert à l'hôpital [Ivi, p. 146].

per quanto era accaduto poche ore prima della tragedia, vale a dire il rapporto fisico consumato dalla suddetta Dalia Di Cosma e dal Preziosi presso l'abitazione di lei[874].

Pris de regret, il avouera tout à sa femme Carla, qui décidera de le quitter. De plus, elle réussira à lui prendre sa clinique, grâce à la procédure de divorce : ainsi, Sandro perdra son travail et finira à la discothèque. On se trouve face à l'échec du cliché du bourgeois odieux, puisque, dans son ancienne clinique, personne ne l'aidera à sortir de cette situation : « Piccolo e saputo com'era, non era mai riuscito a rendersi simpatico a nessuno »[875].

Tout cela donne un portrait plutôt net de ce personnage : c'est une version contemporaine d'une figure très célèbre du roman italien entre la fin du XIXème siècle et le début du XXème : l'*inetto* [l'incapable]. Un des premiers romans à montrer cette figure est *Una vita* [Une vie] d'Italo Svevo. En effet : « Le premier titre que Svevo avait choisi pour son roman était " un inetto ", " un incapable ", mais les éditeurs l'ont refusé. Ce titre insistait pourtant sur la caractéristique essentielle d'Alfonso Nitti, qui explique peut-être d'emblée l'échec de son initiation ou de sa formation. Le personnage, comme la plupart des personnages de Svevo, est en effet incapable d'une formation au sens où il est bloqué dans sa névrose, peu susceptible de connaître un changement ou une évolution »[876].

Même Sandro est un personnage bloqué, qui n'arrive pas à sortir de son adolescence ou, mieux, d'une année bien precise, 1975, c'est-à-dire « l'anno degli anni, e non perché ne avesse compiuti diciassette, a febbraio, ma perché si rivedeva lì con gli amici, e ridevano, ridevano proprio tutti »[877]. En effet, les souvenirs de Sandro ne se concentrent pas sur la politique, qui est toujours évoquée de façon très générale, mais sur la jouissance. D'ailleurs, les autres collectifs politiques considéraient le groupe auquel appartenait Sandro comme « un'accozzaglia di perdigiorno, parolai e inconcludenti »[878]. Aussi son histoire avec Dalia est le signe de

[874] Le Docteur Alessandro Preziosi, connu par ses proches sous le nom de Sandro, se croyait en partie, sinon entièrement, responsable de ce qui était arrivé puisqu'avec le temps, à force d'y penser - et il y pensait très souvent notamment parce que lors des audiences, l'avocat de la femme ne manquait jamais de lui rappeler - il s'était convaincu que le geste insensé par lequel son amie et amante Dalia, la Médée de Monterzuolo, avait tué son mari et leurs deux les enfants, avant de se suicider, ne pouvait avoir été dicté que par le remords de ce qui s'était passé quelques heures avant la tragédie, à savoir les rapports sexuels entre Dalia Di Cosma et Preziosi à son domicile [Ivi, p. 148].

[875] Petit et arrogant comme il était, il n'avait jamais réussi à se faire aimer de qui que ce soit [Ivi, p. 396]

[876] Anne-Rachel Hermetet, « Italo Svevo et la conscience moderne », *Études*, vol. 415, 2011, p. 364.

[877] Une année il y a des années, et pas parce qu'il avait eu dix-sept ans en février, mais parce qu'il était avec ses amis, et qu'ils riaient, ils riaient tous [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 384].

[878] Un groupe de fainéants, bavards et incompétents [Ivi, p. 385].

l'incapacité de Sandro à sortir des désirs de l'adolescence : « Dalia gli era sempre piaciuta molto, sin da quando era uno sgorbietto, e ora anche di più, perché aveva ancora delle tette da capogiro e continuava a parlare come un'adolescente, cioè come un maschio, e quando apriva bocca, gli sembrava che fossero di nuovo tutti lì, a sorridere »[879].

Cette incapacité à sortir de son adolescence prend les trais d'une « nostalgie absolue » :

> Mica lo scopriamo ora, nella fase del riciclaggio del capitalismo si vive di nostalgia assoluta, come se ci avessero sbattuto fuori dall'Eden giusto ieri. Quando le si mette indosso la livrea consunta con cui finalmente la si accompagna in sala macchine, si dà a ogni generazione, cui altro non si chiede che spalare carbone, il diritto di rivestire gli stessi consumi di sempre di una propria voluttà[880].

Le comportement de Sandro est cohérent avec ce que Gilles Lipovetsky a défini comme une « consommation régressive », c'est-à-dire « le signe d'une culture hédoniste, ludique et juvénile, d'une époque où les achats sont réalisés en vue d'une expérience subjective »[881]. Ce n'est pas par hasard que Sandro travaille dans une discothèque, c'est-à-dire un lieu où l'on vend la possibilité de faire des expériences émotionnelles et sensorielles extrêmes. De plus, en considérant sa condition de vie, il faut remarquer que « plus il y a de souci et de responsabilité de soi, plus s'affirme le besoin de légèreté vide, de délassement proche du " zéro effort ", d'insouciance futile. Non pas l'aliénation du sujet mais usage de la liberté pour ne plus penser »[882].

On observe que Sandro fuit ses responsabilités quand, lors des luttes politiques des années Soixante-Dix, il décide de se réfugier dans les bras de son père. En plus, il arrive à trahir complétement ses idéaux quand, avant la tragique affaire de la Médée de Monterzuolo, il veut se présenter aux élections au sein de parti de Silvio Berlusconi, *Forza Italia* :

---

[879] Dalia lui avait toujours beaucoup plu, depuis qu'elle n'était qu'une petite péronnelle, et encore plus maintenant, parce qu'elle avait des seins généreux et continuait à parler comme une adolescente, c'est-à-dire comme un garçon, et quand elle ouvrait la bouche, il lui semblait qu'ils étaient tous encore là, souriants [Ivi, p. 394].

[880] Ce n'est pas comme si nous le découvrions maintenant. Dans la phase de recyclage du capitalisme, on vit dans une sorte de nostalgie absolue, comme si nous avions été expulsés du jardin d'Éden la veille seulement. En revêtant la livrée usée avec laquelle vous l'accompagnez à la salle des machines, vous donnez à chaque génération, à laquelle on ne demande que de pelleter du charbon, le droit d'habiller la consommation de toujours de sa propre volupté [Ivi, p. 384].

[881] Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal*, op. cit., p. 81.

[882] Ivi, p. 82.

> Per quanto cercasse di tenerlo segreto soprattutto agli amici di un tempo, gli ambienti cittadini bene informati erano già a conoscenza della sua candidatura nelle imminenti amministrative in Forza Italia. Aveva già ideato il suo manifesto, dove s'immaginava di tre quarti con lo sguardo serio ma benevolo e lo stetoscopio nelle orecchie, con sotto la scritta: Un uomo che ha cuore la sua città[883].

Ce choix politique n'indique pas seulement un passage de l'extrême gauche au centre-droit, mais il est l'énième confirmation du désir de Sandro de fuir toute responsabilité, pour ne vivre que dans la jouissance. D'ailleurs, le personnage de Silvio Berlusconi, programme vivant de son parti, rappelle des valeurs qui sont cohérentes avec les caractéristiques de Sandro. À ce propos, il est utile de présenter les mots de Vincenzo Susca sur le Berlusconi réel : « Son message profond est érotique, son objectif est le corps " répandu " des consommations ; il éclaire et légitime l'action des consommateurs. Il invite le consommateur à oublier son sentiment de culpabilité : les protagonistes ne sont pas les devoirs mais les plaisirs. L'État et ses " mains " doivent se retirer. Le succès et la réalisation de soi-même sont plus importants. Le temps libre triomphe du temps de travail, la nuit du jour »[884].

Sandro vit la profonde différence entre l'image de son paradis perdu et sa vie, qui est devenue très triste depuis l'affaire de la Médée de Monterzuolo. Toutefois, même dans ce genre de culpabilité, il faut reconnaître un profond infantilisme : il croit avoir été la cause de la tragédie, donc être au centre d'une histoire importante. Si la femme, après avoir trahi son mari, a décidé de faire ce qu'elle a fait, cela signifie, selon Sandro, qu'il est une figure très importante dans cette histoire, pour le bien ou pour le mal.

Ce sens très fort de culpabilité poussa Sandro à chercher les *Figli dell'Evento* [Les Fils de l'Événement] : « Io non chiedo altro che riscattare il male che persino inconsapevole ho commesso »[885]. Ces derniers forment un groupe de terroristes qui hantent le monde crée par Frasca : un jour, Sandro découvre que son représentant médical est lié à ce groupe et, donc, il essaie de le convaincre de le mettre en contact avec eux :

---

[883] Bien qu'il ait essayé de garder le secret, en particulier vis-à-vis de ses anciens amis, les habitants bien informés de la ville étaient déjà au courant de sa candidature aux prochaines élections administratives pour Forza Italia. Il avait déjà réalisé ses tracts, sur lesquels il posait de trois quarts avec un regard ferme, mais bienveillant, un stéthoscope pendu à ses oreilles, avec pour slogan : Un homme qui porte sa ville dans son cœur [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 393].

[884] Vincenzo Susca, « Phénoménologie de Silvio Berlusconi », *Sociétés*, n. 84, 2004, p. 53.

[885] [Ivi, p. 472]

> Credevi solo di soffiare in quelli che ami un po' di vita, e loro sono crollati come un castello di carta. E allora zitto, e a cuccia, meglio starsene così, a vivere una vita senza scossoni, per il bene di tutti. Niente più respiro, niente da dire, shhh. E non fai in tempo a startene quieto, che un altro di quei castelli, magari solo perché hai sbadigliato, ti crolla addosso tutte le sue carte, e tu le leggi, e t'accorgi che sono le tue. E tutti quei disastri, ti dici, li hai fatti solo a fin di bene. […] Finché capisci che è proprio a fin di bene che si propaga il male nel mondo, se non c'è carnefice che non sogni il culo al caldo. E allora, mi è capitato alle volte di chiedermi, se è senza volerlo che si condanna a morte gli altri, se è la propria irresponsabile inconsapevolezza la radice della sofferenza che s'impone a quelli che più si ama, non sarà forse che, ad assumere una volta per tutte il male, e questa stessa condanna, lo dico senza paura, si cominci infine a diffondere un po' di bene? […] Io mi sento pronto. Ha capito? Non ho più nulla da perdere[886].

Ce discours est ridiculement trop émotionnel. Il montre le profond narcissisme de cet homme. Il utilise la même image que la Bible pour décrire la création de l'homme par Dieu : un souffle dirigé sur le corps de l'autre. Encore une fois, Sandro pense être le centre du monde : même l'échec de ses amis dépend de lui. Ce mal inconscient n'a rien à voir avec une « banalité du mal », mais seulement avec son obsession infantile d'être important pour les autres, au point de les influencer comme un Dieu. Toute sa rhétorique, en réalité, cache une situation assez banale, typique des personnes qui embrassent la violence. Le sociologue Michael Wieviorka, en parlant de la violence comme une manière d'obtenir du prestige, a écrit : « La violence, dans cette perspective, s'explique par le caractère intolérable, pour les acteurs, de l'écart entre leurs attentes et les gratifications, entre ce qu'ils veulent et peuvent escompter obtenir, et qui, en très peu de temps, semble s'éloigner de manière considérable »[887]. Cette organisation terroriste est très étrange : elle a été formée par un « manipolo di ingegnosi depressi nemmeno collegati fra di loro [che] erano riusciti nell'intento di creare la sindrome e diffonderla »[888]. Même dans

[886] Tu pensais insuffler un peu de vie à ceux que tu aimais, mais ils se sont effondrés comme un château de cartes. Alors il faut se taire et se coucher, mieux vaut rester comme ça, à vivre une vie sans prise de risque, pour le bien de tous. Sans respirer, sans rien dire, chut. Mais tu n'as pas le temps de te taire, car un autre de ces châteaux, peut-être simplement parce que tu as bâillé, s'effondre sur toi avec toutes ses cartes, alors tu les lis, et tu réalises qu'elles sont à toi. Et tous ces désastres, tu te dis que tu les as commis pour le bien. [...] Tant que tu n'auras pas compris que c'est précisément pour le bien que le mal se répand dans le monde, car il n'y a pas de bourreau qui ne rêve pas de se réchauffer le cul. Et donc, je me suis parfois demandé si c'est sans le vouloir que l'on en condamne d'autres à mort, s'il existe une inconscience irresponsable qui serait à l'origine des souffrances que l'on impose à ceux que l'on aime le plus : ne serait-ce pas en s'attaquant une bonne fois pour toutes au mal, et à cette même condamnation, je le dis sans crainte, que l'on commencera enfin à répandre un peu de bien ? [...] Je me sens prêt. Tu comprends ? Je n'ai plus rien à perdre. [Ivi, p. 475-476].

[887] Michael Wieviorka, *La violence* (2005), Paris, Pluriel, 2012, p. 151

[888] Une poignée de dépressifs ingénieux sans lien les uns avec les autres [qui] avaient réussi à créer ce syndrome et à le propager [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 492].

cette ligne narrative, le rapport entre les personnages se fonde sur la présence d'un couple qui tourne autour d'un tiers. En effet, pour rentrer dans l'organisation, il est nécessaire d'être repéré par un « Raccoglitore » [Collecteur] qui s'occupe de chercher des personnes susceptibles de devenir des terroristes. Dans le cas analysé, le *Raccoglitore* est le représentant médical. Ensuite, le nouveau terroriste est envoyé chez un « Uomo del Rimorso » [Homme du Regret]. Ce dernier est généralement un dentiste, puisque le détonateur de la bombe est installé dans l'une des dents du terroriste[889]. Par conséquent, on observe que chaque fois le terroriste rencontre une autre personne, mais que les trois entités ne se rencontrent jamais toutes ensemble. Finalement, l'individu qui choisit de devenir un terroriste devient un « Risvegliato » [Réveillé].

Une fois prêt, le *Risvegliato* doit attendre. En effet, il ne peut se faire exploser que s'il reçoit l'ordre de le faire. Mais, derrière cette structure très compliquée, il n'y a pas une volonté humaine : «Potrete pure non crederci, ma tutto dipendeva da un solo computer, sopravvissuto ignaro, come solo sanno esserlo le macchine, alla fine del suo programmatore »[890]. En effet, l'inventeur de cette organisation, « l'ingegnere cibernetico di Tsukuba, che era un povero depresso »[891] n'avait rien fait pour élargir l'organisation, toutefois elle avait grandi « per imitazione e gemmazione »[892]. De plus, l'ordinateur est capable de contrôler tous les terroristes grâce à trois satellites[893]. À un moment précis, l'ordinateur choisit un terroriste et lui envoie l'ordre. Si un terroriste risque d'être découvert, l'ordinateur peut le faire exploser tout seul afin de défendre l'organisation[894].

Cette organisation présente plusieurs centres d'intérêt. Premièrement, derrière l'organisation, il y a une société pharmaceutique : la *Farmiferm* :

> Si doveva invero al manager della *Farmiferm*, che apparentemente non aveva ottenuto altro che straziare quattro colleghi alla convention di Berna, il salto di qualità che avevano beneficiato tutti i suoi successori. Era stato lui a trovare la miscela dell'esplosivo su cui ammattivano le polizie scientifiche di mezzo mondo, ed era stato lui a programmare il computer per fare in modo che i tre satelliti lanciati nello spazio dalla casa farmaceutica per esperimenti sui virus influenzali

[889] Cf. Ivi, p. 489.

[890] Vous ne le croirez peut-être pas, mais tout dépendait d'un seul ordinateur, qui a survécu à la mort de son programmeur, inconscient, comme seules les machines peuvent l'être. [Ivi, p. 492].

[891] L'ingénieur cybernétique de Tsukuba, qui était un pauvre dépressif [Ivi, p. 484]

[892] Par imitation et germination [Ibidem].

[893] Cf. Ibidem.

[894] Cf. Ivi, p. 492.

> […] emettessero il loro segnale ogni volta in un luogo diverso del globo, calcolato in base a un'assai complessa permutazione matematica[895].

Gabriele Frasca exploite la puissance narrative de la théorie du complot des sociétés pharmaceutiques :

> Souvent, dans de nombreuses discussions et articles d'opinion, apparaît un préjugé que l'on pourrait appeler le dogme standard de la conspiration biomédicale (DSCB) : selon ce préjugé, toutes les institutions de santé, les politiciens, les sociétés (industries) pharmaceutiques et le monde de la recherche s'entendraient pour gagner de l'argent aux dépens des gens. Puisque leurs profits reposent sur la vente de médicaments, guérir les maladies serait préjudiciable à leurs profits car plus aucun médicament ne serait vendu. Ce système aurait donc intérêt à boycotter la recherche de traitements nouveaux et plus efficaces et à censurer ceux qui les découvrent. Par extension, il y aurait même un intérêt à inventer de nouvelles maladies ou à rendre les gens malades ; la politique et le monde de la recherche seraient donc résolus à rendre tout le monde dépendant des médicaments et à vendre traitements sur traitement, sans exception, dans tous les cas[896].

Et le texte souligne les avantages que cette organisation apporte à la vente des prothèses dentaires :

> Quanto poi entrambe le categorie [i rappresentanti farmaceutici e i dentisti] beneficiassero della libera iniziativa dei singoli, era facile argomentarlo non solo per il costo di ogni protesi, fornita dal rappresentante, applicata dall'odontoiatra e pagata profumatamente dal Risvegliato, ma anche dal fatto che nessun Uomo del Rimorso, trovandosi sotto i ferri la bocca di un tizio tanto

---

[895] C'était au directeur de *Farmiferm*, qui n'avait apparemment rien fait de moins que de tuer quatre de ses collègues lors de la convention de Berne, que l'on devait le bond en avant qui avait profité à tous ses successeurs. C'est lui qui avait imaginé le savant mélange explosif qui affolait la police scientifique de la moitié du monde, et c'est lui qui avait programmé l'ordinateur afin que les trois satellites, envoyés dans l'espace par la société pharmaceutique pour des expériences sur les virus de la grippe [...], émettent à chaque fois leur signal à un endroit différent du globe, calculé sur la base d'une permutation mathématique très complexe [Ibidem].

[896] Sovente emerge, in molte discussioni e in molti articoli d'opinione, un pregiudizio che potremmo chiamare dogma standard del complotto biomedico (DSCB): secondo questo pregiudizio tutte le istituzioni della sanità, la politica, le aziende (le industrie) farmaceutiche ed il mondo della ricerca sarebbero collusi fra di loro per guadagnare soldi a discapito della gente. Poiché il loro guadagno corrisponde alla vendita di farmaci, curare le malattie nuocerebbe al profitto, in quanto non si venderebbero più farmaci. Pertanto questo sistema avrebbe il suo interesse nel boicottare la ricerca di nuove cure sempre più efficaci e nel censurare chi le scopre. Per estensione, ci sarebbe interesse addirittura nell'inventarsi nuove malattie o comunque nel far ammalare le persone; la politica e l'accademia sarebbero quindi intenzionate a rendere tutti dipendenti dai medicinali e vendere farmaci su farmaci, senza esclusione, in ogni caso [Alessandro Mattedi, « Il dogma standard del complotto biomedico », *Italia Unita per la Scienza*, 28 Mai 2016, en ligne : http://italiaxlascienza.it/main/2016/05/il-dogma-standard-del-complotto-biomedico/, consulté le 15 Juin 2019].

> arrendevole quanto disposto al martirio, avrebbe rinunciato a rimetterla completamente in sesto. Il povero Sandro ne sapeva qualcosa.
> Negl'interminabili ultimi tre mesi, il dottor Scotto [l'Uomo del Rimorso], oltre che preparargli i molari che dovevano reggere il ponte, gli aveva cavato via due denti del giudizio, curato quattro carie, ricostruito sei otturazioni, bruciacchiato qua e là le gengive ed eseguito ben tre pulizie dei denti, e tutte con un getto conclusivo di una specie di bicarbonato all'essenza di limone. In confronto al saldo delle parcelle, gli alimenti per moglie e figlio erano un'elemosina[897].

L'union du thème du terrorisme et des théories du complot sur les sociétés pharmaceutiques permet de montrer le terrorisme comme une sorte de maladie. En effet, l'organisation suit une raison, mais non une volonté : il y a une logique derrière cette structure, mais cette logique est inconsciente, puisqu'elle est le fruit des « choix » d'un ordinateur. D'ailleurs, Edgar Morin a noté les similitudes entre la vie des idées et celle des virus :

> Les êtres d'esprit se reproduisent en se dédoublant : une idée ou un mythe se multiplie tout en demeurant le même être ; de même qu'un virus ou une bactérie multipliée par millions demeurent le même virus et la même bactérie, de même l'idée ou le mythe multipliés demeurent les mêmes. En même temps, ces multiples êtres d'esprits constituent un seul et même être qui grandit : le Mythe, l'Idée. […] Il y a, par contre, certaines conditions, comme la crise d'une idée dominante, qui favorisent la propagation épidémique d'idées demeurées jusqu'alors inhibées, latentes, dans des recoins marginaux ; la rupture d'une régulation sociale, la paralysie d'une inhibition répressive laissent le champ libre aux « virus » des idées contestataires qui se multiplient alors de façon très rapide[898].

Par le biais de cette impossibilité à trouver la volonté derrière le tout, le texte montre que les théories du complot sont ridicules et, en même temps, que la lutte contre le terrorisme est très difficile, à cause d'une façon d'agir aléatoire. Il est très intéressant de noter que le livre de Frasca a été publié en 2011, donc avant l'émergence du terrorisme de l'État Islamique,

---

[897] Les deux catégories [les représentants pharmaceutiques et les dentistes] bénéficiaient de la libre initiative des individus, et cela était facile à comprendre non seulement d'après le coût de chaque prothèse, fournie par le représentant, apposée par le dentiste et grassement payée par l'Éveillé, mais aussi par le fait qu'aucun Homme du Remords, devant la bouche d'un homme tellement docile qu'il était prêt à se laisser martyriser par son bistouri, n'aurait renoncé à le remettre complètement sur pieds. Le pauvre Sandro en savait quelque chose.

Au cours de ces trois interminables derniers mois, le Docteur Scotto [l'Homme du Remords], en plus de préparer des molaires pour le bridge, avait retiré deux dents de sagesse, traité quatre caries, restauré six plombages, cautérisé des gencives ici et là et réalisé trois détartrages, le tout grâce à un produit composé d'une forte dose de bicarbonate et d'essence de citron. Comparé au solde de ses honoraires, la pension qu'il versait à sa femme et à son fils n'était qu'une obole [Ivi, p. 493].

[898] Edgar Morin, *La méthode 4. Les idées*, op. cit., p. 125-126.

caractérisé par l'esprit chaotique de ses membres, alors que le terrorisme d'Al Qaïda était représenté comme une structure hiérarchique, avec Ben Laden pour chef. Si d'un côté les Fils de l'Événement sont une version ridicule de la théorie du complot des sociétés pharmaceutiques, de l'autre ils sont aussi la possibilité de montrer comment le terrorisme, en réalité, est conforme, et non difforme, à la société néolibérale contemporaine :

> I mercati difatti, in tempi di stagnazione o peggio di crisi economica, reagivano sempre con grande entusiasmo, tanto alle aperture di cantieri inattesi quanto all'improvvisa riduzione di richiesta di lavoro. Aumentando la mortalità, la vita rifluiva, ed erano in troppi a trarne profitto perché non dilagasse il fenomeno, e la sua tacita copertura[899].

Ce qui se passe au niveau général se passe aussi au niveau intime : le monde oscille entre la crise qui bloque le marché et les profits de certains individus qui essaient d'exploiter les difficultés des autres pour s'enrichir, tout comme Sandro passe d'une situation d'impasse (sa femme le quitte, il perd son argent et son prestige) à une euphorie extrême qui le pousse à devenir *kamikaze*. Cet aspect a été étudié, dans le domaine de la sociologie, par Nicole Aubert, qui se demande :

> Si ce n'est pas la société tout entière qui fonctionnerait en fait sur un monde maniaco-dépressif, avec cette alternance de phases d'accélération, d'extrême agitation, d'euphorie aussi – l'ivresse de l'urgence qui permet de se sentir maître du temps – et de phases de ralentissement, de tristesse et d'inhibition qui leur succèdent chez l'individu, alternance comparable à celle qu'on observe dans la psychose maniaco-dépressive, avec ses phases d'agitation maniaque suivies de périodes d'effondrement dépressif.[900]

La dépression de ceux qui ont créé cette organisation terroriste les pousse à vouloir sortir de leur situation de faiblesse : ce n'est pas un hasard si le personnage qui a permis, dans cette thèse, d'introduire le concept d'impuissance de l'homme contemporain à agir est Sandro Preziosi : c'est lui qui, en lisant les nombreuses nouvelles dans le journal, n'arrivait plus à les comprendre.

Un autre élément intéressant est l'absence d'une volonté qui gèrerait l'organisation : il y a

---

[899] En effet, en période de stagnation ou pire de crise économique, les marchés ont toujours réagi avec beaucoup d'enthousiasme, tant à l'ouverture inattendue de chantiers qu'à la réduction soudaine de la demande de travail. A mesure que la mortalité augmentait, la vie s'étiolait, et ceux qui en profitaient étaient trop nombreux pour que ce phénomène, et sa dissimulation tacite, ne se propagent pas. [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 491].

[900] Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence*, op. cit., p. 179.

seulement un ordinateur. Tout comme Padre Juvarra, Sandro est manipulé par l'institution dont il fait partie. Donc, même lui se transforme en un outil de la structure. À cet égard, il est utile de reprendre les réflexions d'Agamben sur l'esclavage et la technique :

> L'esclave est, d'une part, un animal humain (ou un homme-animal), et, de l'autre, dans la même mesure, un instrument vivant (ou un homme-instrument). L'esclave constitue donc, dans l'histoire de l'anthropogenèse, un double seuil : par lui la vie animale passe dans l'humain, de même que le vivant (l'homme) passe dans l'inorganique (dans l'instrument) et vice versa. L'invention de l'esclavage comme institution juridique a permis la capture du vivant et de l'usage du corps dans les systèmes productifs, en bloquant temporairement le développement de l'instrument technologique ; son abolition dans la modernité a libéré la possibilité de la technique, c'est-à-dire de l'instrument vivant. Dans le même temps, dans la mesure où son rapport avec la nature n'est plus médiatisé par un autre homme, mais par un dispositif, l'homme s'est éloigné de l'animal et de l'organique pour s'approcher de l'instrument et de l'inorganique jusqu'à presque s'identifier avec lui (l'homme machine). […] Et si l'hypothèse d'un lien constitutif entre esclavage et technique est correcte, il n'est pas étonnant que l'hypertrophie des dispositifs technologiques ait fini par produire une forme d'esclavage nouvelle et sans exemple[901].

Padre Juvarra est encore un esclave à l'ancienne : il fait ce que son maître lui ordonne. En revanche, Sandro, en croyant agir selon sa propre volonté, en fait agit selon la « raison » du dispositif, en devenant non pas un sujet, mais un outil de l'outil même.

De plus, il faut remarquer que l'expression « Fils de l'Événement » n'est pas de Frasca, mais encore une fois d'Alain Badiou et de son déjà cité *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*. Elle porte sur le Christ et tous ceux qui suivent l'événement de la Résurrection :

> Le fils est celui à qui rien ne manque, car il n'est que commencement, « Ainsi tu n'es plus esclave, mais fils, tu es aussi héritier par la grâce de Dieu » (Gal. 4.7). Le père, toujours particulier, se retire derrière l'évidence universelle de son fils. Et il est bien vrai que toute universalité postévénementielle égalise les fils dans la dissipation de la particularité des pères. De là que toute vérité est marquée d'une indestructible jeunesse.
>
> […] Le Fils ressuscité filialise l'humanité tout entière. Cela constitue l'inutilité de la figure du savoir et de sa transmission. Pour Paul, la figure du savoir est elle-même une figure de l'esclavage, tout comme celle de la Loi. La figure de maitrise qui s'y rattache est en réalité une imposture. Il faut destituer le maître et fonder l'égalité des fils. L'expression la plus forte de cette égalité, corrélat nécessaire de l'universalité, se trouve dans Cor. I.3/I.9. Nous sommes tous […]

[901] Giorgio Agamben, « L'usage des corps », op. cit., p. 1143-1144.

> co-ouvriers de Dieu. C'est une maxime magnifique. Là où vient à défaillir la figure du maître viennent celles, conjointes, de l'ouvrier et de l'égalité. Toute égalité est celle de la coappartenance à une œuvre. Il est certain que ceux qui participent d'une procédure de vérité sont co-ouvriers de son devenir. C'est ce que désigne la métaphore du fils : est fils celui qu'un événement relève de la loi et de tout ce qui s'y rattache, au profit d'une œuvre égalitaire commune[902].

Le Père de l'Ancien Testament, avec ses prophètes, était une figure de la loi, de la tradition qui décide ce qui est légal et de ce qui ne l'est pas. Le Fils, au contraire, fonde l'égalité entre les hommes, en les déclarant tous être ses fils. Le Mouvement de 1977, dont Sandro a fait partie, a été un moment de lutte contre la tradition des pères : toutefois, sa lutte n'avait pas pour but de rendre les hommes égaux, mais de briser chaque loi, en faveur de la jouissance. Cet aspect a même été enregistré par un protagoniste de cette période, Gianni Celati :

> Au-delà des fictions du sérieux révolutionnaire, ce qui a donné un sens aux émeutes étudiantes, c'est le pur désir de se défouler, en ouvrant la cage de la domestication sociale. Cela allait de pair avec la suspension de certaines conventions qui déterminent les choix sociaux en matière de sexe ; donc avec des amours plus faciles et l'idée d'une libération des tabous sexuels qui se précipitent très vite dans une promiscuité pathétique ou névrotique. L'autre point commun des émeutes étudiantes est le besoin de rationaliser après coup les évènements survenus, en occultant les débordements gratuits ou purement corporels, et tout ce qui ne rentre pas dans le canon idéologique. C'était un besoin ressenti avant tout par les dirigeants, pour en faire des exemples de la lutte contre le pouvoir, toujours selon le cliché léniniste d'octobre 1917[903].

D'ailleurs, Sandro n'a pas refusé l'aide de son père pour sortir de ses difficultés et, il ne faut pas l'oublier, son père l'a fait grâce au pouvoir du parti le plus traditionnel de l'époque : la Démocratie Chrétienne. Sandro n'a jamais eu intérêt à être comme les autres, puisqu'il a exploité le pouvoir de son père, et donc de la tradition, pour devenir un homme de succès.

---

[902] Alain Badiou, *Saint Paul. L'invention de l'universalisme*, op. cit., p. 72.

[903] A parte le finzioni di serietà rivoluzionaria, ciò che dava senso ai tumulti studenteschi era la pura voglia di sfogarsi, aprendo la gabbia dell'addomesticamento sociale. Questo andava assieme alla sospensione di certe convenzioni che determinano le scelte sociali del sesso; dunque con amori più facili, e l'idea d'una liberazione dai tabù sessuali che precipitava molto presto nel patetismo o in una promiscuità nevrotica. L'altro aspetto comune nelle sommosse studentesche era il bisogno di razionalizzare a posteriori i fatti successi, nascondendo gli sfoghi gratuiti o puramente corporei, e tutto ciò che non rientrava nel canone ideologico. Era un bisogno sentito soprattutto dai capi, per farne esempi d'una lotta contro il potere, anche qui secondo il cliché leninista dell'ottobre 1917 [Gianni Celati, « Sull'epoca di questo libro », en ID. (ed.), *Alice disambientata* (1978), Florence, Le Lettere, 2007, p. 7].

Quand il a perdu tout son pouvoir, obtenu sans aucun mérite, il a commencé à éprouver un sentiment de frustration qui l'a conduit à devenir un terroriste.

Le terroriste, surtout le *kamikaze*, est un personnage de grande faiblesse qui essaie, à travers l'extrême sacrifice, de rétablir une sorte d'égalité : en tuant, il affirme son pouvoir d'action contre la société qui, selon sa perception, l'avait contraint à la soumission. Cet aspect a été étudié par la psychanalyse : « L'idéologie radicale, qui justifie l'action violente comme moyen d'atteindre un but (défense d'un groupe présenté comme menacé ou humilié ; faire évoluer les lignes sociales pour favoriser l'accès à un statut meilleur ; reconnaissance d'un État indépendant), s'ancrerait plus facilement chez des individus traversant une période où ils auraient éprouvé un sentiment de perte de repères : perte du sens à donner à leur vie, de leur importance dans la société, de deuils difficilement vécus, etc »[904]. Sandro, au contraire, faisait partie de cette société corrompue, donc sa frustration naît de la perte de ses privilèges. On observe une version « élitiste » de la frustration qui ramène au terrorisme. Par conséquent, ce personnage nous permet de voir que le terrorisme est le résultat d'une société qui vit autour du concept de succès : quand un individu ne l'obtient pas, ou quand il ne l'a jamais eu ou qu'il l'a perdu, il peut se radicaliser, en plaçant son désir devant celui des autres.

Le désir d'anéantir chaque forme de hiérarchie à travers une nouvelle humanité dans laquelle règne l'égalité s'accomplit de façon paradoxale : en effet, tous les terroristes sont égaux face à l'ordinateur. Toutefois, même dans cette structure très anonyme, il y a un facteur de sélection : le hasard. Tous les terroristes ne sont pas destinés à l'explosion, mais seulement ceux qui sont choisis par l'ordinateur. Ils sont appelés *Saldatori* [Soudeurs]. Les terroristes pensent être choisis parmi treize personnes prêtes à accomplir le geste extrême :

> Altri dodici uomini, sparsi chissà dove nel globo, stavano a quanto ne sapeva ripetendo in quel momento gli stessi gesti, ciascuno con l'ansia del tempo che incalzava, e la speranza di essere il prescelto. Era l'occasione della loro vita, e naturalmente quella di tutti quegli altri al momento inconsapevoli di quanto leghi una volta per sempre, come nel vero amore, il casuale contatto di un attimo.
>
> Esploso l'eletto, gli altri disattivati se ne sarebbero tornati mesti alle loro esistenze, in attesa di una seconda possibilità, assai remota visto quanto aumentava il numero degli adepti, e scoraggiava dunque il calcolo delle probabilità. Ben difficilmente i Risvegliati tornati in latenza

[904] Martin Média, « Radicalité et violence : les voies de l'engagement extrême », *Le Journal des psychologues*, n. 362, 2018/10, p. 24.

> avrebbero sentito il grido di un nuovo Raccoglitore, o dello stesso. A peggiorare il quadro, occorre dire che quella faccenda dei tredici Risvegliati di cui solo uno sarebbe diventato il Saldatore, che anche Sandro prendeva per oro colato, non era altro che una bufala che si era inventato il direttore di banca di Monaco di Baviera, vale a dire il secondo Figlio dell'Evento, che aveva voluto aggiungere questo particolare decisamente evangelico al testo dell'ingegnere di Tsukuba aveva per la prima volta recitato nel suo video con in mano un ramo di ciliegio[905].

On observe une étrange manière d'agir. Les terroristes vont faire partie d'une structure d'égaux, mais qui, à un moment donné, leur donne la possibilité d'accomplir un geste exceptionnel. Ils vont être des disciples, mais, en même temps, ils vont être quelque chose de plus par rapport aux autres. Si dans la société contemporaine la distinction est le fruit, généralement, des actions accomplies, les Fils de l'Événement s'élèvent exclusivement par hasard. Sandro décide de se faire exploser. L'explosion est le symbole d'un moment de pure gloire, pour en revenir à un autre concept très important dans *Dai cancelli d'acciaio* : un moment de lumière pure, unique, impressionnant et, en même temps, le début de la fin de chaque action : la mort.

Ce malaise, qui conduit Sandro à devenir un terroriste, à la fin, peut être compris à la lumière des études d'Alain Ehrenberg :

> *De l'empêchement à devenir soi à l'obligation de le devenir*, ce déplacement aurait engendré une nouvelle subjectivité : la subjectivité libérée. De quoi ? Des interdits justement, et des conflits névrotiques qu'ils engendraient. La subjectivité réprimée souffrait des névroses de transfert, la subjectivité libérée souffrirait des pathologies de l'idéal. En elles s'agrègent les tensions soulevées par les valeurs et les normes de l'autonomie. Celles-ci accroissent la responsabilité individuelle à mesure que la société perd, dit-on, son autorité sur les individus en relâchant les contraintes d'encadrement des comportements qu'ils subissaient tradionnellement. Les souffrances de l'idéal se présentent donc comme le prix de cette perte de l'autorité de ce déclin

---

[905] Douze autres hommes, dispersés un peu partout dans le monde, répétaient, du moins le croyait-il, en ce moment les mêmes gestes, chacun observant anxieusement le temps passer dans l'espoir d'être l'élu. C'était pour eux la chance d'une vie, et bien sûr pour tous les autres qui, à cet instant, ignorent combien un simple hasard peut enchaîner une fois pour toute, comme le véritable amour.

Une fois l'élu explosé, les autres désactivés retourneraient à leur vie, dans l'attente d'une deuxième chance, de plus en plus lointaine au fur et à mesure que le nombre d'adeptes augmentait, décourageant ainsi le calcul de probabilités. Il était peu probable que les Éveillés revenus à l'état de latence entendent à nouveau le cri d'un nouveau Collecteur, ou du même. Pour ne rien arranger, il faut dire que l'histoire des treize Éveillés dont un seul deviendrait le Soudeur, que même Sandro tenait pour acquise, n'était rien d'autre qu'un canular inventé par le directeur de la banque de Munich, c'est-à-dire le deuxième Fils de l'Événement, qui avait voulu ajouter ce détail résolument évangélique au texte que l'ingénieur de Tsukuba avait une première fois déclamé dans sa vidéo en tenant une branche de cerisier [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 490].

> de l'obligation sociale. Elles seraient aux valeurs de l'autonomie ce que la névrose classique était à celles de la discipline[906].

Sandro est un homme qui veut vivre le succès, mais sans faire d'efforts pour le conquérir. Il participe au Mouvement de 1977, mais il fuit quand il faut vraiment combattre. Il devient un médecin réputé, mais seulement grâce à son père. Quand il perd tout, il embrasse la cause des Fils de l'Événement afin de réaliser quelque chose de vraiment exceptionnel. Pourtant, cette exceptionnalité ne dépend pas des qualités de Sandro : il est choisi par hasard. Il veut « être », sans la fatigue du « devoir ». Surtout, il n'est pas un personnage tragique, puisqu'il n'accepte pas le hasard comme une force qui peut toujours mettre à rude épreuve nos efforts et nos plans, mais s'en remet au hasard tout comme l'homme qui joue à la loterie : on arrive au succès, à la richesse, à la célébrité sans rien faire. Sandro est la version extrémisée des effets de l'excès de compétition : cette lutte, au lieu d'ordonner le monde en permettant aux meilleurs de vaincre, peut conduire les plus faibles et les plus incapables à risquer le tout pour le tout, afin de vivre, au moins une fois, un moment d'éclat.

2.6.1.2 Les petits mathématiciens du terrorisme

Le terrorisme des trois garçons de *Il tempo materiale*, même s'il partage plusieurs éléments communs avec le terrorisme de Sandro Preziosi, est substantiellement contraire par rapport à ce que l'on vient de voir. Cependant, les deux textes interprètent le terrorisme comme une maladie :

> Dobbiamo diventare irriconoscibili […]. Sfruttare un'epidemia comune per assecondare il nostro desiderio di epidemia assoluta. Che non è solo nostro, è sociale. […] In questo momento l'Italia è percorsa dal contagio. Prova piacere ma non può ammetterlo. Perché non si può provare piacere davanti alla violenza e alla crisi. Non è decente. […] Ma è anche vero, dice, che non è vero niente. L'Italia finge di desiderare il calore, mentre non può rinunciare al tiepido. […] Il piacere della paura c'è ancora, scorre sotterraneo nonostante la tendenza a farci l'abitudine. Siamo il paese della desensibilizzazione degli istinti civili, del depotenziamento di ogni forma di responsabilità. Allora ricorriamo a queste periodiche simulazioni nazionali per immaginarci di essere altro. Ma la temperatura reale dell'Italia non è questa. L'Italia è tiepida. La realtà è tiepida.

[906] Alain Ehrenberg, *La société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 20.

> Quindi l'Italia è reale. Ed è per questo, contro tutto questo, che dobbiamo diventare irriconoscibili. Perché ora è l'inizio e ci serve un altro volto[907].

Sandro est un personnage qui échappe à toute forme de responsabilité, même quand il s'impute la tragédie de Monterzuolo. Au contraire, les garçons vont accepter la responsabilité de leur culpabilité. Cet aspect a déjà été analysé à travers le personnage de Morana. Il faut cependant noter une autre caractéristique très intéressante de ces personnages : leur utilisation du langage et des signes. La citation que l'ont vient de lire est la tentative de transformer une épidémie réelle, celle des poux dans la classe[908], en quelque chose de symbolique. À ce propos, les garçons se coupent les cheveux[909] afin d'acquérir une nouvelle physionomie et de sortir de leur condition d'enfants :

> Le nostre sono ancora facce da bambini, riprende. Sulla pelle del mento non ci crescono i peli, neppure una lanugine, niente. Se vogliamo fare paura, con queste facce non possiamo. […] Per questo sono così, dice. Per sfigurarmi.
>
> Sento che ha ragione, che davvero l'Italia è tiepida, del tutto incapace di assumersi la responsabilità del tragico. Il tragico è in grado soltanto di generarlo ma poi lo volge in farsa. Ben venga allora il contagio, penso, l'epidemia, un altro dio delle infezioni che imponga forma alle cose, anzi no, che le deformi, le cose, che le deformi e le mescoli tra loro. Se non è il tetano vanno bene i pidocchi e dopo i pidocchi, attraverso questi, verrà la lotta[910].

---

[907] Nous devons devenir méconnaissables […]. Profiter d'une épidémie banale pour satisfaire notre désir d'épidémie absolue. Qui n'est pas seulement le nôtre, mais celui de la société […] En ce moment, l'Italie est traversée par la contagion, il poursuit, elle veut être traversée par la contagion. Elle éprouve du plaisir mais ne peut l'admettre. Car on ne peut éprouver du plaisir devant la violence et la crise. C'est indécent. […] Mais c'est tout aussi vrai que rien n'est vrai. L'Italie feint de désirer la chaleur alors qu'elle ne peut renoncer à la tiédeur. […] Le plaisir de la peur est toujours là, il circule sous la surface, bien qu'on ait tendance à s'y habituer. Nous sommes le pays où l'on se désensibilise des instincts civiques, où l'on désamorce toute forme de responsabilité. Alors nous avons périodiquement recours à des simulacres nationaux pour nous imaginer que nous sommes autres. Mais, la température réelle de l'Italie n'est pas celle-là. L'Italie est tiède. La réalité est tiède. Donc l'Italie est réelle. Et c'est pour ça, contre tout ça, que nous devons devenir méconnaissables. Car c'est le début, et il nous faut un autre visage [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 80-81 ; trad. fr., p. 93-95].

[908] Cf. Ivi, p. 69 ; trad. fr., p. 80.

[909] Cf. Ivi, p. 84 ; trad. fr., p. 98.

[910] Nous avons encore des visages d'enfants, il poursuit. Aucun poil ne nous pousse sur le menton, pas même un duvet, rien. Si nous voulons faire peur, avec ces têtes-là c'est impossible. […] C'est pour ça que je suis ainsi, il conclut. Pour me défigurer.
Je sens qu'il a raison, que l'Italie est vraiment tiède, complétement incapable d'assumer la responsabilité du tragique. Le tragique, elle sait seulement le générer, mais ensuite elle le transforme en farce. Alors tant mieux, que vienne la contagion, je songe. L'épidémie. Un autre dieu des infections qui impose une forme aux choses, ou plutôt non : qui les déforme, les choses, qui les déforme et les mélange entre elles. Si ce n'est pas le tétanos, les poux feront l'affaire, et après les poux, è travers eux, viendra la lutte [Ivi, p. 81-82 ; trad. fr., p. 95-96].

Paradoxalement, le terrorisme des garçons se développe pour combattre les personnes comme Sandro. Si Sandro, en tant qu'homme mature, en se transformant en terroriste montre tout son infantilisme, au contraire ces garçons, à travers le terrorisme, vont sortir de leur condition pour devenir des adultes.

En même temps, même les garçons agissent en suivant un désir de distinction : ils n'aiment pas l'Italie de leur époque, donc ils vont devenir « méconnaissables » afin de se séparer de la population de leur ville. Après s'être coupé les cheveux, ils pénètrent dans la ville pour manifester leur différence : « La gente ricambia il nostro sguardo ma c'è subito tensione e si difende, si fa dei cenni, ci segue con la coda dell'occhio e poi voltandosi. I vecchi ci pensano incurabili, i ragazzini ci insultano in dialetto »[911]. À travers leur usage du langage, ils veulent se distinguer :

> Ho chiesto un'informazione usando per tutto il tempo il congiuntivo. […] Per loro le parole sono chiodi e martello, dice, cucchiai e coltelli. Servono a dire, solo a dire, nient'altro.
> Capiscono solo il dialetto, dico.
> Sì, fa Scarmiglia, e non capiscono quello che diciamo in italiano.
> […]
> Noi conosciamo il piacere del linguaggio, dice. Non soltanto il congiuntivo: il piacere delle frasi. […] Parlare in italiano, dice Scarmiglia, parlare complesso, per noi vuol dire andarcene.
> Mi torna in mente la maestra che quasi un anno fa, durante gli esami, ironica e realistica mi aveva detto che sono mitopoietico, quanto ero stato contento di scoprire che cosa voleva dire, quale piacere può dare muoversi dentro le parole, passare il tempo nel linguaggio. Andarsene via costruendo frasi. Isolarsi. Perché la conseguenza del nostro modo di esprimerci – il tono sommesso, il volume basso, ogni parola piatta, ritagliata, calma eppure sediziosa – è che i nostri compagni di classe non ci riconoscono. Per loro siamo anomalie. Degli idioti. Quando poi sentono di che cosa stiamo parlando – le larghe analisi del presente politico italiano, la critica spregiudicata del potere – ci fanno le battute, ci lasciano soli.
> Ce ne andiamo via da Palermo, continua Scarmiglia, semplicemente parlando.
> Siamo colpevoli di linguaggio, esclama Bocca.
> Sì, fa Scarmiglia. Il linguaggio è la nostra colpa.
> Nessuno parla come noi, dice Bocca orgoglioso. Oggi, adesso, specifica.
> […]

[911] Les gens nous rendent nos regards, mais d'emblée on perçoit de la tension, ils se défendent, ils font des signes, ils nous suivent du coin de l'œil puis en se retournent. Les vieux nous croient au stade terminal, les adolescents nous insultent en dialecte [Ivi, p. 86 ; trad. fr., p. 101].

> Le Brigate Rosse, dice Scarmiglia. Loro parlano – o meglio scrivono – come noi. I loro comunicati sono complessi, le frasi lunghe e potenti. Sono gli unici in Italia a scrivere così[912].

Ils décident donc de créer un langage secret, « l'alfamuto » [913], afin d'accentuer la distance entre eux et les autres. Mais, avant de l'analyser, il faut rappeler que ce langage veut montrer une évolution par rapport à celui des Brigadistes :

> Le frasi delle Br fanno il morto. Le frasi delle Br *sono* il morto. Le frasi delle Br fabbricano il mondo a forma di morto facendo finta di immaginare il futuro, la vita che verrà. La Lingua delle Br, penso, è un animale mitologico inservibile, un unicorno degradato: il suo corpo è rachitico, il sangue è melmoso, il corno sulla fronte è un fallo posticcio. È una lingua in cui convivono impulsi opposti, come dentro di me convivono sempre – per quella lingua e per tutto – entusiasmo e delusione[914].

La caractéristique principale du langage des Brigadistes est sa force performatrice. On peut noter, dans les deux premières phrases, que le verbe « *fare* » [faire] et le verbe « *essere* » [être] sont utilisés en tant que synonymes : par conséquent, le langage est ici considéré comme un acte de production du monde. On peut confronter le roman avec ces mots de Georges

---

[912] Je leur ai demandé une information en employant tout le temps le subjonctif. […] Pour eux, les mots sont le marteau et les clous. Les fourchettes et les couteaux. Ils servent à dire, seulement à dire, rien d'autre. Ils ne comprennent que le dialecte, j'observe.
Oui, fait Scarmiglia. Et ils ne comprennent pas ce que nous disons en italien.
[…] Nous, nous connaissons le plaisir du langage, il commente à son tour. Pas uniquement le subjonctif : le plaisir des phrases.
[…] Parler en italien, employer une langue complexe, pour nous ça signifie s'en aller, ajoute Scarmiglia.
Je repense à l'enseignante qui, il y a presque un an, en m'interrogeant, m'a dit, ironique et réaliste, que j'étais mythopoïétique. Comme j'ai été heureux, quand j'ai découvert ce que cela voulait dire et le plaisir que peut procurer le fait de se mouvoir entre les mots, de passer du temps dans la langue. De s'en aller en construisant des phrases. De s'isoler. Car notre façon de nous exprimer – d'un ton sérieux, à mi-voix, chaque mot à plat, ciselé, paisible et pourtant séditieux – a pour effet que nos camarades de classe ne nous acceptent pas. À leurs yeux, nous sommes des anomalies. Des idiots. Et lorsqu'ils entendent de quoi nous parlons – les amples analyses sur la situation politique italienne actuelle, la critique impitoyable du pouvoir -, ils se moquent de nous et nous laissent dans notre coin.
On s'en va loin de Palerme, poursuit Scarmiglia. Rien qu'en parlant.
Nous sommes coupables de langage ! s'exclame Bocca.
Oui, approuve Scarmiglia. Le langage est notre faute.
Personne ne parle comme nous, affirme fièrement Bocca. Aujourd'hui, maintenant, il précise [Ivi, p. 60-61 ; trad. fr., p. 71-72].

[913] Alphamuet [Ivi, p. 132 ; trad. fr., p. 154].

[914] Les phrases des Brigades rouges font le mort. Elles sont le mort. Les phrases des Brigades rouges façonnent le monde en forme de mort et font mine d'imaginer le futur, la vie qui viendra.
La langue des Brigades rouges est un animal mythologique inutilisable, je songe, une licorne abimée : son corps est rachitique, son sang boueux, la corne sur son front un phallus postiche. C'est une langue dans laquelle cohabitent des impulsions opposées, de même qu'en moi cohabitent toujours – pour la langue et le reste – enthousiasme et déception [Ivi, p. 79 ; trad. fr., p. 92-93].

Gusdorf, qui a analysé le rôle du langage d'un point de vue anthropologique, en tant qu'outil de construction de la société et de l'identité humaine :

> La parole constitue l'essence du monde et l'essence de l'homme. Chaque phrase nous oriente dans un monde qui d'ailleurs n'est pas donné tel quel, une fois pour toutes, mais apparaît lui-même construit mot à mot, l'expression la plus insignifiante apportant sa contribution à l'œuvre de défection permanente. De même que chaque mot gagné par le petit enfant agrandit son univers, de même l'usage de la parole chez l'adulte ne cesse de fournir une contribution à l'existence[915].

Mais, comme on l'a déjà vu avec le personnage de Morana, les actes des terroristes donnent naissance à des morts : il y a la fabrication d'un monde « cadavérique ». Pour approfondir un peu plus ce passage, il faut revenir aux termes de Vladimir Jankélévitch et à son ouvrage sur la mort : « Non seulement la mort dégage et scelle la signification historique d'une biographie désormais achevée, mais encore elle aide les plus inconscients à prendre conscience de la gratuité et de l'étrangeté profonde de la vie, étrangeté et gratuité qui passeraient peut-être inaperçues du sens commun… s'il n'y avait, précisément, la mort »[916]. Le langage des Brigadistes est *inservibile* [inutilisable] puisqu'il est formé de signes morts, c'est-à-dire des signes fermés dans leur signification. En effet, chaque mot est toujours en évolution : la langue change, tout comme les significations des mots par rapport aux contextes sociaux et historiques. Au contraire, le langage des terroristes veut être adamantin et fini : un signifié sigillé. Par conséquent, il est comme un mythe rachitique : il montre un corps faible, qui n'est plus capable de produire de nouvelles significations, mais qui se limite à se montrer lui-même dans sa perfection cadavérique. On aspire à un langage scientifique : à chaque mot correspond une seule signification précise et univoque. Un tel mot est inutilisable au sens que l'on ne peut plus l'utiliser selon sa propre volonté : on peut seulement exécuter le but pour lequel il a été créé. Tout comme le langage mathématique : on ne peut pas changer la signification des formules, on peut seulement les exécuter selon les règles des calculs : un langage, donc, sans aucune puissance métaphorique ou poétique.

À ce propos, les garçons inventent l'*alfamuto* déjà cité : un langage fait de signes corporels, où à chaque position correspond une signification :

---

[915] Georges Gusdorf, *La parole* (1952), Paris, PUF, 2007, p. 39-40.

[916] Vladimir Jankélévitch, *La mort*, op. cit., p. 674.

> Si tratta di trasformare i nostri corpi in ideogrammi. Prendere delle posture e attribuire loro un significato. In questo modo creiamo un alfabeto e una grammatica. Potremo fare a meno di dire le parole con la voce perché le diremo con le posture. E costruiremo le frasi collegandole tra loro[917].

L'*alfamuto* naît de la volonté de s'approprier certaines postures ou gestes du monde du spectacle : ils changent la signification originelle afin de créer un nouveau langage par la gestuelle. Exemple :

> [Un'altra] proposta riguarda i film di Bud Spencer e Terence Hill.
> Durante le scazzottate, dice Bocca, c'è sempre un personaggio che pestato a ripetizione si avvita su se stesso, barcollando qualche istante e poi, smorfia deforme e sguardo strabico, cade a terra. Ogni volta provo vergogna, continua. Perché mi sembra che quei personaggi avvitandosi su se stessi si stiano avvitando al nostro essere italiani, alla nostra patetica identità nazionale che risolve sempre la lotta in farsa. […] La postura *Spencer-Hill*, naturalmente, significherà "vergogna"[918].

Le but de ce langage est de fixer le signifié des signifiants du monde du spectacle, toujours soumis à de grands bouleversements :

> Ogni settimana, dice, tutto si rinnova. Nuovi dischi, ognuno con la sua copertina, nuovi film, nuovi personaggi televisivi. Nelle edicole compaiono i nuovi numeri delle riviste. L'insieme di queste novità produce un immaginario condiviso che serve all'Italia a tenersi insieme. Perché in realtà sta andando tutto in pezzi. Ogni personaggio che finisce in copertina o su uno schermo diventa un centro, qualcosa che dovrebbe dare stabilità. E quindi si accumulano corpi e posture. Ma il centro è instabile, dura una settimana e poi si passa avanti, in un ciclo di rivoluzioni ipocrite che servono solo a conservare il tempo sempre identico a se stesso[919].

---

[917] Il s'agit de transformer nos corps en idéogrammes. Prendre des postures et leur attribuer un sens. De cette manière, nous créons un alphabet et une grammaire. Nous pourrons nous passer de paroles prononcées à voix haute, car nous le dirons au moyen des postures. Et nous construirons des phrases en les reliant entre elles [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 125 ; trad. fr., p. 146].

[918] Au cours des bagarres, il y a toujours un personnage qui, à force de se faire frapper, finit par s'enrouler sur lui-meme, titube quelques instants puis, avec une grimace informe et un regard strabique, s'effondre, explique Bocca. Chaque fois j'ai honte, il poursoit. J'ai l'impression qu'en s'enroulent sur eux-memes, ces personnages s'enroulent autour de notre italianité, de notre pathétique identité nationale qui transforme toujours la lutte en farce. […] Naturellement, la posture *Spencer-Hill* voudra dire « honte » [Ivi, p. 129 ; trad. fr., p. 150-151].

[919] Chaque semaine, tout se renouvelle, il explique. De nouveaux disques avec chacun sa pochette, de nouveaux films, de nouveaux personnages à la télévision et, dans les kiosques, les nouveaux numéros des magazines. L'ensemble de ces nouveautés donne naissance à un imaginaire qui permet à l'Italie de rester unie. Car en réalité les choses vont à vau-l'eau. Tout personnage qui apparaît en couverture ou à l'écran devient un centre, un élément qui devrait favoriser la stabilité. On accumule donc les corps et les postures. Mais le centre est instable,

Ce passage peut être comparé aux termes de Guy Debord : « Tandis que la consommation du temps cyclique des sociétés anciennes était en accord avec le travail réel de ces sociétés, la consommation pseudo-cyclique de l'économie développée se trouve en contradiction avec le temps irréversible abstrait de sa production. Alors que le temps cyclique était le temps de l'illusion immobile, vécu réellement, le temps spectaculaire est le temps de la réalité qui se transforme, vécu illusoirement »[920]. Par conséquent, la volonté de fixer les signifiés s'inscrit dans une sorte de lutte contre la transformation éternelle de la société du spectacle. On observe un paradoxe : d'un côté il y a la mutation continue qui enferme les choses dans un état d'apathie, de l'autre il y a la fixation des signifiés des garçons, mais dans le but de faire sortir l'Italie de sa torpeur. En fait, les garçons déclarent :

> Quando ripetiamo all'infinito un'azione […] stiamo sottraendo un fenomeno al caso. Decidiamo che il caso non esiste, che tutto può essere compreso e dominato. […] Tutto, dice Scarmiglia, deve diventare responsabilità e costruzione. Pulizia e rigore. […] Tutto ciò serve a disciplinare l'istinto e segna il passaggio dal caso alla responsabilità[921].

Les petits terroristes cherchent compulsivement la responsabilité, en tant que possibilité d'être imputables, pour devenir les possesseurs d'une capacité d'action. Le hasard est le véritable ennemi, puisqu'il empêche qui que ce soit d'être pleinement responsable de son action. D'ailleurs, le roman procède selon un *crescendo* : les actions des garçons sont toujours plus radicales, tout comme s'il y avait un processus bien précis à suivre pour devenir enfin des terroristes. Pourtant, on le verra, le hasard existe et il montre toute sa force. De plus, transformer la posture spectaculaire en un idéogramme signifie passer d'un rituel sans plus aucune transcendance, et donc signification, à un rituel qui rétablit la signification à travers les fins, les buts à accomplir. Pourtant, et cela est le mystère de ce roman, le seul but derrière les actions des trois garçons semble être celui de devenir des terroristes et de faire sortir l'Italie de son apathie. Pour faire quoi ? On ne le sait pas. Donc, même le terrorisme devient une autre forme de spectacle, qui peut être imitée tout comme le spectateur de télévision imite les stars. Matteo

---

il dure une semaine puis on passe au suivant, c'est un cycle de révolution hypocrites qui permettent seulement au temps de demeurer inchangé [Ivi, p. 126 ; trad. fr., p. 147].

[920] Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 155.

[921] Lorsque nous répétons une action à l'infini, nous soustrayons un phénomène au hasard […]. Nous décidons que le hasard n'existe pas, que tout peut être compris et dominé. […] Tout doit devenir responsabilité et construction, affirme Scarmiglia. Netteté et rigueur. […] Tout cela sert à discipliner l'instinct et marque le passage du hasard à la responsabilité [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 98-99 ; trad. fr., p. 115-116].

Martelli a souligné que dans le discours du narrateur, Nimbo, il y a des concepts qui renvoient à la dimension des fins, « responsabilité » et « culpabilité », mais sans jamais exprimer ce que l'on veut vraiment accomplir :

> [Il y a] une absence d'éléments relatifs à l'idéologie politique que Nimbo, peut-être parce qu'il est un enfant ou peut-être pas, semble non seulement passer sous silence, mais sans même remarquer son processus subversif. Tout ce qui, dans le roman, pourrait déboucher sur une forme de dimension politique est dévalorisé, évité ou transformé en une autre forme. La présence même dans le texte des Brigades rouges (ainsi que l'attirance des enfants pour ce groupe) est déplacée dans un ordre différent : les corps (en particulier la jeunesse des corps), la forme (le contrôle contre le hasard et le chaos), le langage, et surtout, du point de vue de Nimbo, la volonté du groupe terroriste d'assumer une culpabilité, une responsabilité non pas tant à l'égard du monde politique, justement réduit au silence, mais envers les contradictions culturelles du pays [922].

S'ils n'ont aucune vision politique, alors ils n'ont pas même un projet à accomplir. Ils deviennent des terroristes de façon superficielle, par jeu, tout comme l'acteur qui joue le rôle d'un personnage, sans l'être. À cet égard, ils disent, en parlant du *football* : « Rinunciare a giocare per conto nostro, a capriccio e per divertirci, accettando invece di essere imitativi, subordinati, di arrivare dopo che il fenomeno si è prodotto, per ripeterlo. Giocare diventa un esperimento, il laboratorio nel quale riproducendo le azioni osservate in televisione le studiamo ». Donc, il n'y a plus le désir de vivre sa propre action, mais seulement celui d'être traversé par les actions d'autrui. Ainsi, ils affirment vouloir devenir plus mûrs en transformant leurs corps en outils :

> Cominciamo ad allenare i nostri corpi. A filtrarli, a setacciarli, a separarne le parti per diventare coscienti: vogliamo che siano i nostri strumenti. Sappiamo che abbiamo corpi immaturi, che le fasce muscolari non hanno avuto ancora modo di crescere e di delinearsi. Ma a noi non interessa tanto lo sviluppo muscolare quanto rendere le nostre articolazioni duttili e resistenti[923].

---

[922] [Si registra un']assenza di elementi relativi all'ideologia politica che Nimbo, forse perché ragazzino o forse no, sembra non solo tacere, ma nemmeno scorgere durante il suo processo eversivo. Tutto ciò che nel romanzo potrebbe ricondurre a una dimensione politica è svalutato, evitato, o mutato in altra forma. La stessa presenza nel testo delle Brigate Rosse (nonché l'attrazione dei bambini per questo gruppo) viene spostata entro un diverso ordine: i corpi (particolarmente la giovinezza dei corpi), la forma (il controllo vs il caso e il caos), il linguaggio, e soprattutto, nell'ottica di Nimbo, la volontà del gruppo terrorista di assumersi una colpa, una responsabilità nei confronti non tanto del mondo politico, appunto taciuto, ma delle contraddizioni culturali del paese [Matteo Martelli, « Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta », en Federica Lorenzi, Lia Perrone (ed.), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2015, p. 106].

[923] Nous commençons à entrainer nos corps. À les filtrer, à les tamiser, à séparer leurs éléments pour en prendre conscience : nous voulons qu'ils deviennent nos instruments. Nous savons que nos corps sont immatures,

Les garçons acquièrent une « technique », mais sans accéder à l' « épistémologie » de la lutte terroriste. Ils apprennent comment devenir terroristes, non pourquoi ils le font. Giorgio Vasta même remarque cet aspect : « Ils absorbent la tension de l'enlèvement de Moro, sans comprendre le sens de ce que le pays a vécu et mettent en scène comme une émission de téléréalité les Brigades rouges, dont ils imitent servilement le rituel, l'imitent et le rendent comique, alors qu'en réalité, il cache derrière lui une férocité impitoyable »[924].

Cette immersion dans la pure technique conduit les garçons à devenir les engrenages d'un mécanisme qu'ils ne contrôlent pas. On peut approfondir cet élément avec Jean Baudrillard et ses réflexions sur la technique :

> Elle devient un art de disparaître. Plus que de la transformation du monde, sa finalité serait celle d'un monde autonome, pleinement réalisé, dont nous pourrions enfin nous retirer. Or il ne saurait y avoir de perfection du monde naturel, et l'être humain en particulier est une dangereuse imperfection. Si le monde doit être parfait, il faut le fabriquer. Et s'il veut gagner cette sorte d'immortalité, l'être humain aussi doit se produire comme artefact, s'expulser de lui-même sur une orbite artificielle où il pourra graviter éternellement[925].

L'*alfamuto,* plus qu'un langage, est un algorithme. Les petits terroristes créent une structure dans laquelle ils peuvent s'enfermer. Ils vont disparaître dans leur idéologie, devenir les bras de cet esprit terroriste qui les transcende. Dans une autre partie du texte, cette volonté est déclarée à travers l'image des abeilles : « L'ape regina […] è l'idea. […] La religione necessaria, il centro radiante. Per lei siamo diventati servitori rinunciando alla nostra identità e alla velleità di compiere delle scelte. Nessuna ape sceglie di fare quello che fa, nessuna ape può tirarsi indietro o disertare. L'ape compie il proprio destino all'interno della necessità: dunque

---

que les faisceaux de muscles n'ont pas encore eu l'occasion de croitre et de s'affiner. Mais c'est moins le développement musculaire qui nous intéresse que la possibilité de rendre nos articulations ductiles et résistance [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 100 ; trad. fr., p.117].

[924] Loro assorbono la tensione del sequestro Moro, ma non colgono il significato di quello che viveva il Paese, e mettono in scena un reality show delle Br, di cui imitano pedissequamente il rituale, scimmiottandolo e rendendolo comico, quando in realtà dietro di esso si nasconde una ferocia senza pietà [Elvira Pollina, « I 30-40enni rileggono gli anni '70. "In quel periodo abbiamo perso l'occasione di cambiare l'Italia". Lo scrittore Giorgio Vasta ad Affari », *Affariitaliani.it*, 13 Décembre 2008, en ligne : http://www.affaritaliani.it/-culturaspettacoli/libri-i-30-40enni-rileggono-anni-70-in-quel-periodo-abbiamo-perso111208.html?refresh_ce, consulté le 21 Juin 2019].

[925] Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, op. cit., p. 66-67.

l'ape è il perfetto militante »[926]. Leur seul but est de réaliser, avec leurs corps, ce langage, lequel prend le dessus sur les garçons :

> Tu avevi il linguaggio, dice. Adesso hai l'alfamuto.
> Faccio segno di sì.
> Ne valeva la pena?
> Era necessario.
> Perché necessario?
> Perché il linguaggio, quello di prima, quello in cui c'era tutto, era troppo.
> Cosa vuoi dire?
> Non finiva mai.
> Le ventuno posture dell'alfamuto sono più rassicuranti?
> L'alfamuto finisce.
> Ed è meglio?
> Il linguaggio è un'esistenza immensa, rispondo. Ma a un certo punto cominci a desiderarne un'altra, di esistenza. Più limitata, ma più comprensibile.
> Un'esistenza nella quale sia semplice distinguere tra i buoni e i cattivi?, domanda.
> Una forma di vita che ci dice chi siamo e chi siamo stati, dico.
> Chi sarete, aggiunge lei[927].

Encore une fois, on ne dit pas ce qu'ils sont ou ce qu'ils ont été (et même ce qu'ils seront demain). L'élimination de chaque forme de hasard, l'invention d'un langage dans lequel à chaque posture correspond une signification précise, la restriction du camp sémantique en à peine vingt-et-un signes sont le symptôme d'une façon de réfléchir strictement déterministe. Toutefois, tout cela est destiné à se confronter à l'impossibilité de tout prévoir. Les garçons

---

[926] La reine, c'est l'idée […]. La religion nécessaire, le centre qui irradie. Pour elle, nous sommes devenus serviteurs, renonçant à nos identités et à nos velléités de choix. Aucune abeille ne choisit de faire ce qu'elle fait, aucune abeille ne peut se dérober ou déserter. L'abeille réalise son propre destin à l'intérieur de la nécessité : l'abeille est donc le militant parfait [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 121 ; trad. fr., p.141].

[927] Tu avais le langage, elle reprend. Maintenant tu as l'alphamuet.
Je fais signe que c'est exact.
Ça en valait la peine ?
C'était nécessaire.
Pourquoi *nécessaire* ?
Parce que le langage, celui d'avant, celui qui avait tout, c'était trop.
Qu'est-ce que tu veux dire ?
Il n'en finissait pas.
Les vingt et une postures de l'alphamuet sont-elles plus rassurantes ?
L'alphamuet a une fin.
Et c'est mieux ?
Le langage est une existence gigantesque, je réponds. Mais, à un certain point, on commence à en désirer une autre, d'existence. Plus limitée, mais aussi plus compréhensible [Ivi, p. 193 ; trad. fr., p. 223-224].

décident de faire un attentat : ils vont faire exploser la voiture du directeur de leur école. Une attaque qui veut être exclusivement symbolique, sans victimes. Cependant, une fois la mèche de l'explosif allumée, l'inattendu se produit : un groupe de jeunes gens s'approche de la voiture qui va exploser :

> Trattengo Volo che è ridiventato Scarmiglia, e anche Raggio è ridiventato Bocca, ha le lacrime agli occhi e mi aiuta a trascinare Scarmiglia dall'altra parte della strada, facciamo veloci venti trenta quaranta metri e continuiamo a correre e a trascinare; quando siamo lontani giro la testa e vedo che dall'imbocco di via Nunzio Morello stanno arrivando i quattro ragazzi, li sento ridere e una ragazza canta a squarciagola una canzonetta di questa estate che dice non c'è il tempo di fermare questa corsa senza fine che ci sta portando via[928], allora mi riempio di rabbia perché è assurdo, non c'è ragione che vada così, lascio Scarmiglia con Bocca, torno indietro e dal fondo della strada faccio segno ai ragazzi di non venire avanti, di andarsene via, ma non mi vedono, faccio altri dieci metri e loro adesso sollevano la testa verso di me, allora mi alzo sulla punta dei piedi, allargo le braccia e faccio il falco con un ritmo preciso e cadenzato, polmonare, cardiaco, sollevando e abbassando le braccia, un battito del cuore a forma di pericolo; i ragazzi si dicono qualcosa, mi chiamano da lontano, mi chiedono cosa c'è, se sto male, ma io non posso parlare, non mi è dato parlare perché sono un militante, perché sono prigioniero, e in quel momento il fuoco morde l'ultimo pezzo di miccia, passa nel buco, si propaga attraverso la seconda miccia all'interno del serbatoio, c'è una prima fiammata, un arroventarsi dello spazio, una seconda fiammata e poi la Simca esplode e non si vede niente[929].

[928] On fait référence à la chanson *Figli delle stelle* d'Alan Sorrenti, sortie en 1977 dans l'album homonyme.

[929] Je saisis Envol par un bras, mais il essaie de se libérer, alors je l'attrape par le cou et il tombe en arrière, tandis que le feu dévore maintenant la mèche à un rythme joyeux et sautillant. Alors Rayon la piétine mais n'arrive pas à l'éteindre, il ramasse le sac à dos et vient vers moi qui retiens Envol redevenu Scarmiglia, et Rayon aussi est redevenu Bocca, il a les larmes aux yeux et m'aide à trainer Scarmiglia de l'autre côté de la rue. Nous faisons rapidement vingt, trente, quarante mètres, et continuons à courir, à le trainer ; quand nous sommes loin, je tourne la tête et je vous qu'au bout de la Via Nunzio Morello, les quatre jeunes gens approchent, je les entends rire, l'une des filles chante à pleins poumons une chansonnette de cet été qui dit : Il n'est plus temps d'arrêter cette course sans fin qui nous emporte au loin ; et alors la colère m'envahit, car c'est absurde, il n'y a pas de raison que ça se passe de cette façon, je laisse Scarmiglia aux mains de Bocca, je reviens sur mes pas et, du bout de la rue, je fais signe aux jeunes gens de ne pas avancer, de s'éloigner, mais ils ne me voient pas, je parcours dix mètres supplémentaires et à présent ils lèvent la tête vers moi, alors je me dresse sur la pointe des pieds, j'écarte les bras et je mime le faucon, à un rythme précis et cadencé, pulmonaire, cardiaque, en levant et en baissant les bras, un battement de cœur en forme de danger ; les jeunes gens se disent quelque chose, ils m'appellent de loin, me demandent ce qui se passe, si j'ai un problème, mais je ne peux pas parler, je n'ai pas le droit de parler car je suis un militant, je suis un prisonnier et, à ce moment-là, le feu mord les dernies centimètres de mèche, passe par le trou, se propage à l'intérieur du réservoir grâce à la seconde mèche, et il u a une première flamme, l'espace qui s'embrase, puis une seconde, et la Simca explose, on ne voit plus rien [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 219 ; trad. fr., p. 252-253].

L'un des quatre jeunes sera blessé aux bras et aux jambes[930]. La radicalisation de l'idée elle-même, dans cette scène, atteint son point culminant : les petits terroristes sont si enfermés dans leur vision du monde qu'ils en ont perdu la possibilité de communiquer. Ils ont voulu créer un nouveau langage afin de fonder un nouveau monde : pourtant, « la realtà [ha opposto] resistenza al progetto »[931]. Il est très intéressant de noter que l'attitude des trois garçons est la même attitude critiquée par Karl Marx. En effet, Paul Ricœur, en analysant le concept d'idéologie chez Marx, a montré que le philosophe allemand utilise ce mot, « idéologie », de manière négative : elle indique l'attitude des hégeliens à donner plus d'importance aux idées qu'aux questions matérielles. En effet, pour les hégeliens de gauche, il était suffisant de changer les idées des gens pour changer leur vie, alors que Marx soutient l'idée qu'il faut toujours partir des situations matérielles pour changer la vie des êtres humains. Marx utilise l'image de la *camera obscura* : « le renversement idéologique est au processus vital ce que l'image dans la perception est à la rétine. Mais ce qu'est une image sur la rétine, cela je ne peux le dire, puisque ce sont des images seulement pour la conscience »[932]. L'*alfamuto* est un langage né pour fonder un nouveau monde. Toutefois, quand le nouveau langage rencontre le reste du monde, cela ne marche pas : tout comme le langage des Brigadistes, est « inutilisable », au sens qu'il n'arrive pas à avoir d'effet sur la réalité. Nimbo parle à travers l'*alfamuto*, mais personne ne le comprend. Il n'arrive pas à sauver les quatre jeunes qui passaient par là par hasard. En effet, l'*alfamuto* n'a pas été conçu pour communiquer, mais pour séparer les trois garçons des autres personnes. C'est un langage pensé pour ne pas être traduisible :

> « Traduire » dérive du bas latin *traducere*, « faire passer d'un lieu à un autre », dont les humanistes, par métaphore, ont tiré au XIVe siècle un sens nouveau : « faire passer d'une langue à une autre » (d'où, dès 1420 environ, l'italien *tradurre*). Le verbe « traduire » a supplanté l'ancien français « translater » (d'où l'anglais translate), lequel remonte en dernière analyse à deux mots latins distincts : le préverbe trans-, « à travers », et *latum*, la forme du passé (dite supin) du verbe *ferre*, « porter ». « Traduire », « translater » ou *translate* sont donc, d'après l'histoire des mots, des modalités du transport, du transfert ou de la traversée[933].

---

[930] Cf. Ivi, p. 222 ; trad. fr., p. 256.

[931] La réalité [s'est opposée] au bon déroulement du projet [Ivi, p. 226 ; trad. fr., p. 260].

[932] Paul Ricœur, *Lectures on Ideology and Utopy* (1986), trad. fr., *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 2016, p. 116.

[933] David Bellos, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything* (2011), trad. fr. *La traduction dans tous ses états*, Paris, Flammarion, 2018, p. 37.

Les mots de David Bellos aident à comprendre la nature de l'*alfamuto* : il représente un monde qui ne peut pas être transféré dans la réalité. C'est un langage qui ne prévoit pas la présence de l'autre. Il ne la prévoit qu'en tant qu'individu qui ne doit pas le comprendre. D'ailleurs, chaque langage secret sort de la volonté d'effacer l'autre possible participant de la communication : de façon tragique, cet aspect se réalise. Un garçon a été gravement blessé, malgré les avertissements de Nimbo.

Il y a deux mondes : la ville de Palerme réelle, avec ses personnes qui parlent en dialecte, et le monde idéologique des petits terroristes, qui tourne autour d'un langage « exclusif ». Cette distinction suit la dichotomie ami/ennemi de Carl Schmitt de façon très stricte :

> Il nemico perfetto non esiste. Il nemico reale è sempre imperfetto: non è mai perfettamente maligno, mai perfettamente invincibile. Ha tratti mansueti, persino teneri. È vulnerabile. L'unico nemico perfetto è quello che generi tu stesso.
> Ma perché non ci può andare bene avere un nemico imperfetto?, insiste Raggio. Se è il male a essere imperfetto, se è così debole e incapace, perché dovremmo forzare noi le cose e costringerlo a una perfezione che non gli appartiene?
> Perché noi dobbiamo essere perfetti, dice Volo. Combattere contro un nemico inferiore, che può anche sbriciolarsi, che ci affronta scivolando sulle bucce di banana, ci mortificherebbe. Vanificherebbe il senso del nostro apprendistato. La soluzione è che quello che il nemico non ha glielo diamo noi.
> Nel senso che dobbiamo essere allo stesso tempo i suoi avversari e i suoi complici?
> Proprio così[934].

Mais, comme on l'a vu, les discours des garçons n'ont aucun contenu : on ne connait pas les caractéristiques de ces ennemis, si ce n'est d'une façon très générique. L'ennemi est l'autre, celui qui est en dehors de ce petit groupe de trois personnes. Comme chez Schmitt, il n'est pas nécessaire d'avoir une raison pour faire de l'autre un ennemi. L'*alfamuto* est un langage intraduisible car il est le langage qui refuse l'autre, c'est-à-dire quiconque ne fait pas partie de

[934] L'ennemi parfait n'existe pas. L'ennemi réel est toujours imparfait : il n'est jamais parfaitement mauvais, jamais parfaitement invincible. Il a des aspects bienveillants, parfois même aimables. Il est vulnérable. Le seul ennemi parfait, c'est celui qu'on crée soi-même.
Et pourquoi ça ne nous suffit pas d'avoir un ennemi imparfait ? Insiste Rayon. Si c'est le mal qui est imparfait, s'il est si faible et incapable, pourquoi devrions-nous forcer les choses et le contraindre à une perfection qui ne lui appartient pas ?
Parce que nous devons être parfaits, répond Envol. Combattre un ennemi inférieur, qui peut même s'effriter et nous affronte en glissant sur des peaux de banane, ce serait humiliant. Ça annulerait tout le sens de notre apprentissage. La solution, c'est de donner nous-mêmes à l'ennemi ce qu'il n'a pas.
C'est-à-dire que nous devons être à la fois ses adversaires et ses complices ?
Exactement [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 197 ; trad. fr., p. 227].

la communauté. Il n'y a pas de possibilité de transférer quelque chose d'un côté ou de l'autre : les deux mondes doivent rester distincts. En outre, même dans leur monde, les garçons n'arrivent pas à transférer leur idée dans la réalité : ils n'arrivent pas à contrôler toutes les conséquences des leurs actions. Et cela est un problème, compte tenu du fait qu'ils agissent selon une idéologie déterministe. Sur cet aspect du roman, Gabriele Vitello a écrit :

> La tradition réaliste se caractérise par la confiance en la capacité du langage littéraire à adhérer parfaitement au réel comme une seconde peau. Comme on le sait, le postmodernisme a sapé cette confiance en proclamant l'omnipotence auto-référentielle du langage et son autonomie vis-à-vis du monde : l'écrivain n'a d'autre choix que de parodier les textes du passé en les citant ou en les réécrivant. En montrant l'irréductibilité de la vie face au langage et à son ordre, la position de Vasta s'oppose à ces deux solutions : il s'agit d'un réalisme qui dénonce les limites du langage et met au premier plan ce substrat biologique et matériel profond dans lequel on peut retrouver un élément tragique et authentique[935].

L'élément tragique qui est rétabli dans le texte dépend justement du retour du hasard : en fait, les trois petits terroristes sont « terrorisés » par l'arrivée de l'inattendu, c'est-à-dire du signe montrant qu'il n'est pas possible de tout contrôler. Ils découvrent que leur monde n'est pas parfait, sinon à travers un acte d'auto-persuasion. Ce langage, au lieu de permettre la naissance des nouvelles idées, enferme les garçons dans un dispositif qui n'a aucun sens, si ce n'est celui de continuer à survivre. C'est un terrorisme pour le terrorisme, un agir pour l'agir, sans que ces actions aient un but à atteindre. Ils sont des outils inutilisables, tout comme le langage des Brigadistes : des corps en action, mais qui ne produisent aucun changement politique. Leur seule conséquence est la production de restes. À ce propos, leur première action terroriste est explicative :

> L'azione si compone di due fasi: raccolta e distruzione. La prima consiste nel razziare per alcuni giorni una serie di oggetti la cui sparizione, presa singolarmente, non susciterà allarme; ognuno penserà, quella matita, quel libro, di averlo smarrito, forse di averlo scordato a casa. In questo

[935] La tradizione realista è caratterizzata dalla fiducia nella capacità del linguaggio letterario di aderire perfettamente al reale come una seconda pelle. Com'è noto, il postmodernismo ha minato questa fiducia proclamando l'onnipotenza autoreferenziale del linguaggio e la sua autonomia dal mondo: allo scritto non resta da fare altro che parodiare i testi del passato citandoli o riscrivendoli. Nel suo mostrare l'irriducibilità della vita al linguaggio e al suo ordine, la posizione di Vasta si oppone a entrambe queste soluzioni: il suo è un realismo che denuncia i limiti del linguaggio e che mette in primo piano quel profondo sostrato biologico e materiale nel quale è possibile recuperare un elemento tragico e autentico [Gabriele Vitello, « Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio. *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta », en Luca Somigli (ed.), *Negli archivi e per le strade*, Rome, Aracne, 2013, p. 326].

> modo ruberemo, un pezzo dopo l'altro e poco per volta, la scuola a se stessa. […] Poi passiamo alla distruzione. […] Quando la scuola è ancora chiusa e in piazza De Saliba non c'è nessuno cospargiamo il conglomerato di oggetti con l'alcol, altro alcol lo gettiamo sulle corde e incendiamo le estremità[936].

De plus, l'un des amis imaginaires de Nimbo lui dit qu'il ne peut pas avoir de fils, parce que son « immaginazione genera solo lotta e disfacimento »[937]. Encore une fois, on a la confirmation que les actions des petits terroristes ne peuvent pas avoir de résultats, de conséquences, de filiation. Elles existent pour exister. Alors, le terrorisme de ce livre n'est rien d'autre qu'une énième forme de consumérisme : au lieu de produits, on consomme des actions. L'individu se consomme, en utilisant son corps comme un outil. D'ailleurs, dans *Dai cancelli d'acciaio* on a vu que le terrorisme est considéré comme une nouvelle forme de relance de la consommation. La destruction crée du manque, lequel doit être rempli. Le terrorisme d'*Il tempo materiale* est une forme de gaspillage, tout comme celui décrit par Jean Baudrillard :

> La société de consommation a besoin de ses objets pour être et plus précisément elle a besoin de les détruire. L'« usage » des objets ne mène qu'à leur déperdition lente. La valeur créée est beaucoup plus intense dans leur déperdition violente. C'est pourquoi la destruction reste l'alternative fondamentale à la production : la consommation n'est qu'un terme intermédiaire entre les deux. Il y a une tendance profonde dans la consommation à se dépasser, à se transfigurer dans la destruction. C'est là qu'elle prend son sens. […] Dans la destruction seule, les objets sont là par excès, et témoignent, dans leur disparition, de la richesse[938].

L'idéologie, qui vit sa profonde différence avec le réel, produit du manque, lequel est à la base du concept de consommation. Ces garçons, au lieu de céder à l'apathie des achats sans sens, s'enferment dans la nécessité de la performance, laquelle est seulement une autre forme de consommation. La radicalisation du désir de distinction, à la base de l'intrigue de ce roman, conduit, tragiquement, les garçons à devenir victimes du système qu'ils voulaient fuir : ils ne

---

[936] L'opération se déroule en deux temps : rassembler et détruire. La première phase consiste à rafler pendant quelques jours une série d'objets dont la disparition, isolée, ne déclenchera pas l'alarme ; chacun pensera avoir égaré ce crayon, ce livre, ou peut-être l'avoir oublié à la maison. De cette façon, un morceau à la fois et petit à petit, nous soustrairons le collège à lui-même. […] Puis nous passons à la destruction. […] Alors que le collège est encore fermé et qu'il n'y a personne sur la Piazza De Saliba, nous aspergeons d'alcool le tas d'objets et, ce qu'il reste, nous le versons sur les mèches, dont nous allumons les extrémités [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 200-201 ; trad. fr., p. 230-232].

[937] Imagination produit de la décomposition [Ivi, p. 172 ; trad. fr., p. 198].

[938] Jean Baudrillard, *La société de consommation*, op. cit., p. 56.

quittent pas le monde de la consommation spectaculaire, ils deviennent simplement d'énièmes acteurs de ce dispositif de la dépense.

En conclusion, il est utile de reprendre la pensée de Clément Rosset sur le tragique :

> Ce dont doute la pensée tragique ne concerne pas les conséquences […] de l'acte, mais la possibilité de l'acte lui-même. Elle assimile, en effet, l'acte à un apport hasardeux, inapte à apporter, en tant que tel, la moindre modification au hasard de « ce qui existe ». L'acte, pour elle, n'est pas du « vivant », du « libre-arbitre », transcendant l'ordre mécanique ou biologique de la nature (Bergson), mais un ajout naturel à une même nature : du hasard ajouté au hasard. Il est évident que l'homme, en agissant, apporte une certaine modification à « ce qui existe » : mais cette « modification », étant hasardeuse elle-même, ne modifie pas la nature de ce sur quoi elle agit. Elle modifie un être dont la nature est de se modifier : elle fait changer un peu quelque chose dont la vérité est de changer[939].

Les petits terroristes, au lieu d'être des personnages exceptionnels, sont enfermés dans un monde qui les transcende et qui ne peut pas être contrôlé, malgré les prévisions ou les calculs. Le hasard existe et il est capable de faire tomber chaque idéologie, indépendamment des efforts accomplis pour la rendre « parfaite ». Ils ne sont pas des outils du dispositif brigadiste, ils sont tout simplement des outils du dispositif de la vie, qui mute éternellement. La violence, alors, est l'effet de la collision entre les mondes, entre celui de l'*alfamuto* et celui du dialecte, puisque là où un monde veut devenir unique, il y a toujours quelque chose qui, hasardeusement, lui oppose une résistance. Celle-ci alimente la transformation, élément constant de chaque monde.

2.6.2 Les violeurs

2.6.2.1 Les hommes de La scuola cattolica

La scuola cattolica d'Edoardo Albinati est un texte qui tire son inspiration du Crime du Circeo et d'autres assassinats d'Angelo Izzo, même s'il parle de plusieurs autres choses. Par conséquent, on peut reconnaître dans ce fait divers le « degré zéro » du rapport homme/femme, sur lequel tous les efforts du narrateur se concentrent. D'ailleurs, le narrateur même affirme que

> È dai casi eccezionali che meglio si ricava una regola, si individua una tendenza. Dunque, in ogni rapporto tra maschio e femmine, tra qualsiasi maschio e qualsiasi femmina, è presente lo stupro. Anche laddove non ci sia stata alcuna forzatura; persino dove c'è amore e tenerezza, c'è stupro. Lo stupro è il paradigma semplificato delle relazioni tra sessi, la sua modalità di

[939] Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 42-43.

> risparmio, il sui diagramma sostanziale, e riposa sul fondo di ogni rapporto, di ogni singolo amplesso, non necessariamente brutale. La violazione dell'essere intimo e riposto di un individuo avviene comunque durante l'atto sessuale, e se non avviene, l'atto è vano, se non si apre una falla, una perdita d'essere, una messa in questione della vita stessa di chi lo compie, non è in realtà accaduto nulla[940].

Dans une interview avec Riccardo Gasperina Geroni, Albinati lui-même a défini le Crime du Circeo comme un « noyau rayonnant»[941] : pour cette raison, on doit considérer la narration de cet événement comme une source de lumière qui éclaire les autres parties du texte. Cependant, Albinati souligne que le crime n'est pas « du tout l'argument décisif »[942] du texte : donc ce récit ne représente pas le sens du texte, mais un outil pour le reconstruire. Le crime peut être considéré comme une sorte de « mythe intime » du narrateur/auteur, et selon Roland Barthes, le mythe est « un système sémiologique second », où « ce qui est signe (c'est-à-dire le total de l'associaton entre un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second »[943]. Donc, on peut lire ce récit de deux façons : dans le premier cas comme « système », comme le récit de cet événement spécifique ; dans le deuxième cas comme une structure générale du rapport homme/femme.

Il y a des passages spécifiques textuels qui soulignent l'importance de cet événement dans l'économie de *La scuola cattolica*, même si le texte se concentrera sur d'autres situations. En effet, le texte charge de « tension » le Crime du Circeo, non seulement grâce aux éléments paratextuels[944], mais également grâce à certains passages disséminés dans le texte, avant le

---

[940] C'est à partir des cas exceptionnels qu'une règle peut être dégagée, qu'une tendance peut être identifiée. Ainsi, dans toute relation entre un homme et une femme, entre n'importe quel homme et n'importe quelle femme, il y a viol. Même là où il n'y a pas de force ; même là où il y a de l'amour et de la tendresse, il y a viol. Le viol est le paradigme simplifié des relations entre les sexes, son mode de sauvegarde, son schéma de fond et repose au fond de chaque relation, de chaque étreinte, pas nécessairement brutale. La violation de l'être intime et caché d'un individu, cependant, se produit toujours lors de l'acte sexuel, sinon l'acte est vain : si une brèche ne s'ouvre pas, sans perte d'être, sans remise en cause de la vie elle-même de l'auteur, rien ne s'est réellement passé [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 799].

[941] Nucleo radiante [Riccardo Gasperina Geroni, « *La scuola cattolica*: il *thinking slow* e l'arte del ragionare. Una conversazione con Edoardo Albinati », *The Italianist*, no. 38/1, 2018, pp. 127].

[942] Affatto l'argomento decisivo [Ibidem].

[943] Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, 1970, p. 218.

[944] Le livre est ainsi présenté sur le site de l'éditeur et sur la couverture, en faisant tout de suite référence au Crime du Circeo : « Roma, anni Settanta: un quartiere residenziale, una scuola privata. Sembra che nulla di significativo possa accadere, eppure, per ragioni misteriose, in poco tempo quel rifugio di persone rispettabili viene attraversato da una ventata di follia senza precedenti; appena lasciato il liceo, alcuni ex alunni si scoprono autori di uno dei più clamorosi crimini dell'epoca, il Delitto del Circeo » [Rome, années 1970 : un quartier résidentiel, une école privée. Il semble que rien de grave pourrait arriver, pourtant, pour des raisons mystérieuses, ce cocon de

chapitre dans lequel, enfin, le crime sera décrit. L'un de ces passages est particulièrement significatif, car Albinati annonce le récit du crime presque comme s'il s'agissait d'un compte à rebours, indiquant même le nombre de pages manquantes : « circa cinquanta »[945]. Pour augmenter le suspense, le narrateur déclare qu'il va décrire le crime « come se lo vomitass[e] »[946]. L'histoire du crime doit être expulsée : c'est quelque chose qui réside dans les entrailles du narrateur lui-même, quelque chose de fou, qui ne peut sortir que par un effort. Le suspense propose un « saut dans l'opacité du futur et l'approche progressive des objectifs ultimes du récit »[947], en chargeant un certain événement de « tension », une tension possible lorsque « l'interprète d'un récit [il] est encouragé à s'attendre à un dénouement »[948]. En d'autres termes, la tension représente la « force d'attraction » d'une intrigue particulière. Néanmoins, dans le cas de *La scuola cattolica*, l'histoire attendue est déjà racontée : le lecteur, donc, ne s'intéresse pas au fait lui-même qu'il pourrait lire dans de nombreux autres textes, mais à la raison pour laquelle cet événement a tellement d'importance pour le narrateur et pour le texte lui-même.

Pour mieux comprendre la façon de réfléchir du narrateur, il peut être utile de lire le passage suivant :

> Anche ponendo che uno in vita sua abbia conosciuto solo la donna che ha sposato, be', questo già fin dall'inizio non è vero: nel suo letto ce ne sono state almeno mille o diecimila donne, cioè, quante ce ne sono state nei suoi occhi, nude, fin da quando era ragazzino. […] Insieme a questa folla si sarà formato un'immagine della sessualità che è assai più vasta di quella registrata dal suo osservatorio coniugale. La sproporzione tra l'attività reale e quella immaginaria, cioè, fatta di immagini, ma non meno concreta della prima, dà quasi le vertigini. Lo stesso si potrebbe dire del rapporto tra quello che a ciascuno tocca vivere e le esistenze alternative vissute per interposta persona leggendo romanzi o guardando film[949].

---

personnes respectables sera bientôt secoué par une vague de folie sans précédent; à peine sortis du lycée, quelques élèves et anciens élèves se révèleront être les auteurs de l'un des crimes les plus sordides de l'époque, le Crime du Circeo, en ligne : https://www.rizzolilibri.it/libri/la-scuola-cattolica/, consulté le 23 Juin 2019].

[945] Environ cinquante [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 423].

[946] Comme s'il le vomissait [Ibidem].

[947] Salto nell'opacità del futuro e l'avvicinamento progressivo agli scopi ultimi della narrazione [Stefano Calabrese, *La suspense*, op. cit., p. 58].

[948] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 18.

[949] Même en supposant qu'un homme n'ait connu dans sa vie que la femme qu'il a épousé, eh bien, tout est faussé dès le départ : dans son lit, sont passées au moins mille ou dix mille femmes, c'est-à-dire autant qu'il en a vues, nues, depuis son enfance. [...] Avec cette foule, il se sera formé une image de la sexualité beaucoup plus

Autrement dit : chaque individu dans chaque situation se confronte à la situation qu'il est en train de vivre et les autres situations similaires qu'il a vécues ou vu ou imaginées. Par conséquent, on peut considérer le Crime du Circeo comme une sorte de « Soleil » autour duquel se confrontent tous les autres épisodes de la vie d'Edoardo. Il est un point de comparaison qui influence la lecture de tous les rapports homme/femme racontés dans le roman. À ce propos, l'auteure déjà citée Gasperina Geroni a affirmé :

> Bien qu'il ait été présenté comme le centre de gravité de *La scuola cattolica*, le crime du Circeo constitue en réalité le point vide de l'œuvre, toujours mentionné et attendu, mais jamais réellement et explicitement révélé. « [De manière] presque provocante », écrit le critique Andrea Cortellessa dans *La Stampa*, « Albinati renverse la vulgate maladive du roman noir qui fait enfin la lumière sur les mystères de l'Italie » et débarque dans les librairies avec une œuvre fondée sur un chemin de conscience intérieure qui perce le voile de la prétendue normalité et révèle, en reprenant le fameux adage augustinien *in interiore homine habitat veritas*, comment dans l'intimité la plus sombre du narrateur (et par extension du lecteur), se cache le regard du violeur et du meurtrier[950].

Il faut approfondir le concept de « point vide » : le « viol », incarné par le Crime du Circeo, représente la base de chaque relation, donc l'élément de départ à partir duquel tous les autres prennent leur signification. Tout comme la « case vide » du structuralisme décrit par Gilles Deleuze, laquelle est

> la seule place qui ne puisse ni ne doive être remplie, fût-ce par un élément symbolique. Elle doit garder la perfection de son vide pour se déplacer par rapport à soi-même, et pour circuler à travers les éléments et les variétés de rapports. Symbolique, elle doit être à elle-même son propre symbole, et manquer éternellement de sa propre moitié qui serait susceptible de venir l'occuper.

---

vaste que celle enregistrée par son observatoire conjugal. La disproportion entre l'activité réelle et l'activité imaginaire, c'est-à-dire composée d'images, mais non moins concrète que la première, donne presque le vertige. On pourrait en dire autant de la relation entre ce que chacun de nous va expérimenter et les existences alternatives vécues par procuration en lisant des romans ou en regardant des films [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 156].

[950] Pur preannunciandosi come il centro gravitazionale de *La scuola cattolica*, il delitto del Circeo in realtà costituisce il punto vuoto dell'opera, sempre menzionato e atteso ma mai realmente ed esplicitamente rivelato. 'Quasi provocatoriamente, anzi', scrive il critico Andrea Cortellessa su *La Stampa*, 'Albinati capovolge la vulgata stucchevole del noir che-fa-finalmente-chiarezza-sui-misteri-d'Italia' e approda nelle librerie con un'opera fondata su un cammino di interiore autocoscienza che squarcia il velo della cosiddetta normalità e disvela, recuperando il noto adagio agostiniano *in interiore homine habitat veritas*, come nel fondo cupo del narratore (e per estensione del lettore) si celi lo sguardo dello stupratore e dell'assassino [Riccardo Gasperina Geroni, « Gli anni Settanta tra violenza di genere e decostruzione del maschile: *La.scuola.cattolica* di Edoardo Albinati », *The Italianist*, no. 38/1, 2018, pp. 109].

(Ce vide pourtant n'est pas un non-être ; ou du moins ce non-être n'est pas l'être du négatif, c'est l'être positif du « problématique », l'être objectif d'un problème et d'une question.)[951]

Il faut rappeler que, dans le structuralisme, la signification de chaque élément dépend de sa relation avec les autres éléments de la « structure » : pourtant, il existe un élément par rapport auquel tous les autres éléments prennent leur signification. Il est le « degré zéro », un vide qui permet aux autres d'avoir une valeur en se confrontant à lui. Il n'a pas de valeur, juste comme le zéro, mais il donne leur valeur aux autres éléments. En somme : chaque rapport homme/femme acquiert sa « valeur » par rapport à l'écart entre lui-même et le viol, le degré zéro. Le Crime n'est rien d'autre que l'actualisation de ce degré zéro, lequel, autrement, existerait seulement d'un point de vue théorique.

On a déjà vu que dans la vision masculine de l'institut San Leone Magno, le phallus représente la conquête et la possession, alors que l'anus/vagin représente la soumission. Toutefois, chaque individu est toujours les deux choses : la possibilité de dominer et la possibilité d'être esclave. L'impératif catégorique de ne pas être un homosexuel indique cette volonté d'être toujours un dominateur et jamais un sujet soumis. Cela nous ramène au concept de « personne », terme qui - comme l'a montré Roberto Esposito - permet de « penser à une division qui ne divise pas mais unit, sans toutefois cesser de différencier »[952]. Cette notion, en droit romain, indiquait que le sujet, dans l'état de droit, était simultanément libre et soumis aux lois :

Quiconque se trouve dans un état de dépendance juridique - en fait tous, à l'exception des *patres familias* - est un participant en tant que *subiectus*, c'est-à-dire un objet de la domination d'autrui. S'il y avait à Rome des êtres humains réduits au simple statut de choses, comme les esclaves, il y en avait beaucoup d'autres, alieni iuris, dont la dimension subjective glissait continuellement vers l'objectif. Il s'agissait de *personae* qui, dans la *summa divisio*, étaient cataloguées comme *liberi*, mais avec des restrictions si lourdes qu'elles les rapprochaient du statut d'esclave. [...] Ce qui a déterminé le degré de subordination, dans une structure juridique aussi fortement patrimoniale que celle de Rome, a toujours été le rapport aux choses[953].

---

[951] Gilles Deleuze, « À quoi reconnait-on le structuralisme ? », en François Châtelet (ed.), *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle* (1973), Paris, Hachette Littérature, 2000, p. 330.

[952] Di pensare una divisione che non divide ma unisce, senza tuttavia cessare di differenziare [Roberto Esposito, *Due*, op. cit., p. 92].

[953] Chiunque si trovi in uno stato di dipendenza giuridica – di fatto tutti, tranne i *patres familias* – ne è partecipe come *subiectus*, vale a dire oggetto al dominio altrui. Se esistevano a Roma esseri umani ridotti al semplice statuto di cosa, come i servi, ve ne erano molti altri, *alieni iuris*, la cui dimensione soggettiva slittava

À la lumière de cela, on peut dire que le phallus représente le « subjectif », c'est-à-dire l'élément qui a une volonté et donc une capacité d'agir, alors que l'anus/vagin représente l'objectif, c'est-à-dire tout ce qui peut être possédé et donc contrôlé par une volonté externe. D'ailleurs, on l'a vu en analysant la figure d'Angelo Izzo, les femmes sont traitées comme des objets par leurs bourreaux. En outre, l'anus/vagin indique même la soumission à la loi. En effet, si « l'expérience de la limite est introduite par la loi de la castration »[954], alors celui qui est caractérisé par la présence de l'anus/vagin sera aussi le signe que la Loi existe et qu'elle peut toujours punir, en « coupant » le phallus.

Toutefois, le phallus est tellement le signe de force et d'indépendance de chaque forme de loi, qu'il est même un danger pour l'homme qui le possède : « La sua indipendenza è fonte di orgoglio, depressione e sgomento. Se ne sente la forza come un elemento estraneo, quasi nemico, tanto capace di trascinarci dietro il resto della persona fino a farle pensare e dire e commettere qualsiasi bestialità »[955]. Paradoxalement, le phallus est tellement autonome qu'il oblige même l'individu masculin dont il fait partie à se soumettre à sa force.

La femme, c'est-à-dire l'être sans pénis, est en réalité un personnage libéré des caprices de cette partie « goffamente sovrabbondante »[956] : l'absence de pénis chez la femme rappelle à l'homme qu'il doit se soumettre aux « caprices » de son organe sexuel. Ensuite, la femme est la figure qui doit être dominée sexuellement pour être elle aussi soumise aux lois capricieuses du pénis, presque comme si elle devait être punie de sa condition d'individu libéré de la présence de cet organe surabondant. En récapitulant : l'homme a le phallus, c'est-à-dire le symbole de la domination et de la liberté. Pourtant, même l'homme est assujetti à la volonté capricieuse de son pénis : il est obligé de suivre une loi changeante, très difficile à définir. La femme, avec son anus/vagin, représente la soumission à la loi et, en même temps, la liberté vis-

continuamente verso quella oggettiva. Si tratti di *personae* che, all'interno della *summa divisio*, sono catalogate nell'ambito dei *liberi* ma con limitazioni talmente pesanti da avvicinarli alla condizione di *servi*. […] Ciò che determinava il grado di subordinazione, in un assetto giuridico di timbro così intensamente patrimonialistico come quello romano, era sempre il rapporto con le cose [Ivi, p. 100-101].

[954] L'esperienza del limite è introdotta dalla Legge della castrazione [Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 31].

[955] Son indépendance est une source de fierté, de dépression et de consternation. On sent sa force en tant qu'élément étranger, presque ennemi, capable d'entraîner le reste de la personne avec lui pour la faire penser, dire et commettre n'importe quelle bestialité [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 302].

[956] Maladroitement surabondante [Ibidem].

à-vis du phallus capricieux. La loi de la femme est claire, définie : elle est une « coupure nette » entre le possible et le non possible.

Il faut donc analyser le récit du crime, afin de comprendre ce « degré zéro » de la relation homme/femme. Lors du massacre du Circeo, les femmes furent à plusieurs reprises contraintes de « prendere il [...] sesso in bocca »[957]. Ce geste, d'une grande violence physique et psychologique, est l'image claire de la négation de la prise de parole, c'est-à-dire, selon Georges Gusdorf, « le moment où le *nous* se réalise dans l'alliance du *je* et du *tu* »[958]. Cela s'observe surtout dans la scène où l'une des deux victimes tente d'appeler le 113, c'est-à-dire d'établir une communication avec l'extérieur de la villa, mais surtout de faire appel au retour de la loi, représentée par la police :

> Ma quando tornano in salotto, si accorgono che la ragazza è sveglia e ha in mano la cornetta del telefono. Ha chiamato il 113. «Pronto, mi stanno ammazzando…» Subdued si precipitò su di lei, le strappò il telefono di mano e dopo aver riattaccato le diede un calcio in faccia. Il sangue della ragazza schizzò sulla parete dietro il telefono, imbrattandola. Lei si rialzò e tentò di lanciarsi verso la porta di uscita, rimasta aperta, ma venne anticipata da Subdued che, utilizzando un attrezzo trovato in giardino, la colpì in testa e in vari punti del corpo. L'attrezzo era un bastone cerchiato di ferro. […] Poi Angelo prese la cinghia dei pantaloni e la strinse al collo di D.C. La trascinò in giro per casa. Le strillava. «Se strilli ancora, ti strozzo». Evidentemente lei continuava a strillare e Angelo a stringere, stringere, finché la cinghia si ruppe. Allora lui la colpì col calcio della pistola, mentre Subdued la bastonava ancora con la mazza dal puntale di ferro[959].

On voit ici une première forme de violence : le *je* de la femme, privé de mots, est kidnappé de sa communauté. Les deux victimes sont extraites de leur communauté, à l'intérieure de laquelle s'appliquent les lois, pour être jetées dans le petit monde de la villa, où elles sont complètement seules et deviendront des sujets plus faibles. De plus, le sexe oral des violeurs

---

[957] Prendre le […] sexe dans leur bouche [Ivi, p. 479].

[958] Georges Gusdorf, *La parole*, op. cit., p. 60.

[959] Mais en revenant dans le salon, ils s'aperçurent que la fille s'était réveillée et qu'elle tiennait le combiné du téléphone. Elle avait appelé le 113. « Bonjour, ils me tuent ... » Subdued se précipita vers elle, lui arracha le téléphone des mains et lui donna un coup de pied au visage après avoir raccroché. Le sang de la fille éclaboussa le mur derrière le téléphone, maculant l'appareil. Elle se leva et tenta de se précipiter vers la porte qui était restée ouverte, mais Subdued l'anticipa et, à l'aide d'un outil trouvé dans le jardin, la frappa à la tête et à divers endroits du corps. L'outil était un bâton cerclé de fer. [...] Puis Angelo retira la ceinture de son pantalon et la resserra autour de D.C. Il la traîna dans la maison. Elle criait. « Si tu cries encore, je t'étrangle. » Évidemment, elle n'arrêta pas de crier et Angelo pressa, pressa, jusqu'à ce que la sangle se brise. Puis il la frappa avec la crosse de son pistolet, tandis que Subdued continuait de la battre avec le bâton à pommeau de fer [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 481-482].

est aussi une négation du visage, puisque ce dernier est transformé en un organe sexuel pur. Albinati lui-même déclare dans une autre partie du texte: « Il corpo nudo contesta il primato del volto, lo cancella. Un corpo nudo di fatto è acefalo; un corpo che si denuda o che viene denudato all'istante diventa acefalo; se poi lo si spoglia con la forza, il viso scompare ancora prima che il corpo sia totalmente svestito »[960]. On peut comparer ces réflexions à la pensée du philosophe Emmanuel Lévinas, qui a fondé sa vision éthique sur le vis-à-vis, sur la possibilité de reconnaître sa propre humanité dans le visage de celui qui se trouve face de moi :

> Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise. Cette mutation ne se peut que par l'ouverture d'une dimension nouvelle. En effet, la résistance à la prise ne se produit pas comme une résistance insurmontable comme dureté du rocher contre lequel l'effort de la main se brise, comme éloignement d'une étoile dans l'immensité de l'espace. L'expression que le visage introduit dans le monde ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir[961].

Le visage de l'autre est la limite de mes possibilités : le refuser élargit mon pouvoir et donc mon possible. Le *je* des victimes, détaché du nous de la communauté, se désintègre et devient une pure soumission au pouvoir des bourreaux. Tout cela est cohérent avec la violence fasciste, dont l'idéologie est partagée par les bourreaux, qui tue ses ennemis en leur tirant en plein visage : « Se l'incontro con l'altro consiste nella percezione del suo viso, nel reciproco riconoscimento di una umanità, spappolargli i lineamenti con un proiettile corazzato mentre i suoi occhi incrociano i tuoi cancella in un istante questa opzione »[962].

La villa du Circeo est un état d'exception : un lieu loin de l'état de droit où les bourreaux, à travers la violence, peuvent affirmer leur pouvoir et fonder leur société monosexuelle. Mais, si l'institut San Leone Magno était le lieu de la monosexualité à cause de l'absence de la femme, la villa est le lieu de la monosexualité puisque les tueurs annihilent la femme. Donc, on passe du « manque » au « rien », de la possibilité de la présence à l'annulation de chaque possibilité

---

[960] Le corps nu nie la primauté du visage, il l'efface. Un corps nu est en fait sans tête ; un corps qui s'est dépouillé ou qui est dépouillé instantanément devient acéphale ; s'il est dépouillé de force, le visage disparaît avant même que le corps ne soit complètement déshabillé [Ivi, p. 807].

[961] Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 215.

[962] Si la rencontre avec l'autre réside dans la perception de son visage, dans la reconnaissance mutuelle d'une humanité, écraser ses traits, avec une balle blindée pendant que ses yeux croisent les vôtres, efface instantanément cette option [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 593-594].

de présence. Le crime du Circeo est donc une représentation exemplaire de l'état d'exception que, toutefois, Albinati élève paradoxalement à une « norme » : « lo stato di eccezione si presenta, in effetti, in ogni singolo istante e in ogni congiuntura, costituisce l'ordinario, persino si direbbe il familiare, il domestico »[963]. En effet, si la société, naturellement, est fondée par des hommes et des femmes, si l'on veut une société exclusivement masculine, c'est-à-dire une société où seul l'homme a le pouvoir, il faut constamment appliquer une force contre la femme, pour la faire taire et la rendre impuissante.

Pierre Bourdieu a montré comment, dans la jeunesse bourgeoise, le viol collectif est perçu comme une possibilité « d'affirmer devant les autres leur virilité dans sa vérité de violence, c'est-à-dire en dehors de toutes les tendresses et de tous les attendrissements dévirilisants de l'amour, et elles manifestent de manière éclatante l'hétéronomie de toutes les affirmations de la virilité, leur dépendance à l'égard du jugement du groupe viril »[964]. Dans tout cela, on peut observer le mécanisme de fondation de la communauté qui est à la base des réflexions déjà citées de René Girard, où « grâce à la victime, en tant qu'elle paraît sortir de la communauté et que la communauté paraît sortir d'elle, il peut exister, pour la première fois, quelque chose comme un dedans et un dehors, un avant et un après, une communauté et un sacré »[965]. Le narrateur lui-même est conscient de ce processus : en effet, on peut lire dans le texte : « Com'è detto a chiare lettere nella *Marsigliese*, anzi, cantato ad alta voce, il valore della fratellanza si esprime alla sua massima intensità quando si tratta di uccidere qualcuno, quando si è uniti nel versarne il sangue: è il sangue impuro del nemico che cementa il patto di fratellanza»[966]. Par conséquent, si à l'institut San Leone Magno la monosexualité était vécu de façon passive, car l'affirmation de la masculinité dépendait simplement de l'absence de la femme, dans la villa on veut affirmer la masculinité de manière active : la femme est ramenée dans le « dedans » de la communauté exclusivement pour la jeter au « dehors ». À travers le sacrifice des femmes, la petite communauté virile des bourreaux s'affirme et s'anime : il y a un dehors (le monde au-delà de la villa) et un dedans (le monde de la villa), mais de ces deux mondes, les deux victimes

[963] L'état d'exception se produit, en fait, à chaque instant et en tout moment, il constitue l'ordinaire, on pourrait même dire le familier, le domestique [Ivi, p. 903].

[964] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 77.

[965] René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 138.

[966]Comme le dit, et le chante, clairement la *Marseillaise*, la valeur de la fraternité s'exprime avec le plus d'intensité lorsqu'il s'agit de tuer quelqu'un, quand on s'unit pour verser sang : c'est le sang impur de l'ennemi qui scelle le pacte de fraternité [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 773].

sont exclues. Les tortionnaires créent ainsi une communauté homosociale qui, selon les études de Mélanie Gourarier, est à la base d'une vision virile du monde :

> L'« homme véritable » est bien celui qui a terminé de façonner sa masculinité selon un « cheminement » consacrant son intégration à la communauté. Le groupe des hommes permet ainsi la transmission et le renforcement des qualités viriles. La prégnance du rôle des pairs en la matière conduit à envisager la masculinité comme un processus nécessaire d'acculturation dont les hommes ont la charge. Eux seuls ont le pouvoir de fabriquer des hommes par l'inculcation de la masculinité[967].

D'autre part, selon l'imaginaire viril fasciste auquel appartiennent les bourreaux, « seule une communion d'adeptes maintenus à l'écart des femmes et de la famille permet d'engendrer l'homme nouveau », qui unit « les propriétés de l'athlète et du moine, du soldat et du militant »[968].

Il faut approfondir cet aspect : Olivia Gazalé a montré le profond lien entre le concept de « virilité » et le fascisme :

> L'homme singulier n'est rien hors de l'agrégation solidaire de toutes les énergies masculines. […] Chacun doit nourrir les mêmes exécrations et les mêmes fascinations que tous les autres : haïr ensemble et vénérer ensemble, telles sont les bases de cette nouvelle orthodoxie de l'hyperpuissance virile qui conduira à la construction du mythe du *surhomme* aryen. La seule réponse radicale au sentiment de dépossession et de dépersonnalisation est la sauvagerie du meurtre[969].

Le portrait qu'Albinati fait des bourreaux souligne cette « haine » de l'autre, au point que cela devient leur caractéristique principale :

> Sono ragazzi egotisti, impulsivi, bugiardi, tendono ad afferrare ciò che desiderano senza preoccuparsi se ne abbiano o meno diritto. Possono diventare violenti se ostacolati o anche se non incontrano ostacoli. Preoccupati poco dalle conseguenze delle loro azioni. La riprovazione o gli eventuali castighi non li spaventano prima e non li correggono dopo aver commesso delle malefatte. […] Più che ostili per principio, essi appaiono del tutto insensibili al prossimo, stentano a riconoscergli un'identità precisa, così come idee, sentimenti o diritti, mentre le sue sofferenze, anche quando sono stati essi a provocarle, non li riguardano. […] Tendono ad agire impersonalmente e il male che commettono lo ritengono alla stregua di un evento naturale e

---

[967] Mélanie Gourarier, *Alpha mâle*, op. cit., p. 78-79.

[968] André Rauch, *Histoire du premier sexe*, Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 359.

[969] Olivia Gazalé, *Le mythe de la virilité*, op. cit., p. 293-294.

> inevitabile che non necessita spiegazioni. […] Hanno rimosso dal loro modo di ragionare il rapporto causa-effetto. Vivono con l'unico scopo di affermare se stessi. Del mondo hanno un'impressione di piena disponibilità: nulla è impossibile, nulla vietato. Per fare basta voler fare[970].

Les bourreaux du Circeo vont accomplir immédiatement leur volonté, comme si c'était la seule chose qui compte dans l'univers. Il n'y aucune forme de médiation : vouloir signifie devoir réaliser, indépendamment des autres ou des contraintes. Ils n'agissent pas selon un *skopós*, c'est-à-dire une « fin, […] au sens de cible, d'objectif. [...] Avec le but, il n'y a pas de retour, car une fois l'objectif atteint, il est radicalement consommé »[971], mais selon un *télos*, c'est-à-dire un but qui « ne doit pas tant être considéré comme l'objet d'une intention, ni ne découle d'une décision, mais qui doit être compris comme l'autorégulation de la nature »[972]. On peut dire que leur façon d'agir n'a aucune intention de poursuivre un projet, mais exclusivement de réagir à des caprices. En somme : ces hommes vont avoir la même force que le phallus, ce dieu capricieux et imprévisible. D'ailleurs, le texte montre, en parlant du fascisme : « la finalità politica era appunto quella di non aver alcune finalità, di sfiorare sempre la gratuità » et « ogni azione veniva giustificata dal semplice fatto di essere compiuta »[973]. À la lumière de ce qu'on vient de dire, il peut être utile reprendre les idées de Jacques Derrida sur le rapport entre l'homme et la femme : « tantôt la femme est femme en donnant, *en se donnant*, alors que l'homme prend, possède, prend possession, tantôt au contraire la femme en se donnant se *donne-pour*, simule et s'assure ainsi la maîtrise possessive »[974]. Alors, la femme

---

[970] Ce sont des garçons égoïstes, impulsifs et menteurs, qui ont tendance à s'approprier ce qu'ils veulent sans se soucier de savoir s'ils y ont droit ou non. Ils peuvent devenir violents s'ils sont gênés ou même s'ils ne rencontrent aucun obstacle. Ils sont peu préoccupés par les conséquences de leurs actes. La réprobation ou les peines possibles ne les effraient pas au préalable et ne les corrigent pas après qu'il aient commis des actes répréhensibles. [...] Plus qu'hostiles par principe, ils semblent complètement insensibles à leurs proches, ont des difficultés à leur reconnaître une identité précise, telles que des idées, des sentiments ou des droits, tandis que leurs souffrances, même s'ils en sont la cause, ne les concernent pas. [...] Ils ont tendance à agir de manière impersonnelle et à considérer le mal qu'ils commettent comme un événement naturel et inévitable qui ne nécessite aucune explication. Ils ont supprimé de leur raisonnement la relation de cause à effet. Ils vivent dans le seul but de s'affirmer. Ils ont une impression d'entière disponibilité : rien n'est impossible, rien n'est interdit. La volonté de faire quelque chose est suffisante pour la faire [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 781].

[971] Fine […] nel senso di *bersaglio*, *meta*. […] Nello scopo non si dà ritorno, ma una volta che lo scopo è raggiunto è, perciò stesso, radicalmente consumato [Salvatore Natoli, *La salvezza senza fede*, op. cit., p. 172].

[972] Non è tanto oggetto di un'intenzione, né discende da una decisione, ma è da intendere come l'*autoregolatività della natura* [Ivi, p. 164].

[973] Le but politique était précisément de ne pas avoir de but, de toujours toucher à la gratuité et chaque action était justifiée par le simple fait d'être exécutée [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 590].

[974] Jacques Derrida, *Éperons* (1978), Paris, Flammarion, 2010, p. 90.

est le personnage de la possession selon un but, alors que l'homme représente la possession pour le simple goût de posséder. Les bourreaux, on l'a vu, n'agissent pas selon le rapport de cause/effet, car ils ne prennent pas en considération les conséquences de leurs actions. Ils vivent comme si le temps était fait de points, chacun étant indépendant des autres instants. De plus, la femme est la figure du rapport de cause/effet même pour une autre motivation : « la donna disinvolta seduce l'uomo perché è disinvolta, la donna ritrosa e pudica perché è ritrosa e pudica. Comunque la si giri il risultato è il medesimo, tanto da far pensare che l'uomo venga attratto indipendentemente da quello che una donna fa o non fa, è o non è »[975]. La femme représente le fait que chaque chose influence les autres choses, la vie même est un éternel jeu de séduction. L'indépendance totale est seulement une illusion : il y aura toujours un élément capable de mettre à l'épreuve notre autonomie. En effet, la séductrice, selon Jean Baudrillard, « éclipse n'importe quel contexte, n'importe quelle volonté » au point d'éluder « sans trêve toutes relations »[976]. Alors, l'homme utilise la violence pour maîtriser cette force séduisante de prise de contrôle. Il ne veut pas dépendre de la femme, être soumis à son influence. La brutalité semble être la réponse à une peur qui, selon Françoise Héritier, a toujours impliqué l'homme avant les femmes. Ces dernières « incarnent la sexualité sauvage, débridée, mais aussi parce qu'elles incarnent la passivité pénétrée, c'est-à-dire dans les deux cas, la dévoration de l'énergie mâle »[977]. La femme, en tant qu'individu qui charme, incarne la possibilité de renverser les rôles des sexes. En conclusion, le Crime montre la structure du « degré zéro » du rapport entre l'homme et la femme, selon la vision machiste : l'homme est l'individu de la liberté extrême, alors que la femme est l'individu de la force des liens. La communauté homosociale de l'homme n'a pas pour but de créer des liens, mais seulement d'unir des forces afin de traverser les limites. Elle est une société du désordre éternel : une anti-société qui a pour seul but d'alimenter la lutte pour la suprématie. Pourtant, afin de vivre cette liberté extrême, il est nécessaire de s'en éloigner : tout comme dans l'école du San Leone Magno, pour vivre dans une société homosociale, il faut s'enfermer dans un monde plus petit que celui dans lequel on vit.

[975] La femme désinvolte séduit l'homme parce qu'elle est désinvolte, la femme timide et prudente parce qu'elle est timide et prudente. Quoi qu'il en soit, le résultat est le même, de manière à en croire que l'homme est attiré indépendamment de ce que la femme fait ou ne fait pas, est ou n'est pas [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 169].

[976] Jean Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 117.

[977] Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II* (2002), Paris, Odile Jacob, 2012, p. 59.

2.6.2.1.1 La famille Rummo

La structure qu'on a individuée dans le récit du crime se représente dans les différentes histoires racontées par le narrateur. Par conséquent, il peut être utile d'analyser un épisode pour comprendre comment cette structure fonctionne dans des situations beaucoup moins violentes. Pour ce faire, on analysera le *Chapitre XV* de la *Troisième Partie*. Ce chapitre décrit la famille Rummo lors d'une excursion à la montagne au cours de laquelle la fille cadette, Giaele, meurt accidentellement. On s'est focalisée sur cette histoire car, apparemment, il semblait difficile de reconnaître la structure de la prévarication extrapolée du récit du Crime du Circeo. Même cette histoire se déroule dans un lieu de vacances, loin de la société civile : la montagne. Par conséquent, la famille peut être vue en tant que groupe fermé. Les Rummo sont définis par deux caractéristiques : « cattolici ferventi »[978] ils présentent « tutte le gradazioni possibili del biondo »[979]. Ces deux caractéristiques semblent avoir pour tâche de créer, dans l'esprit du lecteur, une image de « pureté ». Au cours de l'excursion, la famille « numerosa e felice »[980] arrive au Lac de l'Angelo :

> Ci sono due sentieri per girare attorno al Lago dell'Angelo: uno va a destra e l'altro a sinistra. Quello a destra attraversa un fitto bosco i cui alberi giungono fin sulla riva, l'altra riva è invece alta e nuda, rocciosa, in alcuni punti il dislivello sull'acqua scura del lago sarò di venti o trenta metri. Per scoprire qual è la strada più breve, i Rummo decidono di dividersi in due gruppi, ciascuno dei quali sperimenterà uno dei due sentieri. Chi arriva prima dall'altra parte del lago vuol dire che ha percorso la strada più veloce. Una volta che i due gruppi si saranno incontrati all'estremità opposta, per tornare indietro faranno il cammino inverso, dividendosi di nuovo e ciascuno girando intorno al lungo sul sentiero che l'altro ha battuto all'andata, in modo che alla fine abbiano entrambi percorso l'intero anello, uno in senso orario, l'altro in senso antiorario. «Ma mi raccomando, niente corse, capito?» dice sorridendo ai figlioli l'architetto Rummo […]. «Si cammina al solito passo. Altrimenti non vale!» Stima che ci vorrà un paio d'ore per completare il periplo: una bella passeggiata. Ma i ragazzi si spiano preparandosi a quello che per loro è un gioco, e nei giochi si vince o si perde[981].

---

[978] Fervents catholiques [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 362].

[979] Toutes les nuances possibles du blond [Ivi, p. 363].

[980] Nombreuse et heureuse [Ivi, p. 362].

[981] Il y a deux chemins empruntables autour du Lac dell'Angelo : l'un à droite et l'autre à gauche. Celui de droite traverse un bois dense dont les arbres vont jusqu'à la rive, l'autre rive est haute, nue et rocheuse ; à certains endroits, l'eau sombre du lac atteint vingt ou trente mètres de profondeur. Pour savoir quel est le chemin le plus court, les Rummo décident de se diviser en deux groupes, chacun essayant l'un des deux chemins. Celui qui arrivera le premier de l'autre côté du lac aura donc emprunté le chemin le plus court. Une fois que les deux groupes

On observe une séparation et ainsi s'instaure le mécanisme de la compétition entre les deux groupes, même si l'esprit de la journée se voulait être symbole de tranquillité. Dans la description de cette journée, certaines composantes de la famille sont analysées en détail et, dans tous les cas, le narrateur a essayé de montrer ce que l'une des fillettes déclare explicitement : « Be', sì, sono egoista, lo ammetto. [Ma] non voglio che lo sappiano loro [gli altri componenti della famiglia] »[982]. Cet aveu montre que la « pureté » de la famille est fondée sur l'hypocrisie : l'unité est seulement une illusion, cette petite communauté cache en fait l'égoïsme en son sein. De ce point de vue, il est intéressant d'analyser la description des deux parents :

> Egli [il padre] è sopraffatto dalla soddisfazione di sé, del suo lavoro che va a gonfie vele, della sua bellissima famiglia e di quelle escursioni che fanno con entusiasmo tutti insieme, malgrado i figlioli abbiano età così diverse, gonfio, anzi turgido di soddisfazione per i ragazzi e per la moglie Eleonora ancora bella dopo le numerose gravidanze, e che lui ama come il primo giorno, anzi di più, molto di più poiché le esperienze vissute insieme in quasi vent'anni hanno reso l'amore più profondo e ricco di sfumature. È a causa peraltro di queste medesime esperienze così intense e logoranti che Eleonora, pur amando anche lei suo marito come prima, non vuole più farsi accostare da lui, nel timore di restare incinta. Già con Giaele, l'ultima, piovuta dal cielo ben sei anni dopo la nascita di Rachele, quando Eleonora Rummo pensava di aver chiuso il ciclo, si è trattato di un evento accettato come una ennesima grazia di Dio eppure drammatico. Se ricevuta la notizia Davide gongolava, stordito dal piacere di quel benedetto imprevisto, per la prima volta lei ha sentito di non volere un nuovo figlio, di non volere quel nuovo figlio in arrivo, che le veniva imposto dal capriccio con il quale Dio dispone delle vite umane e di cui Davide sembrava invece così entusiasta, come fosse la prova stessa della sua esistenza[983].

---

se seront rencontrés à l'extrémité opposée, pour revenir en arrière, ils feront le voyage en sens inverse, se séparant à nouveau et faisant chacun le tour de la grande boucle selon la route que l'autre a prise à l'aller, de sorte qu'à la fin, tous auront fait le tour complet, l'un dans le sens des aiguilles d'une montre, l'autre dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. « Mais rappelez-vous, on ne court pas, d'accord ? », dit l'architecte Rummo avec un sourire à ses enfants [...]. « Nous marchons au même rythme. Sinon, ça ne compte pas ! » Il estima qu'il faudrait quelques heures pour faire le trajet : une belle promenade. Mais les enfants s'espionnent les uns les autres, se préparant à ce qui est pour eux un jeu, et dans un jeu, on gagne ou on perd… [Ivi, p. 363-364].

[982] Eh bien, oui, je suis égoïste, je l'admets. [Mais] je ne veux pas qu'ils [les autres membres de la famille] le sachent [Ivi, p. 369].

[983] Lui [le père] est gorgé de satisfaction de lui-même, de son travail qui va bien, de sa grande famille et de ces excursions qu'ils font tous ensemble avec enthousiasme, même si les enfants ont des âges si disparates. Il est bouffi, vraiment bouffi de satisfaction pour ses enfants et sa femme Eleonora, toujours aussi belle malgré ses nombreuses grossesses, et qu'il aime comme au premier jour, et même encore plus en fait, beaucoup plus parce que toutes ces expériences vécues ensemble depuis près de vingt ans ont rendu leur amour plus profond et riche de nuances. C'est à cause de ces mêmes expériences intenses et épuisantes qu'Eleonora, bien qu'elle aime aussi son mari comme au début, ne veut plus qu'il l'approche, de peur de tomber enceinte. Giaele était la dernière a être tombée du ciel six ans après la naissance de Rachel, alors qu'Eleonora Rummo pensait avoir achevé son cycle. L'événement fut accepté comme une autre grâce de Dieu, bien que dramatique. Si David jubilait en apprenant la

Dieu est décrit comme une force capricieuse, tout comme le « phallus » : le père, qui est décrit à travers un vocabulaire « phallique », semble voir dans la puissance aléatoire de Dieu une bénédiction, alors que sa femme, au contraire, vit toute l'angoisse de cette force imprévisible et à laquelle il faut se soumettre. Ensuite, sa femme met « un piede in fallo e rim[ane] incastrata con lo scarponcino dentro la roccia »[984]: par conséquent, elle commence à blasphémer[985]. Sur le moment, sous le coup de la douleur, cette femme déclare toute sa haine contre la force du caprice : au contraire des autres femmes de ce texte, elle hurle au monde sa frustration. Elle se démasque, en montrant sa véritable intimité. Face à cette scène, sa plus jeune fille mange une baie, qu'elle avait prise pour la donner à sa mère[986] : la petite voulait lui faire une « sorpresa »[987]. On peut interpréter ce geste comme la réaction d'un personnage faible qui ne sait pas comment réagir face à la vérité. Prendre dans sa bouche le don qu'elle réservait à sa mère est, à la fois, un acte pour nier le don, et donc la relation avec sa mère qui blasphème, et à la fois pour se taire. Le hurlement de la mère, qui révèle la vérité de sa condition provoque la réaction inverse chez sa fille, qui s'arrête de parler. Et cela est un détail très important, considérant que la petite est décrite comme une fillette très curieuse, qui pose beaucoup de questions : en effet, le texte montre que Giaele utilise « un piccolo ago che pianta nel cervello di fratelli e sorelle : ed è la sua insaziabile molesta curiosità »[988]. Il semble que la fillette, en écoutant cet excès de sincérité, ferme sa bouche pour nier la parole qui ramène la vérité.

Toutefois, cette journée finit très mal :

> Si è trattato di una sfortunata congiuntura tra il tossico contenuto in modesta quantità nella bacca e un'elevata sensibilità allergica della bambina, di cui non vi erano state mai avvisaglie. […] Quando Giaele è arrivata in ospedale era morta da dieci minuti[989].

---

nouvelle, étourdi par le plaisir de cet heureux imprévu, pour la première fois, elle sentit qu'elle ne voulait pas d'un nouvel enfant, qu'elle ne voulait pas de ce nouveau fils à venir, qui lui était imposé par le caprice d'un Dieu qui dispose des vies humaines, ce qui rendait David si enthousiaste, comme si c'était la preuve même de Son existence [Ivi, p. 365-366].

[984] Son pied glisse et sa botte se coince entre les rochers [Ivi, p. 376].

[985] Cf. Ivi, p. 377.

[986] Cf. Ivi, p. 376.

[987] Surprise [Ibidem].

[988] Une petite aiguille qu'elle plante dans le cerveau de ses frères et sœurs : c'est son insatiable curiosité nuisible [Ivi, p. 373].

[989] Il advint une malheureuse combinaison entre la faible toxicité de la baie et la sensibilité allergique élevée de l'enfant, qui ne s'était encore jamais manifestée. [...] Quand Giaele arriva à l'hôpital, elle était morte depuis dix minutes [Ivi, p. 379]

Ce récit peut être considéré comme le symbole des conséquences d'une attitude égoïste cachée derrière l'hypocrisie de la morale religieuse et des belles apparences. La famille, très unie, une fois loin de la société, montre son visage réel : elle est une communauté divisée, dans laquelle chaque membre ne pense qu'à lui. C'est une société de la compétition, non de l'échange. De ce point de vue, est révélatrice la scène dans laquelle l'une des filles refuse de donner de l'eau à sa sœur[990]. Le désir de compétition, même à l'occasion des vacances et d'un jeu, peut se transformer en une tragédie pour les éléments les plus faibles : en effet, Giaele est décédée à cause de l'éloignement de l'hôpital et de la division du groupe, puisqu'une des deux parties a eu des difficultés à communiquer avec l'autre[991].

En conclusion : tout le monde est soumis au hasard, lequel est représenté à travers le désir capricieux du phallus ou le visage insondable de Dieu. Les bourreaux vont éradiquer cette faiblesse de l'être humain en radicalisant leur désir, ils semblent dire : « il n'y a pas de hasard, seule notre volonté existe ». Le « degré zéro » du rapport entre l'homme et la femme se fonde sur cette volonté de se substituer au hasard, en devenant la force la plus puissante. Même la famille Rummo agit comme si le hasard n'existait pas : en effet, dans leur vision religieuse, le hasard est une force bienveillante (mais, on l'a vu, la mère s'aperçoit de l'illusion de cette croyance). Par conséquent, ils se jettent dans la compétition sans comprendre le risque qui se cache derrière chaque forme de combat, même s'il est vécu de façon ludique. Et, finalement, les plus faibles payent le prix de cette lutte pour la suprématie, tout comme la petite Giaele.

2.6.2.2 Don Leo, le Jacob du désir

On a déjà eu l'occasion de parler de Don Leo dans le premier chapitre, en analysant sa victime, Massimino. Don Leo est le véritable protagoniste du roman *Bruciare tutto*, qui se structure autour de cette figure. On l'a déjà dit, le roman peut être divisé en deux parties : l'avant et l'après l'événement, l'acte pédophile. Pendant la première partie, la narration se concentre sur don Leo : on décrit un personnage complexe, bien au-delà des stéréotypes sur les prêtres et les chrétiens en général. De plus, le narrateur lui-même, qui apparaît très peu dans le roman,

[990] Cf. Ivi, p. 369.

[991] Cf. Ivi, p. 377.

quand il le fait, souligne son « affect » pour ce personnage : « Potresti essere il figlio che non ho mai avuto »[992] ; « gli voglio troppo bene »[993].

Il est présenté au lecteur à travers une histoire assez rocambolesque : il se trouve dans une banque pendant un braquage. L'un des braqueurs, une fois que l'alarme s'est déclenchée, prend en otage un homme. Mais, cet homme, qui avait vu le prêtre, lui demande de faire un échange, puisqu'il est un père de famille. Don Leo accepte, toutefois :

> Ora, rivivendo quell'attimo, Leo deve scontare la vergogna per avere avuto bisogno di quella spinta, per non essersi offerto spontaneamente. L'eroismo è una tentazione come il suicidio, ma è difficile stabilire il limite tra la libertà di dare la vita in sacrificio e l'abuso di questa libertà per togliersela[994].

Il sera décrit dans les journaux comme une sorte de héros, mais à travers ce récit, au contraire, on comprend qu'il n'est qu'un homme « moyen » : il n'a pas eu le courage de se sacrifier tout seul, mais face à cet appel à l'aide d'une personne plus fragile, il accepte. Leo est caractérisé par une rhétorique combative, de sacerdoce engagé :

> Leo ha nostalgia di violenza, dell'imperscrutabile giustizia di Dio – gli sale la rabbia per un cristianesimo senza lische, a pronta digeribilità, per questa Bibbia con l'ammorbidente. Comprate, comprate la nostra religione comodissima, con doppia imbottitura e schienale regolabile, molto più conveniente degli altri modelli![995]

Et, en même temps, par une conduite de vie très tranquille :

> Leo è arrivato a trentatré anni senza aver mai visto sanguinare nessuno, il che la dice lunga sulle sue convulse velleità d'azione – solo sacrifici virtuali, di notte, e il Cristo torchiato nella chiesa dell'Incoronata[996].

---

[992] Tu pourrais être le fils que je n'ai jamais eu [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 18 ; trad. fr., p. 20].

[993] Je lui veux trop de bien [Ivi, p. 146 ; trad. fr., p. 154].

[994] En revivant ce moment, Leo doit expier la honte d'avoir eu besoin de cette incitation, de ne pas s'être offert spontanément. L'héroïsme, comme le suicide, est une tentation, mais il est difficile d'établir la frontière entre la liberté de donner la vie en sacrifice et l'abus de liberté qui consiste à se la supprimer [Ivi, p. 17 ; trad. fr., p. 19].

[995] Leo éprouve la nostalgie de la violence, de l'impénétrable justice de Dieu – il sent monter sa rage contre ce christianisme sans arête, à digestion rapide, contre cette Bible aseptisée. Achetez, achetez notre religion grand confort, à double rembourrage et dossier inclinable, beaucoup plus avantageuse que les autres modèles [Ivi, p. 50 ; trad. fr., p. 52].

[996] Leo est arrivé à trente-trois ans sans avoir jamais vu saigner personne, ce qui en dit long sur ses convulsives velléités d'action – rien que des sacrifices virtuels, de nuit, et le Christ broyé dans l'église de l'Incoronata [Ivi, p. 12 ; trad. fr., p. 14].

Cette absence de correspondance entre ses mots et sa vie montre un homme qui vit le conflit principalement dans son intimité, au point qu'il a même failli être refusé comme prêtre :

> Leo con Dio ci parla. Dio è come una distesa di ghiaccio senza un albero, senza un'ombra, intimidisce e annienta; ma incarnandosi si è aperto il costato, si masturbava, ha pianto. Quante volte Leo ha pensato "se ci fosse un posto dove Dio non esiste, ci andrei di corsa a morire"; e quante l'ha pregato che gli togliesse la fede. Forse l'atto supremo di umiltà sarebbe escludersi dall'amicizia con Dio per restare accanto alla massa immensa e sventurata dei non credenti. Spaventati da questa esibizione di paradossi, e dagli occhi arditi con cui li esprimeva, i direttori del seminario di Venegono hanno dubitato se consentirgli di diventare prete diocesano, o se non fosse più adatto alla vita religiosa in qualche ordine monastico. (Le vocazioni tardive come la sua, dopo i diciott'anni, hanno sempre qualcosa di contorto.) Si sono detti "questo lavora troppo con la testa, è meglio tenerlo occupato" e hanno scelto per una parrocchia di recente istituzione[997].

Au cours de la première partie, le lecteur en apprendra plus sur ce personnage très complexe, qui a une vision de la religion chrétienne très différente de la conception commune. En effet, il montre sa compréhension pour des épisodes qui vont bien au-delà de la morale sexuelle chrétienne. Par exemple, en parlant avec le père de Katia, une petite fille qui fréquente la paroisse :

> «Possibile che non mi sono spiegato? Mi eccita dar piacere agli altri… a pagamento… che cosa devo fare? se la Katia saprebbe che el so papà l'è un cü alegher… (si asciugava una lacrima col polpastrello del pollice)»
> « Non pianga, il discorso sulla verità che la bambina le ha riferito è ancora più valido in questo caso… non le faccia intuire mai nulla, per carità… cerchi di vivere meglio che può… non tratti male le persone che conosce nel suo lavoro, e soprattutto non tratti male se stesso… siamo tutti fratelli e dobbiamo capirci l'uno con l'altro»[998]

---

[997] Leo, avec Dieu, il parle. Dieu est comme une étendue de glace sans arbre, sans ombre, il intimide et anéantir ; mais en s'incarnant il s'est ouvert le flanc, il se masturbait, il a pleuré. Leo a si souvent pensé « s'il y avait un endroit où Dieu n'existe pas, je courrais y mourir » ; et l'a si souvent prié de lui ôter la foi. L'acte suprême d'humilité serait peut-être de se retirer de l'amitié de Dieu pour rester aux côtés de la masse immense et malheureuse des non-croyants. Épouvantés par cet étalage de paradoxes et par l'audace de ses yeux quand il les exprimait, les directeurs du séminaire de Venegono se sont demandé s'ils allaient faire de lui un prêtre diocésain, ou s'il n'était pas plus adapté à la vie religieuse dans un ordre monastique. (Les vocations tardives comme la sienne, à dix-huit ans passés, ont toujours quelque chose de tortueux.) Ils se sont dit « il travaille trop avec sa tête celui-là, mieux vaut l'occuper » et ils lui ont donné une paroisse qui venait d'ouvrir [Ivi, p. 19-20 ; trad. fr., p. 21-22].

[998] - Peut-être que je me suis mal expliqué ? ça m'excite de donner du plaisir aux gens… et me faire payer… qu'est-ce que je dois faire ? Si Katia savait que son papa est fringant du cul… (il s'essuie une larme du bout de

Ou en se confrontant à un ancien prêtre, Fermo, qui a une relation avec une femme, Adua, qu'il aime :

> «Se non dovessi vederla per quindici giorni, morirei.»
>
> «Tu riesci a vederlo? io ogni tanto lo sento che mi parla…»
>
> «Purtroppo ho detto "vederla", non "vederlo"… il mercoledì non vado a Opera, vado in un alberghetto con l'Adua.»
>
> (*lungo silezio, Leo si prende la testa tra le mani.)*
>
> […]
>
> «La compassione di Dio ce l'hai chiara, quando annusi una donna la mattina… per me il sesso è la vita…»
>
> […]
>
> «Grazie a te pe-er la lezione di coraggio, e la prova d'amicizia… t-ti invidio, poterselo permettere, il co-oraggio, è una b-benedizione grande.»
>
> Entrambi agitati, commossi; il naso bitorzoluto di Fermo tra i capelli corti e nerissimi di Leo, in un veloce abbraccio asimmetrico[999].

À la lumière de ce qu'on vient de lire, on peut comprendre que Leo a une vision beaucoup plus ouverte par rapport à la moyenne des hommes d'Église. Le texte souligne une sorte de compassion de Leo envers les rapports sexuels hors norme (bien évidemment, selon la morale chrétienne). Ces épisodes, alors, contribuent à donner un portrait plutôt « gentil » de Leo, et en font une figure sûrement exceptionnelle au sein de l'Église.

---

son pouce.) – Ne pleurez pas, le discours sur la vérité que votre fille vous a rapporté est encore plus approprié dans votre cas…qu'elle ne devine pas jamais rien, pour l'amour du ciel… essayez de vivre le mieux que vous pourrez… ne traitez pas mal les gens vous rencontrez quand vous travaillez, et surtout ne vous traitez pas mal vous-même… nous sommes tous frères, et nous avons le devoir de nous comprendre les uns les autres [Ivi, p. 105 ; trad. fr., p. 111-112].

[999] - Si je ne devais pas la voir pendant quinze jours, j'en mourrais.

- Tu arrives à le voir ? Moi, quelquefois, je l'entends qui me parle…

- J'ai dit « la voir », pas « le voir... le mercredi, ce n'est pas aux œuvres que je vais, c'est dans un petit hôtel avec Adua .

(Long silence, Leo se prend sa tête entre les mains.)

[...]

- La compassion de Dieu, elle est claire quand on respire une femme au matin… pour moi, le sexe, c'est la vie...
[...]

« Merci à toi p-pour la leçon de courage, et la preuve d'amitié ... Je t'envie, pouvoir se permettre d'avoir du c-courage, c'est une grande b-bénédiction.

Trouble, émotion pour tous les deux ; le nez bossu de Fermo entre les cheveux courts et très noirs de Leo, étreinte rapide, asymétrique [Ivi, p. 51-52 ; trad. fr., p. 53-55].

Cependant, derrière cette « ouverture » de Leo se cache un secret bien plus obscur : c'est un pédophile, l'attitude sexuelle hors norme par excellence. Ce n'est qu'avec l'arrivée de Massimo, que l'on peut dire que la véritable histoire du livre commence : cela est un fait étonnant, si l'on considère que le livre « confesse » la pédophilie de Leo à la moitié du roman. On peut lire :

> Tutto il frastornante accaduto finora è stato un'indulgente dilazione, l'ouverture prolungata oltre misura perché il tenore era in ritardo; un rinvio nella resa dei conti, la proroga di una sanzione che non scade mai[1000].

L'acte pédophile est décrit dans le cinquième chapitre, qui s'appelle *La potenza e l'atto* [La possibilité et l'acte]. En effet, l'italien « potenza », indique quelque chose qu'on est capable de réaliser, quelque chose qui existe, pour l'instant, seulement au niveau de la possibilité. L'acte, au contraire, est la réalisation de ce « pouvoir faire ». Le narrateur est conscient de la force de la description en italique, à la fin du quatrième chapitre qui annoncera un profond bouleversement dans l'histoire :

> Ancora una o due pagine poi dovrò raccontare: il rischio è forte – per te che squadernerai il tuo intollerabile abisso, per me che come autore brucerò un lavoro molteplice al fuoco di un unico tema. Non posso dire di volerti bene, ora, anzi provo verso di te un'inticchia di risentimento (come tu verso di me); ma sei nato dalla mia testa, senza sdolcinatezze ci apparteniamo e siamo obbligati, lo sai. Coraggio, Leo, hic sunt leones[1001].

Le narrateur sait qu'il créera un choc si puissant qu'il capturera complétement l'attention du lecteur, malgré la complexité de Leo que, jusqu'à ce moment, il a essayé de décrire. Donc, on peut comprendre la stratégie du narrateur : il a caché le secret de Leo afin de produire des effets d'empathie. De plus, on peut noter que le narrateur traite son histoire et son personnage comme s'ils étaient quelque chose qui existait au-delà de son imagination. Leo devient une sorte de personnage autonome, tellement puissant qu'il oblige le narrateur à raconter l'histoire d'une certaine manière. Mais, bien évidemment, cela est seulement un jeu rhétorique : l'auteur

---

[1000] Tout jusqu'alors ne fut que distraction, report consenti, comme une ouverture prolongée outre mesure à cause d'un retard de ténor ; un délai pour le rendu des comptes, une sanction différée qui n'était pas tombée [Ivi, p. 167 ; trad. fr, p. 175].

[1001] Encore une ou deux pages et je devrai expliquer, je devrai raconter : le risque est grand - pour toi, d'explorer ton intolérable abîme ; pour moi l'auteur, de brûler un travail à multiples branches au feu d'un thème unique. Je ne peux pas dire, maintenant, que je t'aime, et même j'éprouve envers toi un vieux ressentiment (comme toi envers moi) ; mais tu es né de ma tête, nous nous appartenons sans chichis et nous sommes obligés, tu le sais. Courage, Leo, *hic sunt leones* [Ivi, p. 168 ; trad. fr., p. 176].

a le complet contrôle sur son œuvre, il oblige son histoire à se concentrer sur ce qu'il veut. Donc, il obligera le lecteur à ne pas limiter ce roman à un roman sur la pédophilie, en banalisant cette intrigue beaucoup plus complexe.

Toutefois, après la description du viol, le lecteur sera jeté dans une situation d'ambiguïté : qu'est-ce qu'il faut penser de ce personnage ? Faut-il le condamner en tant que pédophile ? Ou essayer de le comprendre, malgré son « péché » ? En termes narratologiques, l'apparition du souvenir du viol est une « surprise » dans l'intrigue, laquelle

> conduit […] à reconsidérer une partie antérieure de celui-ci, ou plutôt à réévaluer la manière dont nous l'avions actualisée préalablement : en effet, la remise en question porte davantage sur notre fausse anticipation de l'état présent du texte que sur une éventuelle lacune de ce dernier. L'activité cognitive qui caractérise la surprise n'est donc ni un diagnostic anticipé ni un pronostic, mais plutôt une remise en question de ce qui a déjà été pensé, remise en question qui peut déboucher sur une récognition[1002].

Ainsi, on comprend que derrière l'indulgence de Leo envers les « péchés » sexuels, il y a une forme d'indulgence envers lui-même ou, mieux, de compassion envers la « passion charnelle » d'autrui. De plus, on peut relire certains passages, surtout quand Leo commençait à bégayer, pour les considérer comme des « alarmes » de sa profonde angoisse par rapport à certains sujets, bien évidemment liés à son trouble.

Comme l'on a déjà vu dans le premier chapitre, le viol est décrit seulement quand, par hasard, Massimino, le violé, revient dans la vie de Leo. Le viol est décrit sous forme de souvenir : c'est une trace psychique très forte, la confirmation de la nature conflictuelle de l'intimité du prêtre :

> «Se vado vicino, il mio pisello diventa grande come il tuo?»
> Io ventunenne, adulto responsabile, rispondo in piena coscienza «p-proviamo»; ma non guardo le mutandine a terra, il cuore mi batte per uscire dal petto.
> […]
> «Gi-girati.»
> Quello che sono stato finora si disintegra: esisterò ancora, dopo? Mi tremano le mani; mani non mie (no, definitivamente mie) […].
> «Io lo so cosa voi fà»
> «Sco-scommettiamo che non lo sai?»

[1002] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 298-299.

«Scommettiamo la PlayStation 2…»

Accosto alle natiche lillipuziane il collo della bottiglia, Massimo si dimena spazientito.

[…]

Forzo con l'imboccatura della bottiglia la muscolatura anale, rosa; la contrazione è incontrollabile, col conseguente rilassamento esce un po' di liquido scuro.

[…]

In bagno, finalmente, sono abilitato a fissare il grande tabù: l'erezione di un undicenne («nun te l'aspettavi, ve', quanto armo?»), i testicoli sorprendentemente ingrossati ma glabri – voglio essere penetrato io, non so, annaspo con le dita tra i bottoni della tonaca e oltre («leva 'sti mutandoni de merda», ridiamo perdutamente)… scivolo sul bordo e mi ferisco la fronte, mi tocco e assaggio il sangue.

«Ha ha, volevi punirmi e stai punito…»

«Non ti volevo p-punire…»

Il mio cazzo sembra osceno al confronto, una volta sul letto le rispettive membra denunciano la sproporzione, Golia e Davide, ma non posso più fermarmi. Io, sempre io, reso consapevole.

«Ti f-faccio male?»

«Mi fai il solletico…»

[…]

Spingendo sento cedere, poco, un anello si dilata – Massimino inarca la schiena cicciotta annuvolata da una cicatrice, la ribellione non c'è. Mi esce sperma bianco sulla sua abbronzatura, è durato pochissimo, non sono sicuro che l'atto si possa dire veramente consumato.

«Ti ho sco-scopato.»

«Ma va? Te credi che nun me so' accorto?»

«Nello specchio…»

«Ma che se fa così? Fin che se gioca se gioca, ma te sei scemo… me pizzica forte forte forte…»

Massimo scoppia a piangere come un bambino piccolo, io non oso consolarlo, gli regalo un braccialetto che gli sta largo, lo rifiuta.

[…]

Sant'Ignazio, offro questa ricostruzione alla tua veglia d'armi: se tu hai sopportato il dolore d'una palla d'archibugio al ginocchio, perché io dovrei soffrire di meno?[1003]

[1003] - Si je vais approcher mon zizi, il devient grand comme le tien ? »

J'ai vingt et un ans, je suis un adulte responsable, je réponds en pleine conscience « es-essayons » ; mais je ne regarde pas le slip par terre, mon cœur bat pour sortir de ma poitrine.

[...]

- T-tourne-toi.

Ce que j'ai été jusqu'à présent se désintègre : est-ce que j'existerai encore, après ? Mes mains tremblent ; des mains qui ne sont pas les miennes (non, pour toujours, les miennes) [...].

La scène est très précise, elle ne renonce pas à décrire tous les détails, même le plus effrayants. Le passage de l'écriture à la troisième personne à celle directe du souvenir de Leo rend la scène encore plus forte : on rentre dans la tête de l'homme, on commence à vivre cet événement à travers son corps et ses passions. Le lecteur, en lisant, dit « je » avec don Leo, en participant ainsi au viol : cet aspect augmente l'angoisse ou le dégoût, au point de susciter des

---

- Je sais ce que tu veux faire…

- On parie que t-tu ne le sais pas ?

On parie la PlayStation 2...

J'approche le col de la bouteille de ses fesses lilliputiennes, Massimo gigote et s'impatiente.

[...]

Je force le muscle anal rose avec le goulot de la bouteille, la contraction est incontrôlable, son relâchement laisse suinter un peu de liquide brun.

[...]

Dans la salle de bain, je suis enfin habilité à regarder en face le grand tabou : l'érection d'un garçon de onze ans (« tu t'y attendais pas, hein, à ce que je bande comme ça ? »), les testicules étonnamment gonflés mais glabres - je veux être pénétré, moi, je ne sais plus, mes doigts se débattent dans les boutons de ma soutane et dans le reste (« enlève-moi ces slips de merde », et nous rions éperdument)... je glisse et me blesse au front, je tâte et je goûte mon sang.

- Ha ha, tu voulais me punir et c'est toi qui es puni...

- Je ne voulais pas te punir...

Ma bite semble obscène en comparaison, une fois sur le lit la disproportion de nos membres est évidente, Goliath et David, mais je ne peux plus m'arrêter. Moi, toujours moi, coupable conscient.

- Je te f-fais mal ? »

- Ça me chatouille...

[...]

Je pousse et je sens céder, un peu, un anneau se dilate - Massimo cambre son dos rondelet, barré d'une cicatrice, il ne se rebelle pas. Mon sperme blanc jaillit sur sa peu bronzée, ce fut très court, je ne suis pas sûr qu'on puisse dire que l'acte a été véritablement consommé.

- Je t'ai b-baisé.

- Sans blague ? Tu crois que ça m'a échappé ? »

- Un peu à côté...

« Ah c'est comme ça ? Je veux bien jouer mais toi tu fais l'idiot… ça me pique fort , très très fort ...

Massimo fond en larmes comme un petit enfant, je n'ose pas le consoler, je lui donne un bracelet trop large pour lui, il le refuse.

[...]

[Saint Ignace, j'offre cette reconstruction à votre veillée d'armes : si tu as enduré la douleur d'une boule d'arquebuse dans le genou, pourquoi devrais-je souffrir moins ?] [L'édition française ne traduit pas la partie entre les parenthèses, donc c'est moi qui traduis] [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 190-192, ; trad. fr., p. 198-200].

réactions très violentes, comme on l'a vu avec les commentaires journalistiques faits sur ce roman.

Selon le modèle de Mafred Jahn, quand le lecteur lit un texte de fiction, il se demande : « qui voit ? » et non « qui parle ? », puisqu'il est plus intéressé par la perception du narrateur ou du personnage qu'à sa prise de parole à travers le texte. Jahn utilise la métaphore de la « fenêtre » pour indiquer les différentes possibilités du lecteur de « regarder » ce que le personnage regarde :

> La théorie de la focalisation, dans cette optique, traite du gradient de possibilités que la fenêtre d'un texte a sur les événements du récit et sur les existences au sein de l'histoire. Un passage qui présente des objets ou des événements tels qu'ils sont vus, perçus ou pensés par une focalisation spécifique, naturellement et automatiquement, conduira le lecteur à adopter (ou à transposer) ce point de vue et à ouvrir une fenêtre définie par les paramètres perceptifs, évaluatifs et affectifs qui caractérisent l'agent qui fournit le focus 1[1004].

Dans le souvenir, le lecteur « donne » directement sur l'intimité de don Leo, donc on se retrouve face à une « focalisation stricte », puisque le lecteur est immergé directement dans l'esprit du personnage. L'immersion dans la situation racontée dépend surtout du fait que « l'histoire racontée dans un roman peut en effet rappeler certains éléments – implicites ou explicites – de notre existence »[1005]. On peut imaginer que la sensation d'angoisse est provoquée par cette comparaison : pour « actualiser » le présent du texte, il est nécessaire de revenir à nos souvenirs. Par conséquent, on devra exploiter la force des souvenirs liés aux situations de désir, d'amour, de sexe, qui souvent forment une galaxie de moments plus ou moins positifs, pour comprendre une scène qui pervertit cette « passion » en quelque chose de malade.

À ce propos, Paul Ricœur a montré que « ce qui est interprété dans un texte, c'est la proposition d'un monde que je pourrais habiter et dans lequel je pourrais projeter mes pouvoirs les plus propres »[1006]. Alors, le scandale est suscité par la perception qu'entre nos souvenirs et

---

[1004] Focalization theory, under this view, deals with the gradient of possibilities of a text's windows on story events and existents. A passage that presents objects and events as seen, perceived, or conceptualized from a specific focus-1[1004] will, naturally and automatically, invoke a reader's adoption of (or transposition to) this point of view and open a window defined by the perceptual, evaluative, and affective parameters that characterize the agent providing the focus-1 [Manfred Jahn, « Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept », *Style*, n. 30/2, 1996, p. 256].

[1005] La storia narrata da un romanzo può infatti richiamare alla memoria alcuni elementi - impliciti o espliciti – della nostra esistenza [Carola Barbero, *Chi ha paura di Mr. Hyde?*, Geneve, il Melangolo, 2010, p. 166].

[1006] Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* (1983), Paris, Seuil, 1991, p. 152.

celui de Leo, il y a plusieurs éléments en commun. Le seul élément de divergence est l'âge du compagnon : le langage de la passion, la description des jeux sexuels et des discours des deux « amants » n'ont rien d'exceptionnels. L'exception dérive exclusivement de l'âge de l'amant, non de la modalité de l'acte. Cet acte est maladroit et bête comme d'autres « premières fois ». Il n'y a pas un abyme entre le lecteur et le pédophile Leo : il est très proche de nous et, donc, il n'y a plus aucune ornière profonde dans laquelle nous protéger.

De plus, don Leo lutte chaque jour contre sa condition : il essaye de contrôler ses désirs comme beaucoup :

> A Leo piacciono i bambini. Fisicamente, voglio dire – non tutti, ma se ne vede uno paffutello non può fare a meno di immaginare un rapporto sessuale. La stessa parola "paffutello" lo mette in uno stato di eccitazione e marasma insostenibile; prima che gli spiriti possano accorrere in difesa del cuore, già il peccato è accaduto e l'ha trapassato con le sue frecce. Ma non pratica, non esercita, non disturba i bambini insomma, non glielo lascia nemmeno intuire: cerca di evitarli quando può […]. Nello sforzo di negare, e di negarsi, ha dovuto molte volte respingere un pensiero satanico: "odio i bambini, odio le madri che li generano; vorrei non ci fossero più gestanti…[1007]

On a vu que la description du viol paraît dans un chapitre qui s'appelle *La potenza e l'atto*. Les deux termes appartiennent à l'ontologie aristotélique, toutefois il est utile de présenter le commentaire que Giorgio Agamben a fait sur ces deux concepts, surtout parce qu'il montre comment ils ont donné naissance à la nouvelle vision ontologique chrétienne :

> La distinction de la puissance et de l'acte chez Aristote est certainement ontologique (*dynamis* et *energeia* sont bien « deux modalités selon lesquelles l'être se dit »). Et pourtant, par le fait même d'inscrire une scission dans l'être et d'affirmer ensuite le primat de l'*energeia* sur la *dynamis*, elle contient implicitement une orientation de l'être vers l'opérativité. Cette distinction constitue le noyau originaire de l'ontologie de l'effectualité, dont la terminologie […] a pris forme dans la traduction du terme *energeia*. L'être est quelque chose qui doit se réaliser, qui doit

[1007] Leo a du gout pour les enfants. Je veux dire physiquement, - pas pour tous, mais s'il en voit un bien dodu, il ne peut pas s'empêcher d'imaginer un rapport sexuel. Le mot même de « dodu » le met dans un état d'excitation et de marasme insoutenable ; avant que les esprits puissent accourir pour défendre son cœur, le péché est advenu et l'a transpercé de ses flèches. Mais il ne *pratique* pas, il n'*exerce* pas, il ne dérange pas les enfants, il ne leur laisse pas même deviner : il essaie de les éviter dans la mesure où son ministère le lui permet [...]. Dans ses efforts pour nier, et pour se renier, il a dû plusieurs fois repousser une pensée satanique : « Je hais les enfants, je hais les mères qui les mettent au monde ; je voudrais qu'il n'y ait plus de grossesses... » [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 172-173 ; trad. fr., p. 180].

être mis en œuvre : tel est le caractère décisif que le néoplatonisme et la théologie chrétienne ont développé à partir d'Aristote mais selon une perspective qui n'a rien d'aristotélicien[1008].

La « puissance » est un « pouvoir-faire » qui ne conduit pas forcément au fait. La pédophilie de Leo est « puissante » en lui : cependant, elle est seulement réelle quand elle est « actualisée », c'est-à-dire quand elle se montre sous forme d'acte. Le récit du souvenir est la seule actualisation de la « puissance pédophile » de Leo. Par conséquent, on peut se poser plusieurs questions : être pédophile seulement en « puissance », est-ce un crime ? Désirer avoir un rapport sexuel avec un enfant est-il criminel en soi ou il le devient-il seulement quand il est accompli ? Qu'est-ce qu'on doit penser d'un pédophile qui résiste à sa condition ? Dans ce cas particulier, la situation est encore plus compliquée : Leo n'est pas seulement un pédophile en puissance, parce qu'il a eu un rapport sexuel avec un enfant. Il a actualisé une fois sa « puissance ». Mais, en même temps, il a essayé, durant toute sa vie, de ne pas recommencer. L'acte du souvenir est-il un crime accompli avec une conscience, ou une erreur, une forme de faiblesse face au désir ? Pour répondre, il faut approfondir la pensée d'Agamben, lequel a analysé la nature du prêtre :

L'action se trouve scindée en deux éléments, le premier desquels, le *ministerium* (ou *officium* au sens strict), définit seulement l'être et l'action instrumentale du sacerdoce : c'est pourquoi il est présenté dans les termes de l'humilité et de l'imperfection […]. La seconde, qui réalise et perfectionne le premier, est de nature divine et cependant il est comme inscrit et contenu dans le premier, de sorte que, pour que la fonction sacerdotale soit bien accomplie, il faut nécessairement et automatiquement que l'*effectus* soit réalisé […]. L'*effectus* divin est déterminé par le mystère humain et ce dernier par l'*effectus* divin[1009].

Autrement dit : le prêtre est l'outil avec lequel Dieu accomplit son vouloir. Puisque l'être n'existe pas en tant qu'être, mais seulement parce qu'il se réalise, alors l'existence est nécessaire au prêtre pour réaliser la volonté divine. Par conséquent, les actions du prêtre ne semblent pas être le fruit de sa volonté : il est traversé par l'action, qui trouve son origine en Dieu. À ce propos, on peut relire un passage qui se trouve au début du roman :

"Non ci indurre in tentazione": molti il Padre Nostro lo recitano ancora così perché così l'hanno imparato da piccoli – "non abbandonarci alla tentazione" è invece costretto a dire Leo secondo

[1008] Giorgio Agamben, *Opus Dei* (2011), trad. fr. « Opus Dei », en ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, p. 743.

[1009] Ivi, p. 762-763.

> la nuova traduzione della Cei, che invoca una fantomatica aderenza all'originale greco, ma "eisfèrein" vuol dire "portare verso", quindi proprio "inducere" come letteralmente ha tradotto Gerolamo. Io lo so, Signore, ah se lo so che sei abbastanza malizioso per metterci alla prova, come ora che mi hai spinto a distrarmi nell'attimo dell'"andate in pace"[1010].

Ce passage, qui montre une certaine érudition, cache en réalité un secret beaucoup plus obscur : la « tentation » de Leo, c'est-à-dire sa pédophilie, qui vient directement de Dieu et qui est une manière de mettre à l'épreuve le jeune prêtre. Pour comprendre ce passage, il faut comparer le concept de « tentation » à celui de « désir » : la tentation est un terme qui représente le désir de façon négative. D'ailleurs, le texte commence par une citation de Jacques Lacan, lequel a consacré nombreuses pages à ce concept. Par conséquent, à cet égard, il peut être utile d'introduire les réflexions de Massimo Recalcati, lesquelles se sont focalisées sur l'étude du concept de désir chez Lacan :

> Je ne suis pas libre d'établir mon existence en tant que *ens causa sui*, mais seulement de faire quelque chose de toutes les déterminations importantes qui l'ont produite. On trouve ici un premier paradoxe fondamental du désir. D'une part, le désir est « insaisissable », « erratique », « excessif », « déviant », d'autre part, il apparaît aussi comme un impératif, une tâche éthique[1011].

Le désir est un impératif, donc quelque chose à faire. D'ailleurs, le désir pousse l'homme à agir afin d'atteindre ce qu'il veut. La tentation est seulement un autre terme pour indiquer la même chose, avec une seule différence : la tentation pousse à faire quelque chose qu'il serait mieux de ne pas faire. Dieu instille le désir chez l'homme : pourtant, l'homme doit lui résister. Le texte affirme : « Se Dio ha inventato la sottomissione, Satana ha inventato l'inerzia »[1012]. Dieu est celui qui instille le désir dans l'âme de l'homme et le but de ce dernier est de ne pas y céder. Dieu veut des hommes résistants. Par conséquent, Satan ne doit pas agir, il suffit qu'il

---

[1010] « Ne nous soumets pas à la tentation » : beaucoup récitent encore ainsi le Notre Père, parce qu'ils l'ont appris comme ça quand ils étaient petits – « ne nous abandonne pas à la tentation », est au contraire forcé de dire Leo en suivant la nouvelle traduction de la Conférence épiscopale, qui invoque une hypothétique fidélité à l'original grec ; mais eisfèrein veut dire « porter vers », et donc « soumettre », comme saint Jérôme l'a traduit littéralement. Je le sais, Seigneur, oh je le sais bien que tu es assez malicieux pour me mettre à l'éprouve, et que tu viens de me pousser à me distraire au moment du « allez en paix » [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 23 ; trad. fr., p. 25].

[1011] Io non sono libero di istituire la mia esistenza come un *ens causa sui*, ma solo di fare qualcosa di tutte le determinazioni significanti che l'hanno prodotta. Troviamo qui un primo fondamentale paradosso del desiderio. Da una parte il desiderio è "sfuggente", "erratico", "eccessivo", "deviante", dall'altra appare anche come un imperativo, un compito etico [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op. cit., p. 177].

[1012] Si Dieu a inventé la soumission, Satan a inventé l'inertie [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 63 , trad. fr. 67].

pousse les hommes à ne rien faire. Si Dieu les met toujours à l'épreuve, l'inertie garantira l'échec.

En Siti on observe un renversement du discours d'Agamben : le prêtre, selon le philosophe, est celui qui actualise la volonté de Dieu, celui qui permet à la puissance de passer à l'acte. Au contraire, chez Siti, Leo doit être celui qui ne doit pas actualiser la tentation. Tout comme les hommes de *La scuola cattolica*, même Leo est sujet à l'éthique du non-devoir-être. Dieu crée l'arbre du Bien et du Mal afin qu'Adam et Ève ne puissent pas manger ses fruits. Dieu crée la tentation afin que les hommes n'y cèdent pas. Le désir signe la limite, l'exception qui ne doit pas être accomplie :

> L'eccezione e la regola, pensa. Leo: la regola è il servizio, l'equiparazione degli infimi che siamo tutti – ma l'eccezione è il dialogo delle anime singole, e in quel campo l'ingiustizia è inevitabile, non con ciascuna scatta la stessa consonanza, né sarebbe possibile trattarle allo stesso modo[1013].

On peut interpréter ce passage en disant que tous les êtres humains ont en commun le non-devoir-actualiser le propre désir, mais c'est le désir même qui les distingue les uns des autres. Chaque personne est définie par la « tentation » qu'elle doit nier. Paradoxalement, si quelqu'un arrive à respecter la règle, il ne réussira jamais à montrer son unicité, alors que le « pécheur » pourra se montrer en tant que personne unique grâce à l'exception à la règle qu'il a réalisé à travers la faute.

Tout cela est intéressant si l'on compare cette œuvre à la production précédente de Walter Siti, comme Valentina Sturli a fait :

> Soit dit en passant, et malgré toutes les contradictions dévastatrices que cela implique, Don Leo n'est pas un méchant ordinaire ou quelqu'un dont vous pouvez facilement vous distancer. Et c'est là que réside la puissance incandescente du roman. Parce que le protagoniste est avant tout un sujet désemparé, divisé entre un désir infini et une soif tout aussi infinie d'opposition radicale à lui-même : il est marqué par une impulsion, de nature scabreuse et angoissante, et il se mortifie pour la combattre. De plus, cette impulsion le marque aussi, l'identifie et le met au défi de se dépasser, de se définir et de résister (parce que Don Leo est toujours convaincu que résister sert à quelque chose). Il s'agit d'une nouveauté importante : cette fois, il faut le souligner, Siti a produit un texte qui ne décrit pas l'abandon à ses obsessions, mais qui se construit en fait sur une

[1013] L'exception et la règle, pense Leo : la règle, c'est le service, le traitement égalitaire des êtres infimes que nous sommes tous – mais l'exception, c'est le dialogue avec des âmes singulières, et, dans ce domaine, l'injustice est inévitable, elles n'ont pas toutes la même consonance, il serait impossible de les suivres toutes à la même manière [Ivi, p. 65 ; trad. fr., p. 69].

> résistance totale contre ceux-ci – une résistance non passive, mais active, jusqu'à la destruction de soi et de l'autre, si nécessaire. En cela, il marque un tournant important par rapport à ses œuvres précédentes : l'aspiration n'est plus de se perdre joyeusement dans l'un des nombreux, trop nombreux, paradis artificiels, à certains égards aliénants, mais euphoriques ; ce désir, cette fois, est littéralement quelque chose qui peut brûler et détruire. Et il le fait pour une double raison : parce que le protagoniste n'est pas un intellectuel désenchanté et sournois comme Walter se décrit lui-même, mais quelqu'un qui croit en l'existence de normes absolues et des lois de Dieu, et ensuite parce que le désir affecte précisément l'un des derniers tabous occidentaux : la pédophilie[1014]

Don Leo est l'« ennemi » parce que sa conduite est très loin du sens de la limite du lecteur moyen, mais, en même temps, cela n'en fait pas pour autant un personnage méchant. Peut-être, don Leo est-il le meilleur exemple pour comprendre l'importance de cette terminologie : comme dans la guerre, l'ennemi n'est pas forcément un « monstre », mais il est souvent une personne comme les autres.

Le raisonnement à la base de ce roman considère le désir et Dieu comme la même chose et la morale chrétienne se fonde sur une continuelle lutte contre Dieu/désir. D'ailleurs, dans la Bible on trouve une scène de ce genre : la lutte de Jacob contre l'ange/Dieu :

> Alors Jacob resta seul. Puis un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore, et il vit qu'il ne pouvait avoir raison de lui, il le toucha au creux de la cuisse et le creux de la cuisse de Jacob se démit tandis qu'il luttait avec lui. L'homme dit : « Laisse-moi partir, car l'aurore s'est levée. » Mais il dit : « Je ne te laisserai partir que si tu me bénis. ». Il lui dit : « Quel est ton nom ? » Il dit : « Jacob ». Il dit : « On ne t'appellera plus du nom de Jacob, mais Israël ; car tu as combattu avec Élohim comme avec des hommes, et tu as vaincu ! ». Jacob l'interrogea et dit : « Révèle-

[1014] Tra l'altro, e pur con tutte le devastanti contraddizioni che ciò implica, Don Leo non è un cattivo da operetta né qualcuno da cui si possano prendere facilmente le distanze. E proprio qui sta il potere incandescente del romanzo. Perché il protagonista è prima di tutto un soggetto spaesato diviso tra un desiderio infinito e un'altrettanta infinita sete di radicale opposizione a se stesso: lo segna un impulso, di natura scabrosa e angosciante, che lui si mortifica a combattere, ma che anche lo individua e lo sfida a superare se stesso, a darsi una definizione e a resistere (perché Don Leo è ancora convinto che resistere serva a qualcosa). Si tratta di una novità importante: stavolta, è bene notarlo, Siti ha prodotto un testo che non descrive l'abbandonarsi alle proprie ossessioni, ma che si costruisce anzi sulla totale resistenza ad esse – resistenza non passiva ma attiva, fino alla distruzione di sé e dell'altro, se necessario. In questo segna una svolta importante rispetto ai suoi precedenti lavori: l'aspirazione non è più quella di consegnarsi felicemente a uno dei tanti, troppi paradisi artificiali, per certi versi alienanti ma euforici; stavolta il desiderio è letteralmente qualcosa che può bruciare e distruggere. E lo fa per un doppio motivo: perché il protagonista non è un intellettuale disincantato e sornione come l'io autofinzionale di Walter, ma qualcuno che crede nell'esistenza di norme assolute e leggi di Dio, e poi perché il desiderio investe appunto uno degli ultimi tabù occidentali: quello della pedofilia [Valentina Sturli, « Bruciare tutto, bruciare se stessi », *Poetarum Silva*, 22 Avril 2017, en ligne : https://poetarumsilva.com/2017/04/22/bruciare-tutto-walter-siti-valentina-sturli/siti/, consulté le 28 Juin 2019].

> moi donc ton nom ! ». Il dit : « Pourquoi demandes-tu mon nom ? » Et il le bénit sur place. Jacob appela l'endroit du nom de Peniël: « Car (dit-il) j'ai vu Élohim face à face et j'ai eu la vie sauve ! »[1015]

Roland Barthes, en commentant ce récit, a affirmé : « Sans doute le modèle narratif imprime à Dieu le rôle du Méchant (son rôle structural : il ne s'agit pas d'un rôle psychologique) : c'est que, dans l'épisode de la *Genèse*, se laisse lire un véritable stéréotype du conte populaire : le passage difficile d'un gué gardé par un génie hostile »[1016]. Par conséquent, on peut dire que même dans le roman de Siti, Dieu joue le rôle du méchant, lequel, à travers ses actions, crée l'intrigue, puisqu'il introduit des éléments d'« exception » dans la tranquillité du quotidien. Ce n'est pas un hasard si l'intrigue du roman devient beaucoup plus frénétique après la description du viol : c'est un nœud narratif très puissant, qui bouleverse complétement le rythme du récit. De plus, Dieu est un stratagème pour créer une intrigue psychologique, puisqu'il permet de fusionner le héros et le méchant dans le même personnage : don Leo est le protagoniste et sa maladie est le « méchant ».

Pourtant, don Leo, en commentant justement la lutte de Jacob avec Dieu, dira :

> Si è travestito da angelo ma non è un angelo, è Dio in persona che ha combattuto con me faccia a faccia; non ha voluto dirmi il suo nome e da questo l'ho identificato. È la lotta col Dio che dà la vita: dunque perché lottare se non per restituirgliela, o per toglierla anche a lui? Un Padre che non insegna i limiti non è un padre. Aver lottato personalmente con Dio glorifica i miei inganni e le mie soperchierie, legittima il mio potere […]; uccidere Dio è più nobile che lasciarlo appassire di morte naturale[1017].

Leo prononce ce discours à lui-même pendant un « esercizio ignaziano »[1018], dans lequel il semble interpréter la figure de Jacob : dans le sens d'« analyser » et de « joueur ». Ici, on retrouve le raisonnement qui a ouvert l'analyse des personnages dans cette thèse : c'est la figure

---

[1015] *Genèse XXXII, 24-32. La Bible. Ancien Testament I*, op. cit., pp. 109-110.

[1016] Roland Barthes, « Analyse textuelle de *Genèse* 32.23-33 » (1972), en ID. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 2015, p. 327.

[1017] Il s'est vêtu en ange mais ce n'est pas un ange, c'est Dieu en personne qui m'a combattu face à face ; il n'a pas voulu me dire son nom, et je l'ai reconnu à cela. C'est la lutte avec Dieu qui donne la vie : alors pourquoi lutter sinon pour la lui rendre, ou la lui enlever ? Un Père qui n'enseigne pas les limites n'est pas un père. Avoir personnellement lutté contre Dieu, cela consacre mes abus et mes supercheries, cela légitime mon pouvoir […] ; tuer Dieu est plus noble que le laisser disparaître de mort naturelle [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 276 ; trad. fr., p. 284].

[1018] Exercice de Saint Ignace [Ivi, p. 274]. Il fait références aux exercices spirituels conçus par Saint Ignace de Loyola, le fondateur de la Compagnie de Jésus.

du père qui symbolise la limite, il est le personnage qui transmet la loi. Mais, pour approfondir cet aspect, il faut analyser le passage où Leo parle de son vrai père :

> Un padre che aveva reagito al matrimonio sbagliato semplicemente andandosene, senza nemmeno provarci a raddrizzarlo, e quando Leo trascorreva con lui i giorni previsti dal giudice, non faceva che abbandonarsi alla musica – con pignolerie poco adatte a un ragazzo, alzandosi ogni dieci minuti per regolare il volume o la convergenza delle casse. Ascoltava a occhi chiusi e bocca aperta, come se ogni accordo fosse un orgasmo; «l'unica cosa che mi ha regalato» recriminava Leo «è stato il silenzio»[1019].

Le père réel de Leo est une figure du silence : il ne pose aucune limite, il n'empêche pas son fils de faire ce qu'il veut. Il ne prononce pas la loi, il ne donne pas sa parole : il s'en va. Il montre exclusivement son inefficacité. Selon la perspective psychanalytique :

> Un père n'est pas celui qui a le dernier mot sur le sens de la vie et de la mort, mais plutôt celui qui sait porter la parole et, par conséquent, sait perdre le pouvoir de détenir le dernier mot. […] Si l'on ne veut pas reproduire un exercice purement sadique de la Loi, l'acte qui introduit l'impossible doit être médiatisé par un témoignage particulier qui porte en lui-même le sens de la limite. Je veux dire que pour qu'il y ait une fonction symbolique de la limite, la limite doit d'abord avoir été une expérience de celui qui la fait exister[1020].

Le père de Leo, à travers le silence, renonce à ramener l'expérience de la limite. On ne sait pas ce qu'il veut que son fils fasse ou ne fasse pas. Il fuit, en renonçant à toute forme de jugement : c'est le fils qui doit interpréter le geste du père. Dieu, alors, n'est qu'une sublimation de cet aspect : « Dio non mi parla più, mi ha abbandonato al buio in preda alla censura spasmodica dei miei desideri; ma lo molesterò fin che non mi parlerà di nuovo »[1021]. Leo sait qu'il y a une limite, qu'il y a des choses qui peuvent susciter la contrariété des autres, pourtant

---

[1019] Un père qui avait réagi à son mariage raté tout simplement en s'en allant, sans même essayer d'arranger les choses, et quand Léo passait avec lui les journées octroyées par le juge, il ne faisait qu'écouter de la musique - avec des maniaqueries peu conformes à ce qu'attend un enfant, comme se lever toutes les dix minutes pour régler le volume ou la convergence des enceintes. Il écoutait les yeux fermés et la bouche ouverte, on aurait dit qu'il éprouvait un orgasme à chaque accord ; « la seule chose qu'il m'a offerte », accusait Leo, « a été le silence » [Ivi, p. 33 ; trad. fr., p. 35].

[1020] Un padre non è colui che detiene l'ultima parola sul senso della vita e della morte, ma è piuttosto colui che sa portare la parola e, di conseguenza, sa perdere il potere di detenere l'ultima parola. Se non si vuole riprodurre un esercizio solo sadico della Legge, l'atto che introduce l'impossibile deve essere mediato da una testimonianza singolare che porta su di sé il senso stesso del limite. Voglio dire che affinché vi sia funziona simbolica del limite, il limite deve innanzitutto essere un'esperienza di chi lo fa esistere [Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 34].

[1021] Dieu ne me parle plus, il m'a laissé dans l'obscurité sous le coup de la censure spasmodique de mes désirs ; mais je vais le harceler jusqu'à ce qu'il me parle à nouveau [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 305].

personne n'en parle. Il est le représentant du « fils Télémaque », théorisé par Recalcati, lequel souhaite qu'« il y ait un "père", qu'il puisse y avoir un sens humain et non animal de la Loi, qu'il puisse y avoir un Ailleurs, une autre chose que la jouissance incestueuse des Prétendants de Pénélope et la dévastation de sa maison »[1022].

À la lumière de ce que l'on vient de lire, Leo est le personnage qui se trouve face au silence du père : il n'y a pas une codification de la loi, donc il doit continuellement interpréter le réel afin de comprendre quelle est la chose juste à faire. Dieu représente la nécessité de la Loi et, en même temps, la difficulté de la comprendre : il instille la loi « animale » du désir charnel, du besoin sexuel pédophile. Pour quoi faire ? Pour la nier. Dieu donne un impératif à nier afin qu'on puisse chercher un autre impératif, un impératif qui va au-delà de la chair. Suivre l'impératif de la chair, au lieu de libérer l'individu, l'enchaîne dans les limites de son propre corps. Nier cet impératif, alors, devient l'occasion de limiter ses actions, mais afin de sortir des limites de sa propre nature charnelle. Cependant, le final du texte, à travers le personnage d'Andrea, bouleversera même cette conviction. On le verra dans le troisième chapitre.

2.7 Les ouvrages métalittéraires sur la violence

Depuis la publication de *Gomorra* de Roberto Saviano, la représentation de la violence, dans le domaine de la littérature italienne, a pris les mêmes traits que la dénonciation. D'ailleurs, avec Roberto Saviano devenu désormais une « *star* », Giuliana Benvenuti affirme, il y a

> Une « prise de parole » qui semble presque vierge et qui n'est pas atteinte par le littéraire ; qui semble seulement impliquée par une tension éthique qui se déverse dans le devoir de « révélation »; l'auteur (c'est-à-dire le personnage de l'histoire produite rétroactivement par le dispositif d'écriture qui vient d'être mentionné) n'a donc qu'un seul but et qu'une seule tâche, celle de mettre en évidence les mécanismes du système de la Camorra[1023].

[1022] Vi sia "padre", che possa esservi un senso umano e non animale della Legge, che possa esservi un Altrove, un'Altra Cosa rispetto al godimento incestuoso dei Proci e alla devastazione della sua casa [Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 113].

[1023] Una "presa di parola" che pare quasi vergine e inattinta dal letterario; che sembra, cioè, solamente implicata da una tensione etica che si riversa in dovere della "rivelazione"; lo scrittore (ossia il personaggio nel racconto retroattivamente prodotto dal dispositivo di scrittura appena menzionato) ha così un unico scopo e un unico compito, quello di portare a evidenza gli addentellati del Sistema camorristico [Giuliana Benvenuti, *Il brand* Gomorra, Bologne, il Mulino, 2017, p. 28-29].

Dans ce chapitre, on a essayé de montrer certaines thématiques qui ont intéressé les écrivains : il y a la Camorra (Saviano, Rea, Di Monopoli), la corruption financière (Di Monopoli, Lagioia, Frasca), le terrorisme (Vasta, Frasca), le viol (Albinati, Siti). On peut dire que les écrivains identifient certains sujets liés à la violence et les choisissent comme points de départ pour construire de leurs intrigues. Même si on ne peut pas toujours parler d'une dénonciation directe des modalités de la violence, tous les romans analysés jusqu'à maintenant sont des manières d'explorer, avec les outils de la narration, certains cas sanglants.

En parlant de *Gomorra*, le sociologue Alessandro Dal Lago a manifesté sa contrariété envers la rhétorique de Roberto Saviano : en effet, il critique l'attitude de l'écrivain napolitain à considérer la Camorra comme l'unique forme de « tyrannie »[1024] au monde. Même si cette position est très critiquable[1025], Dal Lago individualise la nécessité de se concentrer sur une autre forme de violence, celle des médias, à l'époque (le livre de Dal Lago a été publié en 2010) symbolisée par la figure de Silvio Berlusconi[1026].

Dans ce paragraphe, on essayera de montrer que la littérature a perçu cette problématique et en a fait un sujet d'analyse : parmi les romans du corpus, ici on se concentrera sur deux œuvres qui parlent de la façon de représenter pour le public la violence et le pouvoir (Wu Ming 1) ou pour montrer comment les médias italiens racontent la violence (Pascarella). En effet, le problème ne réside pas exclusivement dans la violence, mais aussi dans la façon de la représenter. *Un viaggio che non promettiamo breve* de Wu Ming 1 et *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella, par conséquent, sont aussi des ouvrages métalittéraires, car ils ne se limitent pas à raconter, mais déconstruisent aussi les récits dont ils parlent.

2.7.1 L'Entité, le Tav comme symbole du dispositif capitaliste

Le mouvement No Tav, c'est-à-dire la partie amie du livre de Wu Ming 1, est une organisation plurielle, formée de nombreux personnages. Au contraire, la partie ennemie du livre est représentée comme une force unique qui détermine les actions de qui veut réaliser le

[1024] Tirannia [Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta*, Rome, Manifestolibri, 2010, p. 11].

[1025] On ne peut pas critiquer un écrivain car il a choisi un certain sujet et non un autre. Il n'y a pas, dans le champ littéraire, une limitation en tel sens. Se focaliser sur la Camorra ne signifie pas réduire tout le mal du monde à la criminalité organisée. De plus, vue la nature « littéraire » de *Gomorra*, on peut même comprendre une utilisation hyperbolique du langage, afin de secouer les lecteurs. Puisque Saviano ne montre pas *la* vérité, mais *sa* vérité.

[1026] Cf. Ivi, p. 12.

projet du Tav. Cette force est quelque chose de difficile à définir, et échappe à la compréhension humaine. Par conséquent, Wu Ming 1 exploite les ressources du genre de l'*horror* pour décrire cette force ennemie, qu'il appelle, de façon très générique « Entità ». En effet, il présente au lecteur ce « personnage » en présentant le projet de la ligne comme une chose possédée par un esprit :

> Come una Sindone, il foglio riportava l'impronta della Val di Susa in variabili toni di grigio: l'orografia, le linee della ferrovia, delle strade, dei corsi d'acqua... Su quei toni di grigio, righe più marcate, righe nere, continue e tratteggiate, accompagnate da scritte e cifre. Il progetto della Nuova Linea Torino-Lione. Sotto il disegno, la carta ribolliva, *plop*, *plop*, borbottando come il fango di un laghetto termale. Il progetto era insonne, si agitava, non ne poteva più di stare nella *flatland*. Le linee di fiumi e strade erano sbarre di prigione. Spezzarle. Spezzarle e divenire realtà. Il progetto spingeva, urtava, scuoteva la parete della terza dimensione, bagnava la grana della carta col suo sudore bollente, e il foglio sobbalzava, si innalzava, si inarcava, facendo tremare il tavolo. Finalmente le sbarre avevano ceduto, scagliando tutt'intorno il nero del disegno, facendolo cadere, simile a liscivia, sul pavimento di grès laminato effetto legno. Dal foglio squarciato era uscito il progetto, nella sua nuova Entità. Descriverla? E come, se era invisibile? Soltanto alla luce del giorno, mettendo bene a fuoco, si sarebbe potuto intuire un nucleo in movimento, vibratile, una sorta di fitto vortice, mulinello di incomunicabilità e grumi di miti logori[1027].

Le projet, une fois conçu, acquiert une vie autonome. Il commence à exister au-delà des êtres humains qui l'ont fait. Même si le texte est caractérisé par la présence de recherches documentaires approfondies, Wu Ming 1, pour représenter la force de l'idée du Tav, a besoin du langage fantastique. Toutefois, il est, en même temps, conscient de la difficulté de l'usage de cette métaphore horrifique : par conséquent, il imagine un échange épistolaire avec Howard Phillips Lovecraft, célèbre écrivain d'histoires d'horreur du début du XXème siècle. À travers

[1027] Comme un linceul, le papier était paré de l'empreinte du Val de Suse en différentes nuances de gris : l'orographie, les lignes de chemin de fer, les routes, les voies navigables... Sur ces nuances de gris, il y avait des lignes plus marquées, des lignes noires, continues et pointillées, accompagnées d'écritures et de chiffres. Le projet de la nouvelle ligne Lyon-Turin. Sous le dessin, le papier bouillonnait, *plop*, *plop*, clapotant comme la boue d'une source thermale. Le projet était insomniaque, il était agité, il ne pouvait plus supporter de rester dans le *flatland*. Les lignes des rivières et des routes étaient des barreaux de prison. Casser. Cassez-les et devenez réalité. Le projet poussait, bousculait, heurtait le mur de la troisième dimension, trempait le grain de papier de sa sueur chaude, et le papier se mettait à frémir, se soulevait, se cambrait, faisant trembler la table. Enfin, les barreaux avaient cédé, libérant tout autour le dessin noir, le faisant tomber, comme du sable, sur le sol en grès laminé à effet bois. De la feuille déchirée était né le projet, dans sa nouvelle Entité. La décrire ? Et comment, si elle était invisible ? Ce n'est qu'à la lumière du jour, selon une focalisation précise, que l'on aurait pu deviner un noyau mobile et vibrant, une sorte de vortex dense, un tourbillon d'incommunicabilité et de nœuds de mythes usés [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 61].

les lettres de Lovecraft, reçues de l'au-delà, Wu Ming 1 crée une sorte d'intrigue « métalittéraire », dans laquelle on assiste à l'évolution de sa capacité à représenter cette Entité :

> Una mattina, nel dormiveglia, avevo chiesto un consiglio a un collega americano morto nel 1937:
> – Maestro, ho messo in campo questa «Entità» e adesso in campo devo tenerla, ed è una bella sfida: non è animata né inanimata, non ha corpo ma è concreta, è una sorta di grumo di concetti, l'insieme delle logiche e delle retoriche sulla Nuova Linea Torino-Lione. Devo raccontare il suo agire e gli effetti del suo agire, ma corro il rischio di non trovare il giusto tono, le giuste figure retoriche. Poiché i Suoi racconti sono la principale ispirazione dietro questa scelta, ha qualche suggerimento da darmi?
> Caro collega,
> io stesso ebbi problemi simili. Secondo i miei detrattori, il mio insistere su cose «innominabili» e «indicibili» era un sotterfugio puerile che ben si addiceva alle mie deboli qualità letterarie. Ero troppo affezionato all'espediente di concludere i miei racconti con visioni che paralizzavano le facoltà dei miei eroi e li lasciavano senza coraggio, senza parole né sufficiente lucidità mentale per rivelare con chiarezza le loro esperienze. Mi sembra però che i protagonisti del Suo libro non difettino di coraggio, né di parole giuste, né della lucidità che serve per raccontare la loro vita e la loro lotta. In ogni caso, ecco il mio parere: dovrebbe tenere distinti i piani della narrazione. Non metta mai in scena uno scontro diretto tra l'Entità e i No Tav. Questi ultimi dovrebbero affrontare sempre e solo emissari dell'Entità: scagnozzi armati, politici, affaristi, pennivendoli. Schiere di sonnambuli, di posseduti dalla grande opera. L'Entità dovrebbe sempre comparire da sola, intenta a irradiare, influenzare e curvare lo spazio intorno a sé. In tal modo, Ella sarà più libero di usare tutte le metafore e le similitudini che ritiene utili, poiché non descriverà la percezione dell'Entità da parte dei No Tav né di chicchessia, bensì l'Entità nel suo puro agire, senza testimoni.
> Con la più grande cordialità, Suo
>
> H. P. Lovecraft[1028]

[1028] Un matin, dans mon sommeil, j'ai demandé conseil à un collègue américain décédé en 1937 : « Maître, j'ai couché cette « entité » sur papier et maintenant je dois la garder sur ce papier, mais c'est un grand défi : elle n'est ni animée, ni inanimée, elle n'a pas de corps mais elle est concrète, c'est une sorte de grumeau de concepts, l'ensemble des logiques et des réticences concernant la Nouvelle Ligne Lyon-Turin. Je dois raconter ses actions et les effets de ses actions, mais je crains de ne pas trouver le bon ton, ni les bonnes figures rhétoriques. Puisque vos œuvres sont la principale source d'inspiration de ce choix, avez-vous des suggestions à me faire ?

Cher collègue,

J'ai eu moi-même des problèmes similaires. Selon mes détracteurs, ma tendance à insister sur les choses « innommables » et « indicibles » était un subterfuge puéril, mais adapté à mes faibles qualités littéraires. J'aimais trop conclure mes histoires par des visions qui paralysaient les facultés de mes héros et les laissaient sans courage, sans mots et sans la lucidité mentale suffisante pour révéler clairement leurs expériences. Il me semble, cependant, que les protagonistes de votre livre ne manquent ni de courage, ni de mots justes, ni de la lucidité nécessaire pour

Mais, qu'est-ce que cette Entité ? Le texte hésite, il semble avoir du mal à dresser un portrait clair de cette force. L'Entité paraît, mais il n'est pas facile de comprendre quelle est sa réelle nature. Le narrateur, à travers le stratagème du dialogue avec Lovecraft, transforme ses difficultés d'écriture en une énième occasion narrative. Toutefois, le portrait arrive enfin, même si c'est à moitié du texte :

> L'Entità sognava sé stessa, andava innanzi un fotogramma dopo l'altro e sognava sé stessa in un futuro imminente, si sognava incombente, in bilico sulle vite di ogni essere in quella valle, si sognava inevitabile, ineluttabilmente dietro ogni angolo di ogni esistenza, perché l'avvenire era scritto, cronoprogrammato. L'Entità aveva deposto uova di recinto, dalle quali nascevano spire di filo-rasoio fremente, e distese di plastica arancione, e si sognava già cantiere, compiuto, inconfondibile cantiere congiunto all'autostrada, una missione comune nel regno minerale, svincoli e ferro e lamiere su asfalto, e un buco nella roccia dell'Ambin, e una talpa meccanica a scavarlo. *I wish I was a mole in the ground*, l'Entità canticchiava tra sé e sé, in quel vago spaziare intorno che era la sua sonnambulia, un vagare attorno nelle frequenze radio e tv, nell'invisibile aereo formicaio delle telefonate, dentro i cavi che portavano informazioni. L'Entità sognava il futuro, e al tempo stesso ascoltava il presente. Passava le notti così, quelle notti di fine giugno - inizio luglio, origliando i fuori onda di Radio Blackout e, all'opposto, dei talk show televisivi, tra riunioni dei No Tav e sbadigli di sbirri al telefono con le mogli. Quand'era nata, nei giorni del presidio di Venaus, l'Entità era piccola, debole, astratta. La sua presa sul mondo era tenue. Negli anni era cresciuta, e aveva imparato, e imparando si era fatta più concreta, un'impronta convessa nella concavità del mondo. Dopo la conquista della Maddalena, era persino divenuta visibile, e tangibile. Era il non-ancora-cantiere. Al tempo stesso, l'Entità era l'idea del cantiere, e il sogno sognato da quell'idea, e su un piano più vasto era il progetto della Torino-Lione, tutti

---

raconter leur vie et leur combat. En tout cas, voici mon avis : vous devriez garder les plans narratifs séparés. Ne jamais mettre en scène une confrontation directe entre l'Entité et le mouvement No Tav. Ces derniers ne devraient avoir affaire qu'à des émissaires de l'Entité : hommes de main armés, politiciens, hommes d'affaires, scribouillards acharnés. Une armée de somnambules, de ceux qui sont possédés par ce grand projet. L'Entité doit toujours apparaître seule, avec l'intention de rayonner, d'influencer et de remplir l'espace qui l'entoure. De cette façon, Vous serez plus libre d'utiliser toutes les métaphores et les similitudes que vous jugerez utiles, puisque vous ne décrirez pas la perception de l'Entité par le mouvement No Tav ou n'importe qui d'autre, mais l'Entité dans son action pure, sans témoins.

Bien confraternellement,

H. P. Lovecraft [Ivi, p. 103-104].

gli scenari raccontati per giustificarla, e dunque tutti i ritardi e le brutte figure, i passi indietro e gli inconvenienti causati dai No Tav[1029].

L'Entité sort du projet de la ligne ferroviaire à grande vitesse. Elle est une idée qui veut se réaliser : pour ce faire, elle a besoin du concours de plusieurs individus. Par conséquent, même le Tav est un personnage pluriel. Toutefois, il y a une profonde différence entre le Tav et le mouvement des No Tav. Ces derniers sont une entité plurielle qui naît de la collaboration entre plusieurs individus. Au contraire, le Tav est une idée qui s'impose à plusieurs individus. Une fois que l'idée a été formulée, sur le dossier de présentation du projet, elle est devenue une force autonome. Elle rêve d'elle-même, elle n'a plus besoin de la présence humaine pour s'alimenter, mais seulement pour se réaliser.

À ce propos, on peut dire que le projet du Tav a donné naissance à un langage mythologique. Nous pouvons définir cette forme de langage à travers définition de Furio Jesi : c'est « concevable comme un champ d'éléments totalisants, fonctionnant de manière à conditionner, selon une norme absolument auto-justifiante, les autres éléments linguistiques non privilégiés »[1030]. Le langage mythologique croit être le monde entier et tout ce que ce langage ne contemple pas est rejeté en dehors du monde. On a vu dans le premier chapitre que le mouvement No Tav lutte pour sa reconnaissance, afin de faire sortir ses membres de la condition d'inexistence. Le langage mythologique du Tav essaie constamment de rendre

[1029]L'Entité rêvait d'elle-même, avançait image par image et rêvait d'elle dans un avenir imminent, se rêvait menaçante, planant sur la vie de chaque être de cette vallée ; elle se rêvait inévitable, inéluctable, dans chaque recoin de chaque existence, parce que l'avenir était écrit, chronoprogrammé. L'entité avait pondu des œufs d'enclos, desquels étaient nés des flèches de lames de rasoir bien tranchantes et des morceaux de plastique orange, et elle rêvait déjà d'un chantier, de construire un chantier achevé sans équivoque, relié à l'autoroute, une mission commune au règne minéral, aux jonctions, au fer et à la tôle sur l'asphalte, et à un trou dans le rocher de l'Ambin, et à une taupe mécanique pour le creuser. *I wish I was a mole in the ground,* se fredonnait l'entité, dans cette vaste déambulation qu'était son somnambulisme, une errance parmi les fréquences de la radio et de la télévision, dans la fourmilière aérienne invisible des appels téléphoniques, à l'intérieur des câbles qui transportaient les informations. L'Entité rêvait de l'avenir, et en même temps, écoutait le présent. C'est ainsi qu'elle passa ses nuits, ces nuits de fin juin - début juillet, à écouter Radio Blackout ou, au contraire, à suivre les talk-shows télévisés, entre les réunions du mouvement No Tav et les flics, qui baillaient au téléphone avec leurs épouses. Quand elle naquit, à l'époque de la garnison de Venaus, l'Entité était petite, faible, abstraite. Son emprise sur le monde était ténue. Au fil des ans, elle avait grandi, et avait appris, et l'apprentissage était devenu plus concret, une empreinte convexe dans les cavités du monde. Après la conquête de la Madeleine, elle était même devenue visible, et tangible. C'était le chantier du pas-encore. En même temps, l'entité était née du chantier, et le rêve que cette idée faisait naître, à un tout autre niveau était le projet Lyon-Turin, tous les scénarios racontés pour le justifier, et donc tous les retards et les mauvais chiffres, les pas en arrière et les inconvénients étaient causés par le mouvement No Tav [Ivi, p. 344-345].

[1030] Pensabile come ambito di elementi totalizzanti, funzionanti in modo da condizionare, secondo una norma assolutamente autogiustificantesi, gli altri elementi linguistici non privilegiati [Furio Jesi, *Il tempo della festa*, op. cit., p. 192].

inefficace le discours du mouvement No Tav, afin de le délégitimer. Cependant, le Tav ne semble pas être la création d'une idée nouvelle, mais l'énième actualisation de l'idée du capitalisme (en effet, Wu Ming 1 parle de « mythes consommés »). Dans le premier chapitre, on a vu que le Tav est une représentation du concept de « progrès ». Il est nécessaire d'approfondir cet aspect, en revenant à la pensée de Karl Löwith, l'auteur qui a déconstruit les différentes philosophies de l'histoire dans le monde occidental :

> C'est le christianisme qui a procuré le premier pressentiment du progrès humain. En proclamant la suprématie de la loi évangélique sur la loi mosaïque, il occasionna la pensée d'un développement de l'histoire qui progresse vers l'ultime accomplissement de celle-ci. Toutefois, le christianisme ne pouvait transformer cette idée en une théorie scientifique du progrès social, car une telle théorie fût aussitôt entrée en contradiction avec la prétention de celui-là à être le stade ultime de l'esprit humain.
>
> La première théorie satisfaisante du progrès universel fut exposée par un adepte du christianisme qui était en même temps un grand savant. Pascal considérait toute la succession historique des générations au cours des temps comme « un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement »[1031].

Le « progrès » est considéré comme une force divine qui s'accomplit nécessairement. Même l'Entité décrite par Wu Ming 1 se considère comme quelque chose d'inéluctable, qui doit forcément se réaliser. Elle est chronoprogrammée, au sens qu'elle impose son avenir. De plus, on comprend pourquoi le mouvement est considéré comme une sorte de « scandale » : en effet, il semble lutter contre une nécessité, donc lutter contre la réalité. C'est dans la volonté de redéfinir le Tav comme une chose inarrêtable, parce que cohérente avec l'histoire du progrès humain, que demeure la violence symbolique exercée par l'Entité : elle empêche de penser autrement. De plus, on a vu dans le premier chapitre que la lutte No Tav est aussi un combat entre deux visions différentes de la production : donc, le « progrès » du Tav n'est plus celui de Pascal, c'est-à-dire de la connaissance, mais celui du marché, qui veut augmenter ses produits et donc ses profits. D'ailleurs, l'idée du Tav n'est pas suffisante en soi, elle prétend être réalisée, elle aspire à la production d'elle-même.

Tout comme dans *Dai cancelli d'acciaio*, même ici on rencontre l'idée que l'être divin a besoin de l'être humain pour se réaliser. On observe un renversement de la figure du Léviathan de Thomas Hobbes : le Léviathan représente l'union en nombre du peuple qui se réunit afin de

[1031] Karl Löwith, *Histoire et salut*, op. cit., p. 105.

donner son pouvoir à une seule entité souveraine. Même si le souverain est au-delà des lois, il est l'acteur et non l'auteur de ses décisions, puisque l'autorité reste dans les mains du peuple qui a seulement cédé son pouvoir, en tant que capacité d'action[1032]. Au contraire, l'Entité ne naît pas d'une décision du nombre, mais elle sort d'un projet particulier qui, ensuite, s'impose comme universel. En outre, puisque, comme l'a montré Myriam Revault D'Allones, « la philosophie du progrès contient en elle-même la garantie de sa réalisation et décharge les hommes de leur responsabilité »[1033], alors on peut dire qu'à travers l'Entité, les hommes, au lieu de céder leur pouvoir, cèdent leur autorité. Ils deviennent des « émissaires » de l'Entité, possédés par l'idée. Cet aspect est remarqué dans le texte en parlant de l'état psychophysique des policiers :

> Che le violenze vi fossero state era assodato: sempre nel decreto di archiviazione si parlava di «atti di violenza ingiustificata da parte di pubblici ufficiali nei confronti di pacifici cittadini», costituenti «reati di lesioni personali volontarie […]». Quanto accaduto evidenziava «uno scarso livello di professionalità, tecnica e/o sotto il profilo della cultura democratica, del personale operante».
>
> C'era dell'altro: Cibinel prendeva atto di «una non isolata percezione da parte degli osservatori di uno stato di alterazione psico-emotiva che non appare spiegabile in termini di naturale perturbamento durante un'azione pur certamente impegnativa, in molti tra gli agenti operanti». Il gip si riferiva alle numerose testimonianze sugli «sguardi alienati» e «non pienamente coscienti» di poliziotti e carabinieri. Molti avevano descritto «occhi arrossati» e spiegato che gli agenti sembravano «sotto l'effetto di qualche sostanza»[1034].

Ce n'est pas un hasard si Wu Ming 1 appelle « armée de somnambules » toutes ces personnes qui agissent selon la volonté de l'Entité, puisqu'il évoque une autre œuvre du

---

[1032] Cf. Thomas Hobbes, *Léviathan*, op. cit., p. 287 et ss.

[1033] Myriam Revault d'Allones, *La crise sans fin*, op. cit., p. 38.

[1034] Le fait qu'il y ait eu des violences était bien établi : le procès-verbal faisait également référence à des « actes de violence injustifiée commis par des fonctionnaires de police contre des citoyens pacifiques », constituant des « atteintes volontaires à l'intégrité physique des personnes [...] ». Ce qui s'est passé a montré « un faible niveau de professionnalisme, technique et/ou de culture démocratique, du personnel de travail ». Ce n'est pas tout : Cibinel a noté « une perception non isolée par les observateurs d'un état d'altération psycho-émotionnelle qui ne semble pas pouvoir s'expliquer en termes de perturbation naturelle au cours d'une intervention, certes difficile, chez de nombreux agents. Le juge faisait référence aux nombreux témoignages sur les « regards aliénés » et « pas pleinement conscients » des policiers et des carabiniers. Plusieurs personnes avaient décrit des « yeux rouges » et expliqué que les agents semblaient « sous l'influence d'une substance quelconque » [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 67-68].

collectif, *L'armata dei sonnambuli* [L'armé des somnambules], laquelle s'est concentrée justement sur la représentation de la possession du peuple par une idée venant d'en haut :

> Un uomo ha la mente fatta di cera. Se la volontà di un essere superiore, di un uomo nobile e forte si imprime con decisione in tale duttile materia, allora ecco apparire un risultato. Non una rivoluzione, ma la volontà dell'uno che piega la volontà dell'altro[1035].

Ce contrôle « psychique » dérive du rapport entre les classes et donc du rapport entre les structures économiques. Dans le cas du Tav, la question est encore plus radicale, puisqu'on observe une hégémonie du monde économique sur le monde politique et les institutions de l'état. Le passage suivant, à ce propos, est éclairant :

> Tra i soldi che Ltf[1036] chiedeva a Bellone, Perino e Vair[1037] c'erano anche le fatture degli alberghi per quattrocento tra poliziotti, carabinieri e finanzieri, le forze dell'ordine che avevano scortato le trivelle all'autoporto e nei dintorni.
>
> – I conti degli alberghi?!
>
> Si era così venuto a sapere che l'alloggio era a carico di Ltf, pagato con i fondi per le infrastrutture e con il contributo Ue per la progettazione della Torino-Lione.
>
> – Non capisco, polizia e carabinieri sono diventati milizie private di Ltf?
>
> La forza pubblica dello Stato pagata da una società di diritto privato, ma sempre con soldi della collettività, e se ne pretendeva pure la restituzione... da parte dei No Tav. Restituzione non alla collettività, beninteso, ma alla società di diritto privato. Tutte le contraddizioni della vicenda Torino-Lione compresse in un guscio di noce[1038].

[1035] L'esprit d'un homme est fait de cire. Si la volonté d'un être supérieur, d'un homme noble et fort est gravée de façon décisive dans une matière aussi souple, alors un résultat apparaît. Pas une révolution, mais la volonté de plier l'autre [Wu Ming, *L'armata dei sonnambuli*, Turin, Einaudi, 2014, p. 94].

[1036] Lyon-Turin Ferroviaire : entreprise française qui s'occupe de la réalisation de la ligne transfrontalière, entre la France et l'Italie, du projet Tav.

[1037] Ils s'agit d'activistes No Tav dénoncés par la Ltf. L'entreprise exige qu'ils remboursent les dommages causés par le blocage des chantiers [Cf. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 132].

[1038] Parmi les sommes d'argent que la Ltf a réclamé à Bellone, Perino et Vair, figuraient également les notes d'hôtel de quatre cents policiers, carabiniers et financiers : les forces de l'ordre avaient escorté les foreuses jusqu'au port et dans ses environs.

- Des notes d'hôtel ?!

On a ainsi appris que l'hébergement avait été payé par Ltf, avec des fonds réservés aux infrastructures, et avec la contribution de l'Union Européenne pour la conception de la ligne Lyon-Turin.

- Je ne comprends pas, la police et les carabiniers sont devenus les milices privées de la Ltf ?

La force publique de l'État payée par une entreprise privée, mais toujours avec l'argent de la communauté, et ils ont également exigé sa restitution... au mouvement No Tav. Restitution non pas pour la communauté, bien

On peut analyser une telle situation en faisant référence aux réflexions du philosophe André Comte-Sponville, qui a analysé le rapport entre capitalisme et éthique. Il appelle cette situation « barbarie libérale » : selon sa pensée, on peut analyser les actions humaines en partant de quatre niveaux : techno-économique, politique, moral et éthique. Le niveau le plus bas donne au niveau le plus haut les moyens de survivre et, en même temps, le niveau le plus haut doit donner au niveau le plus bas des règles. Quand, au contraire, le niveau le plus bas veut donner ses règles au niveau le plus haut, alors assistera à la « barbarie ». La barbarie libérale, c'est-à-dire le contrôle du niveau techno-économique sur le politique s'unit, souvent, à la tyrannie des experts, selon laquelle :

> Donc, cher ami, le peuple n'y comprend rien… Si bien que dès qu'une question un peu importante ou compliquée se pose […], plutôt que d'organiser un référendum ou un débat au Parlement – parce que les députés, vous le connaissez comme moi, ils n'y comprennent pas beaucoup plus -, mieux vaut mettre sur pied un comité d'experts, une commission des sages, etc. Laissons enfin décider les esprits compétents ![1039]

Ce n'est pas un hasard, alors, si les activistes ont été décrits comme des ignorants :

> Secondo Luca Rastello, il movimento No Tav era «il più calunniato nella storia dei movimenti italiani». Sicuramente era uno dei più insultati: «quattro montagnini nullafacenti», li aveva chiamati un ministro delle Infrastrutture; «nessuna persona di buon senso può accettare che pochi teppisti facinorosi tengano in ostaggio un'intera valle», aveva detto un senatore, del quale si sarebbero potute citare centinaia di altre frasi analoghe o peggiori. Alcune gli erano valse querele e condanne per diffamazione. E i titoli gridati, i servizi televisivi capziosi, le dicerie diffuse senza verifiche, gli scoop o presunti tali, i «teoremi» giudiziari che tradivano una completa ignoranza della valle, della sua storia, delle sue anime[1040].

Si les deux forces représentent deux visions de la production, l'attitude des défenseurs du Tav essaie de rendre inefficaces les discours des No Tav, afin de les empêcher de devenir des

---

sûr, mais pour la société privée. Toutes les contradictions de l'affaire Lyon-Turin tiennent dans une coquille de noix [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 134].

[1039] André Comte-Sponville, *Le capitalisme est-il moral ?* (2004), Paris, Dunod, 2006, p. 101.

[1040] Selon Luca Rastello, le mouvement No Tav a été « le plus calomnié de l'histoire des mouvements italiens ». Certes, il fut l'un des plus insultés : « quatre alpinistes fainéants », comme les avait qualifiés un ministre de l'Infrastructure et des Transports ; « Aucune personne sensée ne peut accepter que quelques fauteurs de troubles prennent une vallée entière en otage », déclara un sénateur, dont on aurait encore pu citer quelques phrases similaires ou pires. Certaines lui ont valu des poursuites judiciaires et des condamnations pour diffamation. Sans oublier les gros titres, les reportages de télévision captieux, les rumeurs colportées sans vérification, les scoops ou supposés tels, les « théories » judiciaires qui trahissaient une ignorance totale de la vallée, de son histoire, de ses âmes [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 16].

« concurrents ». Le progrès en tant que nécessité montre le renversement de l'esprit libéral, lequel se fonde sur des rapports libres de rivalité. Au contraire, ici on observe un retour aux formes « feudales », tout comme Massimo De Carolis l'a montré :

> Le mécanisme du marché, s'il est livré à lui-même, peut aussi montrer une tendance opposée à celle du progrès civil, qui menace de renforcer les relations de vassalité, de commandement et de dépendance « féodale » plutôt que de les affaiblir. [...] Dans le capitalisme, et en particulier dans le capitalisme le plus avancé, la tendance à protéger les intérêts déjà établis contre la pression de la concurrence est, selon lui, si prédominante qu'elle produit un modèle économique essentiellement fondé sur la domination et la capacité des groupes à pouvoir entraver le processus du marché et de le détourner à leur avantage. Livrée à elle-même, la concurrence pure et simple risque de transformer la liberté en un système de dépendances vassales, à travers lequel les sommets de la pyramide assurent un contrôle préventif, et légalement protégé, sur l'entreprise des autres[1041].

Dans le monde économique d'*Un viaggio*, seuls certains pions ont le pouvoir de participer au jeu du marché, alors que les autres sont contraints de subir les décisions des autres. Paradoxalement, l'habitant de la vallée, dans son territoire, n'a plus aucun droit de décider, car le marché a seulement laissé l'initiative économique à certains centres de pouvoir auxquels l'habitant n'appartient pas.

Cependant, l'usage de la force, dans ce cas, n'est pas un signe de puissance, puisque la violence représente le dernier choix d'un pouvoir étatique toujours plus faible :

> E uscivano le inchieste, scoppiettavano gli scandali come popcorn, una guerra a bassa intensità che ogni tanto portava in galera megadirigenti del ministero dei Trasporti e faceva dimettere ministri, poi i loro successori facevano rivoluzioni sostituendo alla zuppa il pan bagnato e la propaganda grandoperistica proseguiva, magari più dimessa, il tal progetto veniva «fasizzato», il tal altro veniva «deprioritarizzato» per poi essere «riprioritarizzato», e la lingua italiana veniva deturpata non meno dei territori, mentre si facevano «ridimensionamenti intelligenti» in attesa di nuove fantasmagorie da spacciare, addirittura si ammetteva che la Legge Obiettivo era stata

[1041] Il meccanismo di mercato, se lasciato a se stesso, può esibire anche una tendenza opposta a quella del progresso civile, che minaccia di rinsaldare i rapporti di vassallaggio, di comando e di dipendenza "feudale" anziché indebolirli. […] Nel capitalismo, e soprattutto in quello più avanzato, la tendenza a tutelare gli interessi già consolidati contro la pressione della concorrenza, è a suo parere talmente preponderante da produrre un modello economico sostanzialmente basato sul dominio e sulla capacità dei gruppi di potere di ostruire il processo di mercato e di deviarlo a proprio vantaggio. Lasciata quindi a se stessa, la pura e semplice competizione mercantile rischia di capovolgere la libertà nel suo rovescio: in un sistema di dipendenze vassallatiche, attraverso le quali i vertici della piramide si assicurano il controllo preventivo, e legalmente tutelato, dell'intraprendenza altrui [Massimo De Carolis, *Il rovescio della libertà*, op. cit., p. 126-127].

> un disastro e aveva consegnato gli appalti alle mafie, senonché le grandi opere andavano fatte, viva l'asfalto, viva il cemento, perché «la modernità», «l'Europa», «l'Italia dei Sì»...
> Soprattutto, qualunque cosa accadesse, non si transigeva sul tunnel di base della Torino-Lione, quello andava fatto a prescindere, e uno dei motivi lo aveva ben spiegato il dottor Maddalena nell'ultima requisitoria della sua carriera: lo Stato non poteva rinunciare all'opera, pena un'enorme crisi di legittimità[1042].

Le projet a une valeur symbolique très forte : il montre la puissance de l'état et, donc, le bloquer signifierait que les institutions sont faibles, incapables de gérer le processus du progrès de la nation. En même temps, il est le symbole du monde capitaliste, lui-même en crise, qui essaie d'imposer ses structures par la force, au mépris de toute forme d'alternative. L'Entité utilise ses émissaires pour anéantir l'autre, puisqu'elle veut passer sous silence chaque forme de dissidence par rapport à elle. Par conséquent, la violence de la police va au-delà du simple blocage des activistes :

> La storia più pesante era quella di Fabiano Di Berardino, arrivato da Bologna. Travolto verso l'una del pomeriggio da una delle prime cariche, pestato quand'era già a terra da una buona decina di poliziotti, era stato trascinato per una settantina di metri, dal limitare del bosco al cortile del museo-caserma, e mentre la terra e i sassi lo grattugiavano, i tutori dell'ordine gli davano ancora calci e manganellate. Altri quattro dimostranti, tre uomini e una donna, avevano subito il medesimo trattamento. Un video girato dall'alto e diverse sequenze fotografiche avevano immortalato quelle scene. Nelle immagini, poliziotti e carabinieri usavano attrezzi non d'ordinanza: pietre e manici di piccone. I carabinieri – appartenenti al corpo d'élite dei Cacciatori di Sardegna – avevano il volto coperto. Alcuni si erano tolti dalle giubbe le mostrine. Gli altri picchiati erano stati portati via. A Fabiano era toccata peggior sorte. Una foto lo mostrava nel cortile del museo, in piedi, stretto tra i poliziotti, rintronato. Rivoli di sangue colavano dal vertice del cranio e striavano fronte e viso. Poco dopo, lo avevano messo su una barella verde, non come

[1042] Et des enquêtes ont été menées, des scandales ont éclaté comme du pop-corn, une guerre de faible intensité qui, parfois, menait à l'emprisonnement de grands cadres du ministère des Transports et à la démission de ministres, puis leurs successeurs faisaient des révolutions en remplaçant le bonnet blanc par un blanc bonnet, tandis qu'une propagande guignolesque se poursuivait, peut-être plus discrètement, avec l'abandon progressif de ce projet, qui était « dé-priorisé» pour être ensuite « re-priorisé », défigurant la langue italienne et ses territoires. En même temps, on opérait des « réductions intelligentes d'effectifs » en attendant les nouvelles fantasmagories à colporter, même s'il avait été admis que la Legge Obiettivo avait été un désastre et qu'elle avait confié des contrats à la mafia, mais pourtant les grands travaux devaient être faits, vive l'asphalte, vive le ciment, vive la « Modernité », « l'Europe », « L'Italie du Oui »...

Surtout, quoi qu'il arrive, il ne fallait pas transiger sur le tunnel de base Lyon-Turin, qui devait être construit coûte que coûte, et l'une de ces raisons fut bien expliquée par le procureur général Maddalena dans le dernier réquisitoire de sa carrière : l'État ne pouvait pas abandonner le projet, sous peine d'une énorme crise de légitimité [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 595].

> si adagia un ferito ma come si lascia cadere un sacco di pattume. Mentre era sdraiato, lo avevano colpito al volto con un oggetto, forse un tubo di ferro, che gli aveva rotto il naso, poi l'avevano preso a sputi, sputi di quelli raschiati dalla gola, *ghghrghghrhghrhgptú*!, dense scatarrate in faccia, e calci nelle terga da sotto la barella, e minacce, sei morto, *piezz' 'e merd', t'accirimm'*, ti portiamo in questura e ti diamo il resto, *nun svení* che ce n'è ancora, occhio, colleghi, là in alto ci stanno zecche con le telecamere!, bastardo, non meriti di stare su 'sta barella, questa serve per i nostri! Lo avevano tolto dalla barella e messo a terra, sotto il sole, schermato da una cortina di divise. Gli avevano rovesciato sul petto un bicchiere di qualcosa. Anni dopo, ormai in grado di scherzarci sopra, mi avrebbe detto: – Non ho potuto analizzarlo, ma era caldo e odorava di piscio. Passavano agenti intossicati dal loro stesso gas, e molti sputavano a Fabiano, la «zecca» a disposizione, il bersaglio su cui sfogarsi[1043].

La scène est paradoxale : la police utilise des outils et des formes de violences hors norme pour faire appliquer la norme. On observe, alors, un véritable état d'exception :

> Selon [Rossiter], dès lors que le régime démocratique, avec son équilibre complexe de pouvoirs, est conçu pour fonctionner dans des circonstances normales, « en temps de crise, le gouvernement constitutionnel doit être altéré moyennant toute disposition nécessaire à la neutralisation des périls et à la restauration de la situation normale »[1044].

La crise dont on parle est exactement la crise du système capitaliste qui, ensuite, produit la « crise de légitimité » de ce pouvoir politique, incapable de gérer la situation. Alors, Le Tav

---

[1043] L'affaire la plus grave fut celle de Fabiano Di Berardino, arrivé de Bologne. Vers une heure de l'après-midi, il prit de plein fouet l'une des premières charges, fut battu alors qu'il était déjà à terre par une bonne dizaine de policiers, traîné sur une soixantaine de mètres, de l'orée de la forêt jusqu'à la cour de la caserne, la peau arrachée par la terre et les cailloux, tandis que les gardiens de l'ordre lui assenaient des coups de pied et de matraque. Quatre autres manifestants, trois hommes et une femme, subirent le même traitement. Une vidéo tournée en contrehaut et plusieurs clichés photographiques ont capturé ces scènes. Sur ces images, les policiers et les carabiniers utilisent des outils non standards : des pierres et des manches de pioche. Les carabiniers - appartenant au corps d'élite des Cacciatori di Sardegna (littéralement, « les chasseurs sardes ») - ont le visage masqué. Certains ont retiré les insignes de leurs manteaux. Les autres manifestants brutalisés furent emmenés. Fabiano a subi le pire sort. Une photo le montre dans la cour de la caserne, debout, hébété, coincé entre les policiers. Des ruisseaux de sang coulent du sommet de son crâne et strient son front et son visage. Par la suite, ils le couchèrent sur une civière verte, non pas comme on dépose un homme blessé, mais comme on laisse tomber un sac d'ordures. Une fois allongé, ils le frappèrent au visage avec un objet, peut-être une barre de fer, qui lui cassa le nez, puis ils lui crachèrent dessus, de cette salive que l'on extrait du plus profond de sa gorge, *geshghghrhrhrgpt!*, et lui balancèrent à nouveau de violents coups de poing au visage, et des coups de pied dans le dos sous la civière, tout en le menaçant, *t'es mort, espèce de merde, on t'a eu, on va t'achever au commissariat, ne t'évanouis pas, il en reste encore*, attention, collègues, il y a des fouines avec des caméras là-haut !, bâtard, tu mérites même pas cette civière, c'est pour nos compagnons ! Ils le retirèrent de la civière et le reposèrent par terre, sous le soleil, derrière un mur d'uniformes. Ils lui versèrent un verre de quelque chose sur le torse. Des années plus tard, alors capable de plaisanter à ce sujet, il (Fabiano Di Berardino) me dit : « Je n'ai pas pu l'analyser, mais c'était chaud et ça sentait la pisse. » Les policiers, intoxiqués par leur propre gaz lacrymogène, étaient nombreux à cracher sur Fabiano quand ils passaient devant lui : il était le « parasite » à disposition, le punching-ball sur lequel se défouler [Ivi, p. 352-353].

[1044] Giorgio Agamben, « État d'exception », op. cit., p. 183.

est une manière de réagir à la crise économique : elle essaie de montrer la force techno-économique italienne malgré tous les troubles contemporains. Toutefois, pendant ces années, elle s'est révélée être plus une forme d'imposition qu'une forme de progrès pour les populations de la vallée. En considérant que la politique est soumise aux exigences du marché, les actes « exceptionnels » de la police n'ont pas pour but la restauration d'une ancienne forme étatique, mais la défense de la forme économique capitaliste, laquelle est en crise. Par conséquent, les fonctionnaires de l'état ne sont plus des représentants de l'État, mais des « émissaires » de l'Entité : elle est un dispositif du pouvoir capitaliste dont l'influence peut rayonner même sur les structures qui devraient gérer et non pas être gérées par le marché.

Le personnage-Lovecraft écrit :

> Buffo – non trova anche Lei? – questo ritorno dei nomi del mito classico, quasi a forzare un'allegoria: la *tunnel boring machine* si chiama Gea[1045] e sta traforando una roccia piena di uranio seguendo un «cronoprogramma» fatto di continui ritardi e rinvii. Ebbene, il programma di Crono non è quello di impedire o ritardare l'avvento di un futuro sgradito? È il futuro che l'Entità vede nei suoi incubi crepuscolari […]. Dal che deduciamo che l'Entità non è altri che Chronos, *Κρόνος*, il dio del Tempo, il tempo che viene imposto. Compito del movimento No Tav è fargli vomitare gli dèi che ha divorato, per avviare un nuovo tempo[1046].

La violence de la police, alors, est le signe que le dispositif capitaliste n'accepte pas d'autres formes de productions, voire d'existences. La vie du marché, considérée comme quelque chose de nécessaire, oblige à défendre le système par tous les moyens. La violence que Fabiano Di Bernardino a subie n'est rien d'autre qu'une actualisation de cette volonté de « dévorer » la dissidence : le marché, au lieu de libérer ses fils, les anéantit pour continuer à survivre.

[1045] Une des plus grandes machines utilisées pour construire le Tav [Cf. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 507-508].

[1046] C'est drôle – vous ne trouvez pas ? - ce retour de noms dignes des mythes classiques, comme pour provoquer une allégorie : la *tunnel boring machine* s'appelle Gea (Gaïa) et perce une roche pleine d'uranium suivant un « chronoprogramme » fait de retards et de reports continus. Eh bien, la vocation de Chronos n'est-elle pas d'empêcher ou de retarder l'avènement d'un avenir indésirable ? C'est l'avenir que l'Entité voit dans ses cauchemars crépusculaires […]. D'où l'on en déduit que l'Entité n'est autre que Chronos, Κρόνος, le dieu du Temps, du temps qui est imposé. La tâche du mouvement No Tav est de lui faire vomir tous les dieux qu'il a dévorés, pour commencer une nouvelle ère [Ivi, p. 578].

Le passage le plus clair pour comprendre les différences entre le système proposé par l'Entité et celui proposé par le mouvement No Tav se trouve dans une lettre d'Alberto Prunetti, c'est-à-dire un écrivain réel ami du collectif :

> Compagno,
> l'altro giorno, visitando l'apiario che abbiamo tirato su con un gruppo di amici fricchettoni, sono rimasto colpito dalla forza di questi insetti: un enorme calabrone che provava a inserirsi nell'arnia per saccheggiarla era tenuto a bada da cinque o sei guardiane che lo distraevano con una difesa di finte, senza attaccare ma tenendolo a distanza. Era una danza molto confusa ma sembrava che disegnassero degli 8, anzi, pareva il simbolo dell'infinito. Ad un certo punto è arrivata un'ape che ha attaccato il calabrone con una strategia diversa: invece di danzare come Muhammad Ali è andata dritta, ha agganciato il calabrone, credo che l'abbia anche pinzato, squarciando l'esoscheletro e ancorando il pungiglione dentro al ventre del saccheggiatore. La cosa pazzesca è che l'ha spinto completamente fuori rotta con un abbraccio letale, unendo esoscheletro a esoscheletro, portandolo a morire lontano dall'apiario, sacrificandosi per la continuità del proprio gruppo. Era una piccola ape e ha spostato di peso un enorme calabrone che pesava quanto una multinazionale. A questo punto mi chiedo: può l'Entità morire? E se non è concepibile un compito tanto pericoloso per gli esseri umani, non sarà forse questo a portata delle api? Un altro nemico delle api è la farfalla Sfinge testa di morto (Acherontia Atropos), che ha abitudini crepuscolari quasi vampiresche ed emette uno strano sibilo che spesso riesce a inibire le proprie vittime, direi quasi a mesmerizzarle, rendendole sonnambule. È piuttosto resistente al veleno dei pungiglioni e riesce a entrare nelle arnie per nutrirsi del miele, devastando i favi. Per difendersi, centinaia di api le si stringono contro con una mossa aggirante fino a soffocarla. Questa strategia di un abbraccio a spirale potrebbe funzionare contro l'Entità, che prima o poi potrebbe rimanere a giacere in Valle, soffocata dalla ribellione operosa di una moltitudine di api in lotta, imbalsamata con la propoli, in un ammasso di ragnatele ed escrementi. Sarebbe la fine del suo tentativo di egemonia in Valle. Tutto questo secondo un umile lettore del signor Lovecraft.
> Buon lavoro!
>
> Alberto Prunetti[1047]

[1047] Compagnon,

L'autre jour, alors que je visitais le rucher que nous avons construit avec un groupe d'amis freaks, j'ai été frappé par la force de ces insectes : un énorme frelon qui essayait d'entrer dans la ruche pour la piller était maîtrisé par cinq ou six gardiennes qui le distrayaient par une fausse défense, sans l'attaquer, mais en le tenant à distance. C'était une danse très confuse, mais il semblait qu'elles dessinaient un 8, ou même le symbole de l'infini. À un moment donné, est arrivée une abeille qui a attaqué le frelon avec une stratégie différente : au lieu de danser, comme Mohamed Ali, elle a foncé tout droit, agrippant le frelon, je dirais même qu'elle l'a agrafé, déchirant l'exosquelette et ancrant son dard dans le ventre du pilleur. Ce qui est fou, c'est qu'elle l'a complètement dévié de sa trajectoire dans cette étreinte mortelle, joignant son exosquelette au sien, l'amenant à mourir loin du rucher, se

Il y a plusieurs points d'intérêt dans cette lettre : premièrement, on comprend que la représentation de l'Entité est un problème communautaire et, donc, doit être représenté à travers des échanges épistolaires. Ce n'est pas seulement un stratagème métalittéraire, mais surtout une manière de souligner qu'*Un viaggio* est un travail collectif, fruit d'une histoire collective. C'est la nature même du livre qui rend nécessaire le dialogue pour comprendre comment représenter l'« ennemi ». Secondairement, la métaphore des insectes explique de façon très claire la profonde différence entre la structure du Val de Suse et celle de l'Entité et du capitalisme contemporain en général. L'Entité est représentée par des insectes solitaires, caractérisé par leur grandeur et leur force, qui exploitent le travail des autres pour se nourrir, en pillant la ruche. Le mouvement No Tav, en revanche, est une organisation complexe formée de plusieurs individus unis par un objectif commun : de plus, chaque individu est caractérisé par un fort sens du sacrifice pour défendre la communauté (la première abeille qui lutte contre le frelon) et par sa capacité à se coordonner avec les autres afin de combattre l'ennemi (les abeilles qui encerclent le papillon).

Le capitalisme contemporain est décrit comme une forme d'existence singulière qui prend le contrôle sur les autres : sa nature est plurielle, mais seulement en apparence, puisque derrière chaque individu il y a toujours une seule volonté. Au contraire, le mouvement No Tav est un système complexe, qui naît de la collaboration de plusieurs éléments liés entre eux par une structure en réseaux et non hiérarchique. La volonté de la vallée est ce qui émerge de la totalité des volontés, alors que la volonté de l'Entité est quelque chose qui s'impose justement au mépris des volontés particulières.

Il est très intéressant de noter comment la métaphore des abeilles est utilisée par deux textes très différents comme *Il tempo materiale* et *Un viaggio*. Dans le premier cas, la ruche est le symbole d'un système programmé, dans lequel les membres se limitent à exécuter les

---

sacrifiant pour la survie de son propre groupe. C'était une petite abeille et elle a déplacé un frelon aussi énorme qu'une multinationale. À ce stade, je me demande : l'Entité peut-elle mourir ? Et si une tâche aussi dangereuse est inconcevable pour les êtres humains, ne serait-t-elle pas à la portée des abeilles ? Un autre ennemi des abeilles est le papillon Sphinx tête de mort (Acherontia Atropos), qui a des habitudes crépusculaires similaires à celles des vampires et émet un sifflement étrange qui parvient souvent à inhiber ses victimes, je dirais presque à les hypnotiser, ce qui les rend somnambules. Il est assez résistant au venin urticant et parvient à entrer dans les ruches pour se nourrir de miel, dévastant les rayons. Pour se défendre, des centaines d'abeilles se serrent contre lui, en l'encerclant, jusqu'à l'étouffer. Cette stratégie de l'étreinte en spirale pourrait fonctionner contre l'Entité, qui tôt ou tard pourrait être abandonnée dans la vallée, étouffée par la rébellion laborieuse d'une multitude d'abeilles en lutte, gavée de propolis, dans un cocon de toiles d'araignée et d'excréments. Ce serait la fin de sa tentative d'hégémonie dans la vallée. Tout cela selon un humble lecteur de M. Lovecraft. Bonne chance pour votre travail ! [Ivi, p. 558-559].

commandements de l'entité communautaire. Alors, la ruche n'est pas une structure en évolution, mais quelque chose de fermé. Au contraire, la ruche des No Tav est le symbole d'une collectivité qui, seulement à travers la coopération, peut espérer vaincre des entités plus fortes, mais solitaires. Dans les deux cas, on souligne l'importance de l'union pour obtenir la force nécessaire pour combattre le plus fort. Toutefois, la ruche des No Tav montre qu'il est nécessaire de participer activement à la vie de la communauté. Autrement, il y a le risque de devenir comme la ruche des petits terroristes, dans laquelle chaque membre est seulement l'outil d'une structure plus vaste dont on ne sait presque rien (d'ailleurs, on l'a vu, les petits terroristes ne parlent jamais d'idées politiques réelles).

2.7.2 L'enfer des tabloïds : les masques des assassins et des victimes

Tabloid Inferno, au contraire du texte de Wu Ming 1, est principalement une œuvre métalittéraire. En effet, dans *Un viaggio*, les passages métalittéraires sont des outils parmi d'autres pour reconstruire l'histoire des No Tav, alors que le texte de Selene Pascarella est surtout un essai narratif sur la manière qu'ont les médias italiens de relater les faits divers.

On peut résumer les analyses de Pascarella en disant qu'elle considère la structure de la narration contemporaine des faits divers très similaire à celle de la « fable » :

> Fosse per me inizierei ogni pezzo con: «C'era una volta». Sarebbe un modo per rendere giustizia al codice fiabesco della nera – che non è certo un'invenzione di oggi – giocando tutti a carte scoperte, dalla tv ai tabloid.
>
> Vincenzo Verzeni, il vampiro di Bergamo, Gino Girolimoni, l'orco di Roma, Leonarda Cianciulli, la strega di Correggio, Domenico Semeraro, il nano della Stazione Termini, i mostri di Firenze e di Foligno, Pietro Pacciani e Luigi Chiatti, un esercito di mantidi, da Gigliola Guerrinoni a Rosa Della Corte, passando per Katharina Miroslawa (e senza scomodare i casi più recenti). In Italia la cronaca ha sempre prediletto il linguaggio della fiaba.
>
> Le fiabe classiche, del resto, nelle loro versioni originali non disdegnano canovacci all'altezza dei più sanguinolenti tabloid, con principesse dalla lingua tagliata e gli occhi cavati, stuprate da teste coronate di passaggio, ma anche capaci di far fuori la matrigna cattiva come nella Gatta Cenerentola di Giambattista Basile[1048].

[1048] Si cela ne tenait qu'à moi, je commencerais chaque article par : « Il était une fois. » Ce serait une façon de rendre justice au code féérique du fait divers - qui n'est certainement pas une invention d'aujourd'hui - en jouant cartes sur table, de la télévision aux tabloïds. Vincenzo Verzeni, le vampire de Bergame, Gino Girolimoni, l'ogre de Rome, Leonarda Cianciulli, la sorcière de Corrège, Domenico Semeraro, le nain de la Gare Termini, les monstres de Florence et de Foligno : Pietro Pacciani e Luigi Chiatti, l'armée de mantes, de Gigliola Guerrinoni à

Donc, le fait divers italien double le criminel : d'un côté il y a son nom propre, son identité, son unicité ; de l'autre il y a le nom commun d'un personnage de fable qui introduit le criminel dans une narration bien connue, puisque « i format di quella storia sono stati già predisposti da tanti prima di voi, investigatori e giornalisti, principalmente, esperti che hanno scelto con consapevolezza o meno quali storie raccontare e come »[1049] . La description de ces personnes est donc caractérisée par une « prédésignation conventionnelle », décrite par Philippe Hamon, dans laquelle « c'est le genre qui définit *a priori* le héros. Le genre fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine les attentes de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale) »[1050]. On assiste à une volonté de rendre la réalité fictionnelle : au lieu d'utiliser les outils de la recherche historique, laquelle dit « le particulier », on préfère l'écriture littéraire, qui « dit plutôt le général » [1051], selon la célèbre distinction d'Aristote. Cet effet s'observe dans la description de la photo de Massimo Bossetti :

> Un esempio su tutti è la famigerata foto di Bossetti sul divano di casa con in braccio il gatto e i cagnolini di famiglia. Uno scatto ingenuo e un po' maldestro, che tutti abbiamo postato sulla nostra bacheca 2.0 una volta nella vita. Dopo l'arresto per l'omicidio di Yara Gambirasio quell'immagine apparentemente innocua è diventata il manifesto del "mostro della porta accanto", il muratore dalla doppia vita che di giorno lavorava e pensava alla famiglia e di notte si tramutava in cacciatore di ragazzine. Persino il colorito di Bossetti finiva per essere una prova di colpevolezza. La stampa s'interrogava sul perché un operaio edile dedicasse tempo e risorse alle lampade abbronzanti, individuandovi il segno di un disturbo narcisistico, di una doppiezza appena nascosta sotto la patina del normale uomo tutto casa-lavoro-figli[1052].

Rosa Della Corte, en passant pour Katharina Miroslawa (et sans oublier les cas les plus récents). En Italie, la narration du fait divers a toujours préféré le langage des contes de fées. Les contes classiques, d'ailleurs, dans leurs versions originales, n'ont rien à envier aux tabloïds les plus sanglants, avec leurs princesses aux langues coupées et aux yeux crevés, violées par des têtes couronnées de passage, mais aussi capables de tuer leur méchante marâtre comme dans la *Gatta Cenerentola* de Giambattista Basile [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit. p. 175].

[1049] « Les formats de cette histoire ont été déjà préparées par de nombreuses personnes avant vous, des enquêteurs et des journalistes, principalement, des experts qui ont choisi consciemment ou inconsciemment quelles histoires raconter et comment » [Ivi, p. 89].

[1050] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » en *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 158.

[1051] Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, p. 98.

[1052] Un exemple entre tous est la célèbre photo de Bossetti sur son canapé, tenant dans ses bras le chat et les petits chiens de famille. Une photo naïve et un peu maladroite, que nous avons tous au moins une fois partagée sur nos murs Facebook. Après son arrestation pour le meurtre de Yara Gambirasio, cette image apparemment anodine est devenue le manifeste du « monstre d'à côté », ce maçon à la double vie qui travaillait pour sa famille

On note le passage du nom propre à une caractérisation stéréotypée : l'homme est dédoublé. En effet, la narration du fait divers rapproche le criminel de la figure que Ludwig Wittgenstein a définie comme la « tête canard-lapin » : le criminel est en même temps un personnage réel, avec une vie particulière, et une figure féerique, c'est-à-dire une « fonction narrative », laquelle « ne doit jamais tenir compte du personnage-exécutant » [1053], selon la définition de Vladimir Propp. Mais, vu que l'image-du-criminel/tête-de-canard-lapin « nous la *voyons* comme nous l'*interprétons* »[1054], notre capacité à voir les deux visages dépendra de la question que nous nous posons sur le fait divers. La première tête, celle du personnage réel, répondra aux questions de type ontologique, tandis que la deuxième satisfera toutes les questions sur la façon dont les faits sont advenus, en répondant ainsi aux demandes épistémologiques. D'ailleurs, Ivan Jablonka, en parlant de l'histoire, a déclaré que « raconter un événement, c'est indissociablement l'expliquer et le comprendre, répondre à un comment-pourquoi qui le rend intellectuellement appropriable », jusqu'au point de dire que la narration, pour l'histoire, est « une de ses plus puissantes ressources épistémologiques » [1055] (et quand on parle de faits divers, on parle toujours d'une reconstruction historique d'un délit. Ce n'est pas par hasard qu'en italien le mot « *cronaca* » fait partie du vocabulaire de l'histoire et du journalisme sur le crime). En somme, on peut dire que le lecteur reconnaît les données réelles, mais pour les relier, il a besoin d'une structure narrative qui est toujours liée à la fiction. Avec la photo de Bossetti on observe la matérialité d'une image (cet homme, ce visage, cette peau, ces animaux, etc.), mais aussi des signes qui ramènent à des structures culturelles, à des lieux communs. Tout comme on l'a déjà vu avec Clara et Michele dans *La ferocia*, certaines situations peuvent rappeler d'autres situations très similaires : par conséquent, on peut reconstruire le *frame* qui relie toutes ces situations. De plus, en forçant la représentation du réel, le but des tabloïds est justement d'insérer chaque événement dans un *frame* bien reconnaissable.

---

le jour, et qui chassait des jeunes filles la nuit. Même le bronzage de Bossetti a fini par apparaître comme une preuve de sa culpabilité. La presse s'est demandé pourquoi un maçon consacrait tant de temps et de moyens au *solarium*, y voyant le signe d'un trouble narcissique, d'une duplicité à peine cachée sous le vernis classique du bon père de famille [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 64].

[1053] Vladimir Propp, *Morfologija skazki* (1928), trad.fr. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 30.

[1054] Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. fr. *Recherches philosophiques* Paris, Gallimard, 2004, p. 275.

[1055] Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., p. 139.

Tout cela parce que la confirmation de ses propres croyances ou prévisions provoque du plaisir, comme l'a montré Stefano Calabrese :

> Aujourd'hui, nous savons que la dopamine régule tout processus de prise de décision, et surtout qu'elle constitue un neurone de « prédiction ». La dopamine, il faut faire attention à ce point, concerne plus la prévision des récompenses que leur réception : en bref, si les choses se déroulent comme je m'y attends, il y a une poussée de dopamine, alors que si une erreur de prédiction se produit, les décharges cessent ou diminuent. [...] Rien de tel que la négation d'une attente pour alerter l'esprit. Rien de tel que d'attendre quelque chose qui agit comme un attracteur cognitif. Rien de tel que la confirmation de ses attentes pour générer de la dopamine et donc du plaisir[1056].

En outre, insérer chaque récit dans une structure narrative bien reconnaissable signifie permettre au public de « prévoir » le futur ou, du moins, d'arriver déjà prêt face à l'événement violent. Antonio Scurati, à ce propos, a montré que :

> Un monde dans lequel, en raison de l'énorme quantité de communication produite et de l'omniprésence technologique, l'avenir aura toujours été médiatisé. C'est-à-dire que notre expérience de celui-ci sera toujours déjà filtrée, préemptée par des précompréhensions non théoriques ou abstraites, mais vécues au niveau de la stimulation sensorielle. Et nous n'aurons plus qu'à rester là et à le regarder, comme dans un immense déjà-vu collectif[1057].

Il est nécessaire d'approfondir le concept de « déjà vu », puisqu'il peut aider à mieux comprendre le processus qui gouverne le monde des tabloïds décrits par Pascarella. Pour cela, il peut être utile de lire un passage du philosophe Paolo Virno, qui a utilisé le concept de « déjà vu » pour analyser la perception du temps dans la société contemporaine :

> La perception fixe le présent comme réel, accompli, réglé en données factuelles univoques : le souvenir, au contraire, le retient dans le cadre de la simple potentialité, le garde comme une chose virtuelle. […] Dans le déjà-vu, les deux modalités, au lieu de s'élider ou de s'alterner, se

[1056] Oggi sappiamo che la dopamina regola qualsiasi processo decisionale, e soprattutto che costituisce un neurone della "predizione". La dopamina, si badi bene, riguarda più il predire le ricompense che il riceverle: insomma, se le cose vanno come mi aspetto, ecco una scarica di dopamina, mentre se si verifica un errore di predizione, le scariche cessano o diminuiscono. […] Nulla come la smentita di un'attesa allerta la mente. Nulla come attendere qualcosa agisce come un attrattore cognitiva. Nulla come la conferma delle attese genera dopamina e dunque piacere [Stefano Calabrese, *La suspense*, op. cit., p. 65-66].

[1057] Un mondo in cui, per effetto dell'enorme mole di comunicazione prodotta e dall'ubiquità tecnologica il futuro sarà già sempre stato mediato. Vale a dire che la nostra esperienza di esso ci giungerà già sempre filtrata, previssuta da precomprensioni non teoriche o astratte ma esperite a livello di stimolazioni sensoriali. E a noi non rimarrà che star lì a guardarlo, come in un immenso *déjà vu* di massa [Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno*, op. cit., p. 52].

> combinent et agissent ensemble : on a, alors, la coexistence paradoxale du réel et du possible à propos du même événement[1058].

Le type de narration décrite dans *Tabloid Inferno* a pour but le plaisir de la confirmation et non pas le plaisir du nouveau. Cette situation dépend des règles du marché : « come gli editori per vendere i romanzi forzano il testo di un autore, incasellandolo a dovere in una categoria commerciale, così il cronista di nera deve capire al volo quale format aderisce meglio alla storia che vuole raccontare e strutturarla di conseguenza, se vuole che venga scelta per essere pubblicata»[1059] . En fait, Pascarella travaille dans un monde où il faut continuellement regarder ce que font les autres :

> il committente non pretendeva che scovassi sul campo notizie curiose né che producessi clamorose novità sulle inchieste che avevo il compito di seguire. Per ogni servizio che mi affidava allegava una cartella di "pezze d'appoggio", ovvero link ad articoli di altri collaboratori sullo stesso argomento. Non avrei dovuto copiare, bensì seguire il flusso. Occorreva capire dove si concentrava l'attenzione dei lettori e soddisfarla, senza trovare nuovi fatti-notizia, ma spremendo al limite i vecchi, per trarre un'interpretazione in grado di meritarsi uno strillo in copertina[1060].

L'autrice permet d'observer une évolution de la logique du monde journalistique, ainsi, comme Pierre Bourdieu l'avait montré : dans « la production de ce bien hautement périssable que sont les *nouvelles*, la concurrence pour la clientèle tend à prendre la forme d'une concurrence pour la priorité, c'est-à-dire pour les nouvelles les plus nouvelles (le *scoop*) » [1061]. Aujourd'hui, il ne suffit plus de trouver des renseignements nouveaux, mais de trouver des

---

[1058] La percezione fissa il presente in quanto *reale*, compiuto, risolto in univoci dati di fatto: il ricordo lo trattiene, invece, nell'ambito della semplice potenzialità, lo serba come un che di *virtuale*. […] Nel *déjà vu* le due modalità, anziché elidersi o alternarsi, si affiancano e operano all'unisono: si ha, cioè, la paradossale coesistenza di reale e possibile a proposito del medesimo evento [Paolo Virno, *Il ricordo del presente*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1999, p. 18].

[1059] De même que les éditeurs, pour vendre les romans, enferment de force le texte d'un auteur dans une catégorie commerciale, le journaliste de faits divers doit comprendre toute suite quel format adhère le mieux à l'histoire qu'il veut raconter et la structurer en conséquence, s'il veut qu'elle soit choisie pour être publiée [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 90].

[1060] Le client n'attendait pas de moi que je déniche des nouvelles curieuses, ni que je révèle d'éclatantes vérités sur les enquêtes que j'étais chargée de suivre. Pour chaque reportage qu'il me confiait, il joignait un fichier -presse, qui contenait tous les liens vers les articles d'autres collaborateurs sur le même sujet. Je n'étais pas censée copier, mais suivre le mouvement. Il fallait comprendre où se concentrait l'attention des lecteurs et la satisfaire, sans trouver de nouveaux faits, mais en pressant les anciens jusqu'à la dernière goutte, afin d'obtenir une interprétation susceptible de figurer en première page. [Ibidem, p. 25].

[1061] Pierre Bourdieu, « L'emprise du journalisme » dans Id., *Sur la télévision*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008, p. 85.

nouvelles interprétations de ce que nous connaissons déjà. Il faut « désenchaîner » les « possibilités » d'un fait, au lieu de l'enregistrer de façon objective. Alors, le réel compte seulement s'il offre plusieurs possibilités narratives et, donc, plusieurs possibilités de réussite. On peut voir, dans ce que nous venons de lire, une radicalisation de l'aphorisme 22 de *Par-delà le bien et le mal* de Friedrich Nietzsche, souvent synthétisé en « il n'y a pas des faits, mais seulement des interprétations[1062] », qui, selon Franca D'Agostini, caractérise une version banalisée du postmoderne[1063]. Autrement dit, Maurizio Ferraris appelle « postverité » la popularisation du postmodernisme[1064], qu'il identifie, au contraire de D'Agostini, comme directement liée à la radicalisation de la pensée de Nietzsche[1065]. Le travail du journaliste de faits divers est lié à l'*inventio*, lequel « renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte : tout existe déjà, il faut seulement le retrouver »[1066] : il cherche, donc, la caractérisation de ces personnages dans des « schemi narrativi base »[1067] (par exemple : « madre di famiglia scomparsa e forse uccisa, minore vittima di orco (familiare e non), giovani e belli strappati alla vita » [1068]). Ces caractérisations sont des sortes de « démons » qui possèdent les personnes réelles impliquées dans les crimes : on observe, alors, la naissance d'une figure chimérique similaire à la tête canard-lapin de Wittgenstein. Mais, vu la victoire des interprétations sur les faits, bientôt le démon remplace totalement la personne. Sur cet aspect de la communication dans la société contemporaine, Jean Baudrillard a écrit : « Nous vivons

[1062] L'aphorisme, en réalité, dit « qu'on pardonne à un vieux philosophe de ne pouvoir se refuser le malin plaisir de mettre le doigt sur des explications erronées, qui sont autant de tours d'adresse manqués, mais ce "règne des lois de la nature" dont vous parlez avec tant de fierté, messieurs les physiciens, "tout se passant comme si…", n'existe que grâce à votre interprétation et à votre mauvaise philologie ; ce n'est pas un fait, un "texte", mais plutôt un simple arrangement naïf et humanitaire des faits, une entorse faite au sens, une prévenance obséquieuse envers les instincts démocratiques de l'âme moderne » [Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), trad. fr. *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 51].

[1063] Cf. Franca D'Agostini, *Realismo?*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2013, p. 34 et ss.

[1064] Cf. Maurizio Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, Bologne, il Mulino, 2017, p. 21.

[1065] Pour cette querelle, je renvoie au livre de D'Agostini déjà cité, où l'on peut lire : « il principale artefice dell'operazione di gonfiamento della tesi nietzscheana (senza precisazione) fino a farle inghiottire, per così dire, ermeneutica, pensiero debole, poststrutturalismo, è stato Ferraris » [Le principal artisan de l'opération de gonflement de la thèse nietzschéenne (sans précision) jusqu'à faire avaler, pourrait-on dire, l'herméneutique, la pensée faible, le poststructuralisme, fut Ferraris. Franca D'Agostini, *Realismo?*, op. cit., p. 36].

[1066] Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », en ID., *L'aventure sémiologique* (1985), Paris, Seuil, 2015, p. 125.

[1067] Schémas narratifs de base [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 90].

[1068] Une mère de famille disparue et peut-être morte, un mineur victime d'un ogre (familial ou pas), de beaux jeunes gens arrachés à la vie [Ibidem].

dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition »[1069]. À ce propos, le texte raconte l'histoire de Gino Girolimoni, devenu le « symbole » de la pédophilie, même s'il a été victime d'une erreur judiciaire :

> A Roma ho sentito usare spesso Girolimoni come sinonimo di pervertito e adescatore di bambini, a più di settant'anni dai fatti. Incuriosita, ho scoperto che quasi tutte le persone che vedono nello sfortunato mediatore il capofila degli orchi nostrani non hanno idea che fosse vittima di una clamorosa persecuzione mediatica e giudiziaria. La fiaba di Girolimoni si è sganciata dal suo ancoraggio reale e si muove ancora nell'immaginario, trovando sempre nuove incarnazioni[1070].

De plus, cette disparition du réel a pour but la transformation du fait divers en produit médiatisé à vendre :

> Veronica Panarello – accusata di aver ucciso il figlio Loris Stival – in attesa del processo è rimasta in carcere perché portatrice di «un'indole malvagia e priva del più elementare senso di umana pietà».
> Amanda Knox – assolta in via definitiva dall'accusa di aver assassinato, con la complicità del fidanzato Raffaele Sollecito, la coinquilina Meredith Kercher – per quasi otto anni (di cui quattro scontati in carcerazione preventiva) è stata la «ragazza luciferina dal volto d'angelo […] fangosa fuori perché sporca dentro […] dedita alle droghe, all'alcol e ai comportamenti borderline».
> Veronica e Amanda hanno più volte espresso rabbia e frustrazione per la distorsione della loro immagine da parte dei media. Eppure le colorite e grottesche definizioni che ho appena citato non vengono dai mezzi di informazione ma dalle aule di un tribunale. A pronunciarle sono stati un Gip e un difensore non i "soliti pennivendoli" della stampa specializzata in ammazzamenti. Questo dimostra che le narrazioni tossiche che tutti imputiamo alla cronaca nera non sono rinchiuse entro i confini dei tabloid, della tv del pomeriggio e della colonna destra dei grandi portali d'informazione. Hanno rotto la diga da un pezzo e dilagano, infiltrando gli atti processuali e performando tanto l'attività investigativa che i dibattimenti presso le corti penali. La tendenza tipica del sistema d'informazione italiano a coprire il fatto delittuoso non come un evento-notizia in sé, in uno sviluppo verticale, ma come sezione di un frame dilatato nel tempo, seguendo una

[1069] Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, op. cit., p. 20.

[1070] A Rome, j'ai souvent entendu le nom de Girolimoni être utilisé comme synonyme de pervers et de pédophile, plus de soixante-dix ans après les faits. Intriguée, j'ai constaté que presque toutes les personnes qui voient ce malheureux médiateur comme le plus monstrueux de nos ogres n'ont aucune idée du fait qu'il a été victime d'une persécution médiatique et judiciaire retentissante. Le conte de Girolimoni s'est détaché de son ancrage réel et se déplace dans l'imaginaire, trouvant toujours de nouvelles incarnations [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 90].

> linea orizzontale tipica del racconto seriale, ha trovato il suo doppio naturale in un sistema penale cronicamente votato alla slabbratura dei termini processuali.
> Il mancato garantismo nella fase delle indagini preliminari, il susseguirsi, nell'arco di mesi se non di anni, di udienze, perizie, controperizie, ricorsi e sentenze destinate, per mancanze tecniche e pecche giuridiche, a essere subito sovvertite, si presta a un romanzo criminale senza fine.
> Persino il proliferare del sistema dell'inchiesta-bis richiama il meccanismo narrativo dello *spin off*, con il quale una serie di successo si riproduce, per inflorescenza, in racconti minori associati ai personaggi secondari o a ex protagonisti usciti di scena[1071].

La vie de l'assassin ou de la victime est considérée comme une sorte de *ready-made* qui peut être transformé en un produit. L'être humain est réifié, transformé en une sorte de masque qui peut être utilisé dans de multiples scénarios. On perd les identités, l'unicité tragique de chaque existence pour créer des mannequins qui, au contraire, favorisent la production industrielle d'images à vendre. On peut revenir encore à la pensée de Jean Baudrillard :

> Les choses se chargent de s'éclairer ironiquement toutes seules, elles se défaussent de leur sens sans effort. Tout cela fait partie de leur enchaînement visible, trop visible, qui crée de lui-même un effet de parodie.
> L'aura de notre monde n'est plus sacrée. Ce n'est plus l'horizon sacré des apparences, c'est celui de la marchandise absolue. Son essence est publicitaire. […] Un scénariste génial (le capital lui-

[1071] Veronica Panarello, accusée d'avoir tué son fils Loris Stival, est restée en prison dans l'attente de son procès parce qu'elle avait « une mauvaise disposition et [était] dépourvue du sens le plus élémentaire de la pitié humaine ».

Amanda Knox - acquittée définitivement de l'accusation d'avoir tué, avec la complicité de son petit ami Raffaele Sollecito, sa colocataire Meredith Kercher – est depuis près de huit ans (dont quatre passés en détention provisoire) la « diabolique fille au visage d'ange ... crasseuse à l'extérieur parce qu'elle est sale à l'intérieur ... dévorée par la drogue, l'alcool et les comportements limites ».
Veronica et Amanda ont exprimé à plusieurs reprises leur colère et leur frustration face à la déformation de leur image par les médias. Pourtant, les descriptions grotesques et hautes en couleur que je viens de mentionner ne proviennent pas des médias, mais des salles d'audience. Elles ont été formulées par un juge et un avocat, non par les « experts habituels » de la presse spécialisée dans les faits divers. Cela montre que les récits toxiques que nous imputons tous à la narration des faits divers ne se limitent pas aux tabloïds, aux programmes télévisés de l'après-midi et à la colonne de droite des grands pourvoyeurs de nouvelles. Ils ont depuis longtemps franchi la barrière et sont désormais endémiques, infiltrant les procédures judiciaires, que ce soit au niveau de l'enquête ou des audiences devant les tribunaux pénaux. La tendance typique du système d'information italien à couvrir le crime, non pas comme un événement-nouvelle en soi, dans un développement vertical, mais comme une section d'un cadre dilaté dans le temps, suivant une ligne horizontale typique de la narration en série, a trouvé son double naturel dans un système pénal chroniquement consacré à la rupture des délais de procédure. L'absence de garantie, lors de la phase d'enquête préliminaire, la succession pendant des mois, voire des années, d'audiences, d'expertises, de contre-expertises, de recours et de peines destinées à être immédiatement annulées en raison de carences techniques et de vices de forme, entraîne un roman criminel sans fin. Même la prolifération du système d'enquête-bis rappelle le mécanisme narratif du *spin off*, par lequel une série à succès est reproduite, par inflorescence, dans des histoires mineures associées à des personnages secondaires ou à d'anciens protagonistes qui ont quitté la scène [Ivi, p. 84-85].

même ?) a entrainé le monde dans une fantasmagorie dont nous sommes tous les victimes fascinées.

Toute métaphysique est balayée par ce renversement de situation, où le sujet n'est plus le maitre de la représentation (« I'll be your mirror ! »), mais l'opérateur de l'ironie objective du monde. C'est l'objet désormais qui réfracte le sujet et lui impose sa présence et sa forme aléatoire, sa discontinuité, son morcellement, sa stéréophonie, son instantanéité artificielle. […] Dépouillé de toute illusion de sens et de valeur, exorbité, c'est-à-dire dégagé de l'orbite du sujet, c'est alors qu'il devient un objet pur, supraconducteur de l'illusion et du non-sens[1072].

Dans ce cas en question, la situation est encore plus compliquée : on n'est pas face au consommateur qui est possédé par la marchandise. Le processus est plus long : une « biographie » particulière est transformée en spectacle, par conséquent l'individu raconté devient un produit narratif des médias. Généralement, pour rendre ce produit plus facilement reconnaissable, il est inséré dans une narration stéréotypée qui, forcément, va altérer l'identité de l'individu même. À leur tour, ces narrations influencent le public, puisqu'elles se transforment en modalités de représentation et de réflexion sur le genre humain et le monde :

Togliere la vita è sempre un atto di violenza barbara, al quale finiamo per abituarci. Se viene compiuto a colpi d'ascia, d'incudine, con uno strumento improbabile o secondo modalità curiose, macabre e persino ridicole, il delitto acquista di colpo un nuovo status. Diventa una parabola sulla vita e sulla morte, dove i particolari, seminati dalla coda del diavolo, sono fondamentali per impartire una morale.

Visto il genere di lettori per cui scrivevamo, la morale finiva per essere sempre: «Stai a casa tua, fatti gli affari tuoi e non dar retta agli sconosciuti». Ragion per cui le parabole, sia nella versione macabra sia nella variante sexy, sono sempre state il contraltare dei *cold case* nella mia classifica di gradimento, in gran parte per il loro sottotesto xenofobo e sessista. Dove si moriva veramente male, c'era sempre lo zampino di una donna o di uno straniero[1073].

[1072] Jeand Baudrillard, *Le crime parfait*, op. cit., p. 110-111.

[1073] Tuer est toujours un acte de violence barbare, auquel nous finissons par nous habituer. S'il est exécuté avec une hâche, une enclume, un instrument improbable, ou de manière curieuse, macabre et même ridicule, le crime acquiert soudainement un nouveau statut. Il devient une parabole sur la vie et la mort, où les détails, semés par la queue du diable, sont essentiels pour transmettre une morale.
Vu le genre de lecteurs pour lequel nous écrivions, la morale finale était toujours la même : « Reste chez toi, occupe-toi de tes affaires et n'écoute pas les inconnus. » C'est pourquoi les paraboles, que ce soit dans leur version macabre ou dans leur variante sexy, ont toujours été le pendant des *cold cases* dans mon classement, en grande partie pour leurs sous-entendus xénophobes et sexistes. Là où il y avait une mort vraiment grave, dépassait toujours le bras d'une femme ou d'un étranger [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 102-103].

En somme : la narration contemporaine du fait divers a pour but la simplification du réel, en enfermant chaque histoire dans un format bien précis, grâce auquel il est très facile de comprendre la morale. De plus, ces productions narratives conditionnent la façon de réfléchir et d'agir du public : la contingence du réel disparait au profit du monde spectaculaire, lequel sera considéré comme la seule vérité. Les écrivains de faits divers, plutôt que de souligner la nature extraordinaire de l'événement, essayent de la domestiquer. Ainsi, ils rendent plus pauvres les possibilités existentielles de notre réalité : il y a des structures bien précises et, donc, pour comprendre le monde, il faut seulement reconnaître celles qui nous concernent dans une situation déterminée. Pour mieux comprendre ce passage du particulier au général, il faut introduire la notion de « monde possible » :

> Nous définissons comme monde possible un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p, soit non-p. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'individus pourvus de propriétés. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des actions, un monde possible peut être vu aussi comme un cours d'événements. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc[1074].

Or : il faut considérer « qu'il y a trois façons de référer pour une fiction […] : la référence extra-fictionnelle (la dénotation), la référence inter-fictionnelle (par la citation, la transfictionnalité, l'intertextualité) et la référence intra-fictionnelle ». Et, cette dernière « revient à construire un monde par le langage […], tandis que les deux autres opérations, facultatives, constituent des accès à d'autres mondes (réels ou fictionnels) »[1075] . Donc, on peut dire que dans les narrations analysées dans *Tabloid Inferno*, on confond la référence intra-fictionnelle avec la référence extra-fictionnelle : la fable noire se montre comme la réalité. Cette confusion empêche de comprendre la réelle nature du monde actuel de la narration de fait. Et, selon la pensée du philosophe David Lewis, le plus important métaphysicien à avoir réfléchi sur l'ontologie des mondes possibles, « les termes "actuel" et ses dérivés [sont] analysés comme des *indexicaux* : des termes dont la référence varie en fonction des aspects contextuels pertinents de l'énonciation. L'aspect contextuel pertinent pour actuel est le monde où se produit

[1074] Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 165.

[1075] Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016, p. 390.

une énonciation donnée »[1076]. À l'inverse d'Umberto Eco, qui considère seulement comme monde actuel notre monde, dans lequel vivent les êtres humains, David Lewis définit comme actuel chaque monde dans lequel on produit une énonciation. Par exemple, Madame Bovary, quand elle parle, se réfère à son monde actuel, c'est-à-dire le monde dans lequel elle se meut, celui créé par Gustave Flaubert. Alors, comment pouvons-nous distinguer le monde actuel dans lequel nous vivons de ceux qui sont formés par les œuvres de fiction ? Par la vérification des données présentes dans la narration, parce que seul le monde dans lequel nous vivons peut être vérifié au-delà des expressions qui le décrivent. Au contraire, la vérité du monde de Madame Bovary réside exclusivement dans les expressions présentes dans le roman.

Donc, s'il n'y a pas une vérification, il n'y a pas non plus de possibilité de distinguer le monde réel du monde construit par la narration de faits divers. C'est pour cela que naît la confusion entre les deux mondes, surtout parce que le monde décrit par les tabloïds est similaire à notre monde. Ce problème est surtout illustré par l'histoire du *carabiniere* Rocco Papaleo :

> Nel corso degli anni Papaleo ha sviluppato un particolare intuito per le storie che fanno gola ai cronisti e si è specializzato nel pescare quelle con un risvolto hard, segnalandole alla stampa locale. […] Alcuni colleghi accusano Papaleo di avere una fervida immaginazione, ma non possono provare i loro sospetti. In provincia, nei casi in cui i carabinieri intervengono a sedare tensioni domestiche o piccole liti, non sempre viene stilato il verbale. Papaleo si limita a dire di aver appreso il « senso della notizia » lavorando a stretto contatto con i giornalisti. Non ha inventato quelle storie […], ha solo saputo intercettare la variopinta grezzissima realtà che si spalancava dietro a banali chiamate di pronto intervento[1077].

Confondre le monde narré avec le monde réel signifie appauvrir ce dernier, parce que les mondes narratifs sont, comme l'affirme Umberto Eco, « *handicapés* et *petits*. En tant qu'handicapé, un monde narratif n'est pas un état de choses maximal et complet » [1078]. En effet,

---

[1076] David Lewis, *On the Plurality of Worlds (*1986), trad. fr. *De la pluralité des mondes*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007, p. 150.

[1077] Au cours de ces années, Papaleo a développé un flair particulier pour les histoires susceptibles d'intéresser les journalistes et il s'est spécialisé dans la recherche de celles à connotation *hard*, en les signalant à la presse locale. […] Certains collègues accusent Papaleo d'avoir une imagination débordante, mais ils ne peuvent pas prouver leurs soupçons. En province, quand les carabiniers interviennent pour calmer des tensions domestiques ou de petits litiges, un procès-verbal n'est pas toujours rédigé. Papaleo se contente de dire qu'il a compris le « sens de la nouvelle » en travaillant en étroite collaboration avec des journalistes. Il n'a pas inventé ces histoires […], il a seulement su intercepter la réalité brute et multiforme qui se cachait derrière de simples appels d'intervention banale [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 109].

[1078] Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (1990), trad. fr. *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 224.

ces narrations jettent les criminels dans le monde des fables (les mettent en scène, c'est-à-dire dans un lieu entre la réalité matérielle du jour en direct et la fiction du spectacle), afin de les éloigner du monde réel ; mais, en même temps, ils sont normalisés et organisés selon des schémas qui éliminent toute forme d'exceptionnalité. Ce sont des personnages paradoxaux, qui changent leur « tête » en fonction du regard du spectateur : hommes extraordinaires et figures stéréotypées. Ces personnages sont l'incarnation de la normalisation de l'exception : ils sont des hommes de la « nécessité », laquelle « agit […] comme justification d'une transgression dans un cas spécifique par une exception »[1079]. On assiste à ce que Roland Barthes a appelé l'idéologie du « pouvoir infini des signes »[1080] qui caractérise la narration du fait divers : tous les signes conduisent à un final déterminé, lequel devient ainsi nécessaire. On l'a vu avec le récit de Bossetti. Donc, ces personnages font des choses extraordinaires (c'est-à-dire au-delà de l'ordinaire) parce qu'ils suivent une nécessité qui les conduit à commettre des délits. Leur nature exceptionnelle suit une nécessité qui est comme une loi de la nature, donc quelque chose d'ordinaire, qui se répète. L'autrice est aussi impliquée dans ce dédoublement :

> A farmi male davvero era lo scollamento tra le aspettative coltivate su me stessa, che avevo sempre collocato dalla parte dei "buoni", e l'innegabile mostruosità di una maschera professionale che mi calzava troppo bene per essere condivisa[1081].

C'est seulement grâce à l'écriture de *Tabloid Inferno* que l'autrice réalise, finalement, « l'exorcisme du double, qui met obstacle à l'existence de l'unique et exige que ce dernier ne soit pas seulement lui-même, et rien d'autre »[1082], opération qui, selon Clément Rosset, est à la base de la reconnaissance de soi.

Mais, alors, qu'est-ce que *Tabloid Inferno* ? C'est une non-fiction qui analyse une forme particulière de fiction : la mystification. *Tabloid Inferno* est une œuvre de critique littéraire, si l'on considère le terme « littérature » dans son sens le plus vaste, qui accueille toutes les formes de production textuelle. Mais, c'est aussi une étrange forme de critique, parce qu'elle renonce à tout désir de distance avec l'objet d'étude. On a une critique intra-diégétique : Pascarella

---

[1079] Giorgio Agamben, « État d'exception », op. cit., p. 197.

[1080] Roland Barthes, « Structure du fait divers » op. cit., p. 447.

[1081] Ce qui m'a vraiment blessée, c'est le décalage entre les attentes que j'avais cultivées à mon égard, que j'avais toujours rangé du côté des « bonnes », et l'indéniable monstruosité d'un masque professionnel, qui m'allait trop bien pour être partagé. [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno,* op. cit., p. 247-248].

[1082] Clément Rosset, *Le réel et son double*, op. cit., p. 97.

raconte sa formation des récits sur les faits divers, où pour « former » on entend « "faire" en inventant en même temps la "manière de faire" »[1083] ; Pascarella raconte sa réception des récits sur les faits divers, en montrant comment son faire a conditionné sa vie ; Pascarella, enfin, raconte sa reconnaissance d'elle-même, qui lui a permis d'abandonner son ancienne vie. C'est l'histoire de l'acquisition d'une technique, ou bien d'un savoir-faire. Ensuite, cette histoire se transforme en une critique de ce savoir-faire, jusqu'au point de devenir un regard sur le monde contemporain. On assiste au passage de la responsabilité liée à la paternité de ce dont on est fait à une nouvelle sorte de responsabilité où le sujet peut dire, avec Hans Jonas, : « je me sens donc responsable non en premier lieu de mon comportement et de ses conséquences, mais de la *chose* qui revendique mon agir » [1084] . On commence à observer une forme de critique qui ne se concentre plus sur « comment » il faut analyser le texte, mais sur « pourquoi » il est analysé. D'une critique des moyens à une critique des fins, ainsi que le critique littéraire Cesare Segre l'avait imaginé, à la fin de sa carrière :

> invece di porre il problema di etica e letteratura in forma teoretica, è forse il momento di richiedere alla letteratura quell'interesse etico che è fondamentale non solo per il nostro interesse letterario, ma per la sopravvivenza della civiltà[1085].

Tabloid Inferno est un dire-vrai sur un savoir-faire, afin de comprendre et faire comprendre ce savoir-faire. L'histoire d'une formation « artistique » et intime et, en plus, de sa critique. En outre, cette critique ne répond plus aux règles d'un jeu métalittéraire du goût postmoderne, mais à une prise de conscience qui implique, l'esprit et le corps, l'individu, dans son activité formatrice (en tant que formation de soi et formation d'une œuvre). Il faut commencer à se demander si une critique de la narration peut elle-même être aussi une narration, jusqu'au point de ne plus voir la critique comme le résultat d'une réception, mais comme l'histoire (l'autobiographie) d'une réception.

[1083] Luigi Pareyson, *Estetica* (1954), trad. fr., *Esthétique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007, p. 24.

[1084] Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op. cit., p. 182.

[1085] Au lieu de poser le problème de l'éthique et de la littérature sous une forme théorique, le moment est peut-être venu d'exiger de la littérature qu'elle s'intéresse à l'éthique, laquelle est fondamentale non seulement pour notre intérêt littéraire, mais aussi pour la survie de la civilisation [Cesare Segre, « Etica e letteratura » dans ID., *Tempo di bilanci*, Turin, Einaudi, 2005, p. 216].

3 Le final comme jugement

On a vu que les personnages ennemis utilisent la violence pour satisfaire le plus rapidement possible leur volonté. Par conséquent, on peut soutenir l'idée que le concept de « violence » est profondément lié à celui de « temps » : la violence se révèle être la conséquence d'un esprit avide qui essaie de réduire au minimum l'intervalle entre l'apparition d'un désir ou la formulation d'un acte de volonté et sa satisfaction ou sa réalisation. À ce propos, Paul Ricœur, en commentant Augustin d'Hippone, a montré que la perception humaine du temps dépend d'un rapport intime que l'on instaure avec les événements extérieurs : « C'est dans l'âme, donc à titre d'impression, que l'attente et la mémoire ont de l'extension. Mais l'impression n'est dans l'âme que pour autant que l'esprit agit, c'est-à-dire attend, fait attention et se souvient »[1086]. Cette focalisation sur la réalisation du désir propre influence fortement l'attention du lecteur, lequel est projeté vers le futur : il attend, avec les personnages, l'accomplissement de leur volonté. « La temporalité d'un « récit à suspense » possède une propriété commune avec celle de l'aventure racontée : elle respecte la chronologie des événements »[1087] : à travers les mots de Baroni, on peut comprendre que ces récits montrent une structure dans laquelle le suspense est fortement lié à la chrono-logie (une pensée qui suit l'ordre du temps, du passé au futur). Bien évidemment, les romans du corpus sont des œuvres très complexes du point de vue de l'intrigue et, donc, exploitent tous les stratagèmes possibles pour mélanger les différents points de l'histoire. Autrement dit : le *syuzhet* et la *fabula* des romans ne se superposent pas (il n'y a que dans le cas de Roberto Saviano que l'on peut dire que les deux sont presque semblables). Cependant, toutes les intrigues se concentrent sur l'accomplissement d'un projet : entre les différentes lignes temporelles, celles qui courent vers le futur sont les plus importantes.

Les intrigues de ces romans se fondent sur l'accomplissement d'une volonté : pour comprendre cet aspect, il est nécessaire de revenir sur le concept de « crise ». On a vu que ce concept indique le moment pendant lequel il faut absolument prendre une décision. Et après l'avoir prise, on ne peut plus revenir en arrière. Cette signification s'est affirmée originairement, chez les Grecs, dans le domaine de la médecine : « la crise est donc le moment de la maladie où intervient un changement subit, où se révèle au grand jour la pathologie cachée et où se

[1086] Paul Ricœur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 46.

[1087] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 270.

décide l'issue, bonne ou mauvaise »[1088]. Ensuite, la signification a été transférée dans le domaine juridique, en exprimant ainsi le sens de « jugement » : « ce qui se passe dans la maladie ressemble à ce qui se passe au tribunal et le regard clinique du médecin reprend en charge l'idée d'un jugement, d'une décision judiciaire, autrement dit d'un acte qui ne résulte pas mécaniquement des preuves produites et qui ne s'inscrit donc pas dans une casualité antécédente »[1089].

Dans le cas des romans du corpus, le personnage, face au moment critique, prend sa décision : il construit son projet de vie par rapport à ce qu'il a choisi. Toutefois, le choix est toujours un risque, comme ce que le médecin vit face à la maladie : on peut essayer de lutter contre elle, mais on ne sait jamais à l'avance si l'on gagnera. À ce niveau homodiégétique s'oppose le niveau hétérodiégétique de l'auteur, lequel décide, à travers son écriture, des résultats issus des décisions des personnages. Donc, on a une crise, dans laquelle les personnages, dans le monde du récit, prennent leur décision et une métacrise, dans laquelle l'auteur, à travers la composition de son histoire, juge les choix faits par ses personnages.

Le niveau de la métacrise définit les conséquences des décisions des personnages. Le jeu du suspense s'accomplit autour de l'impossibilité de savoir à l'avance si le personnage réussira à accomplir sa volonté. Le lien entre la décision du personnage (bien évidemment, même si elle est le fruit d'une décision artistique de l'auteur) et la décision de l'auteur représentée par le final transforme la chronologie, c'est-à-dire le simple mouvement du temps de l'avant vers l'après, dans le temps du *kairos.* Frank Kermode, l'auteur qui a montré le lien entre la structure romanesque et le temps apocalyptique, affirme : « *chronos* est le " temps qui passe " ou le " temps de l'attente " - lequel, selon le Livre de la Révélation, ne sera plus – et le *kairos* est la saison, un point dans le temps rempli de signification, chargé d'un sens dérivé de sa relation avec la fin »[1090]. Le final du récit est la décision irréversible que l'auteur prend pour son œuvre : le final est la crise de toutes les crises. Par conséquent, dans ce chapitre on analysera les finals des récits des romans afin de comprendre comment l'auteur donne du sens à son œuvre. On a parlé du « final du récit du roman » et non de « final » tout court parce qu'on étudiera le final

[1088] Myriam Revault d'Allones, *La crise sans fin*, op. cit., p. 20.

[1089] Ibidem.

[1090] C*hronos* is 'passing time' or 'waiting time' – that which, according to Revelation, 'shall be no more' – and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end [Frank Kermode, *The sens of an endig*, op. cit., p. 47].

chronologique, c'est-à-dire celui du *syuzhet* (par exemple, dans le cas de *Nostalgia*, le final de l'histoire est représenté dans les premiers pages). Paul Ricœur, en commentant les études de Kermode, souligne le lien profond entre le concept de « crise » et celui d'« apocalypse »[1091] : en effet, l'Apocalypse est le jugement final de l'humanité, après lequel il n'y aura plus d'histoire. Dans le cas de l'œuvre romanesque, le final devient le jugement dernier des décisions prises par les personnages : il s'accomplira sans aucun procès, parce que le lecteur, seulement à la fin, pourra découvrir si les personnages réussiront à réaliser leur propre volonté.

Dans l'intervalle entre la décision homodiégétique et celle hétérodiégétique, on peut lire ce que Giorgio Agamben a appelé, en analysant les réflexions apocalyptiques de Saint Paul, « le temps de la fin »[1092] : « La structure du temps eschatologique est double : il y a, d'une part, un élément retardateur (le *katechon* […]) et, de l'autre, un élément décisif (le messie). Entre les deux, apparaît l'homme de l'anomie (l'Antichrist, selon les Pères), dont la révélation, qui coïncide avec l'élimination du *katechon*, précipite vers l'affrontement final »[1093]. On essaiera d'adapter ce schéma aux romans du corpus : si le texte est le monde des personnages, la force retardante, qui empêche le texte de se conclure, est la voix qui raconte. En effet, si la voix continue son récit, le monde ne finit pas. La force anomique, c'est-à-dire sans aucune loi, est la force ennemie de ces textes : à travers la violence, cette force essaie de conclure tout de suite le récit en atteignant son but. Mais, à la fin, cette force rencontre un « messie », c'est-à-dire un élément qui représente un jugement. Par conséquent, dans ce chapitre on analysera des personnages qui incarnent ce jugement de l'auteur/dieu créateur du monde narratif, puisqu'ils ont un rôle fondamental dans le final du récit. Dès maintenant, il est nécessaire de dire que ces personnages ne sont pas forcément des protagonistes. Par exemple, dans le cas de *La ferocia*, il apparaît uniquement dans le final. Pour en revenir au schéma triadique de Pinker, on peut affirmer que ces personnages présents dans le final sont des incarnations du spectateur, lequel est la figure d'une certaine vision sur la violence. Autrement dit, les textes, à travers ces personnages, essaient de dessiner un « destin » général de l'individu violent.

[1091] Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* (1984), Seuil, 1991, p. 47.

[1092] Il tempo della fine [Giorgio Agamben, *Il mistero del male*, Rome-Bari, Laterza, 2013, p. 16].

[1093] La struttura del tempo escatologico […] è doppia : vi è, da una parte, un elemento ritardante (il katechon […]) e, dall'altra, un elemento decisivo (il messia). Fra i due si situa l'apparizione dell'uomo dell'anomia (l'Anticristo, secondo i Padri), la cui rivelazione, che coincide coll'uscire di scena del katechon, precipita lo scontro finale [Ivi, p. 34].

Pour analyser ces finals, on fera référence aux études de Karl Löwith sur les conceptions du devenir historique qui se sont affirmées dans le monde occidental[1094]. De façon très schématique, on peut en reconnaître trois :

- L'éternel retour : c'est-à-dire la vision cyclique de l'histoire, où les mêmes mécanismes sont destinés à toujours se répéter de manière identique ;
- L'Apocalypse : une vision linéaire de l'histoire, où l'on peut reconnaître de façon précise un début et une fin ;
- La Révélation : on observe un moment décisif dans le devenir historique, lequel détermine la manière de vivre des êtres humains.

3.1 L'éternel retour

Le premier cas est la vision la plus pessimiste présentée dans le corpus. Pour la comprendre, il faut revenir à l'image de l'éternel retour de Friedrich Nietzsche :

> Et si un jour ou une nuit, un démon se glissait furtivement dans ta plus solitaire solitude et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrable fois ; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et chaque plaisir et chaque pensée et soupir et tout ce qu'il a dans ta vie d'indiciblement petit et grand doit pour toi revenir, et tout suivant la même succession et le même enchainement – et également cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et également cet instant et moi-même[1095].

On peut interpréter cet aphorisme, dans le domaine littéraire, ainsi : chaque être humain peut être considéré comme une sorte de fonction de Propp et être destiné à agir selon son rôle. Dans le cas des romans sur la violence, il y a toujours deux rôles : le maître et l'esclave. Par conséquent, on observe une condition similaire à celle décrite par Thomas Hobbes, dans laquelle chaque individu lutte contre l'autre :

> Si deux humains désirèrent la même chose, dont ils ne peuvent cependant jouir l'un et l'autre, ils deviennent ennemis et, pour parvenir à leur fin (qui est principalement leur propre conservation et parfois seulement leur jouissance), ils s'efforcent de s'éliminer ou de s'assujettir

[1094] Karl Löwith, *Histoire et salut*, op. cit.

[1095] Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad. fr. *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 1997, p. 279.

> l'un l'autre. […] Pour cela il est manifeste que pendant ce temps où les humains vivent sans qu'une puissance commune ne leur impose à tous un respect mêlé d'effroi, leur condition est ce qu'on appelle la guerre ; et celle-ci est telle qu'elle est une guerre de chacun contre chacun[1096].

Dans le roman de l'éternel retour, on observe différentes situations : chez Roberto Saviano, on vit dans un état de guerre permanente, parce qu'il n'y a jamais un pouvoir commun capable de maintenir la paix. C'est l'éternel retour du conflit, qui s'accomplit toujours à travers la violence de la vengeance, indépendamment des acteurs. Dans *La ferocia*, tout comme chez Hegel, c'est du conflit même que naît l'ordre : l'homme fort gagne sa position dominante et il la garde tant qu'il reste puissant. Ensuite, il est remplacé par la structure qui change les acteurs, sans perdre les rôles. Dans *Dai cancelli d'acciaio*, à la dichotomie maître/esclave s'ajoute un troisième élément : le pouvoir secret. Son but est de garantir l'équilibre parmi les différentes forces, en empêchant quiconque de devenir trop puissant. Donc, si chez Saviano et Lagioia la lutte de tous contre tous semble appartenir à la nature-même ; chez Frasca il y a un pouvoir caché qui l'impose, en la renouvelant de jour en jour.

Dans ces romans, on observe une vision de la vie en tant que « métabolisme ». Pour comprendre cet aspect, il faut revenir à la pensée d'Hans Jonas :

> La vie c'est la confrontation explicite de l'être au non-être, car dans sa soumission constitutionnelle aux besoins qui est donnée avec la nécessité du métabolisme, auxquels la satisfaction peut être refusée, elle porte en elle la possibilité du non-être comme son antithèse qui lui est toujours présente, à savoir en tant que menace. Le mode de son être est la conservation par l'agir. Le oui de toute tendance est ici aiguisé par le non actif opposé au non-être. Par la négation du non-être l'être devient une tache positive, à savoir celle du perpétuel choix de soi-même. La vie en tant que telle est l'expression de ce choix face au risque du non-être qui fait partie de son essence. C'est donc, et ce n'est qu'un paradoxe apparent, la *mort*, c'est-à-dire le fait de pouvoir mourir, à savoir le fait de pouvoir mourir à tout moment et également le fait de la différer à tout moment, dans l'acte de la conservation de soi, qui marque de son sceau l'auto-affirmation de l'être : celle-ci se transforme ainsi dans les efforts individualisés des étants[1097].

Généralement, l'être lutte contre le non-être afin de continuer à vivre. Au contraire, le criminel exploite la violence pour nier l'être d'autrui afin de rendre son être toujours plus puissant. Pire : la recherche du pouvoir devient tellement importante que le criminel met en

[1096] Thomas Hobbes, *Léviathan*, op. cit., p. 222-224.

[1097] Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op. cit., p. 162.

danger sa propre vie, jusqu'à la radicalisation du terroriste qui veut acquérir du pouvoir en se tuant. Ici, on peut reconnaître un dédoublement de l'être humain : d'un côté il y a sa propre existence matérielle, de l'autre l'image de son pouvoir. Le pouvoir devient plus important que sa propre existence : on peut imaginer cet être absorber l'être des autres comme une sorte de vampire. Pourtant, son agir frénétique conduit à un épuisement de l'être criminel lui-même. L'action qui nie les autres consomme les énergies du criminel : il se nie lui-même. La criminalité représentée dans ces romans est une sorte de maladie auto-immune : l'avidité accélérée du personnage ennemi le conduit à absorber une grande quantité d'énergie. Toutefois, à un certain moment, le criminel ne sera plus capable de contenir son pouvoir : il explose, en s'autodétruisant.

À la lumière de ce que l'on vient de dire, on peut soutenir l'idée que ces romans considèrent leur monde comme une sorte d'organisme autorégulateur. Chaque fois qu'un individu devient trop fort ou commence à propager de façon excessive le non-être, alors il le supprime. Il est remplacé par un autre individu qui ne doit pas nécessairement être meilleur. Le monde dessiné par les romans de l'éternel retour digère sa violence, en essayant de toujours rétablir un équilibre. On oscille entre l'exception et la normalité, mais, dans tous les cas, une chose est certaine : la vie résiste, même si elle s'accomplit à travers une éternelle lutte entre les êtres. L'espèce survit en sacrifiant certains individus.

Il y a deux réactions possibles face à ces sortes de récit : l'acceptation et la rage. Dans le premier cas, on accepte la situation : le monde marche ainsi, on peut seulement essayer de limiter les dégâts en s'opposant à la violence. Tout comme le personnage de Padre Juvarra, lequel décide de se plonger dans le mal : la seule chose à faire est d'essayer de le comprendre, en espérant d'être moins naïf. La seule consolation est l'autodestruction des criminels : parfois, on peut vaincre, mais pas tout le temps. L'excès de pouvoir conduit toujours à l'échec, d'autant plus ruineux que l'on a accumulé plus de pouvoir de façon avide. Toutefois, l'angoisse qui sort de cette connaissance peut même conduire à un acte de rébellion : le lecteur, alors, peut vouloir réagir au monde décrit par ces romans. Dans ce cas-là, le lecteur éprouve une sorte de dégoût : alors, la solution est d'essayer de « nettoyer » cette « saleté ». Tout comme Michele, qui, au prix de tout perdre, lutte littéralement contre la « saleté » du territoire pollué par son père. Cependant, on le verra, cette victoire ne sera pas capable de battre la structure économique qui, désormais, s'est affirmée.

3.1.1 L'éternel retour de la paranoïa

3.1.1.1 Bacio feroce : le rythme de la mort

La structure de *Bacio feroce*, le deuxième tome de la dilogie de Roberto Saviano, est fortement caractérisée par la nature épique que *La paranza* a contribué à former. Northrop Frye, en parlant de ce genre, a affirmé que « le mètre aux battements réguliers, qui permet traditionnellement de distinguer les vers de la prose, forme la structure organique du rythme de l'*epos* ou des formes oratoires qui s'y rattachent. Le mètre est une des formes de la récurrence, et les deux termes qui désignent l'objet d'une répétition, le modèle et le rythme, nous indiquent que la récurrence est un principe structurel applicable à tous les arts, aussi bien dans le domaine temporel que dans le domaine spatial »[1098]. Or : bien évidement, ces romans ne sont pas des œuvres en vers, mais si dans *La paranza*, on l'a vu, on assiste au retour du même imaginaire sous différentes formes, dans *Bacio feroce* c'est le retour de la conséquence naturelle de cette violente compétition : le meurtre. Ce roman s'ouvre avec une partie en italique, dans laquelle le narrateur utilise une image pour symboliser cet esprit :

> Narra, quella leggenda priva di riscontri scientifici, che i cani da combattimento vengano selezionati alla nascita. Gli addestratori studiano una cucciolata con gelida insofferenza. Non si tratta di scegliere chi sembra possente, ignorare chi appare troppo magro, prediligere chi scaccia la sorella dalla tetta o individuare chi punisce il fratello ingordo. La prova è un'altra: l'allevatore strappa il cucciolo dal capezzolo prendendolo per la collottola e agita il musetto vicino alla sua guancia. La maggior parte dei cuccioli gliela lecca. Ma uno – quasi cieco, ancora sdentato, le gengive abituate solo al morbido della madre – tenta di mordere. Vuole conoscere il mondo, vuole averlo sotto i denti. Quello è il bacio feroce. Quel cane, maschio o femmina che sia, sarà allevato da combattente. Esistono i baci e poi i baci feroci. I primi si fermano entro il confine della carne; i secondi non conoscono limiti. Vogliono essere ciò che baciano[1099].

[1098] Northrop Frye, *Anatomy of criticism* (1957), trad. fr. *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 305.

[1099] Selon cette légende, qui n'a pas de fondement scientifique, les chiens de combat sont sélectionnés à la naissance. Les entraîneurs étudient les portées avec une froide indifférence. Il ne s'agit pas de choisir celui qui paraît puissant, d'ignorer celui qui a l'air trop maigre, de préférer celui qui chassa sa sœur des tétons ou d'identifier celui qui punit son frère avide. Ce qui compte, c'est un autre signe, qui ne trompe pas : l'éleveur arrache son chiot du mamelon en le prenant par le col et agite son museau près de sa joue. La plupart des chiots lèchent. Mais l'un d'eux – presque aveugle, encore édenté, les gencives qui ne connaissent que la douceur de la mère – essaie de le mordre. Il veut connaître le monde, veut l'avoir entre les crocs. C'est un baiser féroce. Ce chien, mâle ou femelle, sera élevé pour devenir un combattant. Il y a les baisers et il y a les baisers féroces. Les premiers s'arrêtent dans les limites de la chair ; les seconds ne connaissent pas de limites. Ils veulent être ce qu'ils embrassent [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 16 ; trad. fr., p. 20].

La violence est la tentative de faire de l'autre un moyen de poursuivre ses intérêts. La dialectique entre maître et esclave montre comment le premier prend le contrôle du deuxième. Au contraire, cette férocité compétitive montre un maître qui dévore l'autre. L'autre est détruit. La lutte de la *paranza* est toujours un combat à mort.

Si l'intrigue de *La paranza* était une ascension, celle de *Bacio feroce* serait une chute. L'un après l'autre, tous les affiliés de la *paranza* disparaissent. La liste qui ouvre chaque volume, avec tous les noms des *paranzini*, devient une sorte de mémo pour se rappeler qui est encore en vie et qui ne l'est plus. Le premier à succomber est Stavodicendo [Jveuxdire] :

> Da solo, seduto a un tavolino, con una Red Bull in mano. Sul televisore appeso in un angolo scorrevano le immagini della partita. Non poteva credere di averlo lì, alla sua mercé. Il Pagliaccio entrò senza preoccuparsi dei pochi testimoni, l'occasione si doveva cogliere. Si avvicinò ancora un po' e fece fuoco. Il proiettile entrò nel cranio di Stavodicendo e uscì dall'altra parte, conficcandosi nella parete. Un foro perfetto, cauterizzato all'istante. Solo allora le teste si girarono, ma il Pagliaccio era già sparito[1100].

Un garçon regarde un match de football dans un local, en sirotant une boisson. Soudain, il est tué. Son ennemi n'avait rien fait pour le chercher : simple coup de chance, il le trouve et le tue. Il n'y a pas d'intrigue, ni de suspense : ces simples mots sont la seule description de la mort de Stavodicendo. Il est effacé du roman rapidement, sans aucune gloire. Ensuite, c'est au tour de Biscottino :

> Nicolas gli si piazzò alle spalle, sciolse velocemente la corda del provolone che aveva attorcigliato attorno al polso, ne afferrò le estremità e tirò, poi gliela passo attorno al collo. Era stato così rapido che Biscottino si accorse che Nicolas era dietro di lui solo quando sentì che gli mancava il fiato. Anche gli altri erano stati colti di sorpresa, qualcuno aveva accennato un movimento ma niente di più. Nicolas stava giustiziando Biscottino.
> […]
> Scesero in strada, il miniquad di Biscottino era parcheggiato tra i loro motorini. Nicolas lo afferrò per le manopole e Tucano per la carena posteriore. Cinquanta chili in due su per tre piani. Rovesciarono il miniquad al centro della stanza e svitarono il tappo del serbatoio. Un'onda densa di benzina quasi trasparente si spanse lambendo il divano, il mobile con il 3d, il tavolino.

[1100] Seul, assis à une table, un Red Bull à la main. Sur le téléviseur suspendu dans un coin défilaient les images du match. Il ne pouvait pas croire qu'il l'avait là, à sa merci. Le Clown est entré sans se soucier des quelques témoins, il fallait saisir l'occasion. Il s'est approché et a ouvert le feu. La balle a pénétré dans le crane de Jveuxdire et elle est ressortie de l'autre côté avant de se planter dans le mur. Un trou parfait, instantanément cautérisé. Ce n'est qu'alors que les autres clients ont tourné la tête. Mais le Clown avait déjà disparu [Ivi, p. 251 ; trad. fr., p. 257]

Lambendo Biscottino. Poi Nicolas con un salto superò la pozza di benzina e andò in camera da letto. Doveva essere lì da qualche parte, forse sopra il letto, no, di fianco all'armadio, ecco, proprio accanto alla specchiera. Una foto incorniciata. La paranza al completo alla festa di compleanno di qualcuno. C'erano tutti. C'era anche Dentino. C'era Biscottino. Si tenevano tutti abbracciati, come poco prima, lì al covo. Nicolas infranse il vetro contro lo spigolo del letto, estrasse la foto e la arrotolò. Tornò da Tucano che lo aspettava con lo zippo aperto. Accostò quella specie di stoppino alla fiamma e aspettò che il fuoco attecchisse.

- Mo' è finita davvero, - disse e lanciò la foto nella benzina[1101].

Biscottino était l'un des plus jeunes garçons de la *paranza*, celui qui à dix ans avait tué Roipnol, un important *boss*, à lui tout seul[1102]. Toutefois, il n'a pas su s'en cacher quand sa mère, suspicieuse, lui a demandé :

- È vero che l'hai ucciso tu? […]. Le gli sollevò il mento per farsi guardare. E la mano e tremava; la speranza era un nulla, un barbaglio lontano a cui non si può credere.

- Facimm' accussì: come quando eri piccolo piccolo. Se è 'overo dammi un bacio, vabbuo'? E la sua guancia accolse il bacio un po' umido, di bambino[1103].

La mère de Biscottino, l'une des autres figures « amies », essayera de demander ensuite de l'aide aux services sociaux[1104], même si son fils refusera de collaborer. Il reste fidèle à la *paranza*, mais il sera quand-même exécuté parce qu'il a eu la faiblesse de se confier à sa mère.

[1101] Nicolas s'est placé derrière lui, il a dénoué la ficelle du provolone qu'il avait autour du poignet, il a saisi les extrémités et tiré, puis il l'a passée autour de son cou. Ç'a été si rapide que Biscottino a remarqué la présence de Nicolas derrière lui seulement quand il a eu du mal à respirer. Les autres aussi avaient été pris de court, certains avaient esquissé un mouvement mais rien de plus. Nicolas exécutait Biscottino.
[…]
Ils sorti dans la rue. Le miniquad de Biscottino était garé avec leurs scooters. Nicolas l'a pris par le guidon et Tucano par le garde-boue arrière. Cinquante kilos à deux et trois étages à monter.
Ils l'ont renversé au milieu de la pièce et ont dévissé le bouchon du reservoir d'essence. Une large flaque presque translucide s'est répandue, léchant le canapé, le meuble du téléviseur 3D, la table basse. Et Biscottino.
Puis Nicolas a sauté par-dessus la flaque d'essence et est allé jusque dans la chambre à coucher. Elle était quelque part, peut-être au-dessus du lit… Non, a côté du placard, là, près du miroir. Une photo encadrée. La *paranza* au complet, lors d'une fête d'anniversaire. Ils y étaient tous. Il y avait Dentino. Il y avait Biscottino. Ils étaient enlacés comme peu de temps auparavant, ici même dans la planque. Nicolas a brisé la vitre contre le bord du lit, en a sorti la photo et l'a enroulée. Puis il est retourné auprès de Tucano qui l'attendait, son Zippo ouvert. Il a approché cette curieuse mèche de la flamme et a attendu que le feu prenne.
« Maintenant, c'est vraiment fini », a-t-il déclaré, et il a jeté la photo dans l'essence [Ivi, p. 258-260 ; trad. fr., p.264-266].

[1102] Cf. Ivi, p. 310.

[1103] C'est vrai que tu l'as tué ? » […] Elle a baissé le menton vers lui pour qu'il la regarde. Sa main tremblait. L'espoir était un gouffre, un mirage lointain auquel on ne peut plus croire. « Faisons comme quand tu étais petit. Si c'est vrai, donne-moi un baiser, d'accord ? Et il a posé sur sa joue un baiser humide, un baiser d'enfant [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 143 , trad. fr., p. 149].

[1104] Cf. ivi, p. 162 ; trad. fr., p. 168.

La rigidité de la loi de la *paranza* n'accepte aucune défaillance, même celle que peut commettre un enfant. Biscottino est éliminé de façon définitive. Le geste de jeter dans le feu sa photo est le symptôme de l'abandon, de la part de Nicolas, de toute forme de sentimentalisme, même par celui qui a fondé la *paranza* : l'amitié d'un groupe d'adolescents. Biscottino, célébré auparavant comme un héros pour son courage, à dix ans, est maintenant rayé de la mémoire du groupe. Ensuite, il y a la mort de Drago' : Nicolas, qui cherche celui qui a essayé de le tuer, met à l'épreuve la fidélité de Drago'[1105]. Mais, ce dernier, désormais trop effrayé par le *ras*, tombe dans le piège de Nicolas. Il croyait que Nicolas avait voulu le tuer, quand, en réalité, ce dernier voulait seulement une preuve de son amitié. Alors, Drago' essaie de tuer Nicolas, mais échoue. Pour se sauver, il se réfugie chez ses parents, ennemis de Nicolas :

> - Chissà 'o Viceré [le père de Drago'] come è contento che finalmente hai trovato la strada di casa. Gliel'hai detto già?
> - No, - rispose e fu allora che Viola estrasse rapidamente un piccolo revolver dalla borsetta e fece fuoco. In fronte, all'attaccatura di quei capelli che gli avevano regalato il soprannome[1106].

Tout est narré dans le chapitre *La prova* : moins de dix pages pour narrer l'épreuve, la chute, la fuite et, à la fin, la mort. Encore une fois, la *paranza* perd un affilié à cause de la paranoïa de Nicolas, encore une fois le texte liquide les *paranzini* sans leur dédier beaucoup de mots. Il n'y jamais un trait d'héroïcité dans ces morts. Le texte les décrit comme si elles n'avaient aucune valeur. Comme par exemple celle de Pesce Moscio [Oiseau Mou], peut-être la mort la plus bête :

> Un ragazzo si avvicinò su una Vespa. Voleva fare una foto a Pesce Moscio perché lo aveva visto in tv tempo prima. Pesce Moscio si incuriosì.
> - E dove mi hai visto?
> - Al tg, - rispose pronto l'altro, - ti ho riconosciuto dagli occhi. Sei un mito. […] Posso farti una foto?
> - Certo.
> Il ragazzo estrasse lo smartphone e lo tenne in alto per un po', come a cercare la giusta angolazione, ma non sembrava convinto.

[1105] Cf. Ivi, p. 299 ; trad. fr., p. 306.

[1106] « Le Vice-Roi doit etre heureux que t'aies enfin retrouvé le chemin du bercail. Tu le lui as dit ? - Non », a-t-il répondu. C'est alors que Viola a rapidement sorti un petit revolver de son sac à main et tiré. Une balle en plein front, à la naissance des chevaux, cette implantation basse qui lui avait valu son surnom [Ivi, p. 302 ; trad. fr., p. 309].

- Che è, - disse Pesce Moscio, - sto in controluce?

- No, no, va benissimo, - e con l'altra mano estrasse una pistola compatta da dietro la schiena. Quattro colpi diritti in faccia, e Pesce Moscio cadde all'indietro, lanciando in aria uno spruzzo di sangue[1107].

Pour qui a eu la « chance » de finir en prison, la situation est encore pire. Dentino, celui qui a essayé de tuer Nicolas, en le trahissant, après la mort de Dumbo, est annihilé. Les autres prisonniers lui nient la possibilité d'une reconnaissance, donc d'une existence :

Nel filmato Dentino si alzò dal letto e uscì dalla cella, si avvicinò a due carcerati che parlavano tra di loro e tentò di inserirsi nella discussione. Gli altri due continuarono senza nemmeno guardarlo. Allora Dentino andò oltre, ma cominciò a ricevere spallate da chiunque incrociasse, eppure, nonostante quegli scontri, gli altri proseguirono come se quel contatto non ci fosse mai stato. Dentino si avvicinò e un altro detenuto, e cercò di parlare anche con lui, ma ottenne solo un'occhiata che gli attraversò il corpo. Era un fantasma tra persone in carne e ossa che non lo vedevano. Non esisteva più per nessuno. Altro buco nero, altri due secondi, e poi una doccia comune. Dentino si insaponava con movimenti lenti e sempre nella stessa zona del petto, imbambolato, poi un tizio corpulento gli strappava la saponetta dalla mano con la stessa naturalezza con cui l'avrebbe afferrata dal portasaponette. Si strofinò l'uccello per bene e alla fine rimise la saponetta dove l'aveva trovata, nella mano di Dentino. Il pallino rosso che segnava la progressione del video era quasi arrivato in fondo. Un altro stacco nero e l'ultima scena, di cinque secondi. Dentino, nudo nella sua cella, che prendeva a testate il muro. Il corpo rigido, le mani lungo i fianchi, solo quell'avanti e indietro del collo[1108].

[1107] Un jeune type s'est approché sur une Vespa. Il voulait prendre une photo d'Oiseau mou qu'il avait vu à la télévision quelque temps plus tot. Ce dernier était intrigué.
« Tu m'as vu où ?
- Aux infos, a répondu l'autre. J'ai reconnu tes yeux. T'es une putain de légende. […] Je peux te prendre en photo ?
- Bien sûr. »
Le garçon a sorti son smartphone et l'a tenu en l'air pendant un moment, comme s'il cherchait le bon angle, mais il ne semblait pas convaincu.
« Qu'est-ce qu'y a ? a demandé Oiseau mou. Chuis à contre-jour ?
- Non, non, c'est bon », et de l'autre main il a sorti un pistolet compact derrière son dos. Quatre tirs au visage et Oiseau mou est tombé en arrière, dans un jet de sang [Ivi, pp. 340-341 ; trad. fr., p. 348-349].

[1108] Dans le film, Dentino se levait du lit et sortait de sa cellule, il s'approchait de deux prisonniers qui parlaient entre eux et tentait de se joindre à la discussion. Les deux autres continuaient sans même le regarder. Puis Dentino allait plus loin, tous ceux qu'il rencontrait le bousculaient, et les autres continuaient comme si le contact n'avait jamais eu lieu. Dentino s'approchait d'un autre prisonnier et essayait de lui parler, mais le regard du type le traversait comme s'il n'existait pas. C'était un fantôme parmi des hommes en chair et en sang qui ne le voyaient pas. Il n'existait plus pour personne. Un autre plan noir, deux secondes, puis des douches communes. Dentino était en train de se savonner en faisant des mouvements lents, il frottait une partie de sa poitrine, ahuri, puis un type costaud lui arrachait la savonnette de la main avec le même naturel que s'il prenait dans le porte-savon, il collait son engin contre lui et finissait par remettre la savonnette là où il l'avait trouvée, dans la main de Dentino. Le point rouge qui marquait la progression de la vidéo était presque arrivé au bout. Un autre plan noir et la dernière scène,

Lollipop est liquidé avec une phrase : « Hanno preso a Lollipop per l'omicidio del vecchio. Nisida[1109] »[1110]. La structure paratactique de cette phrase est éloquente : pourquoi il a été capturé, où il se trouve. Rien de plus, son histoire est finie.

L'emprisonnement de Drone est plus compliqué :

> I poliziotti lo trascinarono verso l'automobile, ma Drone si impuntò con i pedi, e gli agenti allentarono un po' la presa, per concedergli un ultimo momento con i familiari. Drone si sporse per dare un bacio alla sorella. Voleva baciarla sulla bocca, nel gesto dei capi che sigillano un patto di fiducia con chi gestirà gli affari in loro assenza. È il bacio della morte, che condanna chi lo riceve se dovesse tradire. Si avvicinò, a labbra protese, ma Annalisa si voltò dall'altra parte. Allora provò con il padre e poi con la madre. Niente. Erano stati loro. Annalisa li aveva convinti facilmente, dopo che avevano scoperto che nel loro garage si nascondeva il capo della paranza dei Bambini. […] Solo quando era già con metà corpo dentro l'automobile, Annalisa scostò la mano dalla bocca e disse: - Meglio venirti a trovare a Poggioreale accà che a Poggioreale allà, dietro una lapide. Meglio dietro alle sbarre che sottoterra[1111].

Annalisa a été la victime qui a rendu possible la fondation de la *paranza* et la reconnaissance du rôle de *ras* de Nicolas. Avec son humiliation, Nicolas a montré toute sa force. Même si le texte avait auparavant représenté cette fille comme un personnage qui partage le même système de valeurs du monde criminel, à la fin, elle décide d'appeler la police. Elle est le seul personnage qui arrive à faire affirmer la loi de l'état, dans le roman. Elle renonce à la loi de la vengeance parce que son but n'est pas de tuer, mais de faire vivre. Elle ne se bat pas pour se venger de la honte subie, mais pour empêcher que la structure de la vengeance même puisse toucher son frère. Elle, la victime, ne veut pas renverser son rôle : elle veut désarmer la structure de pouvoir qui l'a rendue telle. Mais, en même temps, cette scène ne peut pas être considérée

---

cinq secondes. Dentino, nu dans sa cellule, donnant des coups de tête contre le mur. Le corps tendu, les mains le long des hanches, juste ce cou qui allait d'arrière en avant [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., pp. 204-205 ; trad. fr., p. 210-211].

[1109] La prison pour les mineurs de Naples.

[1110] Ils ont pris Lollipop pour le meurtre du vieux. Nisida [Ivi, p. 346 ; trad. fr., p. 354].

[1111] Les policiers l'ont traîné jusqu'à leur voiture, mais Drone freinait des quatre fers, et les agents ont relâché un peu leur prise pour lui accorder quelques instants avec sa famille. Il s'est penché pour embrasser sa sœur sur la bouche, le geste des parrains qui confient leurs intérêts à ceux qu'ils choisissent en leur absence. C'était le baiser de la mort qui, en cas de trahison, condamne ceux qui l'ont reçu. Il s'approchait en tendant les lèvres, mais Annalisa a regardé de l'autre côté. Puis il a essayé avec son père et sa mère. Rien. Ils l'avaient dénoncé. Annalisa les avait convaincus de le faire, après avoir découvert que le chef de la *paranza* se cachait dans leur garage. […] C'est seulement quand il a eu la moitié du corps dans la voiture qu'Annalisa a retiré la main de sa bouche : « On préfère venir te voir au Poggioreale des vivants qu'à celui des morts, sous une pierre. Plutôt derrière les barreaux que sous la terre [Ivi, p. 357 ; trad. fr., p. 365].

comme une victoire de la loi sur l'exception, de la loi du code contre la loi de la décision. C'est seulement la victoire d'un esprit qui préfère la vie à la mort.

Et, finalement, la mort aussi de Nicolas survient :

> Gli toccava morire in un agguato per stupidità; per non aver saputo prevedere, lui che era diventato Maraja perché teneva le strategie nella testa. La poca aria che gli entrava della bocca gli provocava conati di vomito.
> - Nico', - disse ancora l'Arcangelo, - niente di personale, veramente. C'è chi comanda e chi è comandato, tu hai comandato, hai fatto quello che volevi tu, ma i bambini restano bambini, anche se si vestono bene. Il fant''e coppe sarà pure lento, ma quando arriva arriva, e tanti saluti a Google, che nun se sape cher'è, che nun esiste, che int'all'aria, int'a 'nu computer. Nuje stammo 'ncoppa a 'nu tavolo.
> Nicolas guardò la Zarina. Tutto quello che stava succedendo era vero. La Zarina era al tavolo con l'uomo che gli aveva ammazzato il figlio. Don Arcangelo era al tavolo con l'uomo che gli aveva ammazzato il figlio. È proprio così, pensò, contano solo i soldi.
> Guardò il Cicognone: - Spoglialo, - ordinò e quello incrociò le braccia di Nicolas mentre con l'altra mano sbottonava i due bottoni ancora allacciati della giacca. L'Arcangelo stava saggiando col pollice la lama della sua molletta nera. Guardò negli occhi Nicolas, come a tributargli comunque l'onore delle armi, e con un gesto secco, immediato, gli affondò la lama nella pancia. L'aria che prima non riusciva a entrare uscì dalla gola, come se finalmente Nicolas avesse trovato sollievo; pure il viso era tranquillo, gli spilli neri degli occhi erano fissi su quelli dell'Arcangelo, però non lo vedeva. Avrebbe voluto immaginare il viso di sua figlia, gli occhi di Letizia, invece non gli veniva niente. Sentiva solo il bruciore della coltellata nella pancia e lo scuorno di morire così. L'Arcangelo estrasse la lama lentamente, per evitare di macchiarsi il vestito, e il Cicognone sciolse la stretta. […] L'Arcangelo gli conficcò un'altra coltellata, a pochi centimetri dalla prima, e poi un'altra ancora. Nessun tonfo, prima un ginocchio, poi l'altro, infine su un fianco. La tempia si posò a terra. […] Era finita. Morire, l'aveva immaginato tante volte, però credeva fosse tutto più veloce. Una luce che si spegne. Invece sentiva i pezzi del suo corpo che se ne stavano andando. Infine smise di sentire il dolore perché smise di sentire[1112].

[1112] Il allait mourir dans cette embuscade à cause de sa propre stupidité. Parce qu'il n'avait pas su prévoir, lui qui était devenu Maharaja grâce à ses stratégies. Le peu d'air qui entrait dans sa bouche lui donnait envie de vomir.
« Nico, a répété l'Archange, C'est pas personnel, vraiment. Y a ceux qui commandent et ceux qui obéissent. T'as commandé, t'as fait ce que tu voulais, mais les enfants restent des enfants, même bien habillés. L'atout maitre arrive peut-être tard, mais quand il arrive il gagne, et la stratégie Google peut aller se faire voir. C'est des conneries, ça existe que dans les ordinateurs. Nous, on est assis à table, les cartes en main. »
Nicolas a regardé la Tsarine. Tout ce qui se passait était donc vrai. Elle était à la même table que l'homme qui avait tué le sien. C'est donc vrai, a-t-il songé. Seul l'argent compte.
Le parrain s'est tourné vers Cicognone : « Désape-le », a-t-il ordonné. D'une main, ce dernier a bloqué les bras de Nicolas dans son dos tandis que, de l'autre, il défaisait les deux boutons encore attachés de sa veste.

Le texte donne à Nicolas l'honneur d'une scène très longue décrivant sa propre mort. Mais, à ce moment-là, il comprend que ce moment n'a rien d'héroïque : c'est seulement la douleur et la conscience d'avoir perdu. Dans cette scène, on comprend que toute cette histoire n'a rien changé : les anciens *boss* sont encore là. L'ancien système marche encore de la même manière. Nicolas n'a été qu'une simple parenthèse.

3.1.1.2 Le père ennemi : l'Arcangelo ou l'esprit paranoïaque

Ce n'est pas par hasard si c'est l'Arcangelo qui tue Nicolas. Cela marque une trahison plus forte, car l'Arcangelo était devenu une figure paternelle pour Nicolas. Nicolas, dans *La paranza*, avait beaucoup travaillé pour gagner la confiance et le respect de l'Arcangelo, un ancien *boss* assigné à résidence. Mais son geste le plus important, Nicolas l'a accompli dans *Bacio feroce* : il a tué l'assassin du fils de l'Arcangelo pour se faire pardonner une erreur :

> In un liquido verdastro, striato di nero, chiazzato da arbre magique consunti, galleggiava la testa di un uomo.
> - Ma è 'o Tigrotto, don Vitto', - disse 'o Cicognone con la voce stridula di un bambino il giorno del suo compleanno.
> […]
> - Posa sta capa 'e muorto, - ordinò l'Arcangelo, poi andò ad abbracciare Nicolas. Lo strinse forte, e rimase così per un po', petto contro petto, le braccia incrociate sulla sua schiena, come due fidanzati che non si vedono da troppo tempo. Infine don Vittorio si raddrizzò, posò le mani sulle orecchie di Nicolas e lo attirò a sé. Un bacio a labbra serrate. […] [Nicolas] sentiva in bocca il silenzio che si crea tra padre e figlio quando fanno pace. Tutto era perdonato e si poteva ricominciare. Alla pari, ma da due posizione diverse; il padre che punisce e assolve, il figlio che impara e cresce[1113].

L'Archange testait avec le pouce la lame de son cran d'arrêt noir. Il a fixé Nicolas dans les yeux, comme pour lui laisser le choix des armes puis, d'un geste sec et rapide, il a plongé la lame dans son ventre.
L'air qui, peu avant, n'arrivait pas à entrer dans sa gorge en sortait à présent, comme si Nicolas avait finalement trouvé le soulagement ; même son visage était apaisé, les têtes d'aiguille noires de ses pupilles fixant celles de l'Archange, mais il ne le voyait pas. Il aurait voulu imaginer le visage de sa fille et les yeux de Letizia, mais rien ne lui est venu. Il ne sentait que la brûlure du coup de couteau dans son ventre et la honte de mourir ainsi. […] L'Archange lui a donné un autre coup de couteau à quelques centimètres du premier, puis un troisième. Pas de chute : d'abord un genou à terre, puis l'autre enfin il s'est allongé sur le côté. Sa tempe reposait au sol. […] C'était fini. Il avait imaginé sa mort à maintes reprises, mais il pensait que tout irait plus vite. Une lumière qui s'éteint. Au lieu de cela, il a senti les parties de son corps s'en aller. Enfin il a cessé de ressentir la douleur, car il avait cessé de sentir quoi que ce soit [Ivi, pp. 375-376 ; trad. fr., p. 383-385].

[1113] Dans un liquide verdâtre, strié de noir, tacheté de déodorant pour voiture, flottait la tête d'un homme.

« C'est Tigrotto, Don Vitto, s'est crié Cicognone de la voix stridente d'un enfant le jour de son anniversaire. « Pose cette putain de tête », lui a ordonné l'Archange. Puis il est allé embrasser Nicolas. Il l'a serré dans ses bras

Ce rapport père/fils n'est pas seulement une image utilisée par le narrateur pour décrire ces deux personnages, mais quelque chose de clairement désiré par Nicolas :

> Don Vittorio non smise il sorriso: - Anzi, mi devo ricordare se mi sono chiavato tua madre, una guagliona delle parti di Forcella riciott'anni fa… magari tu si' figlio a me.
> - Eh, magari, don Vittorio.
> L'Arcangelo ebbe piacere di quell'inciso[1114].

Cependant, l'Arcangelo a exclusivement exploité les énergies de la *paranza* pour satisfaire ses propres intérêts :

> La paranza dei Bambini erano bravi guaglioni. Avevano fatto quello che noi non abbiamo fatto. Avevano il coraggio che nisciuno in questa stanza ha. Questo qua che è a terra, - e con un movimento del mento indicò Nicolas, - aveva più palle di tutti quanti noi. Che ci siamo chiusi, abbiamo cominciato ad avere paura. Quando uno vuole una cosa se la deve andare a prendere, e noi abbiamo iniziato a fare tarantelle, patti.
> - Arca', quasi quasi pare che lo vuoi far resuscitare, - disse il Micione.
> L'Arcangelo fece no con la testa, senza distogliere lo sguardo da Nicolas. – Veramente, ha resuscitato lui a me. Noi siamo come vampiri, ammo bisogno di sangue giovane, amm''a zucà idee che nun tenimmo. – Poi finalmente tornò a dedicarsi agli altri: - Coraggio che abbiamo finito.
> - Allora l'ordine è tornato. La torta è stata spartuta. E nessuno si deve strafocare, - fece la Zarina.
> Il Micione le riempì il flûte di Barolo e poi passò all'Arcangelo e a 'o Sciroppo. Il primo bicchiere lo versò a terra: - Il primo brindisi è per i morti che ci hanno permesso di essere vivi[1115].

---

et ils sont restés ainsi, poitrine contre poitrine, enlacés comme deux fiancés qui ne s'étaient pas vus depuis longtemps. Enfin Don Vittorio s'est redressé, il a placé ses mains sur les oreilles de Nicolas et l'a attiré à lui. Un baiser aux lèvres serrées. […] [Nicolas] avait dans la bouche le silence qui naît entre un père et son fils lorsqu'ils ont fait la paix. Tout était pardonné et on pouvait reparti de zéro. Sur un pied d'égalité, mais à partir de deux positions différentes : le premier qui punit et absout, le second qui apprend et grandit, dépassent son géniteur [Ivi, p. 168 ; trad. fr., p. 173-174].

[1114] Don Vittorio n'a pas cessé de sourire : "Ouais, je crois bien que je me la suis faite, ta mère. Une nénette de Forcella, y a peur près dix-huit ans… Peut-être que t'es mon fils…
- Peut-être, Don Vittorio. »
L'Archange a savouré cette remarque [Ivi, p. 44 ; trad. fr., p. 49].

[1115] C'étaient de bons petits gars. Ils ont fait ce qu'on n'avait pas fait, nous. Ils ont eu le courage que personne n'a dans cette pièce. Celui-là – et, d'un mouvement du menton, il a désigné Nicolas – avait plus de couilles que nous tous réunis. On s'est repliés, on a eu peur. Quand on veut quelque chose, on doit aller le prendre, et nous, on a commencé à hésiter.
- Arca, on dirait presque que tu veux le faire ressusciter », a ironisé Micione.
L'Archange a secoué la tête en signe de dénégation, sans détourner le regard de Nicolas. » C'est lui qui m'a fait ressusciter. On est comme des vampires, on a besoin de sang neuf, d'idées neuves qu'y a pas dans notre tête. » Puis il s'est tourné vers les autres : « Allez, c'est fini.
- L'ordre est revenu, est intervenu la Tsarine. On s'est partagé le gâteau. Et personne doit se goinfrer. » Micione a

Après tout, c'est Nicolas la vraie victime qui fonde une nouvelle communauté ou, mieux, qui aide l'ancienne communauté à se rénover. Cette scène peut être considérée comme la représentation de ce que Massimo Recalcati a appelé « adultération de l'adulte », c'est-à-dire la « [Sa] régression à une immaturité obstinée, vers la récupération (impossible) du passé, comme un refus d'assumer la responsabilité que sa fonction implique »[1116]. Même si le langage de la *Camorra* utilise souvent les mots du champ sémantique de la famille, elle n'a rien à voir avec : chaque individu est seul et ses rapports sont définis par des pactes d'alliance qui se fondent sur le gain. Il n'y a pas de pères, tout comme il n'y a pas de frères : il y a seulement des liens qui résistent tant qu'ils restent avantageux. L'adulte n'a aucun intérêt à la création d'une dynastie, parce que la vie n'est pas conçue comme une ligne (dynastique), mais comme une répétition, dans laquelle il faut survivre à tout prix. Les *boss* s'allient, même avec les assassins de leurs fils : la chose la plus importante est de continuer à vivre.

On assiste au sacrifice de la jeunesse au profit de la vieillesse, qui n'accepte ni de changer, ni de succomber. On a une « anti-comédie », où les anciens gagnent contre les jeunes, qui deviennent du « sang » pour ces vampires. De plus, cette « anti-comédie » n'a rien de tragique, puisque chaque décision prise par Nicolas était consciente. Il a choisi son destin, il ne l'a pas subi. Il n'y a pas un territoire sacré qui englobe ses fils, comme dans *La Nostalgia*, en les jetant dans la violence. Il y a un territoire difficile dans lequel on peut choisir son propre camp. Alors cet *epos* est noir pour indiquer l'obscurité, comme l'impossibilité de voir une alternative. Premièrement, parce que Nicolas était assombri par les mythes filmiques du criminel : il a incarné avec son corps les personnages de la télévision. En réalité, son autorité a été une « acteurité », parce qu'il a seulement joué des scénarios déjà écrits. En effet, le texte écrit : «gli sembrava di scrivere la sceneggiatura del suo potere »[1117]. Il faut prendre cette phrase à la lettre : son scénario n'était qu'une illusion, puisqu'il n'a rien écrit (la traduction « il avait le sentiment » ne donne pas la même idée, le verbe « sembrare » ouvre la possibilité d'une tromperie, alors que le fait d'« avoir un sentiment » indique seulement l'irrationalité de la

rempli son verre de barolo, puis ceux de l'Archange et du Sirop, puis il a versé au sol le premier verre : « Trinquons aux morts qui nous permettent d'être en vie. » [Ivi, p. 378-379 ; trad. fr., p. 386-387].

[1116] Sua regressione a una immaturità testarda, al recupero (impossibile) del tempo passato, a un rifiuto di assumere quella responsabilità che la sua funzione comporta [Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., p. 68].

[1117] Il avait le sentiment de rédiger le scénario de son pouvoir [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 243].

perception). Il a joué et, dans cette citation, la langue française permet de comprendre ce qui en italien reste caché : en effet, le verbe « jouer » indique la « récitation » et le simple jeu des enfants. En italien, le mot « giocare » n'a pas la même signification, puisqu'il ne peut pas être utilisé pour indiquer l'acte de la « récitation ». En somme : Nicolas, le chef de la *paranza* des enfants, a joué : il a récité le texte de ses héros criminels, il a combattu avec l'énergie de l'enfant capricieux, il a traversé toute cette violence sans jamais se rendre compte du danger. Il a toujours été le protagoniste, mais jamais le metteur en scène.

L'imaginaire de Nicolas est celui de l'« image-vitesse » décrit par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, dans lequel « le spectateur est devenu un hyperconsommateur qui ne supporte plus ni les temps morts ni les délais de l'attente : il lui faut plus d'émotions, plus de sensations, plus de spectacles, plus de choses à voir pour ne pas bailler et pour ressentir sans cesse »[1118]. Le désir de devenir criminel, d'utiliser la violence est cohérent avec l'image du héros du cinéma d'action : la caractéristique principale de la *paranza* est la férocité, cette volonté de tout prendre et de tout dévorer. Cependant, cet esprit est aux antipodes de celui de l'Arcangelo, lequel, lors de sa première rencontre avec Nicolas, affirme :

> Per comandare, per essere un capo, devi avere paura, ogni giorno della tua vita, in ogni momento. Per vincerla, per capire se ce la puoi fare. Se la paura ti lascia vivere o, invece, avvelena tutto. Se non provi paura vuol dire che non vali più un cazzo, che nessuno ha più interesse ad ammazzarti, ad avvicinarti, a prendersi quello che ti appartiene e che tu, a tua volta, hai preso a qualcun altro[1119].

L'Arcangelo est le représentant de la morale paranoïaque qui traverse les romans de Saviano, dans laquelle, selon les études de Massimo Recalcati, on « préfère l'exercice de la suspicion aux signes possibles de la mauvaise volonté de l'Autre. Le style politique de la paranoïa trouve ici sa manifestation élective : tout ce qui bouge dans l'Autre en discontinuité avec l'ordre établi est perçu comme une menace potentielle »[1120]. D'ailleurs, quand l'Arcangelo

---

[1118] Gilles Lipotevsky, Jean Serroy, *L'écran global*, op. cit., p. 85.

[1119] Pour commander, pour être un chef, on doit avoir peur, chaque jour et à tout instant de sa vie. Et la vaincre, savoir qu'on peut y arriver. Qu'elle vous laisse vivre ou qu'au contraire elle empoisonne tout. Si on n'a pas peur, ça veut dire qu'on ne vaut rien, zéro, que personne n'a plus aucun intérêt à vous tuer, à vous approcher, à prendre ce qui vous appartient et que vous avez pris à un autre [Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, op. cit., p. 170 ; trad. fr., p. 181].

[1120] Preferisce l'esercizio del sospetto nei confronti dei possibili segni della cattiva volontà dell'Altro. Lo stile politico della paranoia trova qui una sua manifestazione elettiva: tutto ciò che si muove nell'Altro in

tue Nicolas, il montre son mépris pour l'innovation, symbolisé par Google et le monde numérique en général, qu'il nomme pour « définir » la génération de Nicolas.

Toute l'intrigue se base sur le concept de compétitivité : tous les personnages participent à cette structure. On est compétitif pour gagner toujours plus, mais, vu que les ressources ne sont pas infinies, il faut faire attention aux autres, qui essaient de protéger leurs intérêts et d'accumuler de nouveaux biens. La paranoïa sort de cette conscience : les autres peuvent limiter et même compromettre nos affaires, surtout quand ils sont plus forts que nous. Dans cette vision, Nicolas représente celui qui se concentre sur l'accumulation, l'Arcangelo celui qui se concentre sur les mouvements des autres. Nicolas conçoit le pouvoir comme quelque chose de spectaculaire, l'Arcangelo, au contraire, reste caché dans sa maison. Il regarde les autres, mais il ne veut pas être regardé. Cette particularité, à la fin, le conduit à la victoire.

Bacio feroce ne se termine pas avec la mort de Nicolas : dans le dernier chapitre, un groupe d'enfants, qui avait travaillé pour lui, se rencontre afin d'effectuer un pèlerinage chez leur héros désormais décédé. Et ce chapitre, comme toute cette histoire, se conclut sur cette question : « Guagliu', vogliamo costruire una paranza tutta nostra ? »[1121]. Le futur dessiné à la fin de *Bacio feroce* est quelque chose de très clair : c'est la répétition de toute l'histoire que le lecteur vient de lire. Il n'y a aucune ouverture, mais seulement un retour en arrière : c'est le monde fermé de l'*epos*. Il n'y a pas de véritable au-delà. Nicolas, qui a toujours considéré les grands personnages des films comme des modèles, devient un modèle lui-même :

> Mena risposte con un sospiro. Le suonavano continuamente, volevano sapere di Nicolas e a lei faceva anche piacere raccontare, vedere che quei ragazzini avevano capito il valore del suo bambino e lo consideravano un esempio. Le sembrava che così continuasse a vivere un po' anche in loro, le sembravano un po' i suoi eredi ché di maschi lui non aveva avuti e lei, Mena, non ne aveva più[1122].

De plus, en voulant aller au-delà des pages du texte, Nicolas est réellement devenu un personnage de film, après la sortie de la version cinématographique de *La paranza dei bambini*

---

discontinuità rispetto all'ordine stabilito è vissuto come una minaccia poteziale [Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 240].

[1121] « Et si on faisait notre propre *paranza*, les gars ? » [Roberto Saviano, *Bacio feroce*, op. cit., p. 385 ; trad. fr., p. 393].

[1122] Mena a répondu par un soupir. On sonnait tout le temps chez elle pour savoir des choses sur Nicolas, et elle était heureuse d'en parler, de voir que ces gamins connaissaient la valeur de son fils, qu'il était leur modèle. Il lui semblait qu'ainsi il continuait à vivre un peu en eux, c'étaient ses héritiers, car il n'avait pas eu de garçon et elle, Mena, n'en avait plus [Ivi, pp. 382-383 ; trad. fr., p. 390-391].

en Février 2019. Il y a un jeu de miroirs vertigineux qui semble rendre cet *epos* noir encore plus solide, comme une chose qui ne peut pas être arrêtée.

Le narrateur de la dilogie de la *paranza* est un narrateur très différent de celui de *Gomorra*. En effet, il est, dans *Gomorra*, un personnage ultérieur du récit, physiquement présent, comme l'a montré le critique littéraire Raffaello Palumbo Mosca :

> Le recours au corps, avec toutes ses imperfections et ses défauts, en tant qu'instrument gnoséologique exclut a priori le savoir pur, logico-cartésien ; en revanche, cela devient un gage de la sincérité de celui qui raconte : le mot semble jaillir naturellement de la sensation, sans être filtré par les préjugés intellectuels ou de castes[1123].

Au contraire, le narrateur de la dilogie n'est pas si marqué, il paraît seulement dans des chapitres en italique, très courts et peu fréquents. Il ne s'incarne pas dans le texte. Donc, le lecteur ne regarde plus le corps de Saviano (ou, au moins, son incarnation textuelle), mais écoute le chant épique de sa voix, qui laisse la scène aux personnages. Mais cette voix possède le pouvoir du « verbe », de la création à travers la parole. Il donne naissance à son monde et, en considérant que cette voix est paranoïaque (on l'a vu en analysant le personnage de Nicolas), il crée un monde qui se fonde sur des rapports paranoïaques. Et, selon Recalcati, qui a analysé la présence de cet état psychologique dans la société contemporaine :

> Le conflit ne traverse pas le sujet paranoïaque [...], mais est constamment projeté vers l'extérieur, donc séparé du sujet de manière défensive. S'il y a dans la paranoïa une expérience de conflit, il ne s'agit jamais d'une expérience intrasubjective mais d'une réponse à un critère incontestablement objectif : d'une part l'identité constituée par le moi paranoïaque, de l'autre la localisation externe de l'altérité en tant que manifestation du Mal dont il faut se défendre[1124].

Cet *epos*, extension de la voix paranoïaque, ne montre pas un conflit. En effet, la longue spirale de violences n'est qu'une représentation superficielle d'un conflit, puisque derrière tout ce sang il y a toujours la même structure, celle de la compétition radicale qui dégénère en

---

[1123] Il ricorso al corpo, con tutte le sue imperfezioni e le sue mancanze, come strumento gnoseologico esclude a priori una conoscenza pura, di tipo logico-cartesiano; d'altro canto, esso diventa garanzia della sincerità di chi narra: la parola sembra erompere naturalmente dalla sensazione, non filtrata da pregiudizi, intellettuali o di casta [Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, op. cit., p. 160].

[1124] Il conflitto non attraversa il soggetto paranoico […], ma viene costantemente proiettato all'esterno, dunque separato difensivamente dal soggetto. Se nella paranoia c'è esperienza del conflitto essa non è mai un'esperienza intrasoggettiva ma intende rispondere sempre a un criterio indiscutibilmente oggettivo: da una parte l'identità costituita dall'Io paranoico, dall'altra la localizzazione esteriore dell'alterità come manifestazione del Male dal quale è necessario difendersi [Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 239].

vengeance. Et il n'y a rien, dans le texte, qui tente de briser cette structure, puisqu'il n'y aucun personnage « ami » fort, qui peut invoquer une loi codifiée, un état capable de poser une limite décisive face à l'avidité des criminels. Alors, la lutte est rejetée à l'extérieur du texte : c'est à la responsabilité du lecteur d'entrer en conflit avec ce qui est narré dans le texte. La voix du narrateur fait appel à la conscience du lecteur : il est le seul qui peut rétablir une force « amie » capable d'entrer en conflit avec l'ennemi. De l'ami en fuite de *Nostalgia*, en passant pour l'amie phantasme de *Nella perfida*, on arrive au manque d'ami, qui, toutefois, ne signifie pas la disparition de la partie amie. Le sentiment d'un manque est la première alarme qui indique la nécessité d'un retour : celui de la Loi.

La victoire de l'Arcangelo est la victoire de l'esprit paranoïaque sur celui de la férocité, la victoire de la peur sur le courage naïf des enfants. Donc, le monde criminel est un monde renfermé sur la peur qu'il a contribué à propager. Et si l'extérieur, c'est-à-dire le monde du lecteur, est le « mal » de celui interne de la paranoïa, alors le lecteur devient l'« arme » capable de détruire cette totalité noire. Totalité qui n'est qu'une illusion : il suffit de la regarder de l'extérieur pour comprendre ses fragilités. Tout ce que les personnages ont vu sur les écrans n'était pas vrai : il n'y a rien de glorieux dans cette vie criminelle. En effet, jusqu'à maintenant, on n'a pas lu l'histoire de la *vie* de Nicolas, mais seulement celle de sa *mort*. Le corps de Saviano même a disparu pour une autre motivation : le lecteur doit être seul dans ce voyage à travers le monde de la *Camorra*. Saviano n'est plus le « guide touristique » du monde de la *Camorra*, mais son chanteur : avec sa voix, il ouvre les portes de ce monde de ceux-qui-vont-mourir, où le lecteur doit accomplir sa catabase. Saviano ne propose plus son système de valeurs, puisqu'il a été contaminé par l'abîme dans lequel il a regardé : maintenant c'est le lecteur qui doit faire quelque chose pour combattre cette structure violente qui, pour Saviano, maintenant, est la réalité.

3.1.2 L'éternel retour du maître

La structure de *La ferocia* permet de dire qu'il y a deux fins : la première appartient à l'intrigue, alors que la seconde s'ajoute au reste de l'histoire sans en faire partie. D'ailleurs, elle paraît dans un « épilogue », lequel est séparé du reste du livre par quelques pages blanches. Par conséquent, pour comprendre le « jugement » de l'auteur sur l'histoire de la famille Salvemini, il faut comparer les deux fins et analyser deux personnages absolument secondaires dans l'intrigue.

En analysant le personnage de Michele, on a vu qu'il arrive à faire tomber l'empire de son père en menaçant le directeur technique qui doit contrôler l'état des terrains de Porto

Allegro, fortement pollués. À la fin de la conversation, une fois que le directeur a enfin accepté de faire tous les contrôles nécessaires pour découvrir les substances toxiques dans les terrains, on assiste à un échange éclairant entre Michele et cet homme :

> - Lo sai qual è la disciplina che meglio spiega il nuovo secolo? – disse ancora l'uomo. […] L'etologia, - rispose il direttore tecnico. – Metti una volpe affamata davanti a un branco di conigli. Corri in una piazza piena di colombi e li vedrai volare. Trovami il colombo che non vola.
> - Non siamo animali, facciamo cose strane, - disse Michele.
> […] – Facciamo quello che la natura ha deciso per noi. I limiti sono abbastanza chiari, - rispose l'uomo.
> […] – Ci comportiamo in modo assurdo. Siamo imprevedibili, - disse allora, e fu come muovere i primi passi senza che Clara lo tenesse per mano, avanzare in linea retta dopo aver gettato a terra le stampelle, - qualcuno in passato ha fatto per me qualcosa che non poteva fare. Azioni contrarie alle leggi di natura. Mi è stato fatto del bene senza nessun motivo pratico, e io adesso sto facendo questa cosa. Innaturale. Assurda anche per me. Un miracolo. Ci pensi.
> Dopo essersene nascosto per tanto tempo, iniziò a prendere forma. A Michele sembrava finalmente di vederlo. Il futuro. Splendido e feroce come la bocca spalancata della tigre di cui aveva letto da ragazzo. Il direttore tecnico abbassò le mani in segno di resa.
> - Va bene, - disse, - tutto fiato sprecato[1125].

Le directeur dessine un monde dans lequel il n'y a aucun libre arbitre : chaque animal est destiné à agir selon sa nature. Tout est déjà programmé, il n'y a rien d'autre à faire que d'essayer de reconstruire la structure de cette programmation, tout comme l'éthologie. À tout cela s'oppose Michele, lequel, au contraire, défend la possibilité de dévier de la ligne du destin tracée par la nature, par l'animalité de l'être humain. À cet égard, Giorgio Agamben a montré que la philosophie occidentale a toujours défini l'être humain à travers son rapport avec l'animalité :

[1125] « Tu sais quelle est la discipline qui explique le mieux ce nouveau siècle ? » reprit le directeur technique. […] "L'éthologie. Mets un renard affamé devant un groupe de lapins. Cours sur une place remplie de pigeons, et tu verras comme ils s'envolent. Je te mets au défi d'en trouver un seul qui ne bouge pas.
- Nous ne sommes pas des animaux, nous faisons des choses étranges », rétorqua Michele.
[…] « Nous faisons ce que la nature a décidé pour nous. Les limites sont assez claires », répondit le directeur technique.
[…] « Nous nous comportons de façon absurde. Nous sommes imprévisibles », dit-il alors, et ce fut comme faire ses premiers pas sans que Clara le tienne par la main, avancer tout droit après avoir jeté au loin ses béquilles. « Quelqu'un, par le passé, a fait pour moi quelque chose qu'il ne pouvait pas faire. Des actions contraires aux lois de la nature. On m'a fait du bien sans aucune raison, et me voilà en train de faire cette chose. Contre nature. Absurde même pour moi. Un miracle. Réfléchissez-y. » Après avoir été longtemps caché, il commença à prendre forme. Michele crut enfin le voir. Le futur. Splendide et féroce, comme la gueule grande ouverte du tigre dont il avait lu l'histoire, quand il était enfant.
Le directeur technique baissa les mains en signe de reddition.
« OK, dit-il, j'ai gaspillé ma salive. » [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 404-405 ; trad. fr., p.453-454]

« L'homme suspend son animalité et, de cette façon, ouvre une zone " libre et vide " où la vie est capturée et abandonnée dans une zone d'exception »[1126]. Paradoxalement, Michele, c'est-à-dire le personnage qui agit pour faire affirmer la loi de l'état, est l'élément d'exception : en effet, le directeur technique représente un monde où l'intérêt économique est la « norme ». Les rapports de force entre le riche et le pauvre sont décrits comme une loi de la nature, dans laquelle il est normal de voir l'individu puissant dominer le faible.

Michele défend la possibilité d'être libre, de pouvoir agir de façon inattendue. Toutefois, à bien lire, les mots de Michele ne coïncident pas avec ce que la voix narratrice raconte : Michele, dans cette scène, est décrit comme « hanté » par l'esprit de sa sœur Clara. Même s'il veut affirmer sa propre liberté, dans son intimité il sait qu'il agit pour suivre la volonté de Clara. Seulement, quand il réalise la destruction totale de sa famille, Clara l'abandonne. D'ailleurs, le lien, presque spectral, entre Michele et Clara est une chose si forte, que même le mari de la femme décédée l'avait perçu : « [Clara] era uno spettro. […] La macabra presenza che ora emergeva dalla stessa carne di Michele »[1127]. Pour mieux comprendre la contradiction de Michele, ce garçon qui vit entre le désir d'être libre et celui d'être « possédé » par l'esprit de sa sœur, il faut souligner l'importance de l'image du tigre, qui apparaît pour décrire le futur qui l'attend. En effet, elle renvoie à un autre passage du texte, dans lequel Michele et Clara lisent une poésie de William Blacke, dans leur jeunesse :

> - Tigre tigre… - scandisce lei. – Più che altro il poeta si domanda se chi creò la tigre creò anche l'agnello. Michele la guarda in silenzio, guarda gli alluci di lei che sporgono dai calzini di spugna. Poi dice: - No.
> - No cosa?
> - Uno crea l'altro.
> Un piccolo solco verticale tra gli occhi di Clara.
> - In che senso?
> - L'agnello crea la tigre facendosi mangiare da lei.
> Il segno della fronte scomparso. Clara spalanca la bocca e mostra i denti: - Così? COSÌ? – Gli salta addosso[1128].

[1126] Giorgio Agamben, *L'aperto* (2002), trad. fr. *L'ouvert*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 127.

[1127] [Clara] était un spectre. […] Une présence macabre qui, aujourd'hui, émergeait de la chair meme de Michele [Nicola Lagioia, *La ferocia*, op. cit., p. 349 ; trad. fr., p.392]

[1128] - Ti-gre ti-gre…, scande-t-elle. Mais surtout, le poète se demande si celui qui a été créé le tigre a aussi créé l'agneau. » Michele la regarde en silence, observe les orteils de sa sœur qui dépassent des caissettes de sport.

L'identité est une chose qui émerge de l'interaction entre deux individus, tout comme la dialectique maître/esclave de Hegel. La force du tigre apparaît uniquement parce qu'on peut la comparer avec la faiblesse de l'agneau. On n'est pas vraiment libre, mais toujours dépendant de la présence de l'autre, tout comme le maître, lequel, malgré sa force, gouverne seulement parce qu'il a un esclave qui le reconnaît comme son propriétaire. Ensuite, il y a une lutte ludique entre Clara et Michele :

> Michele urla tra le risate. Clara gli affonda un ginocchio nello stomaco, l'altro appoggiato alla base del collo. Solleva le braccia, spalanca le dita a mo' di artigli. Finzione per finzione, Michele rallenta il movimento che avrebbe respinto l'attacco. Clara gli è addosso. Le dita nelle costole. Gli fa il solletico. Michele le assesta uno scappellotto che lambisce il vero e proprio schiaffo. Clara spalanca gli occhi stupefatta. Adesso, pensa lui. La prende per i capelli, strattona il tanto che basta perché lei senta dolore. Clara si lancia in avanti, si distende. Per un attimo sono pancia contro pancia. Michele lascia scorrere una gamba tra le sue, spinge, la afferra per le braccia. Scalcia con forza sufficiente a scaraventarla via[1129].

Le frère et la sœur montrent une alternative au rapport dominateur/dominé : c'est la relation ludique, dans laquelle chacun peut changer de rôle et devenir l'autre. Le « faire-semblant » permet de vivre la vie de l'autre, de découvrir les qualités du tigre et celles de l'agneau. Donc, dans la relation ludique, on apprend la possibilité de sortir de son propre rôle : en elle sont présents les germes de la lutte pour la résistance. Toutefois, la relation ludique est seulement une illusion, une parenthèse dans le monde réel, où le rapport entre les personnes est toujours bien défini :

> Ridono. Stanno per lanciarsi di nuovo uno contro l'altro. Poi lui guarda il borsone sul pavimento. Tra poco il geometra Ranieri verrà a prenderla. Clara ansima. Anche Michele prende fiato.

Puis il dit : « Non.
- Quoi, non ?
- L'un a créé l'autre. »
Une petite ride verticale se creuse entre les yeux de Clara.
« Comment ça ?
- L'agneau a créé le tigre en se faisant manger par lui. » Le signe sur le front a disparu. Clara ouvre grand la bouche et montre ses dents : « Comme ça ? Comme ça ? » Elle lui saute dessus [Ivi, p. 205 ; trad. fr., p. 233].

[1129] Michele poussa des hurlements et rit en même temps. Clara lui enfonce un genou dans le ventre, appuie l'autre contre la base du cou, soulève les bras, écarte les doigts comme si c'étaient des griffes. Michele joue le jeu et freine le mouvement qui allait repousser l'attaque. Clara est sur lui. Les doigts enfoncés entre ses cotes. Elle le chatouille. Michele lui assène une claque qui frise la vraie gifle. Stupéfaite, Clara écarquille les yeux. Maintenant, pense-t-il. Il l'attrape par les cheveaux, et tire juste ce qu'il faut pour qu'elle ait mal. Elle se jette en avant et s'allonge. L'espace d'un instant, ils sont ventre contre ventre. Michele glisse sa jambe entre les siennes, pousse, l'attrape par le bras, donne des coups de pied, avec la dose précise de force nécessaire pour le repousser complètement [Ibidem ; trad. fr., p. 234].

> Sghignazzano nervosi. Per qualche istante restano così, come fossero a un tratto consapevoli di ciò che li circonda. Una cattiva impronta[1130].

À la lumière de ce que l'on vient de lire, on peut dire que Michele, en parlant avec le directeur technique, veut montrer qu'il y a toujours la possibilité de changer de rôle : il est possible de devenir un tigre, même si, dans le passé, on a été un agneau. Toutefois, dans une certaine mesure, Michele n'arrive pas à invalider totalement le discours du directeur : on peut changer de rôle, mais on ne peut pas changer ce rapport binaire. Je peux lutter pour être un tigre, mais je ne peux pas choisir d'être autre chose qu'un tigre ou un agneau, qu'un dominateur ou un dominé. Clara la séductrice, Clara la dominatrice grâce à son charme transforme son pouvoir en faiblesse, en devenant une victime. Au contraire, Michele transforme sa paranoïa en arme pour combattre l'illégalité. Pourtant, Michele devient l'énième maître qui, par sa force, contrôle les autres.

Si l'animal est destiné à être un prédateur ou une proie, l'être humain peut être les deux. Cela est la seule liberté de l'homme : il peut choisir entre deux solutions, alors que l'animal ne peut pas le faire. Et Michele, finalement, renverse le rapport avec son père, en transformant le puissant père-entrepreneur en perdant. Toutefois, pour ce faire, Michele s'autodétruit : il devient la partie puissante par rapport à son père, mais, en considérant la totalité du monde au dehors du rapport père/fils, condamne sa famille et lui-même à la pauvreté, en détruisant la source du pouvoir de la famille Salvemini. Le tigre/futur a une valeur ambivalente : cette image peut indiquer la force de Michele, découverte après la mort de sa sœur, mais aussi la férocité d'un futur qui, tout de suite, fera échouer la grande famille de Bari.

Ce futur qui « dévore » les Salvemini est décrit dans l'épilogue, c'est-à-dire la véritable partie finale de ce roman : « Era stata la villa del podestà. Un senatore l'aveva venduta nei primi anni Settanta. Poi il colpo di fortuna. Gli ultimi proprietari erano stati travolti da uno scandalo, la rovina economica li aveva costretti a sbarazzarsene in fretta »[1131]. Les propriétaires changent, mais le rôle de dominateur reste et la villa représente la persistance des rapports de pouvoir.

[1130] Ils rient. Ils sont sur le point de se jeter à nouveau l'un sur l'autre. Puis il regarde le sac posé au sol. Le géomètre Ranieri ne va pas tarder à passer la chercher. Clara est hors d'haleine. Michele aussi reprend son souffle. Ils ont un ricanement nerveux. Pendant quelques instants, ils restent ainsi, comme s'ils prenaient tout à coup conscience de ce qui les entoure. Une impression désagréable. [Ibidem].

[1131] L'ancienne villa du podestat. Un sénateur l'avait revendue, au début des années soixante-dix. Puis, le coup de chance. Les derniers propriétaires s'étaient retrouvés englués dans un gros scandale, ruinés. Ils avaient été contraints de s'en débarrasser au plus vite [Ivi, p. 409 ; trad. fr., p. 455-456].

Dans l'épilogue paraît un nouveau père qui achète la maison : « Il nuovo padrone di casa aveva poco più di quarant'anni. Alto, carnagione olivastra. Si era sposato nel 2004, ma solo di recente le cose avevano preso a ingranare sul piano finanziario, e anche così non avrebbe potuto permettersi la villa »[1132]. Ce personnage est similaire au Vittorio jeune, mais il y a une différence entre les deux : le nouveau père achète la maison aux enchères, car, autrement, il n'aurait pas pu l'acquérir. Vittorio, au contraire, avait acheté « l'immobile a prezzo di mercato »[1133]. Vittorio a voulu acheter cette maison, car elle était le symbole du pouvoir. Vittorio a toujours géré ses affaires en suivant un projet, fruit de son ambition. Sa façon d'agir « inconsapevole » [inconsciente], selon ses mots, n'est pas la déclaration d'une manière de vivre irrationnelle : il agit en ignorant les conséquences qui ne le concernent pas. Il regarde la vie uniquement de son point de vue, sans jamais essayer de se mettre à la place des autres. Il sait seulement ce qu'il veut savoir. Son inconscience est sélective, elle n'a rien de naïf. Il est enfermé dans son rôle de dominateur.

Toutefois, malgré tous ses efforts, Vittorio est remplacé très simplement par un homme qui a eu de la chance : il est arrivé au bon moment, quand les Salvemini avaient besoin d'argent. D'ailleurs, le roman finit ainsi : « Era talmente certo della sua fetta di fortuna che scivolò nel sonno e nell'equivoco senza rendersene conto »[1134]. Il y a de l'ironie dans cet épilogue : on observe l'éternel retour du dominateur. Mais, la nécessite de la persistance de la structure dominateur/dominé ne signifie pas que ce sera toujours le plus « féroce » qui gagnera : parfois, le dominateur est seulement un individu chanceux. Cette structure existe et règne, mais elle ne garantit pas le mérite, même le plus mesquin : elle gouverne le monde indépendamment des qualités de chacun.

Le personnage de Michele montre que, parfois, on peut gagner contre les dominateurs, si on a le courage d'être plus féroce qu'eux. Toutefois, la victoire d'une bataille ne signifie pas que le système dominateur/dominé tombera : il revient toujours, en substituant les anciens personnages avec de nouveaux. L'épilogue n'est pas seulement l'échec de Vittorio, mais aussi celui de Michele. On a vu que Michele ne veut pas se substituer au père : il utilise la férocité

[1132] Le nouveau propriétaire avait la quarantaine. Grand, la peau olivâtre, il s'était marié en 2004. Ses affaires avaient certes commencé à bien marcher, ces derniers temps, mais dans des circonstances normales, il n'aurait jamais pu se permettre d'acheter une ville pareille [Ibidem ¸trad. fr., p. 455].

[1133] Ce bien immobilier au prix du marché [Ivi, p. 21 ; trad. fr., p. 30].

[1134] Il était tellement convaincu d'avoir obtenu sa part de chance qu'il glissa dans le sommeil et le malentendu sans s'en rendre compte [Ivi, p. 411 ; trad. fr., p. 457].

du dominateur exclusivement pour détruire l'ancien pouvoir, sans en vouloir instaurer une nouvelle forme. Toutefois, la totale destruction de la famille Salvemini n'efface pas la structure maître/esclave : les rôles seront tenus par d'autres personnages. Comme Michele, Clara et Vittorio, lesquels sont des clichés de la littérature de genre mélangés à la réalité sociale du capitalisme du Sud de l'Italie.

3.1.3 L'éternel retour de l'homme de l'ombre

Si on veut synthétiser de façon extrême l'intrigue de *Dai cancelli d'acciaio*, on peut dire qu'il s'agit du récit de ce qui déroule lors de la nuit des 26 - 27 Septembre dans la discothèque *Il Cielo della Luna* : un terroriste, un « Fils de l'événement », se trouve dans le local et, par conséquent, la sécurité essaie de le trouver avant sa possible explosion. Le lecteur découvre cette présence grâce à une scène, dans laquelle Regina, la directrice de la discothèque, parle avec Gerardo Quagliarone, « il capo del Corpo Acquisizione Informazioni & Dati »[1135], une sorte d'« *intelligence* » d'*Il Cielo della Luna*. Le roman entier est une énorme divagation de cette ligne narrative. En fait, pendant la lecture, on ne rencontrera presque jamais Quagliarone. En effet, il est seulement présent sous forme de « voix » : il appelle les différents personnages du roman en essayant d'organiser la recherche et grâce au téléphone, il arrive à tout contrôler. Toutefois, ses apparitions sont toujours très brèves et se perdent dans les mécanismes des autres intrigues. Elles sont des sortes de parenthèses, tout comme un appel : quand on se répond au téléphone, on bloque ce que l'on est en train de faire pour se focaliser sur le sujet de l'appel. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il apparaît en personne et devient le véritable protagoniste de cette histoire. On peut dire que le roman essaie de déconcentrer le lecteur, en insérant les passages sur l'enquête dans des lignes narratives capables de mieux capter l'attention.

On a vu que c'est le narrateur qui révèle que le Fils de l'Événement présent dans la discothèque est Sandro Preziosi : ensuite, le texte se focalise sur l'histoire de ce personnage, en racontant sa vie et, surtout, la structure très étrange de cette organisation terroriste. Par conséquent, le lecteur s'aperçoit que, jusqu'à cette révélation, il a eu la possibilité de regarder le monde du texte du point de vue du terroriste, mais très rarement de celui de l'enquêteur. Donc, la capture de Sandro arrive soudainement : à la fin du long *flashback*, dans lequel le texte

[1135] Le chef du Corps d'Acquisition d'Informations et de Données [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 129].

raconte comment Sandro est devenu un terroriste, trois hommes de la sécurité arrivent et bloquent Sandro, en l'empêchant d'exploser[1136]. Après son évanouissement, le chapitre se termine : le chapitre suivant unit l'histoire de Padre Juvarra à celle de Valentino, en achevant ainsi les autres lignes narratives les plus importantes. Le face à face entre Sandro et Quagliarone survient dans le chapitre final : cette partie est un long monologue du chef de la sécurité.

La recherche du criminel par l'investigateur est la base de chaque intrigue du roman policier : toutefois, dans *Dai cancelli d'acciaio* tous les éléments typiques de cette forme littéraire manquent. Stefano Calabrese a montré qu'à la base de la *crime fiction* il y a une opération de *mind reading* : le lecteur est appelé à « lire » les comportements des personnages afin de reconstruire leur intimité et, donc, d'essayer de comprendre le coupable :

> Dans un récit centré sur la détection, il n'y a pas d'indices et d'éléments matériels indépendants de la lecture de l'esprit, pas plus que l'analyse des indices matériels n'est séparée de l'analyse des états mentaux des protagonistes : notre désir de contrôler le « corps » du criminel est en fait le désir de contrôler l'« esprit » du criminel et de différencier une véritable déclaration d'une déclaration mensongère »[1137].

À la lumière de ce que l'on vient de lire, il est facile de comprendre que le lecteur ne peut jamais « lire dans l'esprit » de Quagliarone si ce dernier ne paraît qu'à la fin. Il n'y a pas de jeu de détection : on apprend qu'il y a une enquête en cours au début du roman et on lit le succès de cette recherche à la fin du roman. Au centre du roman, le lecteur aura seulement une occasion de participer à cette recherche. Le moment de la capture coïncide presque avec toute l'enquête, puisque Quagliarone, une fois qu'il a maîtrisé Sandro grâce à la drogue, commence à raconter comment il est parvenu à le découvrir :

> Gliel'ho già detto che sono molte le cose che conosciamo, e sapevo bene che voi Figli dell'Evento nascondente l'innesco in una protesi dentaria, sebbene non ne avessi ancora vista una. È per questo che le ho chiesto di guardare subito in bocca a chiunque simulasse un malore sulle piste. E stavo giusto per aggiungere di infilarvi una matita o qualcosa del genere nel caso l'avesse vista aprirsi, quando lei candidamente mi ha detto che aveva con sé un, un, un.
> Bite, scoppiò a ridergli l'anima, che per il resto se la prendeva comoda.

[1136] Cf. Ivi, p. 497.

[1137] In una narrazione incentrata sulla *detection* non [ci sono] indizi ed elementi materiali indipendenti dal *mind reading*, né l'analisi degli indizi materiali è separata dall'analisi degli stati mentali dei protagonisti: il nostro desiderio di controllare il "corpo" criminale è in realtà il desiderio di controllare la "mente" criminale e differenziare un enunciato vero da un enunciato mendace [Stefano Calabrese, *La crime fiction*, Rome, Carocci, 2018, p. 108].

Insomma uno di quegli affari che usano i dentisti per evitare che le due arcate si tocchino. Io non le avevo ancora detto che la questione era di non far stringere le mascelle, e lei mi ha anticipato. E se era a conoscenza di una circostanza del genere, voleva solo dire che ne stava indossando uno, perché era lei il Figlio dell'Evento.[1138]

En effet, cette scène fait référence à une autre partie du texte parue auparavant :

Se quando sarà giù qualcuno richiama la sua attenzione perché uno si sente male, qualsiasi siano i sintomi che le sembrerà di scorgere, anche se vi fosse bisogno di un massaggio cardiaco o della respirazione artificiale, non faccia nulla se non gli ha prima guardato la bocca. Ha capito? Ci saremo noi lì intorno, ma potremmo non arrivare in tempo. Prima di prestare qualsiasi forma di soccorso, faccia bene attenzione e gli guardi in bocca. Ha capito?

In bocca? Pensò. Oh Dio. […] Non si preoccupi, si affrettò a rispondere, ho con me un bite. Che cosa? Che cos'è che ha?

Un bite, ripeté, ma la voce gli venne su stranamente acuta. Lo usano i dentisti, contro il bruxismo.

Ah, fece il commendatore. E ci fu una pausa.

Ne ho sempre uno con me, provò a riempirla lui, ma sentì che la tempia aveva ripreso a pulsare.

Certo, fa bene. La voce di Gerardo Quagliarone gli giunse strana, svagata. E seguì un'altra interminabile pausa.

Sa, riprese a corto di argomenti, i molari restano separati. L'unico contatto che consente è quello fra gl'incisivi inferiori e superiori.

Il bite?

Così, ahr ahr, non si rende difficile la deglutizione, si affrettò ad aggiungere.

[…] Mi scusi, dottore, come potrà capire non ho un attimo di tregua. Hanno tutti bisogno di me, e m'interrompono sempre. Credo sia giunto il tempo di lasciarla al suo lavoro, e tornare al mio.

Capisco. Non si preoccupi, farò come ha detto.

Col bite?

Sì, rispose, e si domandò che cosa non fosse andato per il verso giusto. […] Che cos'era che gli tornava in mente con un tono sgradevolmente acuto? Una parola. No, qualcosa di più complesso,

[1138] Je vous ai déjà dit que nous savons beaucoup de choses, notamment que je savais que vous, les Fils de l'Évènement, avez un détonateur caché sous une dent, bien que je n'en ai encore vu aucun. C'est pourquoi je vous ai immédiatement demandé de vérifier la bouche de toute personne simulant un malaise sur la piste de danse. Et j'étais sur le point d'ajouter de mettre un crayon ou quelque chose du genre au cas où elle serait ouverte, quand vous m'avez candidement dit que vous en aviez déjà mis un.

- Une plaque occlusale, se mit à rire l'autre, très détendu par ailleurs

Bref, de trouver le genre de chose qu'utilisent les dentistes pour empêcher les deux rangées de dents de se toucher. Je ne vous avais pas encore dit qu'il s'agissait d'empêcher les mâchoires de se refermer, mais vous m'avez devancé. Si vous aviez conscience d'une telle possibilité, c'est que vous en portiez un, car vous êtes vous-même un Fils de l'Évènement.

ma insensato, una stronzata tipo bye bye. […] Che ho detto di strano, si chiese, e sentì un'altra volta quella frizione, bttt bttt[1139].

Après cette scène, le texte révèle que Sandro est le terroriste. Le lecteur, à ce niveau, peut comprendre qu'il y a, dans la bouche du terroriste, quelque chose qui l'identifie en tant que tel. Mais, il ne sait rien d'autre. De plus, l'inconscient de Sandro, qui répète « bye bye » ou « bttt bttt » donne au lecteur la possibilité de comprendre l'erreur de Sandro, alors que Sandro n'arrive pas à le réaliser lui-même. En effet, ces deux exclamations rappellent la prononciation anglaise de « bite » [« bite plane » pour « plaque occlusale »], c'est-à-dire le signe que Sandro est le terroriste. Donc, cette scène est la seule occasion qui peut donner au lecteur la possibilité de savoir comment Quagliarone a découvert Sandro. Pourtant, elle ne parvient pas à créer du suspense : premièrement, parce que le texte dit tout de suite qui est le terroriste. En second lieu, parce qu'il est encore trop tôt pour imaginer que dans sa bouche se trouve le détonateur de la bombe : on le découvrira plus tard, quand le texte expliquera comment Sandro est devenu un terroriste. En outre, on ne sait pas comment Quagliarone connaît toutes ces informations. La

---

[1139] Si, quand vous serez en bas, quelqu'un attire votre attention parce qu'un autre se sent mal, quels que soient les symptômes qu'il vous semblerait voir, même si vous avez besoin de faire un massage cardiaque ou qu'il faudrait une assistance respiratoire, ne faites rien sans avoir examiné sa bouche avant. Est-ce que vous comprenez ? Nous serons là, mais non n'arriverons peut-être pas à temps. Avant d'apporter toute forme de secours, soyez prudent et vérifiez dans la bouche. Est-ce que vous comprenez ?

Dans la bouche ? Pensa-t-il. Mon Dieu. [...] Ne vous inquiétez pas, s'empressa-t-il de répondre, j'ai avec moi une plaque occlusale.

Quoi ? Qu'est-ce que vous avez ?

Une plaque occlusale, répéta-t-il, mais sa voix lui sembla étrangement aiguë. Les dentistes l'utilisent, contre le bruxisme.
Ah, répondit le commandant. Et il y eu une pause.

J'en ai toujours une sur moi, tenta-t-il d'ajouter, mais il sentait que sa tempe avait recommencé à palpiter. Bien sûr, c'est bon. La voix de Gerardo Quagliarone lui parvenait de manière étrange aussi, comme apathique. Et une autre pause interminable s'ensuivit. Vous voyez, reprit-il à court d'arguments, ainsi les molaires restent séparées. Le seul contact possible est entre les sommets inférieurs et supérieurs.

Avec la plaque ?

Et ainsi, ahr ahr, ça ne gêne pas la déglutition, se hâta-t-il d'ajouter.

[...] Excusez-moi, docteur, je pense que vous pourrez le comprendre, je suis très occupé. Ils ont tous besoin de moi, et ils m'interrompent sans arrêt. Je pense qu'il est temps de vous laisser à votre travail et de retourner au mien.
Je comprends. Ne vous inquiétez pas, je ferai ce que vous avez dit.

Avec la plaque ?

Oui, répondit-il, et il se demanda ce qui avait mal tourné. Qu'est-ce qui lui était venu de ce ton si désagréablement élevé ? Un mot. Non, quelque chose de plus complexe, mais absurde, une connerie comme bye-bye. [...] Qu'est-ce que j'ai dit d'étrange, se demanda-t-il, et il entendit à nouveau ce bruit, bttt bttt [Ivi, p. 409].

ligne narrative de la recherche du terroriste, qui devrait se fonder sur le suspense et sur l'enquête, essaie en réalité de limiter les effets d'attente. On sait que le terroriste est recherché, ce terroriste fait une erreur (et le texte révèle immédiatement son identité) et après, l'enquêteur le capture. Ce n'est pas une structure très compliquée de l'intrigue qui lie toutes les lignes narratives du roman. De plus, le texte semble distraire le lecteur en l'immergeant dans d'autres intrigues, ne donnant que peu de place à l'enquête de Quagliarone.

Le roman montre cette capture comme quelque chose de banal : il a suffi d'un simple coup de téléphone pour découvrir le terroriste. De plus, la résolution de l'enquête a été très simple parce que l'enquêteur est un homme exceptionnel : Quagliarone a été un « dirigente del SISMI[1140] »[1141], c'est-à-dire des services secrets italiens. Mais, avant son monologue, le lecteur ne sait rien de ce personnage, sauf son rôle et la peur qu'il inspire aux autres personnages de la discothèque. Le dernier chapitre explique tout cela : l'identité de l'enquêteur, ses capacités, la méthode utilisée pour découvrir le terroriste, son pouvoir réel dans la discothèque et le moment de la capture.

De plus, il faut remarquer autre chose : presque toutes les lignes narratives présentes dans le roman sont des recherches ou, pour reprendre un mot ancien, des « quêtes » : Valentino cherche à atteindre le dernier niveau du jeu-vidéo, Padre Juvarra cherche le microfilm du cardinal Bruno, Quagliarone cherche le terroriste. Les deux premières recherches montrent qu'en réalité il n'y avait rien à chercher : le dernier niveau n'existe pas, tout comme le microfilm. Dans le cas de Quagliarone, il n'y avait rien à chercher parce que le chef de la sécurité a toujours eu la situation sous contrôle : en effet, dès début il n'a jamais manifesté d'inquiétude par rapport à la présence du terroriste. Il était sûr de ses capacités :

> Ma che facciamo, ora?
> Niente. Lo localizziamo.
> E come?
> Ho tutti i miei uomini all'opera. […] Lo troveremo e lo disattiveremo, prim'ancora che gli giunga il segnale.
> […] E se non lo trovate? Che dobbiamo fare? Pregare che non sia lui quello giusto?
> Regina, fidati[1142].

[1140] Servizio per l'Informazione e la Sicurezza Militare [Service pour l'Information et la Sécurité Militaire].

[1141] Quadre du SISMI [Ivi, p. 567].

[1142] Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ?

Par la suite, Quagliardone prétendra avoir un « metodo statistico » qui « non ha mai fallito »[1143]. En outre, le monologue de Quagliarone montre que le vrai mystère était tout autre : il s'agissait en fait de la mort d'Aldo Moro. Les questions des personnages ne trouvent pas de réponse ou mieux, on découvre que la réponse n'a jamais existée, pourtant on trouve une réponse à une question que personne n'avait jamais posée. Maintenant, on peut expliquer pourquoi on a utilisé le terme de « quête » pour décrire les intrigues de ce roman : chez Todorov, en effet, le récit de la quête médiévale est caractérisé par une structure très précise :

> Le récit d'une aventure signifie un autre récit ; ce sont les coordonnées spatio-temporelles de l'épisode qui changent mais non sa nature même. C'était là, encore une fois, chose courante pour le Moyen Age, qui était habitué à déchiffrer les récits de l'Ancien Testament comme annonçant les événements du Nouveau Testament […]. Les commentateurs de la Bible sont à la recherche d'un invariant, commun aux différents récits : c'est ce qu'on appelle la typologie[1144].

Le récit de Moro, alors, peut être considéré comme la signification de l'intrigue de *Dai cancelli d'acciaio* : c'est le récit qui explique les autres récits. Par conséquent, il faut l'analyser. Quagliarone révèle que « era stato proprio Moro a stipulare l'accordo con gli americani per l'estensione nel nostro paese della struttura Stay Behind »[1145]. La structure *Stay Behind* n'est pas une invention de Frasca, mais une véritable opération intelligente concernant le bloc Occidental pendant la guerre froide[1146].

Rien. On le localise.

Et comment ?

J'ai tous mes hommes sur le coup. [...] On le trouvera et on le désactivera avant même qu'il ait le signal.

[...] Et si tu ne le trouves pas ? On fait quoi ? On prie pour qu'il ne soit pas le bon terroriste ?

Regina, fais-moi confiance [Ivi, p. 131].

[1143] Une méthode statistique qui n'a jamais fallit [Ivi, p. 196].

[1144] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 62-63.

[1145] C'est l'honorable Moro qui a conclu un accord avec les Américains pour l'extension dans notre pays de la structure Stay Behind [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 567].

[1146] De la fin des années 1960 à celle des années 1970, l'opération « Gladio » (le mot latin désignant la courte épée des légionnaires de Rome) représenta un des éléments clés de la « stratégie de la tension ». Soit un plan de subversion consistant à aggraver le chaos politique de l'époque (grèves ouvrières sauvages, contestation endémique à l'université, bagarres de rue, émeutes, terrorisme d'extrême gauche et, plus sanglant encore, d'extrême droite) de façon à précipiter un coup d'État militaire au nom de la loi et de l'ordre. On comprend donc que, vingt ans plus tard, ces découvertes judiciaires et journalistiques en rafale préoccupent beaucoup nos voisins transalpins. Le concept initial du programme européen « Stay Behind » (littéralement : « Rester derrière ») et de sa composante italienne actionnée par la CIA, les fameux réseaux « Gladio », était pourtant tout différent. En pleine guerre froide naissante, il s'agissait de frapper les arrières de l'Armée rouge au cas où cette dernière aurait

Tandis qu'il était séquestré par les Brigades Rouges, rapporte Quagliarone, Moro « ha fatto numerose e gravi rivelazioni ai suoi carcerieri, a proposito di uomini, cose e situazioni. Sia di carattere politico, mi segua per favore, sia di carattere militare »[1147]. Les mots de Quagliarone forment une histoire parallèle aux années de Plombs, un discours-fleuve compliqué, qui se fonde sur une question : « Se con il rapimento di Moro i terroristi si prefiggevano di portare l'attacco al cuore dello Stato, e di convincere quelli del cosiddetto Movimento a passare il guado e a schierarsi sulle loro posizioni, e sono loro stessi badi bene che lo hanno sempre dichiarato nei loro comunicati, perché non hanno fatto esplodere allora il caso Gladio? »[1148].

En réalité, il n'y a pas une véritable réponse à cette question, mais uniquement des allusions à une sorte de pacte entre le terrorisme et le pouvoir de l'État :

> Dopo il rapimento Moro, mi creda, è stata una vera guerra. Le cifre, anche e scorrerle con la freddezza del tempo che passa, risultano tuttora spaventose. Le ricorda? Solo nel 1979 le Brigate Rosse, e come vede escludo le vittime di tutti gli altri gruppi terroristi, assassinarono ventidue persone, e trenta l'anno successivo. Anche questo, con il senno di poi, può apparire singolare. Un gruppo terrorista cui sia riuscito un attentato così spettacolare, di norma è costretto a entrare in latenza, se non altro per sottrarsi all'attenzione degl'inquirenti, inevitabilmente accresciuta. Non che non ci fosse una parte dello Stato che non si impegnasse generosamente per fronteggiare un simile attacco, ma non è difficile comprendere che magari un'altra avesse garantito loro una

entrepris la conquête militaire de l'Europe occidentale. Comme du temps de l'occupation nazie, ce plan « Stay Behind » originel, vaste programme à l'échelle de l'Europe, se voulait avant tout une coproduction anglo-américaine. A cette différence près que, les rapports de force ayant évolué dans l'intervalle, les Britanniques n'y briguaient désormais plus que l'oscar du meilleur second rôle… […] Sous des dénominations variées, des réseaux « Stay Behind » vont donc couvrir toute l'Europe de l'Ouest. CIA et MI 6 ont en effet tiré les leçons de l'amère expérience des mouvements de résistance : rien n'étant prévu pour agir dans le dos des nazis, il a fallu improviser, et à quel coût humain… D'où l'idée de structures clandestines prépositionnées disposant en première instance du soutien logistique et humain des services spéciaux du cru, et en seconde de celui de leurs homologues américains et britanniques. Ces groupes dits « enterrés » seront munis de systèmes de liaison, de matériel radio et photographique, de caches d'armes, de planques : autant d'éléments qui ont fait défaut aux armées des ombres entre 1940 et 1945 [Rémi Kauffer, *Histoire mondiale des services secrets*, Paris, Perrin, 2015, p. 503-504].

[1147] [Il] fit de nombreuses et précieuses révélations à ses geôliers sur des hommes, des choses et des situations. À la fois politiques, si vous voulez bien me suivre, et militaires [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 567].

[1148] Si, avec l'enlèvement de Moro, les terroristes avaient l'intention de mener une attaque contre le cœur de l'État, et à convaincre ceux du soi-disant Mouvement de passer le gué et de s'aligner sur leurs positions, comme ils l'ont eux-mêmes toujours déclaré dans leurs communiqués, pourquoi n'ont-ils pas étouffé l'affaire Gladio alors ? [Ivi, p. 566].

certa impunità. Le cose sarebbero andate avanti così per molto tempo, se con il caso Cirillo[1149] non fossimo riusciti finalmente a stipulare un patto che metteva d'accordo tutti. La questione, l'avrà capito, riguardava le carte di Moro che si riferivano a noi della Gladio. Riuscimmo a ottenere che non emergessero subito, ma non tutti fra le parti erano d'accordo, e ce ne dovemmo fare carico. […] Ci siamo limitati a far sparire quelli che gli altri si erano cantati. Un patto è un patto, a loro è tornato utile quanto a noi[1150].

Mais, entre ces deux forces, il y a une troisième partie : les services secrets ;

L'ideologia circola altrove, a irrorare se mai capillari periferici, ma nelle arterie di uno Stato, mi creda, scorre ben altro. Noi, contrariamente a quello che potrebbe credere un disinformato, avevamo avuto l'ordine di non intervenire. Potevamo passare le informazioni che ritenevamo opportune ora all'uno ora all'altro, ma senza schierarci, e senza determinare l'esito di quello scontro. Noi crediamo nella democrazia, e nel libero mercato, più di quelli che si risciacquano solo la bocca con queste parole, e siamo pertanto abituati a trarre vantaggio dalle diverse situazioni nel loro evolversi, non a intervenire per modificarle direttamente. […] Ci siamo sempre solo limitati a riequilibrare le forze in campo[1151].

Plus spécifiquement, cette troisième force agit ainsi :

E se c'era una cosa che avevo infine capito, era che non esiste alcun potere con la P maiuscola, capace di attraversare i tempi per determinare segretamente il mondo. La segretezza, se

---

[1149] Ciro Cirillo était membre de la Démocratie Chrétienne. Il a été enlevé par les Brigades Rouges en 1981. Cirillo a été libéré grâce à une négociation, contrairement à l'affaire Moro, pour lequel on a préféré afficher une « ligne dure ». Cette différence de traitement, après la libération de Cirillo, a provoqué plusieurs polémiques.

[1150] Après l'enlèvement de Moro, croyez-moi, c'était la guerre. Les chiffres, même si on les regarde avec le cynisme du temps qui passe, sont toujours aussi effrayants. Vous vous en souvenez ? Rien qu'en 1979, les Brigades rouges, et comme vous le voyez, je ne compte pas les victimes des autres groupes terroristes, ont assassiné vingt-deux personnes et trente autres l'année suivante. Même cela, avec le recul, peut sembler singulier. Un groupe terroriste qui a réussi une attaque aussi spectaculaire est généralement forcé d'entrer en latence, ne serait-ce que pour échapper à l'attention inévitablement accrue des enquêteurs. Non pas qu'il n'y ait pas une partie de l'État qui ne se soit pas engagée généreusement à faire face à une telle attaque, mais il n'est pas difficile de comprendre que, peut-être, une autre partie leur avait garanti une certaine impunité. Les choses auraient continué comme ça pendant encore longtemps si, avec l'affaire Cirillo, nous n'avions pas enfin pu conclure un accord qui satisfasse tout le monde. La question, vous l'aurez compris, concernait le dossier Moro qui faisait émergence dans Gladio. Nous avons réussi à faire en sorte qu'il ne ressorte pas immédiatement, mais tout le monde n'était pas d'accord des deux côtés, et nous avons dû les affronter. [...] On a laissé les autres disparaître. Un accord est un accord, cela nous a profité autant qu'à eux [Ivi, p. 578].

[1151] L'idéologie circule ailleurs, pour pulvériser au cas où les capillaires périphériques, mais dans les artères d'un état, croyez-moi, coulent bien d'autres choses. Contrairement à ce qu'un non-informé pourrait croire, nous avions reçu l'ordre de ne pas intervenir. Nous pouvions parfois transmettre une information que nous jugions utile à l'un ou l'autre, mais sans jamais prendre parti, et sans déterminer l'issue de ce combat. Nous croyions à la démocratie, et au marché libre, plus que ceux qui se rincent la bouche avec ces mots, et nous sommes donc habitués à tirer avantages des différentes situations durant leur évolution, sans intervenir pour les modifier directement. [...] Nous nous sommes toujours limités au rééquilibrage des forces sur le terrain [Ivi, p. 565].

> vogliamo, è solo dei funzionari, che consentono alla macchina di ogni Stato di procedere a pieno regime, e alla luce del giorno. Non esiste un potere che non sia in verità quello dell'ora, quello che opera giusto in questo momento esatto, e in queste determinate condizioni, ingaggiando con tutte le forze che cercano di contrapporsi, magari in nome di un'ora a venire, la sua lotta dagli esiti incerti, e momentanei. E questo potere di cui le parlo è fatto di una serie di individui, ciascuno con il suo bagaglio di sofferenze, il macigno che schiaccia nel passato, la volatile sensazione della vita che se ne va[1152].

On retrouve ici, encore une fois, la structure triadique à la base de ce roman. On a deux forces : celle du Pouvoir, qui agit à la lumière du Jour, et les forces criminelles, qui agissent dans l'ombre. À tout cela s'ajoute une troisième force invisible, qui a uniquement pour but de préserver l'équilibre de la lutte. Quagliarone fait partie de cette force, littéralement : il paraît très peu dans le texte, mais, en revanche, il est un personnage décisif pour l'intrigue. Il est presque invisible, même pour le lecteur. Le but des hommes comme Quagliarone est de maintenir la présence de la structure, indépendamment des forces sur le terrain. Ce n'est pas important qu'il y ait un vainqueur, mais il faut qu'à la lutte s'appliquent toujours les mêmes règles. Mais, lesquelles ?

> Ma il Cielo della Luna, amico mio, non è il male, è il suo antidoto. Quelli come me […] lavorano per tenere quanto più liscia possibile la superficie […]. Volete sesso? Eccolo qui, e tirate fuori i soldi. Desiderate soffrire, godere, espiare? Accomodatevi alla cassa. Vi piace solo guardare? Benvenuto, e mano al portafoglio. Aspirate al sommo sacrificio, che è rendersi degni del proprio pensiero? Per la cifra giusta, vi aiuteremo a farlo. Arrivano, si sfogano, e quelli che se ne possono andare, se ne vanno. E noi, che avremmo potuto aspirare a incarichi di prestigio, e che tanto ci siamo prodigati per il bene del nostro Paese, ci pieghiamo, e per la pace di tutti, a non essere nient'altro che i gestori di un luna park. Ah, dottore, bisogna difendere la società a qualsiasi prezzo, e non per noi, per quelli che verranno dopo di noi[1153].

[1152] Et s'il y a bien une chose que j'ai enfin comprise, c'est qu'il n'existe aucun pouvoir avec un P majuscule, capable de traverser les âges pour diriger secrètement le monde. Le secret, si vous voulez, ce ne sont que les fonctionnaires, qui permettent à la machine de chaque État d'avancer à plein régime et au grand jour. Il n'est pas un pouvoir qui ne soit pas en vérité celui du moment, celui qui marche en cet instant exact, et dans ces conditions spécifiques, s'engageant contre toutes les forces qui tentent de s'opposer à lui, peut-être au nom d'un évènement à venir, dans une lutte aux résultats incertains, et momentanés. Et ce pouvoir dont je parle est fait d'une série d'individus, chacun ayant son propre bagage de souffrance, le rocher qui s'écrase dans le passé, la sensation volatile de la vie qui passe [Ivi, p. 571].

[1153] Mais Il Cielo della Luna, mon ami, n'est pas le mal, c'est son antidote. Ceux qui comme moi […] travaillent pour garder la surface aussi lisse que possible [...]. Vous voulez du sexe ? En voilà, sortez l'argent. Vous voulez souffrir, jouir, expier ? Installez-vous au comptoir. Vous voulez juste regarder ? Bienvenue, et gardez la main sur votre portefeuille. Vous aspirez au sacrifice suprême, qui doit vous rendre digne de votre propre pensée

Dans ces mots on peut reconnaître ce que Jean Baudrillard a dit sur l'argent :

> Arrivée à une certaine phase de déconnexion, elle [la monnaie] n'est plus un medium, un moyen de circulation des marchandises, elle est la circulation même, c'est-à-dire la forme réalisée du système dans son abstraction tournoyante. La monnaie est la première « marchandise » qui passe au statut de signe et échappe à la valeur d'usage. Dès lors, elle est redoublement du système de la valeur d'échange dans un signe visible, et à ce titre elle est ce qui donne à voir le marché (et donc aussi la rareté) dans sa transparence. Mais aujourd'hui la monnaie franchit un pas de plus : elle échappe même à la valeur d'échange. Libérée du marché lui-même, elle devient simulacre autonome, délesté de tout message et de toute signification d'échange, devenue elle-même message et s'échangeant en elle-même. Elle n'est plus alors une marchandise, puisqu'il n'y a plus en elle ni V.U. ni V.E. Elle n'est plus équivalent général, c'est-à-dire encore abstraction médiatrice du marché. Elle est ce qui circule plus vite que tout le reste, et sans commune mesure avec le reste[1154].

Les valeurs du monde économique se superposent à celles du monde politique : les conflits entre les différentes visions du monde ne doivent jamais avoir un gagnant. La dichotomie ami/ennemi est transformée en dichotomie vendeur/acheteur : les conflits se transforment en échanges, tout comme la guerre entre l'État et les terroristes s'est transformée en une négociation faite de compromis. Dans le rapport entre les vendeurs et les acheteurs, il n'y a pas de perdants : chacun obtient ce qu'il veut, l'acheteur l'objet dont il a besoin et le vendeur de l'argent. Il n'y a plus de différences, mais des sommes algébriques qui donnent toujours le même chiffre : zéro. Les conflits changent la structure des rapports humains, alors que l'échange laisse tout tel qu'il est.

La « quête » du terroriste, la recherche du moment d'éclat pour transformer l'insignifiance de sa vie en une chose exceptionnelle, est vouée à l'échec : le récit de Moro est la « signification » cachée derrière l'intrigue de Sandro, comme derrière toutes les autres intrigues. Les actions et les décisions des êtres humains sont des variations qui ne sont pas capables de changer le parcours du « fleuve » de l'histoire. Ou, mieux : il y a des personnes qui travaillent afin qu'aucune variation ne puisse modifier ce parcours. Le monde décrit dans *Dai*

? Pour un montant correct, nous vous aiderons à l'atteindre. Ils viennent, ils se défoulent, et ceux qui peuvent partir, partent. Et nous, qui aurions pu aspirer à des postes prestigieux, et qui avons travaillé si dur pour le bien de notre Pays, nous nous plions, pour la paix de tous, à n'être rien d'autre que les gestionnaires d'un parc d'attractions. Ah, docteur, il faut défendre la société à tout prix, pas pour nous, mais pour ceux qui viendront après nous [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 577].

[1154] Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 41.

cancelli d'acciaio montre sa capacité à donner naissance à des intrigues vertigineuses et, en même temps, à rester immutable. On peut soutenir l'idée que Frasca construit son intrigue en partant de ce passage de Guy Debord :

> Autrefois, on ne conspirait jamais que contre un ordre établi. Aujourd'hui, conspirer en sa faveur est un nouveau métier en grand développement. Sous la domination spectaculaire, on conspire pour la maintenir, et pour assurer ce qu'elle seule pourra appeler sa bonne marche. Cette conspiration fait partie de son fonctionnement même[1155].

Il est très intéressant de noter que ce monologue face à l'adversaire rappelle un cliché typique de la narration de la bande dessinée ou du dessin animé : l'antagoniste qui capture le héros, quand il peut définitivement le vaincre, commence un long discours pour souligner la grandeur de ses capacités ou pour imaginer ce qui se passera après sa victoire. Dans le cliché, le temps perdu par l'antagoniste permet au héros de se libérer et de vaincre son ennemi. Dans *Dai cancelli d'acciaio*, le monologue de presque cinquante pages n'empêche pas Quagliarone de neutraliser définitivement Sandro. Pourtant, le rappel du cliché peut conduire le lecteur à considérer Quagliarone comme un antagoniste et Sandro comme un héros. Même si Sandro est le terroriste du récit, donc l'ennemi à capturer, à la fin on découvre que Quagliarone cache une vérité encore plus effrayante que celle du terrorisme. D'ailleurs, Quagliarone dit : « Un dilettante resta sempre un dilettante, e sa cos'è che normalmente lo frega? La consapevolezza di essere a parte di un segreto, e l'orgoglio di conoscere la verità »[1156]. En effet, Quagliarone connaît presque tous les secrets de l'organisation des Fils de l'Événement : on ne sait pas comment, peut-être grâce à son ancienne appartenance au SISMI.

Cette vérité encore plus abyssale que celle de Sandro est la suivante :

> Nessuno di noi, intendo i miei colleghi ancora in attività nei servizi, ha nulla contro i Figli dell'Evento. C'è del buono in quello che fate, l'economia grazie a voi gira, e in specie in questi tempi, con il fallimento della Lehman Brothers e la grande depressione che ne conseguirà, vi dovremmo solo ringraziare. L'opinione pubblica vi ritiene imprendibili, e certo nemmeno sospetta che semplicemente non abbiamo alcun interesse a prendervi[1157].

[1155] Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris, Gallimard, 1996, pp. 99-100.

[1156] Un amateur reste un amateur, et vous savez ce qui l'induit en erreur généralement ? La conscience de faire partie d'un secret, et la fierté de connaître la vérité [Ivi, p. 573].

[1157] Aucun d'entre nous, je veux dire mes collègues qui sont encore dans les services, n'a quelque chose contre les Fils de l'Événement. Il y a du bon dans ce que vous faites, l'économie tourne grâce à vous, et surtout en ces temps, avec la faillite de Lehman Brothers et la grande dépression qui va suivre, nous devrions juste vous

Paradoxalement, les terroristes, qui vont changer le système, sont un remède nécessaire à sa survie. Les troubles qu'ils produisent, au lieu d'immobiliser le système, le réactivent, en permettant de nouveaux échanges. Mais, alors, pourquoi Quagliarone bloque-t-il Sandro ?

> Vede, il Cielo della Luna svolge una funzione che può essere equiparata a quella dei Figli dell'Evento, per questo ho appena detto che il suo errore è stata la scelta del bersaglio. L'attuale mancanza di ideologie, e la crisi della religiosità, espongono tanti di noi alla tentazione del profondo, vale a dire a scorgere nel pensiero quello che questo da ultimo è, un moto di nostalgia dell'inanimato[1158].

On a déjà rencontré cette forme de désir en parlant de Valentino : l'entreprise de divertissement de la discothèque projette ses clients dans un état de « gloire », une jouissance pure, inactive. D'ailleurs, le roman montre différentes formes de l'anéantissement du corps : Sandro veut se faire exploser, à la recherche d'un moment d'éclat ; Valentino recherche la perfection d'un corps virtuel, en renonçant au sien, réel ; Padre Juvarra, enfin, recherche une forme de jouissance extrême qui ne fait de lui rien qu'un simple corps, n'ayant plus aucune forme de volonté à opposer au plaisir.

La flamme glorieuse de l'explosion est tout à fait similaire au rituel de la discothèque, dans lequel l'individu est complétement bloqué et plongé dans la lumière bleue des écrans. Le terrorisme et la discothèque sont la solution à la stagnation de la crise économique, par conséquent ils ne se peuvent pas s'effacer l'un l'autre. De plus, le mécanisme de l'entreprise de Regina, selon ses mots, est plus efficace :

> Sono le leggi degli uomini, dichiarava partendo da Paolo, ad avere insegnato la trasgressione, e proprio perché incapaci di punire l'ignoranza. La singolarità delle leggi che ci siamo imposte ha amputato e distrutto l'unica legge di Dio, che non può che volere che tutto sia in comune. Come per gli animali, così per gli uomini. E se tutto, come deve, sarà dato a tutti, allora si preserverà la libera circolazione del desiderio, che né legge né costume né altro può abolire. Diciamo allora che il nostro impegno non è certo quello di liberare il desiderio, perché ciò finirebbe col mettere in crisi le fondamenta della nostra stessa società, ma di assicurargli quanto meno un'ora d'aria, e in uno spiazzo comune. Noi non facciamo altro che aiutare le persone che si affidano a noi a

---

remercier. Le public vous croit incoercibles, et ne soupçonne certainement pas que nous n'avons tout simplement aucun intérêt à vous arrêter [Ivi, p. 574].

[1158] Voyez-vous, Il Cielo della Luna remplit une fonction qui peut être assimilée à celle des Fils de l'Événement, c'est pourquoi je viens de dire que votre erreur était le choix de la cible. Le manque actuel d'idéologies, et la crise de la religiosité, exposent beaucoup d'entre nous à la tentation des abysses, c'est-à-dire à voir dans la pensée ce qu'elle est finalement, un mouvement de nostalgie de l'inanimé… [Ivi, p. 576].

> passare dalla cella dell'isolamento della responsabilità individuale alla grande gabbia da circo del godimento collettivo[1159].

Pour comprendre ce passage, il faut revenir au texte d'Alain Badiou, que le roman lui-même déclare être à sa source. Le philosophe, en commentant la pensée de Paul, affirme :

> La loi est ce qui donne vie au désir. Mais, ce faisant elle contraint le sujet à ne plus pouvoir emprunter que la voie de la mort. Qu'est-ce exactement le péché ? Ce n'est pas le désir comme tel, car on ne comprendrait pas alors qu'il soit lié à la loi et à la mort. *Le péché est la vie du désir comme autonomie, comme automatisme*. La loi est requise pour que soit délivrée la vie automatique du désir, l'automatisme de répétition. Car seule la loi fixe l'objet du désir, et l'y enchaine quelle que soit la « volonté » du sujet[1160].

La loi, en niant une action ou un objet, en réalité les indique. Et tout comme le désir mimétique de René Girard, la loi assume la fonction du médiateur qui montre au sujet l'objet à désirer. Pour rester dans le domaine biblique, le premier récit d'une transgression est sûrement celui de la création d'Adam et Ève. Les premiers êtres humains vivaient dans l'Éden, lequel, comme Giorgio Agamben a montré, a toujours représenté le « plaisir » : « Dans la tradition de l'Église latine le paradis était désormais associé au plaisir, *locus voluptatis*, comme le dit la vulgate de la Genèse, 2, 10 [...]. L'homme avait été créé par Dieu pour le plaisir - qui avait été créé, à son tour, avant le ciel et la terre - mais avait ensuite été chassé par sa faute »[1161]. Le fait de manger le fruit de l'arbre du Bien et du Mal, interdit par Dieu aux deux habitants du Paradis, introduit la mort dans la vie des hommes : par conséquent, le plaisir en dehors de toute chronologie de l'Éden devient quelque chose de limité et, surtout, de difficile à obtenir. En

[1159] Ce sont les lois des hommes, déclara-t-il, selon Paul, qui ont enseigné la transgression, et précisément parce qu'elles sont incapables de punir l'ignorance. La singularité des lois que nous nous sommes imposées a amputé et détruit l'unique loi de Dieu, qui ne peut que vouloir que tout soit en commun. Comme pour les animaux, comme pour les hommes. Et si tout, comme il se doit, nous est donné, alors la libre circulation du désir sera préservée, et ni la loi, ni la coutume, ni rien d'autre ne pourra l'abolir. Disons donc que notre engagement n'est certainement pas de libérer le désir, parce que cela finirait par saper les fondements de notre propre société, mais de lui assurer au moins une heure d'air pur, et dans un espace commun. Nous ne faisons rien d'autre que d'aider les gens qui comptent sur nous à passer de l'isolement de la responsabilité individuelle à la grande cage de cirque de la jouissance collective [Ivi, p. 584].

[1160] Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, op. cit., p. 96.

[1161] Nella tradizione della Chiesa latina il paradiso era ormai associato al piacere, *locus voluptatis*, come recita la vulgata di Genesi, 2, 10 […]. L'uomo era stato creato da Dio per il piacere – che era stato creato, a sua volta, prima del cielo e della terra – ma ne era poi stato scacciato per sua colpa [Giorgio Agamben, *Il Regno e il Giardino*, Vicenza, Neri Pozza, 2019, p. 14-15].

effet, si avant Adam pouvait vivre sans éprouver aucune fatigue, en mangeant les fruits du Paradis, après avoir été banni, il doit commencer à travailler pour survivre.

Au Paradis, le plaisir est une ligne continuelle, alors qu'en dehors, il est quelque chose d'interrompu. On passe du plaisir éternel à l'alternance entre la fatigue et la jouissance. Par conséquent, après le bannissemet, on introduit même l'échange : à tel plaisir correspond tel effort. La discothèque exploite cet aspect : elle vend du plaisir. Alors, l'argent essaie de rétablir l'ancien Paradis en se substituant au travail et à la fatigue : il permet d'accéder au plaisir sans plus faire d'efforts. Bien évidemment, ce paradis est seulement une illusion : il n'introduit pas un plaisir éternel, mais il accélère à un tel point l'alternance entre la souffrance et la jouissance qu'il donne l'impression que la ligne du plaisir est continuelle. L'argent est le moyen qui permet cette accélération.

À travers les mots de Quagliarone, on a vu que le désir, dans la discothèque, est considéré comme un énième besoin : il est une sorte de faim ou de soif qu'il faut satisfaire. C'est un vide qu'il faut remplir (ou un plein qu'il faut vider). Ce désir, qui s'identifie à la jouissance, peut être une représentation d'une forme de désir contemporain analysé par Massimo Recalcati : « Le désir de jouissance se passe en effet de la présence de l'Autre parce que la jouissance pulsionnelle est autiste par sa structure, c'est la jouissance de l'Un sans l'Autre, c'est la jouissance qui n'implique aucun échange symbolique »[1162].

En effet, chaque personnage est enfermé dans son corps et son désir de jouissance : Valentino est condamné à la solitude par le jeu-vidéo et Sandro par sa condition de terroriste. Padre Juvarra, en participant au rituel de la discothèque, est bloqué par un mécanisme très compliqué, lequel représente de façon claire le « plaisir autistique » proposé par *Il Cielo della Luna* :

> Ecco, era nudo contro le fredde folate di vento, adesso, quelle mani lo guidarono, con delicatezza, sospingendolo all'indietro, inclinandogli il corpo, adagio, finché non sentì con la schiena un contatto caldo e sintetico, gommapiuma ovviamente, che presto lo ravvolse dalle spalle alle natiche, e lo sorresse, mentre altre mani ancora gli facevano scivolare le cinghie, morbide, fra le cosce e l'inguine, solleticandogli lo scroto. Gli stavano applicando evidentemente quella che gli era stata descritta come la coda, ma non doveva eccitarsi. Le braccia dolcemente gli vennero spiegate, e furono adagiate a loro volta su un'asse di legno, no, di plastica rinforzata e ricoperta

[1162] Il desiderio di godere fa infatti a meno dell'Altro perché il godimento pulsionale è autistico per struttura, è godimento dell'Uno senza l'Altro, è godimento che non implica alcuno scambio simbolico [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op. cit., p. 92-93].

> di gommapiuma, da cui scattarono velocemente i nuovi lacci che dovevano tenerle stese, mentre gli stringevano intorno alla nuca una specie di collare che gli bloccò la testa verso l'alto, come ad assicurargli la posa di un suppliziato che irrida la morte[1163].

Le plaisir se réduit à une libération des viscères :

> Le voci, dopo averlo intronato, cessarono di botto, non così lo spavento che l'aveva stordito, né lo spasimo in cui s'era risolto, e fra il crepitare delle luci azzurrognole distinse, nitido, il sussulto di una scoreggia, lo scoppiettare furente di un tappo saltato, che si trascinò dietro un paio di ondate di merda e, quando tutto finì, gli stimolò la vescica, che era gonfia da ore, e si lasciò svuotare[1164].

L'acte de vider les viscères correspond à la version « solitaire » de l'acte sexuel. En effet, pendant le sexe, l'acte de se « vider » de sa propre excitation concerne aussi l'autre, alors que dans la scène que l'on vient de voir, tout comme la masturbation, l'individu est enfermé dans son corps. Cet état peut être comparé à la condition de « désœuvrement » décrite par Giorgio Agamben : « Dans ce désœuvrement, la vie que nous vivons est seulement notre puissance d'agir et de vivre, notre ag-ibilité et notre viv-ibilité »[1165]. L'enferment de l'individu dans son corps, au lieu d'être l'affirmation avide de sa propre subjectivité, est l'entrée en contact avec sa propre chair et son fonctionnement. Ainsi, l'individu contemple le mécanisme de la jouissance de l'animal-homme, mécanisme qu'il partage avec la collectivité humaine. Par conséquent, ce « désir de jouissance » n'est pas une responsabilité individuelle, mais quelque chose de commun à tous les êtres qui partagent la même chair, comme Regina l'avait dit.

Le corps humain est tout à fait similaire à celui du politique, décrit par Quagliarone : il cherche son équilibre à travers la dialectique plein/vide, tout comme les services secrets essaient

---

[1163] Là, il était nu face aux rafales de vent frais, maintenant, ces mains le guidaient, doucement, le poussant en arrière, inclinant son corps, lentement, jusqu'à ce qu'il sente un contact chaud et synthétique dans son dos, du caoutchouc bien sûr, qui l'enveloppa bientôt des épaules aux fesses, et le soutint, tandis que d'autres mains encore glissaient des sangles, douces, entre ses cuisses et son aine, chatouillant son scrotum. Ils étaient manifestement en train d'appliquer ce qui lui avait été décrit comme la queue, mais il ne devait pas s'exciter. On lui déplia doucement les bras, et on les apposa tour à tour sur une planche en bois, non, en plastique renforcé et recouverte de caoutchouc, d'où ils détachèrent rapidement les nouveaux liens qui devait les maintenir, tandis qu'ils lui serraient autour du cou une sorte de collier qui bloquait sa tête vers le haut, comme pour fixer la pose d'un supplicié se moquant de la mort [Gabriele Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, op. cit., p. 10].

[1164] Les voix, après l'avoir intronisé, cessèrent soudainement, au contraire de l'effroi qui l'avait stupéfait, et du spasme qui le secouait. À travers le crépitement des lumières bleues, il distingua, nettement, le souffle d'un pet, le claquement furieux d'un bouchon qui saute, qui entraîna derrière lui quelques vagues de merde et qui, quand tout fut fini, stimula sa vessie, laquelle, gonflée depuis des heures, se vida. [Ivi, p. 29].

[1165] Giorgio Agamben, « Le règne et la gloire », op. cit., p. 640.

de maintenir l'équilibre entre les différentes forces politiques présentes sur le terrain. Le monde de *Dai cancelli d'acciaio* est un éternel passage de l'excitation à la distension, un éternel acte de « respiration » selon lequel le corps est en mouvement, mais sans suivre ni une motivation, ni atteindre une destination. C'est un changement « automatique » : les êtres humains sont impliqués dans une intrigue qui n'a pas pour but l'accomplissement d'un événement capable de provoquer quelque chose de nouveau, selon la définition d'Alain Badiou de l'événement même. Au contraire, l'intrigue vit pour elle-même : la signification d'un récit est un autre récit, et ainsi de suite. Par conséquent, la structure triadique à la base de ce roman, réduite à un couple qui tourne autour d'un seul élément, devient encore plus petite et se concentre dans une unité monadique : chacun partage le même mécanisme de plaisir avec les autres et, toutefois, il est seul dans l'exercice de ce plaisir. Et cela, à l'infini.

3.2 L'Apocalypse

Si l'éternel retour concerne une vision du temps circulaire, l'Apocalypse, au contraire, considère le temps comme une ligne, qui commence au début et se termine à la fin. La religion chrétienne, à travers la structure de son texte sacré, a répandu cette vision du temps dans le monde occidental : la Bible est l'histoire de l'œuvre entière de Dieu, elle commence par la création pour se terminer par la destruction du monde matériel et le début du Règne de Dieu, dans une dimension transcendante. Toutefois, Karl Löwith a montré que, dans la philosophie chrétienne, deux conceptions différentes du temps sont nées. La première se focalise sur la figure du Christ : le fils de Dieu est descendu sur Terre pour sauver les êtres humains. Donc, l'événement le plus important de l'histoire de l'homme se situe dans le passé : l'humanité, alors, doit tout simplement suivre l'enseignement de Jésus[1166]. Tout cela, selon le philosophe, est la véritable signification du texte biblique, surtout du Nouveau Testament. La deuxième vision, au contraire, s'affirme au Moyen-Âge : des personnages comme Saint Augustin et Joachim de Flore se focalisent sur l'Apocalypse de Jean et sur les textes de Saint Paul, au lieu du Nouveau Testament et de la vie de Christ. Par conséquent, dans cette vision, l'humanité doit attendre un événement décisif, dans lequel, finalement, le Règne de Dieu s'accomplira et la douleur humaine s'arrêtera :

[1166] Cf. Karl Löwith, *Histoire et salut*, op. cit., p. 226 et ss.

> Comme l'histoire continue après le Christ et va pourtant, suivant l'Apocalypse, vers un terme, l'« accomplissement du temps » est à comprendre non pas dans le sens d'un événement unique situé dans le passé, mais comme quelque chose qui se déploiera dans l'avenir, si bien que l'Église du Christ jusqu'à aujourd'hui n'est pas un fondement éternel mais un signe précurseur imparfait[1167].

Dans ces textes, on essayera de montrer que la fin chronologique du récit coïncide avec la réalisation d'un moment de tranquillité. Ce n'est pas forcément un moment positif : par exemple, dans *Bruciare tutto*, la fin de chaque tension narrative coïncide avec la mort de plusieurs personnages. Tout simplement, ces récits sont censés représenter un moment précis pendant lequel la douleur s'arrête. Pourtant, ce n'est pas le « bon moment » : cela montre uniquement qu'il existe encore un possibilité de paix et de bonheur, et rien d'autre. On ne saura rien des caractéristiques de cette nouvelle « époque d'or » : on verra que ces romans se terminent dans l'espérance, parfois très amère, mais indéfinie et vague.

D'un point de vue structurel, ces fins sont plus compliquées que celles de l'« éternel retour » : par conséquent, on devra analyser plusieurs personnages, qui tous ensemble forment un groupe qui permet de reconstituer le jugement inscrit dans ces histoires.

3.2.1 L'Apocalypse qui brûle tout

On a vu que le roman de Walter Siti peut être divisé en deux parties : avant et après la description de l'acte pédophile. Si la première partie se focalise sur le personnage de Leo, la deuxième, au contraire, introduit plusieurs personnages afin de donner naissance à une intrigue qui précipite vers la destruction totale, déjà déclarée dans le titre du roman. Le plus important est sûrement Andrea, un enfant qui vit dans un contexte familial très difficile. Pour le comprendre, il faut analyser ses parents. Leur rapport est contradictoire : il est caractérisé par le mépris et, en même temps, par une forte attraction sexuelle. Par exemple, après un rapport sexuel, le texte révèle la pensée du père envers sa femme : « Quella donna ha il potere di mandarlo fuori di sé, il disprezzo che le tracima dai lineamenti è viscido come il liquido che le

[1167] Ivi, p. 191.

bagna le mucose; devo sottrarre Andrea alla sua influenza, ne farebbe un vigliacchetto incapace d'azione »[1168].

Bianca, la mère, est dépendante de l'alcool[1169] et Adolfo, le père, est un homme violent qui pense résoudre le problème de sa femme en la battant[1170]. Tout cela conduit à une scène très importante dans l'économie de l'intrigue, puisqu'elle est la cause de la chute rapide qui ramène le roman à son final. Après un dîner d'affaires, le couple rentre chez eux : le mari veut faire l'amour à sa femme, mais elle s'y refuse :

> Alle insistenze di Adolfo ha risposto «fai da solo, tanto ti servo solo come sputacchiera». Insubordinata e bugiarda. È bello sentire le ossa che cedono in quella magrezza arrogante, questa volta non mi fermo, il castigo non sarà interruptus: lei si accartoccia come se i contrattempi potessero finire – come se da quel martirio potesse cominciare la pace. Ma se mi consideri capace di ucciderti, allora mi insulti e non hai capito niente; se il tuo disprezzo è senza rimedio, nemmeno io torno più indietro. La scena è perfetta come in un ultimo atto: in toni di giallo e ocra, senza sangue né gemiti. Basta chiudere la porta sul disordine (su quegli oggetti un po' schifosi tra cui ce n'è uno che respira) e spedire ad Andrea un sms che leggerà domani: "La mamma dorme, passa a prendere il libri ma non svegliarla, ti faccio trovare la colazione già pronta sul tavolo da cucina"[1171].

La façon de réfléchir d'Adolfo est très contradictoire : il s'énerve parce que sa femme l'accuse de la considérer uniquement comme un objet sexuel. Mais, après, dans ses pensées, elle est décrite comme un objet qui respire. L'homme considère sa femme comme « indocile et menteuse », mais dans ce cas-là, sa seule « faute » est d'être indocile, parce qu'elle affirme la vérité : l'homme la considère comme un objet et pour cela, la frappe. Il renverse aussi les responsabilités : ce n'est pas lui qui est violent, mais il la frappe parce qu'elle le voit comme

---

[1168] Cette femme a l'art de le mettre hors de lui, le mépris qui suinte de tous ses pores est aussi gluant que le liquide inondant ses muqueuses ; il doit soustraire Andrea à son influence, elle en ferait un petit dégonflé incapable d'agir [Ivi, p. 249 ; trad. fr., p. 257].

[1169] Cf. Ivi, p. 251 ; trad. fr., p. 259.

[1170] Cf. Ivi, p. 252 ; trad. fr., p. 260.

[1171] Comme j'insistais elle a répondu « fais-le tout seul, puisque moi je ne sers que de crachoir ». Indocile et menteuse. J'aime bien sentir les os qui craquent dans cette maigreur arrogante, cette fois je ne m'arrêterai pas, le châtiment ne sera pas interruptus : elle se recroqueville sur elle-même comme si les contretemps pouvaient prendre fin – comme si de ce martyre pouvait sortir la paix. Mais si tu me considères comme capable de te tuer, alors tu m'insultes et tu n'as rien compris ; si ton mépris est sans remède, moi non plus je ne reviendrai pas en arrière. La scène a la perfection d'un dernier acte : dans les tons jaune et ocre, pas de sang, pas de gémissements. Il n'y a plus qu'à fermer la porte sur le désordre (sur ces objets un peu sordides parmi lesquels il y en a un qui respire), et à mettre à Andrea un SMS qu'il lira demain : « Maman dort, passe a prendre tes livres mais ne la réveille pas, je t'ai préparé ton petit déjeuner sur la table de la cuisine [Ivi, p. 284 ; trad. fr., p. 291-292]

un potentiel assassin. Dans sa tête, sa violence n'est pas quelque chose qui lui appartient, mais une projection de ce que sa femme imagine de lui, projection qui, finalement, se réalise. De plus, pour lui il suffit de préparer un petit déjeuneur pour tranquilliser son fils : Adolfo n'arrive pas à considérer cette violence comme un trauma pour Andrea, mais comme un simple « désordre » qu'il suffit de cacher. Bianca ne doit pas être une personne, avec son identité et ses aspirations, mais une simple « décoration » dans la vie d'Adolfo, le *self-made man* : « Nessuno mi ha mai regalato niente, sono andato avanti a sgomitate e dita in faccia, mi sono fatto milanese al cento per cento, avevo bisogno di una donna decorativa, ma ho sposato la decorazione sbagliata »[1172]. Même la dépendance à l'alcool est considérée par Adolfo, qui la bat pour cela, comme un élément positif pour accomplir ses désirs : « Se beve almeno apre le gambe »[1173]. Dans ce couple, on peut voir le rapport maître/esclave : quand elle n'est pas docile et n'accomplit pas ce que son mari attend d'elle, Adolfo est violent. Même si Bianca est un personnage très frivole, Adolfo l'accepte à condition que cela ne se transforme pas en insubordination.

Toutefois, Bianca réussit à demander de l'aide et à dénoncer son mari[1174], au point de le faire emprisonner[1175]. De plus, Terry, la femme qui essaie de protéger Bianca, demande à Don Leo de prendre soin d'Andrea, en l'aidant à faire ses devoirs :

> «Allora è deciso… qua la mano, da ometto… adesso lo diciamo alla mamma che così ha un problema di meno… i pomeriggi vieni a fare lezione privata da don Leo.»
> "Nella tana del lupo" penserebbe Duilio se lo sapesse[1176].

En fait, le chapitre qui se conclue avec ces mots s'appelle, justement, *Nella tana del lupo*. Pourtant, le chapitre suivant montre qu'en réalité, il est difficile de définir qui est véritablement le loup.

[1172] Personne ne m'a jamais fait un de cadeau, je me suis fait milanais à cent pour cent, j'avais besoin d'une femme qui faisait bien dans le décor mais c'est moi qu'elle a envoyé dans le décor [Ivi, p. 248 ; trad. fr., p. 256].

[1173] Quand elle boit au moins elle œuvre les jambes [Ibid].

[1174] Cf. Ivi, p. 286 ; trad. fr. 294.

[1175] Cf. Ivi, p. 289 ; trad. fr., p. 297.

[1176] Alors c'est décidé… topons là, petit homme… maintenant on va le dire à ta maman, elle aura un souci en moins… l'après-midi, tu prends des cours particuliers chez Don Leo.
« Dans la tanière du loup » penserait Duilio s'il savait [Ivi, p. 287 ; trad. fr., p. 295].

En approfondissant la situation familiale d'Andrea, on découvre que sa mère ne s'occupe pas de lui. Par exemple, après l'emprisonnement de son mari, Bianca se lance en politique :

> «Più lui [il marito] è abietto più m'aiuta a superare la timidezza che in politica è un handicap… queste amministrative sono la performance più bella del mio percorso di artista.»
> «Stai palpitando tutta, infatti, sei radiosa… di Andrea riesci a prenderti cura come prima?»
> «Se non capisce che io adesso ho bisogno di consolidare la mia autostima, allora mi delude perché è scemo.»
> «Ma è un bambino…»
> «È un bambino solo quando vuole… se ti intuisce debole, tira fendenti da degno erede di suo padre»[1177].

La vie de Bianca, comme l'a soutenu le mari, est superficielle : son intérêt politique n'a rien de profond. C'est plutôt une sorte de thérapie pour retrouver sa force. La politique, c'est-à-dire l'action publique par excellence, se transforme ici en une chose privée, presque égoïste. De plus, on comprend que la mère n'a pas dénoncé son mari afin de rétablir la sérénité familiale : elle cherchait exclusivement sa tranquillité, puisqu'elle se considère comme la seule victime. Pire : son fils est décrit comme un enfant violent et donc un problème à éloigner. De plus, l'intelligence de son fils, au lieu d'être une occasion de fierté, est une énième possibilité de se déresponsabiliser. En effet, cela sera souligné ensuite : « Ha l'impressione che Andrea stia cercando di regredire per non affrontare la realtà, questo la deprime perché fa crollare il mito che aveva del figlio superdotato – la infastidisce il fatto che un piccolo piagnone la intralcerebbe adesso che sta ritrovando la propria grinta pubblica »[1178].

Dans ce cadre grandit la pensée d'Andrea, décrite dans le passage suivant :

> Andrea immagina il mondo diviso in due, tutto è spaccato in due: le polpette si sdoppiano nel piatto, quelle col pomodoro e quelle senza, formano due squadre nemiche per sempre – i fagioli bianchi e quelli neri, essere bravi e fare schifo al cazzo, il maschio e la femmina, diventare vecchi

---

[1177] Plus il [le mari] est abject avec moi, plus il m'aide à surmonter ma timidité, qui est un handicap en politique… ces élections constituent la plus belle performance de mon parcours d'artiste.
- De fait, tu palpites, tu es radieuse… tu arrives à t'occuper d'Andrea comme auparavant ?
- S'il ne comprend pas que maintenant j'ai besoin de renforcer l'estime que j'ai de moi, alors il me déçoit parce que ça veut dire qu'il est bête.
- Mais c'est un enfant…
- C'est un enfant quand ça l'arrange… s'il sent que tu es faible, en digne héritier de son père il se fend des pires attaques [Ivi, p. 317 ; trad. fr., p. 325].

[1178]Elle a l'impression qu'Andrea cherche à régresser pour ne pas affronter la réalité ; cet état la déprime parce qu'il détruit le mythe du fils surdoué qu'elle s'était forgé – et, maintenant qu'elle est sur le point de reprendre pied sur la place publique, elle ne tient pas à s'encombrer d'un petit chiard [Ivi, p. 342 ; trad. fr., p. 352].

> o morire a dieci anni, la testa calva come un pulcino implume nel nido. In un libro sulle famiglie arcobaleno che hanno fatto pubblicità a scuola un aquilotto era figlio di un condor e di un fenicottero rosa, che malgrado la loro diversità migravano insieme e difendevano il figlio durante la tempesta[1179].

Les parents, au lieu de représenter l'amour et le lien entre les personnes, représentent la dichotomie ami/ennemi. Les litiges entre les parents donnent à l'enfant une image conflictuelle des rapports familiaux : le binarisme homme/femme, typique de la famille « traditionnelle », pour Andrea, est le signe de la haine. En revanche, le livre sur les familles arc-en-ciel montre la possibilité de briser la pensée binaire pour créer des structures nouvelles : dans le cas qui est décrit, la mère, le père et le fils n'appartiennent pas à la même race d'oiseaux. Tout cela est cohérent avec la pensée de Judith Butler, la philosophe américaine qui a théorisé le concept de « genre performatif » :

> Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité. Si cette réalité est constituée comme une essence intérieure, cela implique que cette intériorité est précisément l'un des effets d'un discours fondamentalement social et public, de la régulation publique du fantasme par la politique de la surface du corps […].En d'autres termes, les actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre, une illusion maintenue par le discours afin de réguler la sexualité dans le cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive[1180].

Selon Andrea, chaque objet a ses propres caractéristiques, lesquelles l'opposent à son contraire. Dans le monde du livre, au contraire, les caractéristiques n'ont aucune valeur : la seule chose qui compte est la façon d'agir, tout comme la pensée de Butler. Dans le premier cas, les choses s'opposent parce qu'elles sont faites d'une certaine manière ; dans le deuxième, chaque lien est possible, même le plus extravagant : il suffit d'agir avec amour, indépendamment de ses propres qualités.

[1179]Andrea imagine le monde divisé en deux, tout est scindé en deux : les boulettes de viande se dédoublent dans l'assiette, celles avec tomate et celles sans tomate, elles forment deux équipes pour toujours en lutte – les haricots blancs et les haricots noirs, être bon et être nul pour le cul, le male et la femelle, devenir vieux ou mourir à dix ans, la tête chauve comme un poisson sans plumes encore au nid. Dans un livre sur les familles arc-en-ciel dont l'école a fait la publicité, il y avait un petit aigle né d'un condor et d'un flamant rose qui, malgré leur différence, migraient ensemble et protégeaient leur enfant contre les tempêtes [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 250 ; trad. fr., p. 258].

[1180] Judit Butler, *Gender Troubles* (1990), trad. fr. *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 259

Toutefois, la façon de réfléchir d'Andrea n'est pas complétement comprise par Don Leo, qui le juge ainsi :

> Che Andrea sia più intelligente della media nessuno potrebbe negarlo; ma è una grazia sibillina, innaturale, dovuta alla necessità di adattarsi in un ambiente ostile […]. Mescola ingenuità e nozioni sorprendenti, cipigli meditativi […] e allegrie scomposte, esasperanti. Sorride stirando le labbra come un vecchio, poi ride sgangheratamente e digrigna i denti per mostrare che gli è appena caduto un incisivo superiore. Gioca con due guerrieri Transformers che incastrati l'uno nell'altro danno origine a una pistola con l'impugnatura antropomorfa […]; si rifiuta di concentrarsi, salta giù dalla sedia e interrompe la lezione come se derogare fosse un diritto acquisito. […] Osserva un ordine autistico nel gustarsi la merenda, i biscotti di meliga devono stare equidistanti dal centro del piatto e non contagiarsi con la marmellata di sambuco. A Leo non sta simpatico, troppo principino, nevrastenico e viziato – soprattutto ha l'impressione che a dieci anni sia *già diviso*: che l'incrinatura, o meglio la faglia, tra esistere e risultare sia in lui già slabbrata e quasi decrepita. Poi pensa "ha tutta la vita da sbrogliare" e non può fare a meno di provare compassione per lui[1181].

Andrea est le personnage dans lequel les contraires cohabitent : il est intelligent et naïf, méditatif et exubérant, il aime jouer avec les guerriers Transformers qui s'unissent, mais il mange en divisant de façon stricte les différents ingrédients de son gâteau. Leo le juge comme un être divisé : son essence ne correspond pas à son apparence. La façon de réfléchir de Leo est, d'ailleurs, cohérente avec la vision chrétienne des genres sexuels, tout comme cela a été défini par la *Lettre aux évêques de l'Église catholique sur la collaboration de l'homme et de la femme dans l'Église et dans le monde* écrit en 2004 par le cardinal Joseph Ratzinger, devenu le Pape Benoit XVI :

> Il faut aussi relever l'importance et la signification de la différence des sexes en tant que réalité profondément inscrite dans l'homme et dans la femme. « La sexualité caractérise l'homme et la

[1181]Qu'Andrea soit plus intelligent que la moyenne, nul ne saurait le contester ; mais c'est le fait d'une grâce sibylline, non naturelle, issue de la nécessité de s'adapter à une ambiance hostile […]. En lui se mêlent ingénuité et notions inattendues, froncements de sourcils méditatifs […] et accès de gaieté chaotiques, exaspérants. Il sourit en étirant les lèvres comme un vieux, ou il rit grossièrement et grince des dents pour montrer qu'il vient de perdre une incisive du haut. Il joue avec deux guerriers Transformers qui, encastrés l'un dans l'autre, forment un pistolet qu'un homme peut brandir […], il refuse de se concentrer, il se lève d'un coup et interrompt la leçon comme si déroger était un droit acquis […]. Il se conduit comme un autiste obsédé par l'ordre quand il prend son goûter, les galettes de maïs doivent être équidistantes du centre de l'assiette et ne pas toucher la confiture de sureau. Leo ne le trouve pas sympathique, trop petit prince, neurasthénique et gâté – et surtout il a l'impressionne qu'à dix ans il est *déjà divisé* : que la fêlure, ou plutôt la faille, entre exister et aboutir est déjà béante, effritée. Puis il se dit qu'il a « toute la vie à démêler », et ne peut s'empêcher d'éprouver de la compassion [Ivi, p. 295-296 ; trad. fr., p. 303-304].

> femme non seulement sur le plan physique mais aussi sur le plan psychologique et spirituel, marquant chacune de leurs expressions ». Elle ne peut être réduite à un simple donné biologique insignifiant ; elle est plutôt « une composante fondamentale de la personnalité, une de ses façons d'exister, de se manifester, de communiquer avec les autres, de ressentir, d'exprimer et de vivre l'amour humain ». Cette capacité d'aimer, reflet et image du Dieu Amour, trouve une de ses expressions dans le caractère sponsal du corps, dans lequel s'inscrit le caractère masculin ou féminin de la personne[1182].

Dans la vision chrétienne, les qualités de l'individu définissent même sa façon d'agir sexuelle : par conséquent, la correspondance entre essence et apparence, substance et action, est nécessaire.

Tout cela peut être utile pour comprendre la scène suivante :

> Leo è commosso da quel cucciolo senza padrone, che si arrampica a forza di intelligenza pura sulle pareti del pozzo dove è stato gettato, e gratta con le unghie alla ricerca di un semplice affetto.
> «Nella nostra stazione (*gli scompiglia il ciuffo*) sei sempre il benvenuto.»
> «Leo… posso dirti una cosa importante? Se non ti incazzi, però…»
> «Meglio "se non ti arrabbi"… per le parolacce aspetta ancora qualche anno.»
> «(*stringendolo*) Ti amo.»
> «Anch'io t-ti amo, Andrea, t-ti voglio t-tanto bene.»
> «Posso toccarti il pisello? (*poi, ripetendo una frase del padre che lo fa sentire adulto ma lo fa anche violentemente arrossire*) io vado subito al sodo»[1183].

Avant d'analyser les conséquences de cette scène, il faut essayer de comprendre les raisons possibles derrière cette « requête ». Andrea, en tant qu'enfant, a comme premier exemple d'amour ses parents : mais, en considérant sa situation, il est facile d'imaginer que sa vision de l'amour en est altérée. Premièrement, il semble considérer la structure traditionnelle de l'amour homme/femme comme inefficace : par conséquent, tout comme son livre arc-en-

[1182] Joseph Ratzinger, « Lettre aux évêques de l'Église catholique sur la collaboration de l'homme et de la femme dans l'Église et dans le monde », *La Documentation catholique*, no. 2320, 2004, en ligne : http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20040731_collaboration_fr.html.

[1183] - Dans notre station à nous (*il lui ébouriffe les cheveux*), tu es toujours le bienvenu.
- Leo… je peux te dire une chose importante ? mais si ça ne te fait pas chier…
- « Si ça ne te fâche pas », c'est mieux… pour les gros mots attends encore quelques années.
- (*Se serrant contre lui.)* Je t'aime.
- M-moi aus-si je t-t'aime, Andrea, je t-te veux b-beaucoup de bien.
Je peux toucher ton zizi ? (*puis, répétant une phrase de son père qui le fait se sentir adulte mais le fait aussi violemment rougir*) je vais direct à l'essentiel [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 346 ; trad. fr., p. 356].

ciel, il essaie d'expérimenter d'autres formes d'amour. Il va au-delà de toutes les catégories, en cherchant un amour qui ne se préoccupe ni de la différence sexuelle, ni de la différence d'âge. Toutefois, Andrea exprime son affect à travers le langage de la sexualité en utilisant des expressions très concrètes : en effet, en écoutant ses parents, le seul exemple de « lien » qu'il a eu l'occasion de connaître est celui du sexe vulgaire. Ici, donc on voit la « division » d'Andrea : sa façon de communiquer l'amour est conditionnée par sa propre expérience de la vie et, pour cela, il n'arrive pas à faire coïncider parfaitement le signifié au signifiant. Même si l'amour et le sexe expriment un lien affectif, entre les deux il y a une différence de style. Mais, Andrea, pour communiquer ses désirs d'amour n'a rien d'autre que le langage du sexe. D'ailleurs « la parola amore […] ad Andrea suscita repulsione »[1184].

En outre, dans cette scène on peut reconnaitre la profonde influence de la mère, même si le texte cite uniquement le père. Pour comprendre son rôle, il faut revenir à une autre scène :

> Andrea è in fase Rem: mamma Bianca rideva a letto con uno sconosciuto e lui s'è infilato le dita nelle orecchie per non sentire – così s'è addormentato, ormai la notte è alta (di là tutto tace) e i sogni arrivano fischiando come meteoriti. […] Trova don Leo senza tonaca, con dei buffi mutandoni lunghi e tanti bottoni: «vieni a darmi un bacio», Andrea non vorrebbe ma qualcosa si sta muovendo nel suo pisello. Dentro il pisello, come un animaletto che gratta. […] Sale nudo sul letto, di colpo sente la mano di don Leo tra le cosce: «come sei liscio, non ti faccio male, c'è tanta crema». Lui scappa via dal materasso ma *sa che la mamma sarebbe d'accordo*. Questo gli fa drizzare i capelli sulla nuca, mentre la mano di don Leo è lunga venti metri, fresca e si allunga sempre di più: Andrea è diventato muto ma trova, dovunque si sposti, quella mano sorridente come un tentacolo vicino al buchetto[1185].

C'est sa mère qui lui donne l'idée de rechercher l'affect et la sérénité en couchant avec des inconnus. Le sexe est considéré par Andrea comme une sorte de « requête » d'amour, la

[1184] Le mot « amour » […] suscite de la répulsion chez Andrea [Ivi, p. 261 ; trad. fr., p. 269].

[1185] Andrea est en phase de sommeil paradoxal : maman Bianca riait au lit avec un inconnu et il s'est mis les doigts dans les oreilles pour ne pas entendre – puis il s'est endormi, maintenant la nuit est profonde (pas un bruit) et les rêves arrivent en sifflant comme des météorites. […] Il […] trouve Don Leo sans sa soutane, dans de drôles de caleçons longs avec un tas de boutons : « viens me donner un baiser », Andrea ne voudrait pas mais quelque chose se à bouger dans son zizi. À l'intérieur de son zizi, comme une petite bête qui gratte. […] Il monte tout nu sur le lit, il sent tout de suite la main de Leo entre ses cuisses : « comme tu es lisse, je ne te fais pas mal, il y a plein de pommade ». Lui, il s'échappe de la couche mais *il sait que sa maman serait d'accord*. Ça lui fait dresser les cheveux sur la tête, et la main de Don Leo est longue de vingt mètres, elle est fraiche et s'allonge de plus en plus : Andrea ne dit plus rien mais, où qu'il se pousse, il tombe sur cette main souriante comme sur un tentacule qui s'approche du petit trou [Ivi, p. 324 ; trad. fr., p. 332].

possibilité d'accéder à une dimension de paix : en effet, la mère rit avec son copain inconnu, alors que le sexe avec son mari est toujours très violent.

La « requête » d'Andrea représente une sorte d'épreuve pour Leo : c'est une tentation très forte et on le comprend bien parce que Leo commence à bégayer. Cependant, Leo se montre capable de décoder le langage d'Andrea et de lutter contre sa pédophilie :

> "Se era una prova, l'ho superata di slancio": il primo sentimento è di trionfo – Leo ricostruisce mentalmente l'impeccabile risposta ("io sono capace di leggere dentro l'anima, lo sai? e so che questi atti osceni non si devono fare, li hai imparati da tuo papà… è una colpa grave che pregiudica tutto il futuro"); ma chissà se "pregiudica" non era un verbo troppo saccente? Mi è venuto spontaneo, da educatore. Andrea si è lasciato prendere da uno dei suoi scatti, è scappato via senza salutare farfugliando che a casa aveva i ravioli in padella[1186].

Pourtant, le « triomphe » de Leo introduit des conséquences tragiques :

> Andrea è arrabbiatissimo: nessuno vuole che io vado dove voglio andare, ma se ne pentiranno – prendo una sedia e mi dondolo come Pinocchio quando l'hanno trovato impiccato alla quercia. […] Il pisello di Leo è nascosto e se io ne vado in caccia lo posso trovare come i funghi nel bosco: io sono un principe dello spazio e tutti mi devono ubbidire. Ma Leo si trasporta in Siria[1187] perché io sono un infame, come in *Star Trek* quella palla di pelo contaminata che devono espulgerla dall'astronave e impazzisce chi gli viene a contatto. Pregiudicare il futuro vuol dire che nel futuro io non ci devo essere; io sono sbagliato qui. […] Il rasoio della mamma è nell'armadietto a specchio, dove c'è anche il boccettino con l'etichetta rossa – se piango davanti allo specchio, opero un sacrificio come quello dei samurai. Dopo il mio sacrificio papà e mamma si abbracceranno, e Leo tanto non lo vedrò più comunque perché va a scaldare i mutilati in guerra. Cazzo figa coglioni scopare prenderlo in culo pompinaro. […] Io sono il più genio spropositato in incognito e Adolfo poteva reggermi sulle spalle fino che prendevamo la coda della tigre, invece preferisce chiudermi in prigione in Brasile[1188] con lui perché sono un culattone. Ma mì ghe vu no. A Bianca gli cago sulla sua borsa di Vuitton, anzi gliela sporco di rossetto che non mi dimentica più; Leo volevo solo accarezzarti la pelliccia delle gambe, stringimi signor don

[1186] « S'il s'agissait d'une épreuve, je l'ai surmontée immédiatement » : le sentiment premier est de triomphe – Leo reconstruit mentalement sa réponse impeccable (« je sais lire dans les âmes, tu le sais ? et je sais qu'on ne doit pas faire ces gestes obscènes, que tu as appris de ton papa… c'est une faute grave qui porte préjudice à tout ton avenir ») ; mais qui sait si « porter préjudice » n'était pas un verbe trop pédant ? Il m'est venu spontanément, comme à un éducateur. Andrea a sursauté, il est parti à toute vitesse sans dire au revoir en bredouillant qu'il avait des raviolis à la poêle [Ivi, p. 347 ; trad. fr., p. 357].

[1187] Leo a décidé d'aller en mission en Syrie, pour aider la population en guerre. Cf. Ivi, p. 340 ; trad. fr., p. 350.

[1188] Le père d'Andrea, désormais à assignation à résidence, propose au fils d'aller avec lui en Brasil, pour échapper de la mère alcoolisée et traîtresse. Cf. Ivi, p. 329 ; trad. fr., p. 338].

> Leo ho freddo e paura. Io non ti piaccio, io non voglio più disturbare. Siate tutti maledetti, come dice Zoth quando gli crolla addosso la diga e il fiume lo annega (*Poi il terrore, l'irrimediabile, nessun aiuto.*) Tutto questo sangue: se mi vede il dottore sai che schifo[1189].

La dernière pensée d'Andrea est représentée sous forme d'un courant de conscience, lequel fournit tous les éléments pour comprendre sa douleur. « Personne ne veut que j'aille où je veux aller » : la première phrase exprime le malaise de l'enfant, puisque personne ne respecte son désir. Andrea, comme tous les enfants, souhaite être aimé par l'autre. À ce propos, Massimo Recalcati affirme que l'être désiré est le désir par excellence : « Le désir comme désir de reconnaissance, comme désir d'inscription symbolique dans l'Autre, le désir de vie d'être désiré « dans ses moindres détails », d'être désiré par un autre désir, est une demande d'hospitalité originale »[1190].

Andrea veut être accueilli dans l'Autre, mais il ne peut manifester ce désir intime que de façon vulgaire, à travers le langage du sexe. L'accueil spirituel se transforme en accueil physique. Toutefois, il est refusé : par Leo, qui en luttant contre sa pédophilie n'arrive pas à percevoir le malaise d'Andrea, mais aussi par la mère :

> «Tanto tu non mi ci volevi, nella pancia tua…»
> «Chi te l'ha messa in testa questa fesseria?»

[1189] Andrea est très en colère : personne ne veut que j'aille où je veux aller, mais ils s'en repentiront – je prends une chaise et je me balance comme Pinocchio quand on l'a retrouvé pendu au chêne. […] Le zizi de Leo est caché et si je pars à sa chasse je peux le trouver, comme les champignons dans le bois : je suis un prince de l'espace et tous doivent m'obéir. Mais Leo se sacrifie pour la Syrie parce que je suis un infâme, comme dans *Star Trek* cette boule de poils contaminée qu'ils doivent expulser de l'astronef, et elle rend fous ceux qui la touchent. Porter préjudice à l'avenir, ça veut dire que je ne dois pas aller dans l'avenir ; ici, je suis une erreur. […] Le rasoir de maman est dans le placard à glace, il y a aussi le petit flacon avec l'étiquette rouge – si je pleure devant la glace j'exécute un sacrifice comme celui des samouraïs. Après mon sacrifice papa et maman s'embrasseront, et Leo de toute façon je ne le verrai plus parce qu'il va soigner les mutilés à la guerre. Bite con couilles baiser enculer pompier. […] Je suis le plus grand génie inconnu et Adolfo pouvait me porter sur ses épaules pour qu'on attrape la queue du tigre, mais il préfère m'enfermer en prison au Brasil avec lui parce que je suis une pédale. Mais j'irai pas. Bianca, je chie sur son sac Vuitton, et même je le barbouille de rouge, comme ça elle pourra plus m'oublier ; Leo je voulais seulement te caresser la fourrure des jambes, serre-moi fort monsieur Don Leo j'ai froid et j'ai peut. Je ne te plais pas, je ne veux plus déranger. Soyez tous maudits, c'est ce que dit Zoth quand la digue s'écroule sur lui et que le fleuve le noie. (Puis la terreur, l'irrémédiable, aucun secours.) Tout ce sang : si le docteur me voit il me trouvera dégoutant [Ivi, p. 349-350 ; trad. fr., p. 359-360].

[1190] Il desiderio come desiderio di riconoscimento, come desiderio di avere une iscrizione simbolica nell'Altro, il desiderio della vita di essere voluta "nei suoi minimi dettagli", di essere desiderata da un altro desiderio, è una domanda di ospitalità originaria [Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op. cit., p. 44].

> «Ho letto i foglioni che m'ha dato il papà… c'è scritto "la querelante ammette di aver dichiarato all'imputato che una gravidanza poteva ostacolare il suo percorso artistico…" l'imputato sarebbe il papà, la querelante sei tu…»[1191]

Le seul personnage qui désire Andrea est son père. Toutefois, même dans ce cas-là, ce désir est égoïste : Andrea est vu uniquement comme un moyen de faire souffrir sa femme :

> L'importante adesso è fargliela pagare a quella puttana che gli ha rovinato la vita. Porterò Andrea in tribunale, lo costringo a testimoniare contro sua madre: lui sa delle cose che a me hanno tenuto nascoste, mentre mi sderenavo per loro[1192].

Leo interprète la requête d'Andrea de façon littéraire, il n'arrive pas à comprendre, derrière le langage sexuel, la présence du désir d'être désiré. Par conséquent, Leo est un énième refus pour Andrea, qui n'arrive pas à trouver quelqu'un qui puisse l'accueillir. Il se perçoit comme un objet à expulser, tout comme la boule de poil de *Star Trek*. Pour cela, il décide de se suicider : c'est un moyen de ne plus déranger les autres. En effet, il imagine qu'après sa mort, finalement, ses parents se s'embrasseront de nouveau : il se considère comme une sorte d'obstacle au bonheur de sa famille, comme quelque chose qu'il faut éliminer afin de retrouver la paix. Toutefois, il se passera exactement le contraire :

> Di schianto, come un geyser che erompe sorprendendo anche se stesso, l'amica tettona scoppia in un pianto incongruo stringendo tra le dita una foto e ripetendo tra i singhiozzi «è colpa nostra, è colpa di tutti noi». Bianca accorre immediatamente, Adolfo cerca di strappare la foto dalle mani della donna, i due sposi si spintonano e per pudore si spostano a litigare sul terrazzo, da cui giungono recriminazioni sull'orario del funerale e rinfacci imbarazzanti. […] La scena è così ripugnante che i presenti si rattrappiscono ciascuno nel proprio guscio, nessuno osa guardare nessuno[1193].

[1191] - Toi tu ne voulais pas que j'y sois, dans ton ventre…
- Qui t'a mis cette sottise dans la tête ?
- J'ai lu les papiers que papa m'a donnés… c'est écrit « la plaignante admet avoir déclaré à l'accuse qu'une grossesse risquait d'entraver sa carrière artistique… » - l'accusé, c'est bien papa, et la plaignante c'est toi… [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 342 ; trad. fr., p. 352].

[1192] L'important désormais est de la faire payer, cette pute qui lui a foutu sa vie en l'air. Je ferai venir Andrea au tribunal, je le force à témoigner contre sa mère : il sait des choses qu'ils m'ont cachées, pendant que je me crevais pour eux [Ivi, p. 289 ; trad. fr., 297].

[1193] Soudainement, comme un geyser lui-même surprise de jaillir, l'amie aux seins plantureux fond en larmes et, serrant une photo entre ses doigts, répète entre ses sanglots « c'est notre faute, c'est notre faute à tous ». Bianca se précipite aussitôt, Adolfo essaie d'arracher la photo des mains de la femme, les deux époux se bousculent et, par pudeur, vont se disputer sur la terrasse d'où parviennent des récriminations sur l'horaire de l'enterrement

Ici, on observe que l'enfant est le seul personnage tragique, puisque les autres, même face à la mort, sont ridicules. D'ailleurs, la scène est très claire : le personnage qui dit la vérité, simple et banale, est décrit à travers un détail vulgaire, typique de la comédie : les « seins plantureux ». De plus, les parents continuent à lutter, puisqu'ils n'arrivent pas à comprendre que la cause de la mort de leur fils est, justement, leur conflit éternel. En considérant la pensée de Henri Bergson, on peut soutenir l'idée que les parents sont deux personnages comiques : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique »[1194]. En effet, ces deux personnages commencent à se disputer chaque fois qu'ils sont représentés ensemble, donc ils semblent être des « mécanismes » qui se disputent automatiquement quand un contact est établi entre les deux.

D'autre part, il y a Andrea : un héros tragique, même s'il est un enfant. Cet aspect est remarqué par le narrateur lui-même, qui paraît dans une note au bas de la page du suicide d'Andrea :

> Ciao Andrea, sono il tuo inventore; tutti mi hanno sempre ripetuto che i bambini non si suicidano e tu invece lo stai facendo; scusa se ti costringo a pronunciare parole poco adatte ai bambini, ma io e te sappiamo che le sciocchezze meritano solo un'alzata di spalle[1195].

La tragédie d'Andrea est une tragédie de la communication et du style : il n'arrive pas à communiquer son malaise parce qu'il ne sait pas utiliser le langage correct pour le manifester. Son désir d'amour, un amour affectueux et compréhensif, se manifeste uniquement à travers un langage vulgaire qui exprime une passion matérielle et égoïste. Par conséquent, le seul personnage qui pourrait l'aider, Leo, au lieu de le sauver, le condamnera : en effet, Leo voit uniquement en Andrea le désir sexuel et, pour cela, il juge sa requête comme quelque chose de très grave, laquelle « portera préjudice » à son avenir. Leo juge le désir homosexuel comme une faute grave, qui peut condamner définitivement Andrea. Andrea juge les mots de Leo comme

---

et des rapproches embarrassants. […] La scène est si répugnante que les présents se recroquevillent chacun dans sa coquille, personne n'ose regarder personne [Ivi, p. 354-355 ; trad. fr., p. 364-365].

[1194] Henri Bergson, *Le rire* (1900), Paris, PUF, 1991, p. 22-23.

[1195] Salut, Andrea, je suis ton inventeur ; tout le monde m'a toujours dit que les enfants ne se suicidaient pas et toi, tu es en train de le faire ; excuse-moi de te forcer à prononcer des mots qui ne sont pas pour les enfants, mais toi et moi savons que ces sottises ne méritent qu'un haussement d'épaules [Walter Siti, *Bruciare tutto*, op. cit., p. 350 ; trad. fr., 360].

l'impossibilité d'être aimé ou comme le fait que vouloir être aimé est une faute en soi. Pour cela, il se suicide, face à cette totale absence de reconnaissance de son amour.

La tragédie de la communication est la tragédie de l'enfant, c'est-à-dire de celui qui n'est pas encore parvenu à maîtriser la langue afin de faire toujours correspondre ses mots à sa pensée. L'enfant réutilise les mots et les signes qu'il voit et qu'il entend dans son environnement, indépendamment de son intelligence. Mais il faut ajouter que la tragédie d'Andrea est aussi la tragédie de Leo : sa pédophilie l'a empêché de bien interpréter le message d'Andrea. Considérant que pour Leo l'enfant est un objet sexuel, il n'a pas réussi à voir la « pureté » de la requête d'amour d'Andrea. *Bruciare tutto* est un mécanisme narratif infernal, qui emboîte chaque élément à l'autre afin de créer une intrigue tragique. D'ailleurs, le narrateur, dans une note, affirme que l'intrigue de l'histoire qu'il raconte est un « lungimirante progetto di Satana »[1196].

Leo, face au corps d'Andrea, montre toute son angoisse :

> La tua anima intende anche se userò parole astruse, confuse: quasi un anno fa, di questa stagione, ho messo a rischio la mia vita materiale per salvare un uomo che nemmeno conoscevo; ora non ho avuto il coraggio di donare la mia vita eterna per impedirti di morire. Ho considerato la salvezza della mia miserabile anima più importante del tuo ancora aperto futuro. Perdonami, dovevo accettare di fare l'amore con te, qualunque prezzo mi fosse costato; l'ossessione avvicina a Dio mentre la morale ce ne allontana; ho frainteso tutto, Dio si annida nella pancia dei bambini. Mi denuderei davanti a te, qui, adesso, se servisse a qualcosa. Ho rifiutato la strada della mia dannazione, che era la più sincera; prega per me, non sono stato un buon compagno. Leo sale sul letto matrimoniale, si stende accanto al corpicino esanime; il sangue vivo e il morto si intrecciano così stretti che solo il Diavolo può interromperli. Le parole sono finite: un bacio. Ma si strappa via dal letto in preda a una crisi incontrollabile: "porca troia, neanche perdere i sensi m'hai fatto, mi lascia qui nel mio errore di merda… la mia croce era resistere alla natura e adesso che fai, mi togli la croce da sotto il culo? dici e disdici, non sai nemmeno tu quello che vuoi, ma che cazzo di Onnipotente sei? un cretino indeciso che si fa chiamare Dio[1197].

[1196] Le projet à long terme de Satan [Ivi, p. 264 ; trad. fr., p. 272].

[1197] Ton âme entend même si j'use de mots abscons ou confus : il y a presque un an de ça, j'ai risqué ma vie matérielle pour sauver un homme que je ne connaissais même pas ; et aujourd'hui je n'ai pas eu le courage de donner ma vie éternelle pour t'empêcher de mourir. J'ai considéré que le salut de mon âme misérable importait plus que ton avenir encore ouvert. Pardonne-moi, je devais accepter de faire l'amour avec toi, quel qu'ait été le prix à payer ; l'obsession nous rapproche de Dieu, alors que la morale nous en éloigne ; je n'ai rien compris, Dieu est caché dans le ventre des enfants. Ici, maintenant, je me mettrais nu devant toi, si cela servait à quelque chose. J'ai refusé de prendre la voie qui me condamnait, elle était pourtant la plus véridique ; prie pour moi, je n'ai pas été un bon compagnon.

On a vu dans le deuxième chapitre que Leo avait compris que sa mission était celle de lutter contre son désir pédophile. Pourtant, le personnage d'Andrea fait même s'écrouler cette conviction : Leo découvre qu'il n'y a aucune règle à suivre, il n'y a pas un parcours de vie défini dans lequel on peut rester toujours en sécurité. Chaque situation a ses règles et doit être analysée en soi, sans jamais pouvoir se fier à une éthique universelle. La pédophilie est une faute très grave qui, toutefois, pouvait être le salut d'Andrea dans ce cas.

Ici, on introduit une nouvelle conception de l'action. Jusqu'à maintenant, Leo a considéré une action mauvaise en soi, sans l'examiner dans son contexte. Donc, il était suffisant de dire ce qu'il ne faut pas faire pour bien se comporter. Maintenant, Leo comprend que l'action peut être jugée uniquement en considérant ses conséquences. C'est une façon de réfléchir plus complexe, pour laquelle il est nécessaire d'analyser plusieurs éléments afin de bien juger un événement. Le bien et le mal ne sont pas divisés par une limite nette : ce qui se trouve dans le bien, parfois, peut traverser la limite et devenir le mal.

Ensuite, même la tragédie de Leo se consume : il se fait amener dans la périphérie de Rome, à côté d'une ancienne décharge :

> Leo estrae dal borsone mimetico […] la di benzina e il fusto più piccolo con l'alcol. […] La bocca smisuratamente aperta, e l'urlo, non hanno avuto testimoni: Leo per fortuna è svenuto in fretta, le fiamme e il fumo saranno parsi dalla strada una comune combustione di sterpaglie – nessuno ha assistito nemmeno da lontano a quell'istintivo ultimo anelito di sopravvivenza, a quella sbilenca traiettoria che Andrea avrebbe ammirato come il fulminio decollo della Torcia Umana. […] Leo per la prima volta si è sentito leggero e intero nello stesso tempo. Disposto a perdonare e a essere perdonato ("la dannazione è estremo omaggio"). I nervi sfrigolando hanno valicato la soglia del dolore per raggiungere un mezzo stato di estasi – un'esaltazione che ha bruciato in un istante il rancore di una vita. Finalmente io: bastava giocarsi tutto in una fiammata. (*Ma il Signore non era in quel fuoco.*) Emarginato, deriso, crocifisso. "Padre, se puoi, allontana da me…"; ma la stridula imitatio si contrae, diventa un grido infantile e ormai inutile: "papà,

---

Leo se hisse sur le lit matrimonial, il s'allonge à côté du petit corps sans vie ; le sang vif et le sang mort se mêlent si étroitement que seul le diable pourrait les dissocier. Plus de mots : un baiser. Mais il s'arrache du lit, en proie à une crise incontrôlable : « Putain, tu ne m'as même par débarrassé de mes sens, tu me laisses dans mon erreur de merde… ma croix était de résister à la nature et qu'est-ce que tu fais maintenant, tu m'ôtes la croix de sous le cul ? tu dis, tu te dédis, tu ne sais pas ce que tu veux, mais quelle chierie d'Omnipotent es-tu ? un crétin inconsistant qui se fait appeler Dieu. » [Ivi, p. 356 ; trad. fr., p. 365-366].

no!". (*Nessun padre da invocare.*) Solo allora, scaldato dal dolce staffile del ricordo, Satana sorride[1198].

La scène rappelle les auto-immolations par le feu des moines du Tibet, qui ont fait de ce geste un outil de lutte politique et sociale exploitée même dans d'autres contextes :

> Le but est de voir opérer un changement, de déclencher des réactions, parfois au prix de sa vie. L'immolation survient dans un non-choix, alors que la personne ne se sent pas entendue, que ce soit dans un contexte politique de peuple opprimé, de femmes qui ne peuvent pas jouir de droits fondamentaux dans des sociétés patriarcales traditionnelles, de difficultés financières ou sentimentales. La liste est non exhaustive, mais il s'agit de se rendre visible par l'effroi aux yeux d'autrui qui est désigné responsable de la grande détresse du suicidant, ce qui octroie un caractère vindicatif au geste[1199].

Toutefois, Leo choisit un lieu isolé, où personne ne peut le voir : il cherche uniquement le regard de Dieu. Il souhaite un signe de son amour, une main divine qui puisse le sauver du feu. Mais il faut noter que le feu est aussi la manière par laquelle Dieu se montre aux êtres humains : l'auto-immolation par le feu, dans ce contexte, a alors une valeur symbolique : Leo est dévoré par Dieu, sa vie a été une lutte avec la divinité, qui, lentement, l'a consommé. De plus, le texte affirme que Leo est arrivé à un état de quasi-extase : pour comprendre l'importance de cet aspect, on peut revenir aux réflexions de Luigi Pareyson sur l'extase dans l'expérience religieuse :

> Tandis que l'intuition intellectuelle saisit et offre l'absolu dans sa pleine réalité et actualité, lui permettant de se poser et de s'affirmer, dans son être et dans son existence, l'extase, en revanche, ne puise ni ne rend rien d'autre que l'existant pur, l'existence simple et nue, quelque chose d'irréductible et d'indicible dans laquelle ce n'est que plus tard qu'il sera possible de reconnaître un être. Plus concrètement, si l'intuition intellectuelle offre Dieu dans sa réalité, comme étant et

---

[1198] Leo extrait de son sac […] le bidon d'essence et le petit fût d'alcool. […] La bouche démesurément ouverte, et le hurlement, n'ont pas eu de témoin : par bonheur Leo s'est évanoui très vite ; de la route, les flammes et la fumée auront ressemblé à un quelconque feu de broussailles – personne n'a assisté même de loin à ce dernier souffle de survie, à cette trajectoire boiteuse qu'Andrea aurait prise pour un décollage éclair de la Torche humaine. […] Pour la première fois, Leo s'est senti en même temps léger et entier. Disposé à pardonner et à être pardonné (« la damnation est un hommage ultime »). Les nerfs ont grésillé, franchissant le seuil de la douleur pour atteindre une sorte d'état extatique – une exaltation qui, en un instant, a consumé la rancœur de toute une vie. Moi, enfin : il suffisait de tout jouer sur une flambée. (Mais le Seigneur ne se trouvait pas dans ce feu.) Marginalisé, raillé, crucifié. « Père, si tu le peux, éloigne de moi… » ; mais la stridente imitatio se contracte, devient un cri d'enfant désormais inutile : « papa, non ! ». (*Aucun père à invoquer*.) Alors seulement, réchauffé par la douche cravache du souvenir, Satan sourit [Ivi, p. 361-362 ; trad. fr., p. 371-372]

[1199] Audrey Couillet, Pierre Depraz, Anne Dumont, Jean-Louis Terra, « Entre protestation et désespoir, expliquer l'acte d'autoimmolation par le feu », *Perspectives Psy*, vol. 54, 2015/3, p. 237.

> existant ensemble, comme l'indifférence ou plutôt l'identité de l'essence et de l'existence, l'extase, en revanche, fournit la simple existence sans essence, qui n'a ni nom ni concept, quelque chose qui n'est pas Dieu, mais qui peut le devenir, une fois qu'il est possible de lui donner un nom et de reconnaître non seulement l'être, mais le seigneur de l'être[1200].

On peut dire que la rancœur de Leo se dissout parce qu'il comprend, à travers l'extase du feu, qu'il n'y aucune « essence » au-delà de l'existence. L'extase/mort, au contraire de l'extase tout court, ne donne pas la possibilité de chercher le « nom » de l'être. Le monde est matériel et sa dimension transcendante est vide ou, au moins, on n'a pas la possibilité de communiquer avec elle. Le nom du père, invoqué dans l'acte final de sa vie, montre la vérité : personne ne répond, Leo est laissé tout seul face à son destin et à ses conflits. Seule la mort est capable de donner la paix à Leo : en détruisant la chair qui l'a toujours affligé, Leo peut vivre dans un état de tranquillité pendant le dernier instant de sa vie. L'état de gloire, tout comme le personnage de Valentino, n'est pas l'arrivée dans une dimension supérieure, mais la conclusion de chaque mouvement ou changement. La gloire est le vide total, la sérénité est l'absence des bouleversements de la vie matérielle et donc de la vie même.

Leo comprend ce que signifie suivre une pensée pour laquelle l'élément biologique ou matériel doit forcément coïncider avec l'élément « spirituel ». Si la chair rend Leo pédophile et s'il n'a y pas la possibilité d'échapper au destin de sa propre chair, alors Leo est déjà condamné. La seule possibilité qu'il a de trouver la paix est la mort, c'est-à-dire la négation de sa chair. En effet, si la négation de ses instincts a conduit Andrea à la mort, alors il n'y aucune possibilité pour Leo de résister à sa condition : elle produit du mal, indépendamment de ce que l'on fait. La tragédie de Leo est la même que celle d'Andrea : tous deux cherchent l'amour de l'Autre, afin que cet amour puisse leur donner une voie à suivre ou une règle de vie. Toutefois, ils découvrent qu'il n'y a pas une seule voie : chaque situation est unique et il faut toujours s'adapter aux conditions du moment sans pouvoir faire confiance aux solutions universelles. Après la mort de Leo, il y a la cinquième et dernière partie du dernier chapitre. Les protagonistes

[1200] Mentre l'intuizione intellettuale coglie e offre l'assoluto nella sua piena realtà e attualità, nel suo porsi e nel suo affermarsi, nel suo essere e nel suo esistere, invece l'estasi non attinge e non rende che il puro esistente, la semplice e nuda esistenza, un qualcosa di irriducibile e di indicibile in cui soltanto in seguito si potrà riconoscere un essere. Più concretamente, se l'intuizione intellettuale offre Dio nella sua realtà, come essere ed esistente insieme, come indifferenza anzi identità di essenza ed esistenza, l'estasi invece fornisce la mera esistenza senza essenza, che non ha né nome né concetto, un qualcosa che non è Dio, ma può diventarlo, una volta che si giunga a darvi un nome e a ravvisarvi non solo l'essere, ma il signore dell'essere [Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà* (1995), Turin, Einaudi, 2000, p. 392-393].

sont un couple d'homosexuels, déjà apparus dans le texte comme personnages secondaires. Ils se trouvent au Brésil, dans un lieu exclusif et luxueux :

> Per soggiornare nelle pousadas di Fernando de Noronha i turisti devono pagare una taxa de preservação ambiental piuttosto salata, il che provoca una spontanea selezione di classe: vi si incontrano soprattutto giovani e ricchi surfisti che provengono da Rio o da São Paulo, o figlie di fazendeiros e dirigenti statali. Creature belle, altre, sempre aperte in una risata […]. Fernando è un'isola […] vulcanica, con scarse pianure derivate dal guano fossile degli uccelli marini, offre golfi incantati, vento e preziosi fondali. Un panettone roccioso (il Morro) è visibile da ogni angolo dell'isola e domina su una schiera di casette in colori pastello; l'unico centro degno di questo nome è illuminato a vivo dai fiori rossissimi degli alberi detti "flamboyants".
>
> Trascorrere lì il Natale, sentendosi rari europei privilegiati, avvolge Emilio e Roberto in una bolla trasparente: senza crisi, senza guerre e rifugiati, senza l'obbligo di sfruculiare nelle reciproche bassezze. Il lusso, sia pure (anzi perché) temporaneo, tiene a bada l'inferno con garbato understatement; non si può essere accusati di superficialità se ogni tanto si mette il modo tra parentesi – non sono forse le parentesi che fanno andare avanti il mondo?[1201]

La description du lieu est un cliché : c'est le « paradis » typique du touriste. Toutefois, cette description, qui arrive à la fin du roman, montre au lecteur qu'il y a encore une possibilité d'être heureux : avoir de l'argent. Une réponse assez banale et toutefois difficile à accepter : tous les problèmes du monde Occidental ne concernent pas ceux qui sont riches. Le couple peut vivre dans son paradis, même si c'est pour un temps limité. La légèreté est la réponse à la profondeur de Leo : puisqu'il a voulu creuser dans l'abîme de l'intimité humaine à la recherche d'un contact avec Dieu, il s'est retrouvé seul et sans aucune réponse. En revanche, la légèreté permet d'oublier les problèmes : l'oubli ou l'indifférence sont les outils pour échapper aux contraintes de la vie, sans en arriver à la solution extrême du suicide. Le roman finit ainsi : « "Aerare l'atmosfera pesante di un Paese aprendo le finestre che danno su un altro Paese" –

[1201] Pour séjourner dans les posadas de Fernando de Noronha, les touristes doivent payer une taxe de preservação ambiental plutôt salée, ce qui entraine une sélection spontanée entre les différentes classes : on y rencontre surtout de jeunes et riches surfeurs venus de Rio ou de São Paulo, ou des filles de fazendeiros et de dirigeants politiques. Des créatures belles, grandes, toujours d'humeur riante […]. Fernando est une île […] volcanique, avec d'étroites coulées faites du guano fossilisé des oiseaux de mer, elle possède des golfes enchantés par le vent et de précieux hauts-fonds. De tous les coins de l'île on voit un pair rocheux (le Maure) qui domine une foule de maisonnettes de couleur pastel ; l'unique centre digne de ce nom est embrasé des fleurs rouge vif des arbres appelés « flamboyants ».
Passer Noël ici, comme les rares Européens privilégiés isole Emilio et Roberto dans une bulle transparente : pas de crise, pas de guerre ni de réfugiés, par d'obligation de s'enquiquiner en bassesses réciproques. Le luxe, même s'il est (ou parce qu'il est) temporaire tient l'enfer à l'écart, c'est le moins que l'on puisse dire ; on ne peut être accusé de superficialité si, de temps en temps, on met le monde entre parenthèses – et peut-être que ce sont les parenthèses qui font avancer le monde ? [Ivi, p. 363-364 ; trad. fr., p. 373].

l'orizzonte è salvezza, ancora per un po' »[1202]. Le final montre qu'il n'y a pas des Apocalypses totales : la fin est toujours la fin de quelque chose et non du tout. Le « brûler tout » du titre peut être interprété ainsi : c'est le monde de Leo qui doit être brûlé, parce qu'il a décidé de mourir à travers l'auto-immolation par le feu. On a perdu son regard sur le monde, mais non le monde tout court.

La phrase finale exprime le même concept : les difficultés d'un pays ne signifient pas la « fin du monde ». Par conséquent, au-delà des limites, on peut trouver un lieu de paix. Toutefois, très matériellement, cette paix est réservée uniquement aux riches. Dans cette finale, il faut remarquer un autre élément : c'est un couple homosexuel qui trouve un peu de tranquillité. En effet, tous les personnages qui ont essayé de suivre les règles de l'amour reconnu par la tradition (c'est-à-dire l'amour hétérosexuel ou celui de Dieu) ont été menés à l'échec, alors que les autres ont réussi à trouver un peu de sérénité. En conclusion, on peut dire : la seule forme de salut possible est d'essayer d'aller au-delà des limites imposées par la société. Il faut aller au-delà des conventions, pour chercher une espérance ailleurs. Toutefois, le roman ne dit pas ce qui se trouve au-delà : il y a une « vacance », c'est-à-dire un moment de « vacuité », dans lequel il est difficile de reconnaître un « plein » qui puisse nous indiquer la voie vers le « salut ». Mais, quand même, cette vacance semble dire : il existe une possibilité de se libérer de ses problèmes, même si c'est uniquement pour peu de temps.

3.2.2 L'Apocalypse de la terre cruelle de Dieu

En lisant l'histoire des deux personnages principaux féminins de *Nella perfida*, le lecteur peut reconstituer la nature des deux forces présentes dans le texte, celle amie et celle ennemie. De plus, on peut déclarer que ces deux personnages sont des représentations d'un certain *ethos*. Le sens de ce roman n'est pas dans un certain *ethos*, mais dans la relation entre les différents *ethos*. Pour cette raison, afin de comprendre la nature de l'intrigue, il faut considérer le conflit entre les *ethos* et comment ces *ethos* sont perçus par le lecteur. Bien évidemment, il est facile de reconnaître dans Antonia une figure amie et dans Narcissa une figure ennemie. Cependant, il faut aussi comprendre les similitudes entre ces deux personnages, afin de reconstruire l'« environnement » de cette histoire, la nature de la « cruelle terre de Dieu » du titre.

[1202] « Pour aérer l'atmosphère pesante d'un pays, ouvrir les fenêtres qui donnent sur un autre pays » - l'horizon est le salut, pour quelque temps encore [Ivi, p. 365 ; trad. fr., p. 375].

En effet, les deux personnages sont des individus de la liberté : malgré les limites de leurs situations, elles essaient d'agir en affirmant leur propre volonté. Ces deux femmes veulent échapper au trauma d'un viol passé : l'une en bloquant son bourreau, l'autre en cachant les conséquences de cette violence. Dans le premier cas, Antonia, en appelant la télévision, pense avoir définitivement réglé son problème : c'est une vision très déterministe de l'existence, pour laquelle il suffit de réagir pour avoir toute de suite une solution. Elle ne réfléchit pas aux conséquences de ses actions. D'ailleurs, l'agir d'Antonia a été toujours caractérisée par une volonté de fuir son passé, en considérant exclusivement le présent de ses actions et jamais le futur : on l'a vu avec son mariage, puisque ce qu'elle croyait être la solution à la vie ennuyante de sa famille, s'est transformée en une vie de violence criminelle qui l'a menée à la mort. Elle peut être considérée comme un personnage qui vit dans le présent, sans aucun lien avec le passé ou le futur, condition qu'elle partage avec le monde social contemporain : « le problème – dit Marc Augé -, c'est qu'il règne aujourd'hui sur la planète une idéologie du présent et de l'évidence qui paralyse l'effort pour penser le présent comme histoire parce qu'elle s'emploie à rendre obsolètes aussi bien les leçons du passé que le désir d'imaginer l'avenir »[1203]. Antonia est une victime de cette façon de concevoir le temps, parce qu'elle arrive à croire que la diffusion télévisée de la loi suffit à l'affirmer. Au contraire, Narcissa vit le « présentisme » de façon active, car elle essaie de détruire chaque trace de ses actions mauvaises : Antonia est impulsive, donc elle ne pense pas aux conséquences ; Narcissa est calculatrice, donc elle pense très bien aux conséquences et, en cela, par le biais de la violence, essaie d'éliminer tout ce qui pourrait la gêner.

La conception du temps incarnée par ces deux personnages est celle du temps absolu, c'est-à-dire le temps détaché du reste. Dans une certaine mesure, elles essaient d'échapper au temps progressif de la conception chrétienne qui est à la base de la construction de l'intrigue de ce roman. Pour cette raison, ce sont des personnages tragiques, car elles essaient d'échapper à ce que l'on ne peut pas fuir. Elles vivent la même condition qu'Œdipe, analysée par Peter Szondi, pour lequel « l'anéantissement n'est pas tragique en soi ; il faut la transformation du salut en anéantissement ; la tragédie ne s'accomplit pas avec la chute du héros, mais dans le fait que l'homme s'effondre sur le chemin où il s'était engagé pour ne pas tomber »[1204]. Antonia en

[1203] Marc Augé, *Où est passé l'avenir ?* (2008), Paris, Seuil, 2011, p. 105.

[1204] Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961), tr. fr. *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003, p. 81.

appelant la télévision pour échapper à l'emprise de son père, va rencontrer la mort ; Narcissa, en travaillant pour cacher les actes de son fils, est tuée par ce dernier. Le temps avance, comme avance l'intrigue, et donc ces personnages, forcément, sont enfermés dans leur destin. Si les individus dans le milieu de l'histoire progressive du temps chrétien, selon Frank Kermode, « investissent beaucoup d'imagination dans des schémas cohérents qui, en fournissant une fin, permettent une harmonie satisfaisante avec les origines et le milieu »[1205], on peut comprendre pourquoi Antonia et Narcissa sont destinées à la mort : dans une histoire de violence, la seule fin cohérente est le sang. D'ailleurs, l'esprit apocalyptique est au fond de ce livre : Nuzzo, en effet, devient un personnage célèbre grâce à ses sermons sur la fin du monde :

> Ormai il pubblico di bifolchi adoranti che per anni si era accalcato alla sua porta era scemato, e il ricordo di quell'antica epifania restava l'unico, insufficiente linimento all'apocalisse che nutriva le sue orazioni quotidiane[1206].

Ironie du sorte, l'Apocalypse est arrivée à Rocca Bardata à travers Nuzzo lui-même. Enfin, on peut dire que toute l'intrigue de *Nella perfida* est calquée sur celle de l'histoire chrétienne. En effet, il y a deux temps : un « avant » et un « après », comme l'Avant Christ et l'Après Christ. Dans le roman, la figure de Christ est représentée par Antonia : elle se sacrifie afin de sauver ses fils. Même si elle est condamnée par la décision de Carmine, Antonia accomplit elle-même son exécution en appuyant sur la gâchette du pistolet. De manière similaire, le Christ prend sur lui-même sa condamnation, malgré son innocence. Pour confirmer ce parallélisme, l'histoire de l'« avant » se termine avec la mort d'Antonia, de même que la mort du Christ marque la fin de l'ancienne conception de Dieu et le début de la nouvelle. Si l'avant est l'histoire qui ramène au sacrifice d'Antonia/Christ, l'après est le récit de ce qui conduit à l'Apocalypse. Alors, dans ce cas-là, on peut considérer Tore comme une sorte de chevalier de l'Apocalypse. Pour mieux comprendre cet aspect, il faut faire une comparaison avec la deuxième lettre de Saint Paul aux Thessaloniciens, dans laquelle l'auteur explique, de façon très mystérieuse, ce qui se passe avant la deuxième venue de Christ :

[1205] Make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle [Frank Kermode, *The sens of an ending* (1966), op. cit., p. 17].

[1206] À présent, le public de ploucs qui se bousculaient à sa porte depuis des années s'était affaibli, et le souvenir de cette ancienne épiphanie était le seul et faible liniment de l'apocalypse qui nourrissait ses discours quotidiens. [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 17]

> Nous vous demandons frères, à propos de la venue du seigneur Jésus Christ et de notre rassemblement auprès de lui, de ne pas vous agiter si vite, sans intelligence, et de ne pas vous laisser troubler ni par un esprit, ni par une parole, ni par une lettre qu'on dirait de nous, comme quoi le jour du Seigneur serait là ; que personne ne vous séduis d'aucune manière : à moins que d'abord ne soit venue l'apostasie et dévoilé l'homme d'iniquité, le fils de perdition, l'adversaire qui s'élève contre toute déité ou vénérabilité, au point d'aller s'asseoir dans le sanctuaire de Dieu en se déclarant Dieu. Ne vous souvenez-vous pas que je vous disais cela quand j'étais encore chez nous ? Et maintenant vous savez ce qui le retient pour qu'il ne soit dévoilé qu'en son temps. Car le mystère d'iniquité est déjà à l'œuvre ; que s'écarte seulement celui qui le retient encore, et alors sera dévoilé l'Inique, lui que le Seigneur supprimera par le souffle de sa bouche et abolira par l'éclat de sa venue, et lui dont la venue est, selon l'énergie du Satan, toute sorte de puissance, de signes et de prodiges mensongers dans tout un leurre d'injustice, pour ceux qui périssent de n'avoir pas accueilli l'amour de la vérité, qui les aurait sauvés.[1207].

Il faut concentrer l'attention sur le passage « celui qui […] retient », c'est-à-dire la traduction de l'expression *katechon*. Dans cette lettre, Saint Paul affirme qu'avant la deuxième venue du Christ, sur la Terre on vivra une période pendant laquelle l'Antichrist trompera les hommes en se montrant comme le vrai Dieu. Mais, pour l'instant, il existe une force capable de retenir l'arrivée de l'Antichrist, en permettant aux hommes de vivre tranquillement. Toutefois, afin que le Christ puisse revenir sur la Terre, il est nécessaire de se libérer de l'Antichrist et de la force qui le retient. Massimo Cacciari, en commentant cette lettre, a affirmé que c'est possible d'y reconnaître deux types de communautés : « celle qui travaille ici et maintenant à infuser, qui conçoit son propre présent en fonction de l'avenir promis, et celle qui reste accrochée au présent, qui agit pour assurer et préserver sa forme »[1208]. À la lumière de ce que l'on vient de dire, Narcissa vit dans le deuxième type de communauté, au lieu de la première, laquelle serait plus naturelle pour une femme de Dieu. Donc, elle vit hypocritement son rôle d'Abbesse, agissant en suivant son avidité et son attachement au présent. Elle peut être considérée comme le *katechon* de cette histoire, pas seulement parce qu'elle est immergée dans le présent, mais aussi parce que « *katechon*, plus que le fait de retenir ou d'affiner, signifie contenir, comprendre en soi »[1209] : à cet égard, Narcissa retient son fils Agostino, le démon, mais elle le comprend en

---

[1207] *II^e aux Thessaloniciens, II, 1-10* [*La Bible. Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 698-670]

[1208] quella che qui-e-ora opera per *infuturarsi*, che concepisce il proprio presente in funzione del futuro promesso, e quella che al presente rimane aggrappata, che agisce per assicurarne e conservarne la forma [Massimo Cacciari, *Il potere che frena*, Milan, Adelphi, 2013, p. 15].

[1209] *Katechon*, più che l'atto del trattenere o raffrenare, significa contenere, comprendere in sé [Ivi, p. 22].

soi aussi. Agostino fait partie de la structure du pouvoir de Narcissa, il est protégé et, en même temps, il peut faire ce qu'il veut, car Narcissa cache ses mauvaises actions. Cependant, la figure de Narcissa est beaucoup plus compliquée, parce qu'elle est la force qui retient le démon, mais aussi la force qui est perturbée et tachée par le démon. Narcissa cache en elle le démon et, en même temps, trompe les hommes en leur faisant croire qu'elle est une honnête représentante de Dieu.

Dans cette situation de stabilité, dans laquelle Narcissa contrôle la force destructrice d'Agostino, mais aussi celle de la criminalité organisée gouvernée par Carmine et celle de la politique qui pense exclusivement à ses propres intérêts, la venue de Tore est le début de la fin. Il ramène avec lui l'Apocalypse, en tant que fin de l'ordre qui s'est affirmé à Rocca Bardata. En effet, Tore arrive à briser l'ordre, en portant violence et désir de vengeance. De plus, il tue le chef du pouvoir laïc de Rocca Bardata, Carmine. En même temps, le démon Agostino se réveille, en détruisant le pouvoir religieux de sa mère. Mais, même ceux qui écartent Carmine et Narcissa de leur position de force finiront par être écartés : Agostino meurt avec sa mère et Tore sera emprisonné par la police :

> E mò? si risolve a chiedere Michele [le fils de Tore] dopo una breve pausa in cui lui e il fratello si sono guardati esitando. Il vecchio ex poliziotto si abbandona a un sospiro, sbirciandoli pieno di condiscendenza. Sconterà tutto quello che deve scontare, dice. Perché è giusto accussì. Di sicuro il fatto che ha deciso di collaborare migliorerà la sua posizione agli occhi dei giudici, ma vostro padre non è certo uno stinco di santo…[1210]

C'est le seul moment où l'état de droit apparaît dans le roman : dans le dernier chapitre, celui qui n'appartient ni à l' « avant », ni à l' « après »[1211]. À travers celui-ci commence l'« après » (et, véritablement, le roman), l'état de droit pénètre dans la « cruelle terre de Dieu », en posant le mot « fin » sur l'état d'exception fondé sur la violence du pouvoir de Carmine et Narcissa.

[1210] Et maintenant ? demande Michèle [le fils de Tore] après une courte pause au cours de laquelle son frère et lui s'étaient regardés avec hésitation. Le vieil ex-policier laisse échapper un soupir en les regardant avec condescendance. Il fera ce qu'il a à faire, dit-il. Parce que c'est comme ça. Bien sûr, le fait qu'il ait décidé de collaborer améliorera sa position aux yeux des juges, mais votre père n'est vraiment pas un enfant de chœur ... [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 204]

[1211] En réalité, ce n'est pas le seul chapitre dans lequel il n'est pas marqué « avant » ou « après » : en effet, il y a d'autres chapitres, ceux où apparaît la voix de Max Lubrano, le correspondent d'*Occhi sulla notizia*, qui n'appartient pas à l'alternance temporelle qui caractérise le roman. Toutefois, il y a une différence très importante entre les chapitres de Lubrano et ce dernier chapitre : les premiers sont écrits en italique, alors que le dernier est écrit normalement.

Les deux lignes temporelles terminent de façon tragique : Antonia meurt en essayant de sauver ses fils, Narcissa meurt malgré tous ses efforts pour protéger Agostino. Cependant, le dernier chapitre transforme ce roman en une « comédie », selon les analyses de Northrop Frye :

> La société du héros entre en rébellion contre la société vieillie et en triomphe ; mais les normes de la société du héros sont celles de la saturnale, elles évoquent un âge d'or antérieur à celui où se situe l'action principale de la pièce. Régnait en ce temps un ordre stable et harmonieux qui fut détruit par l'effet de la folie, de l'oubli, de l'obsession […], par des événements que les personnages eux-mêmes ne peuvent comprendre, et cet ordre en fin de compte sera rétabli[1212].

Qui sont les personnages qui représentent la nouvelle société de cette histoire ? Les fils d'Antonia. Mais ils ne sont pas des héros de l'action, mais seulement des figures qui regardent et pâtissent des événements autour d'eux : il y a une sorte de nécessité dans le roman qui gère l'intrigue, qui conduit l'histoire vers sa fin en faisant tomber tous les personnages de pouvoir. C'est le pouvoir qui destine le personnage soit à la mort, soit à l'échec. Les fils d'Antonia gagnent parce qu'ils n'ont jamais participé à l'intrigue du roman, en tant que « lutte pour le pouvoir ». Ils ne perdent pas, parce que, en réalité, il n'y a rien à gagner. Ils sont restés seuls :

> Per qualche tempo forse riesco a farvi affidare a casa mia, risponde senza crederci troppo nemmeno lui [l'ancien policier qui a accueilli les garçons après l'emprisonnement de Tore]. Mia moglie e io è tanti anni che non abbiamo un po' di giovantù tra i piedi. Ma bisogna aspettare per capire come va: Tore sta facendo rivelazioni sulle attività dei clan, roba che finirà sicuramente per fare rumore. Forse vi toccherà entrare in qualche programma di protezione[1213].

La seule chose qu'ils ont obtenue est de vivre dans un lieu où l'état de droit marche à nouveau (ou, quand même, il semble qu'il en soit ainsi). Cet état de droit ne s'affirme pas à travers un acte de rébellion : il arrive puisque la violence de l'état d'exception, après tout, le conduit lui-même à s'annuler. Seuls ceux qui n'ont jamais fait partie de cet état ont survécu, c'est-à-dire les fils d'Antonia. En effet, en tant que mineurs, ils n'ont pas encore eu la possibilité

[1212] Northrop Frye, *Anatomy of criticism* (1957), trad. fr. *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 209.

[1213] Je pourrais peut-être vous loger chez moi pendant quelques temps, répondit-il [l'ancien policier qui a accueilli les garçons après l'emprisonnement de Tore] sans trop y croire. Ma femme et moi n'avons pas eu un brin de jeunesse autour de nous depuis de nombreuses années. Mais vous devez attendre de voir comment ça va se passer : Tore va faire des révélations sur les activités des clans, des choses qui finiront sûrement par faire du bruit. Peut-être devrez-vous rentrer dans un programme de protection. [Omar Di Monopoli, *Nella perfida terra di Dio*, op. cit., p. 204]

d'agir dans la communauté : alors, ils n'ont pas eu le temps de se mélanger à la violence de la « cruelle terre ». Ils ont subi la violence, mais ils ne l'ont jamais commise.

Toutefois, l'état de droit qui revient à Rocca Bardata n'est pas décrit de façon positive : c'est un état de coercition, qui se limite à emprisonner Tore. On n'entrevoit pas une nouvelle forme de communauté, on sait seulement que l'ancien ordre de Carmine et Narcissa est terminé. Pourtant, le roman se termine avec cette scène :

> [Gimmo, le plus jeune fils d'Antonia et Tore] volge appena lo sguardo alla vetrata alle sue spalle, sul cortile male illuminato che si apre di sotto a ferro di cavallo. C'è una piccola statua di marmo della Vergine vicino all'ingresso dell'ospedale, a mani giunte su un trespolo sotto il cono di luce azzurrina di un lampione. Il ragazzo resta a fissare soprappensiero il viavai di mezzi del pronto soccorso e degenti in carrozzella sospinti dagli infermieri che le sfilano accanto indifferenti, non riuscendo a interpretare con chiarezza la palata di sentimenti contrapposti che gli si agitano dentro. Finché, per un solo singolo istante, non gli sembra che una strana luce nebulosa, come un riflesso che si ripete giallo-violaceo in una proliferazione prismatica, stia irradiandosi dal profilo della Vergine nella sua direzione. Chiamandolo a sé. Insistentemente. Un piccolo segnale celeste destinato a lui. Solo a lui[1214].

Gimmo, le plus jeune des fils d'Antonia et Tore, celui qui a transformé sa mère en une sorte de divinité païenne à laquelle il dédie des sacrifices, est inondé par une lumière sacrée. Le roman, caractérisé jusqu'à présent par une intrigue très tumultueuse, pleines d'événements et de personnages, se termine sur une image lumineuse. L'arrivée de l'état de droit n'affirme pas la paix, mais il amène seulement un nouvel ordre dans lequel le père est condamné. Il porte en lui une nouvelle forme de violence, non l'absence de chaque sorte de violence. Il arrête la circularité de la vengeance. Il semble que l'on passe d'un Infère à une autre forme d'Infère, mais moins cruelle. Seul Gimmo a la vision d'une paix possible, qui se manifeste de manière mystérieuse : le moment de lumière, lié à la cessation de chaque violence, coïncide avec la fin du roman, c'est-à-dire la fin de toutes les actions des personnages. Si ce paradis existe, il n'est pas dans le livre : il est au-delà. Dans le texte, il se présente seulement sous forme de vision :

[1214] Il jeta à peine un coup d'œil au vitrail derrière lui, qui donne sur la cour mal éclairée qui s'ouvre en bas en forme de fer à cheval. Il y a sur un socle une petite statue en marbre de la Vierge près de l'entrée de l'hôpital, les mains jointes sous le cône de lumière bleue d'un réverbère. Le garçon regarde pensivement le va-et-vient des véhicules de premiers secours et des patients en fauteuil roulant conduits par des infirmières qui défilent à côté d'eux, indifférent, incapables d'interpréter clairement la nuée de sentiments contradictoires qui s'agitent en lui. Jusqu'à ce que, durant un bref instant, il lui semble qu'une étrange lumière nébuleuse, semblable à un reflet qui se dégrade en une prolifération prismatique jaune et violette, irradie du profil de la Vierge dans sa direction. L'appelant à lui. Insistante. Un petit signe céleste qui lui est destiné. À lui seulement [Ivi, p. 205]

quelque chose dont on observe la présence, mais que l'on ne peut pas toucher. En tant que vision, le paradis est toujours loin : tout comme la loi de la télévision invoquée par Antonia.

3.2.3 L'Apocalypse de la perfection

La scuola cattolica est une œuvre écrite imposante. Toutefois, il est difficile d'en dégager une intrigue : c'est un mélange de réflexions, de récits, de scènes de vie, de souvenirs, de commentaires sur la société, etc. Ainsi, on peut considérer *La scuola cattolic*a comme l'histoire d'une collecte d'idées par Albinati sur un sujet, même si par la suite, il s'éloigne de ce choix initial. Le final apparaît quand Albinati finit d'écrire. À ce propos, on peut lire à la fin du texte : « 29 Settembre 1975 – 29 Settembre 2015 »[1215]. Cela souligne l'éternel retour de la structure du crime du Circeo, en tant que « degré zéro » du rapport homme/femme : le passé revient dans le présent (il faut considérer que le roman est sorti en 2016, donc la fin 2015 peut être véritablement considérée comme la fin de son écriture), comme s'il y avait un « trou noir » qui unissait les deux plans temporaux. Il est remarquable, alors, de noter que la scène finale du texte s'accomplit à Noël 2015[1216], c'est-à-dire après la date qui paraît sur la dernière page. Par conséquent, il faut considérer cette scène comme une sorte de « pré-vision » du narrateur, une « projection » de ses désirs sur le papier. Cette scène est racontée en deux chapitres dans la dernière partie : le XV et le XVII. Entre les deux, il y a donc un chapitre qui raconte une autre histoire, un souvenir d'enfance du narrateur, qui permet de mieux comprendre la « signification » de cette scène finale.

La scène finale se déroule pendant la messe de Noël : « È Natale. Sono alla messa di mezzanotte al SLM[1217] »[1218]. En écoutant les mots du prêtre, le narrateur arrive à formuler cette pensée :

> Noi non potremmo arrivare a capire qualcosa se prima, come condizione necessaria, non ci fosse incomprensibile. Capire è un processo, un cambiamento di stato. Occorre dunque che una verità sia ben nascosta affinché si riveli. Occorre ignorare per comprendere. Anzi, si può dire che soltanto ciò che è misterioso si rende in qualche misura intelligibile.

[1215] 29 Septembre 1975 – 29 Septembre 2015 [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 1292].

[1216] Cf. Ivi, p. 1277.

[1217] San Leone Magno.

[1218] C'est Noël. Je suis à la messe de minuit du SLM [Ibid.].

> Io allora capivo e non capivo. Vedevo e non vedevo. Quella notte al SLM i fedeli partecipavano alla messa non mi erano estranei, non li sentivo diversi. Eppure non ne conoscevo nessuno[1219].

Avant de continuer avec l'analyse de cette scène, il faut rappeler que sa signification peut être perçue dans le chapitre XVI, qui la coupe en deux. Dans ce chapitre, Albinati se rappelle un événement de son enfance : « Era una di quelle settimane bianche che il SLM organizzava sulle Dolomiti, a Lavarone »[1220]. Pendant les vacances, le petit Edoardo tombe malade (« mi facevano male la schiena, le gambe e tutte le ossa, e tremavo »[1221]) et, donc, il est assisté par Padre Marenzio :

> Questo prete non era del SLM ma veniva da un'altra scuola religiosa in Italia, dunque non era un nostro professore o maestro, ma ormai lo conoscevamo bene, visto che era con noi fin dall'inizio della vacanza a Lavarone. Lo avevamo trovato lì arrivando col pullman da Roma. Era gentile, simpatico, rideva spesso, scherzava con tutti ma si capiva che era anche rispettato[1222].

Pendant la soirée, la fièvre monte à « trentanove e mezzo »[1223] : pour cette raison, le prêtre décide de mettre le petit Edoardo dans son lit, afin qu'il puisse dormir tranquillement, loin du bruit de ses camarades : « Padre Marenzio era grande e grosso e mi portava in braccio con facilità. Io gli stavo appeso al collo e tenevo la testa sulla sua spalla »[1224]. Le portrait de Marenzio est celui d'un homme fort et gentil, un aidant venu de loin qui prend soin du petit Edoardo. Le petit lui fait confiance et se laisse guider par le prêtre. Quand Edoardo est dans les bras du prêtre, il fait un songe :

[1219] Nous ne pourrions pas comprendre une chose si elle ne nous était pas d'abord, condition nécessaire, incompréhensible. Comprendre est un processus, un changement d'état. Il est donc nécessaire qu'une vérité soit bien cachée pour être révélée. Il faut l'ignorer pour comprendre. En effet, on peut dire que seul ce qui est mystérieux devient dans une certaine mesure intelligible.

À ce moment-là, je comprenais et je ne comprenais pas. Je voyais et je ne voyais pas. Cette nuit-là, au SLM, les fidèles qui assistaient à la messe ne m'étaient pas étrangers, je ne me sentais pas différent. Et pourtant, je ne les connaissais pas. [Ivi, p. 1278].

[1220] C'était une de ces vacances d'hiver que le SLM organisait sur les Dolomites, à Lavarone [Ivi, p. 1283].

[1221] Mon dos, mes jambes et tous mes os me faisaient mal, et je tremblais [Ivi, p. 1284].

[1222] Ce prêtre n'était pas du SLM mais il venait d'une autre école religieuse en Italie, donc il n'était pas notre professeur ou enseignant, mais désormais nous le connaissions bien, puisqu'il était avec nous depuis le début des vacances à Lavarone. Nous l'avons trouvé là, arrivant de Rome en pullman. Il était gentil, sympa, il riait souvent, plaisantait avec tout le monde, mais on comprenait aussi qu'il était respecté [Ibid.].

[1223] Trente-neuf et demi [Ivi, p. 1285].

[1224] Père Marenzio était grand et robuste et me portait dans ses bras facilement. J'avais mes bras accrochés autour de son son cou et la tête posée sur son épaule [Ivi, p. 1287]

> Sognavo di nuovo Mosè con dei turbini di fuoco che scolpiscono uno dopo l'altro i dieci comandamenti, scavandone le lettere nella pietra, e lui pieno d'ira che spezza le tavole tirandole addosso agli idolatri. […] Il bastone di Mosè si animava trasformandosi in una serpe […]. Il serpente respirava nell'ombra e una donna lo ascoltava, rapita, poi lo seguiva. «Mangia questa mela. Non c'è nulla di male nel farlo.» Non c'è nulla di male… non c'è nulla di male… e lei gli obbediva. Mi sentii altrettanto obbediente. Per ottenere la mia obbedienza non occorreva alcuno sforzo[1225].

Dans ce songe, on retrouve la conception typique du dieu de l'Ancien Testament : un dieu de la loi et de l'interdiction, qui explique à l'homme ce qu'il ne faut pas faire. C'est un dieu du contrôle de l'action et de la culpabilité. Au contraire, le songe bouleverse cette vision : Moïse semble jeter les tables de la loi sur ceux qui l'idolâtrent. Le Bien n'est pas le respect strict de la loi. Pour cela, on peut voir dans l'action de la femme qui mange la pomme quelque chose de positif : elle a confiance en l'autre et obéit sereinement. Mais ce n'est pas l'obéissance de l'esclave ou du vaincu : c'est le fait de céder tranquillement à l'autre qui montre comment les personnes peuvent vivre en se respectant l'une et l'autre. L'image biblique d'Ève, depuis toujours l'image de la culpabilité, se transforme ici en une image de la confiance.

Et, en effet, le petit Edoardo vit en lui-même la beauté de la confiance :

> La pantofola destra mi cadde dal piede e padre Marenzio si chinò pazientemente a raccoglierla mentre io gli stavo aggrappato al collo, si ritirò su, e ci guardammo negli occhi. Mi sorrise. Era forte e calmo, e deciso. I suoi occhi erano piedi d'amore. «Lo sai che sei una piuma?» disse. Non mi infilò di nuovo la pantofola al piede ma se la tenne stretta in pugno. La stritolava. «La piumetta di un angelo, forse» e rise allegramente.
>
> Se tra noi due c'era un angelo, questo era lui, piuttosto. Padre Marenzio. L'angelo custode, che veglia su ognuno. Che ti guida nel buio, che ti insegna chi sei, che alla fine vola giù e ti salva. La tua ombra luminosa contro il muro, il tuo stesso nome, finalmente chiarito. Edoardo… il custode del bene. Quel bene sempre messo a repentaglio[1226].

[1225] J'ai encore rêvé de Moïse qui, dans des tourbillons de feu, sculptait l'un après l'autre les Dix Commandements, gravant leurs lettres dans la pierre, et lui, plein de colère, brisait les tablettes en les jetant sur les idolâtres. [...] Le bâton de Moïse s'anime et se transforme en serpent. […] Le serpent respirait dans l'ombre, et une femme l'écoutait, envoûtée, puis le suivait. « Mange cette pomme. Il n'y a aucun mal à le faire ». Il n'y a rien de mal à ça…il n'y a rien de mal à ça…et elle lui a obéi. Je me sentais tout aussi obéissant. Aucun effort ne fut nécessaire pour obtenir mon obéissance. [Ibid.].

[1226] La pantoufle droite a glissé de mon pied et le père Marenzio s'est patiemment penché pour la ramasser pendant que je m'accrochais à son cou, il s'est redressé et nous nous sommes regardés dans les yeux. Il m'a souri. Il était fort et calme, et déterminé. Ses yeux étaient plein d'amour. « Sais-tu que tu es une plume ? » Il n'a pas glissé mon pied dans la pantoufle, mais il l'a tenue dans sa main. Il l'a serrée. « La plume d'un ange, peut-être » et il a ri joyeusement. S'il y avait un ange parmi nous, c'était plutôt lui. Père Marenzio. L'ange gardien, qui veille

Le nom du prêtre, Marenzio, renvoie au nom de la mère de Jésus, Maria, c'est-à-dire l'image de la mère par excellence, selon la vision chrétienne, celle qui a été la mère de Dieu. Ici, on retrouve un personnage qui essaie d'incarner les valeurs de l'homme et de la femme. En effet, il est décrit en mélangeant les qualités stéréotypées des deux genres : il est « fort », « calme » et « déterminé ». En même temps, ses yeux sont plein d'amour et ses gestes renvoient à l'imaginaire de la mère protectrice, qui s'est affirmée à la fin du XVIIIe siècle, comme Élisabeth Badinter l'a bien montré[1227].

Le narrateur semble nous dire que les identités féminine et masculine ne sont pas liées au corps, mais aux actions des personnages, tout comme l'identité performatrice déjà rencontrée en analysant le final de *Bruciare tutto*. Paradoxalement, la figure du prêtre incarne la possibilité d'unir les deux rôles : on peut toujours être « mère » et, en même temps, garder ses propres qualités « viriles ». Ici, le narrateur abandonne la dichotomie homme/femme, violent/violenté, bourreaux/victime pour dessiner une nouvelle forme d'opposition : donneur/confiant. D'un côté il y a celui qui donne son amour et son aide et de l'autre celui qui a confiance en l'autre, qui accepte ce geste d'altruisme. On abandonne le rapport sexualisé homme/femme pour décrire celui neutre mature/enfant. L'individu mature est celui qui est prêt à protéger la vie nouvelle en partageant son expérience et sa force, l'enfant est celui qui s'abandonne à l'autre pour vivre et apprendre à vivre. L'enfant montre que la seule possibilité de survivre est la confiance, l'individu mature, au contraire, montre qu'on peut espérer continuer à vivre uniquement si l'on se donne aux autres. Le rapport maître/esclave qui a dominé la pensée de *La scuola cattolica* est substitué ici par une forme contraire : le maître cherche l'affirmation de soi au mépris de l'autre, alors que le donneur s'affirme dans l'acte de partager sa force. L'esclave se transforme en l'individu confiant : il ne subit pas passivement, mais il s'abandonne activement à l'acte de soin.

Le concept de « loi » est nécessaire dans une conception de la vie qui garde ses limites : chaque individu est considéré comme le propriétaire d'une intimité qui ne doit pas être envahie. Alors, la vie commune devient une série d'interdictions qui limitent nos actions, afin de sauvegarder le noyau de l'individualité. Cependant, cette conception divise les personnes : il

---

sur tout le monde. Il te guide dans l'obscurité, qui t'enseigne qui tu es, qui finit par s'envoler et te sauve. Ton ombre lumineuse contre le mur, ton propre nom, enfin éclairé. Edoardo... le gardien du bien. Ce bien toujours mis en péril [Ivi, p. 1288].

[1227] Cf. Élisabeth Badinter, *L'Amour en plus*. *Histoire de l'amour maternel XVIIe-XXe siècle* (1980), Paris, Flammarion, 2009, p. 149.

faut toujours protéger son âme, comme si l'autre était toujours un danger. À ce propos, le narrateur dit :

> Anche i muri fabbricati per proteggere, crollando, possono ucciderci, persino gli scalini costruiti per la nostra comodità e per il nostro utile diventano micidiali[1228].

Au contraire, le concept de « soin » conçoit les individus comme des éléments ouverts, qui s'influencent l'un l'autre. Alors, l'identité est le lieu de l'accueil de ce qui vient de l'extérieur, considérée comme la seule possibilité d'assurer la survie commune. Dans le monde de la loi, l'individu est seul et se heurte contre les autres. Dans le monde du soin, l'individu se confronte avec eux en partagent sa connaissance et ses capacités. Subir, dans le premier cas, c'est perdre, alors que, dans le deuxième cas, c'est acquérir.

Cependant, cette nouvelle conscience du narrateur n'est pas naïve : il sait que c'est quelque chose de très difficile :

> Non capiamo gli altri. Forse non abbiamo la pazienza necessaria a farlo. Li giudichiamo frettolosamente, goffamente, ci resta ancora tanto da sapere, così tanto da soffrire e godere, mentre siamo qui gettati, nel numero, nel tempo, nelle dimensioni, nelle ristrettezze di una mente sola. Dovremmo lavorare di più sull'incertezza, impiegarla a nostro favore, ecco, lavorare per risultati incerti. Se quello che cerchiamo non si manifestasse mai, vorrebbe dire che non esiste o che siamo indegni di trovarlo. E invece, talvolta appare, e la sua stessa rarità cancella ogni equivoco[1229].

Le mot « gettato » renvoie à la terminologie de Martin Heidegger : ce terme rappelle le fait que tout individu ne décide pas de naître, mais il est « jeté » dans la vie. Il exprime le désarroi de tout individu qui doit affronter quelque chose qu'il n'a pas choisi, mais qui, quand-même, lui appartient. L'être jeté signifie aussi qu'il doit s'adapter aux limites de l'existence : à la temporalité, à l'espace et à nos capacités cognitives. Pour cela, le concept de « limite » acquiert une nouvelle signification : il n'indique plus quelque chose de bien défini, une ligne

---

[1228] Même les murs fabriqués pour protéger, en s'effondrant, peuvent nous tuer, même les marches construites pour notre confort et pour notre utilité deviennent mortelles [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 1290].

[1229] Nous ne comprenons pas les autres. Peut-être n'avons-nous pas la patience de le faire. Nous les jugeons rapidement, maladroitement, nous avons encore tant à apprendre, tant à souffrir et à jouir, alors que nous sommes tous ici jetés, en nombre, dans le temps, dans les dimensions, dans l'étroitesse d'un esprit. Nous devrions nous concentrer sur l'incertitude, l'utiliser en notre faveur, vous savez, travailler pour des résultats incertains. Si ce que nous recherchons ne se manifeste jamais, cela signifie qu'il n'existe pas ou que nous ne sommes pas dignes de le trouver. En revanche, parfois il apparaît, et sa rareté même efface tout malentendu [Ivi, p. 1291-1292].

noir capable de séparer cette chose de l'autre ; mais, au contraire, il indique notre impossibilité à définir les choses de façon si précise et claire. Nous sommes limités, donc on ne peut pas juger l'existence de manière univoque.

Dans ces derniers chapitres, il y a deux personnages qui peuvent aider à mieux comprendre la pensée du narrateur. Le premier personnage est absent : « Arbus è di nuovo sparito. Forse ha sentito di aver concluso, con me »[1230]. Arbus est une figure emblématique qui paraît dès la première phrase du livre. Il est un ancien compagnon d'Edoardo, décrit ainsi:

> Ho sempre pensato che la vita di Arbus fosse ristretta nella mente, e dunque espansa oltre ogni limite. Nei circuiti segreti del cervello, era lì che si materializzavano le cose. *Tutte* le cose. Se la formula fosse già stata valida ai tempi, quello abitato dal mio amico avrebbe potuto definirsi davvero un mondo virtuale. Al riparo dal guscio della sua intelligenza avvenivano molte più cose che nella routine di ragazzino iperdotato, cioè una giornata dove c'era spazio solo per la scuola, le lezioni di pianoforte e la ginnastica posturale[1231].

Arbus vit enfermé dans sa tête, mais, de façon idéaliste, le narrateur considère cette capacité d'abstraction comme le véritable pouvoir de son ami. Sa capacité de réfléchir fait d'Arbus un génie, un individu qui fait des expériences hors norme. Cependant, ce monde intérieur n'a pas de correspondance avec la réalité : il vit dans un système clos qui marche tout seul sans interagir avec le reste. Tout comme les mathématiques expliquées à l'école :

> Già al ginnasio sbalordiva i preti e noi andando alla lavagna e riscrivendo puntualmente tutti i passaggi della dimostrazione di un teorema finito di spiegare pochi minuti prima. […] Appena staccato il gesso che aveva fatto stridere sulla lavagna con colpetti nervosi, senza un istante di esitazione, restava immobile con le lunghe braccia ciondoloni, le bande di capelli che gli coprivano le guance, silenzioso, guardando nel vuoto come se per accennare un movimento o dire una parola che aspettasse di ricevere nuove istruzioni. Come un robot che si mette in stand-by fino al prossimo comando da eseguire. Non si può dire che la sua fosse noia o impazienza, se mai il contrario, indifferenza[1232].

[1230] Arbus a disparu encore une fois. Peut-être pense-t-il en avoir fini avec moi [Ivi, p. 1290].

[1231] J'ai toujours pensé que la vie d'Arbus était limitée dans l'esprit, et donc élargie au-delà de toutes les limites. Dans les circuits secrets du cerveau, c'est là que les choses se matérialisent. *Toutes* les choses. Si la formule avait déjà été valable à l'époque, celui habité par mon ami aurait pu vraiment se définir comme un monde virtuel. À l'abri dans la coquille de son intelligence, il se passait beaucoup plus de choses que dans la routine d'un garçon à haut potentiel, lors des jours où il n'y avait de la place que pour l'école, les leçons de piano et de gymnastique posturale [Ivi, p. 18]

[1232] Déjà au lycée, il stupéfiait les prêtres et nous-mêmes en allant au tableau et en réécrivant ponctuellement toutes les étapes de la démonstration d'un théorème qui avait été expliqué quelques minutes avant. [...] Dès qu'il

Arbus vit dans un monde parfait, précis comme les démonstrations mathématiques pour lesquelles il est particulièrement doué. Toutefois, son apparence est similaire à celle d'une machine : son intelligence l'empêche de se connecter au monde et aux autres. Il est seul, malgré ses capacités. Il est « indifférant » et son esprit ne lui permet pas d'exploiter ses qualités afin de mieux vivre : au contraire, il semble avoir abandonné la vie.

Arbus représente la difficulté de l'individu à sortir de son esprit : en effet, pour partager sa propre expérience avec les autres, il est nécessaire de partager son propre monde intime avec les mondes d'autrui. Trop sûr de son monde mathématique, il n'arrive pas à vivre l'incertitude du dehors qui pourrait lui permettre de rencontrer l'autre.

Si ce personnage est au début du livre est présenté comme une sorte de figure mythique, le texte cherche à montrer ensuite l'angoisse qui, en réalité, se cache derrière cet excès d'intelligence. En effet, désormais mature, Edoardo découvre que son vieil ami est pyromane. Arbus lui confesse :

> Il fuoco, invece di distruggere, mi aiuta a penetrare, a insinuarmi dentro quella realtà della vita da cui sono sempre stato escluso. Suona bizzarro, ma non ho mai pensato di distruggere qualcosa bruciando, bensì di *farlo vivere.* O rivivere. E di sentirmi vivo io mentre lo facevo, mentre ero all'opera, e compivo un atto pieno di gioia[1233].

Arbus représente la limite entre la subjectivité et l'objectivité : cette limite est si nette que l'homme ne peut pas bien vivre. Il affirme : « Non ho fatto niente di grande in vita mia »[1234]. Par conséquent, le feu devient l'outil pour briser cette limite et vivre l'échange entre l'intimité et le monde réel au-delà de l'esprit :

> E una volta che l'incendio divampava, ero orgoglioso che fosse stata la mia mano a causare tutto quello, e gioivo nell'osservare le conseguenze… nel constatare che se provavo a fare una certa

---

reposa la craie qu'il avait fait crisser sur le tableau avec des gestes nerveux, sans hésiter un seul instant, il se tint immobile, les bras ballants, des mèches de cheveux recouvrant ses joues, silencieux, regardant dans le vide comme pour faire allusion un mouvement ou dire un mot : il attendait de recevoir de nouvelles instructions. Comme un robot qui se met en veille jusqu'à la prochaine commande à exécuter. On ne peut pas dire qu'il s'agissait d'ennui ou d'impatience, c'était le contraire, de l'indifférence [Ivi, p. 15].

[1233]Le feu, au lieu de me consumer, m'aide à pénétrer, à m'insinuer dans cette réalité de la vie dont j'ai toujours été exclu. Cela peut sembler bizarre, mais je n'ai jamais voulu détruire une chose en la brûlant, mais plutôt la *faire vivre*. Ou revivre. Et me sentir vivant pendant que je le faisais, pendant que je travaillais, et commettais un acte de joie [Ivi, p. 1026].

[1234] Je n'ai jamais rien fait de grand dans ma vie [Ibid.].

> cosa, ebbene questa cosa accadeva… era *reale*, e anche io ero reale, visto che solo grazie a me era accaduta. Tutto bruciava, bruciava…[1235]

Face à cette histoire, le narrateur commente :

> Forse era questo il dettaglio principale di tutta la storia: da quando aveva tredici anni, per quel che ne avevo visto e capito io, NIENTE poteva intimidire Arbus, niente e NESSUNO era così potente o minaccioso o seducente da farlo deflettere dai suoi propositi. In un certo senso, nemmeno lui stesso poteva manomettere la direzione in cui si era incamminato… Anche per questo a scuola lo consideravamo disumano e sempre per questa sua virtù o per questo suo limite caratteriale gli ero diventato amico e lo ammiravo e un poco lo temevo. Non esisteva al mondo un deterrente valido, un pericolo o una pena la cui minaccia fosse in grado di inibirlo. Egli era insensibile ai richiami, alle promesse, ai premi, agli avvisi, alle intimidazioni. In fondo, pensai, con un brivido di sgomento, non era tanto diverso da un altro protagonista di questo libro…[1236]

Ici, on peut lire la synthèse de tous les problèmes qui nourrissent le développement de *La scuola cattolica* : chaque paragraphe tourne autour de la question de l'idéal qui ne coïncide pas avec la réalité. L'amour n'est jamais comme on l'imagine, tout comme le Paradis, la vie, la beauté. Dans cette perspective, il y a des hommes qui n'acceptent pas cet écart entre le monde de leur esprit et le monde réel autour d'eux : alors, la violence devient l'outil nécessaire pour rendre le réel similaire à ce qu'ils pensent et veulent. C'est une façon de penser qui ne considère pas la possibilité de faire de compromis. Le feu pour Arbus est une arme pour rendre le monde autour de lui aussi parfait que son esprit froid et mathématique. En revanche, le viol fut la manière pour les bourreaux du Circeo d'affirmer leur suprématie absolue sur les autres. La différence entre le premier et les autres est qu'Arbus n'a jamais eu l'intention de faire subir aux autres son monde : il voulait le regarder tout seul, en profitant de l'image de l'incendie qu'il avait provoqué. Les assassins du Circeo, au contraire, ont voulu projeter leur monde sur la chair

---

[1235] Et une fois que le feu brûlait, j'étais fier que ce soit ma main qui l'ait provoqué, et je me réjouissais d'en voir les conséquences ... de voir que si j'essayais de faire quelque chose, alors cette chose se produisait ... c'était *réel*, et j'étais réel aussi, puisque c'était grâce à moi que c'était arrivé. Tout brûlait, brûlait... [Ivi, p. 1029].

[1236] Peut-être était-ce là le principal détail de toute cette histoire : depuis ses treize ans, d'après ce que j'avais vu et compris, RIEN ne pouvait intimider Arbus, rien ni PERSONNE n'était assez puissant ou menaçant ou séduisant pour le détourner de ses intentions. D'une certaine façon, lui-même ne pouvait pas modifier la direction dans laquelle il se dirigeait ... Pour cette raison aussi, à l'école, nous le considérions comme inhumain et c'est un peu à cause de sa vertu ou pour cette limite de caractère, que j'étais devenu son ami, que je l'admirais et je le craignais un peu. Il n'y aucune dissuasion, aucun danger ou aucune punition valable dans le monde dont la menace aurait pu l'inhiber Il était insensible aux appels, aux promesses, aux récompenses, aux avertissements, à l'intimidation. Après tout, ai-je pensé, avec un frisson de consternation, il n'était pas si différent d'un autre protagoniste de ce livre ... [Ivi, p. 1028].

d'autrui. Par conséquent, le narrateur essaie de faire contraster la violence des mondes parfaits de l'esprit avec le doute : seul celui qui accepte l'incertitude de la vie peut aussi accepter que son idéal ne corresponde jamais totalement à la réalité. Donc, au courage de l'auto-affirmation, de type héroïque, Albinati oppose le courage du doute, de celui qui sait s'arrêter face à l'impossibilité de tout avoir.

Le deuxième personnage de ces derniers chapitres est présent à la messe :

> La donna bionda che chiudeva la fila dei Rummo alla messa di mezzanotte avrebbe potuto essere la moglie di Ezechiele, o forse una delle sorelle, Elisabetta o Rachele, o magari una figlia grande dello stesso Ezechiele, ma era impossibile dirlo perché, mentre gli altri sedevano, lei stava inginocchiata e pregava tenendo il viso affondato nelle mani. Aveva un certo cappotto rosso dalle cui maniche spuntavano le dita lunghe e pallide, dietro le quali si nascondeva. […] Finalmente la donna col cappotto rosso si levò le mani dal viso e mi accorsi che era vecchia, come l'architetto, ed era infatti l'altro architetto, sua moglie Eleonora, madre di Ezechiele e Gioacchino e di quella nidiata di bambini che ora avevano tutti almeno cinquant'anni. Tutti meno una. Immaginai che avesse pregato nel ricordo lontano di Giaele. Le sue mani esangui, che mi ero rammaricato di non poter stringere, erano le mani di una vecchietta e il suo viso era smunto. Aveva gli occhi rossi e distratti. Mi commossi nel vederla. Be', sì, vorrei avere la forza, io da solo, di quell'intera famiglia, per piegare con le mie invocazioni la volontà divina. Restaurare la felicità perduta[1237].

On a déjà rencontré la famille Rummo notamment la mère, Eleonora. Il faut souligner que ces personnages, même s'ils ont fait l'objet d'un certain intérêt dans cette thèse, apparaissent peu dans le texte. On peut dire que cette scène montre leur importance, malgré leur modeste présence dans le texte. Il faut se rappeler que les Rummo représentent une famille « angélique » qui cache, au contraire, un esprit égoïste et individualiste. La mère, entre tous, est sûrement le personnage le plus emblématique de cette façon d'être : elle se montre croyante et

[1237] La femme blonde qui fermait la file des Rummo à la messe de minuit aurait pu être la femme d'Ézéchiel, ou peut-être l'une des sœurs, Elizabeth ou Rachel, ou peut-être une fille aînée d'Ézéchiel lui-même, mais il était impossible de le dire car, tandis que les autres étaient assis, elle était agenouillée et priait, le visage enfoui dans ses mains. Elle portait un certain manteau rouge dont les manches laissaient apparaître les longs doigts pâles derrière lesquels elle se cachait. [...] Enfin, la femme au manteau rouge retira ses mains de son visage et je me rendis compte qu'elle était vieille, comme l'architecte, et qu'il s'agissait en fait l'autre architecte, sa femme Eleonora, mère d'Ézéchiel et Gioacchino et de cette ribambelle d'enfants qui avaient maintenant tous au moins cinquante ans. Tous, sauf une. J'imaginais qu'elle avait prié pour la mémoire lointaine de Giaele. Ses mains blanches, que je regrettais de ne pas pouvoir serrer, étaient celles d'une vieille dame et son visage était décharné. Ses yeux étaient rouges et distraits. J'ai été ému de la voir. Eh bien, oui, j'aimerais avoir la force, moi seul, de toute cette famille, de faire plier la volonté divine avec mes invocations. Pour retrouver le bonheur perdu [Ivi, p. 1279-1281].

satisfaite comme son mari, mais, en réalité, elle vit l'angoisse de l'énième maternité, vécue comme une obligation de Dieu et non comme une joie.

Eleonora Rummo, dans la scène finale, représente une sorte de double du narrateur : « Forse presero tutti la comunione, nella chiese del SLM, eccetto Eleonora e io »[1238]. On a vu que le lecteur rencontre pour la première fois le personnage d'Eleonora lors du récit de l'excursion au lac de la famille Rummo, pendant laquelle la plus jeune fille, Giaele, meurt. Ici, le narrateur déclare que la mère ne voulait pas de sa dernière fille, puisqu'elle était désormais fatiguée de toutes ses grossesses. Même si le décès de Giaele n'est pas directement lié à l'action de sa mère, le récit du lac semble être la « réalisation » du désir obscur de la mère. En voulant faire une comparaison avec le discours psychanalytique, on peut confronter Eleonora à l'image de la mère « haineuse » : « pour assurer à l'enfant le holding, il faut que la mère puisse consacrer une partie de ses forces, de son énergie, à alimenter et contenir le développement de l'enfant. Si elle n'y parvient pas, la demande de l'enfant peut lui apparaître comme persécutive »[1239]. Dans le cas d'Eleonora, on est face à une femme surchargée de responsabilités à cause d'une famille très nombreuse :

> Ne avrebbe fatto volentieri a meno di quell'ultimo dono, ma non poteva rifiutarlo, purché fosse l'ultimo. Così, nel nome di battesimo scelto stavolta solo da lei, e non in comune accordo, per la bambina, che naturalmente quando venne al mondo fu amata dalla madre come e forse più degli altri sei, può darsi che vi fosse un inconscio o malizioso riferimento all'episodio che caratterizza l'eroina biblica, Giaele, e la rende famosa tra chi frequenta la Bibbia sul serio e non nella maniera fanciullesca e superficiale di suo marito. In un episodio narrato quasi di fretta, la giovane Giaele uccide un temibile nemico degli israeliti facendolo ubriacare e poi piantandogli un grosso chiodo nella tempia. E così viene sempre raffigurata, con il martello levato in aria dal braccio muscoloso. Quel chiodo, Eleonora se l'era sentito dentro, all'inizio della gravidanza, che la graffiava, la bucava, proprio nel punto dove si trovava il feto in formazione di Giaele, poi abituandosi all'idea di partorire e allattare e insomma ricominciare daccapo tutte le pratiche che riguardano l'accudimento di un piccolo […], da un giorno all'altro non l'aveva sentito più, quel chiodo. In una remota zona della sua coscienza, era balenata un'altra immagine: il chiodo la piccola Giaele l'avrebbe piantato nella testa di suo padre.
>
> Le credenze e la fede comune e il lungo matrimonio e la biondezza possono indurre a credere che Davide e sua moglie si somiglino, ma non è così. Eleonora ha un temperamento artistico, solo in apparenza dolce ma in realtà tenace, e malgrado la ragnatela di rapporti di sangue e

[1238] Peut-être tout le monde communia-t-il, à l'église du SLM, sauf Eleonora et moi [Ivi, p. 1291].

[1239] Michèle Benhaïm, *L'ambivalence de la mère* (2001), Toulouse, Érès, 2011, p. 110.

> amicizia che una famiglia così grande comporta, o forse proprio a causa di questa spesa ininterrotta verso il prossimo, ha mantenuto con riserbo una zona di pensieri e sentimenti preclusa agli altri. Ed è una zona assai più vasta e profonda e misteriosa di quanto quel cuorcontento di Davide arrivi a immaginare[1240].

Il est difficile de croire que l'Albinati-narrateur ait pu connaître de manière si profonde l'intimité d'Eleonora Rummo. Pour cela, il faut imaginer que cette description est en réalité une projection du narrateur : donc, Eleonora Rummo représente une manière d'être, tout comme plusieurs autres personnages de ce texte. Eleonora, comme Arbus, cache en lui un monde vaste et complexe, toutefois elle accepte de faire des compromis avec la réalité et pour cela, elle essaie de faire coexister le monde de son esprit avec les difficultés et les contraintes de la vie. Elle n'est pas un esprit angélique comme sa blondeur semble en témoigner : elle arrive même à imaginer des scènes violentes contre son mari, à transformer sa fille en une figure héroïque, mais sanglante. Elle est « haineuse » dans son intimité, mais, en se confrontant à la réalité, elle essaie de lutter contre ses sentiments négatifs et d'apparaître comme une personne positive. À la lumière de ce qu'on vient de lire, on peut comprendre la fonction du personnage d'Eleonora : elle représente celle qui essaie de faire partie de la communauté, en participant à la messe, malgré son âme imparfaite. S'agenouiller pour prier, mais refuser l'eucharistie, exprime l'idée qu'on peut se plonger dans la vie du groupe, mais sans l'accepter totalement. Elle essaie de suivre les valeurs chrétiennes, mais, en même temps, vit son imperfection à travers une rêverie violente. De plus, le narrateur est très semblable à ce personnage :

[1240] Elle se serait volontiers passé de ce dernier cadeau, mais elle ne pouvait pas le refuser, tant que c'était le dernier. Ainsi, dans le prénom de baptême choisi cette fois seulement par elle, et non par eux deux, pour l'enfant, qui, naturellement, quand elle vint au monde fut tout de suite aimée par sa mère peut-être plus que les six autres, sans doute y avait-il une référence inconsciente ou espiègle à l'épisode de l'héroïne biblique, Yaël, qui la rendit célèbre pour ceux qui prennent la Bible au sérieux, non pas de la manière puérile et superficielle de son mari. Dans un épisode raconté presque à la hâte, la jeune Yaël tue un ennemi redoutable des Israélites en le saoulant, puis en plantant un gros clou dans sa tempe. Et c'est ainsi qu'elle est toujours représentée, avec le marteau soulevé en l'air par son bras musclé. Ce clou, Eleanora l'avait senti en elle, au début de la grossesse, qui la grattait et la transperçait, juste à l'endroit où le fœtus de Giaele grandissait. Ensuite, alors qu'elle s'habituait à l'idée d'accoucher et d'allaiter et en somme de recommencer depuis le début tous les soins d'un enfant [...], d'un jour à l'autre, elle n'avait plus senti ce clou. Dans une région reculée de sa conscience, une autre image clignotait : la petite Giaele qui plantait le clou dans la tête de son père.

Les croyances, la foi commune, un long mariage et leur blondeur pourraient vous amener à croire que David et sa femme se ressemblent, mais ce n'est pas le cas. Eleanora a un tempérament artistique, doux en apparence, mais en fait tenace, et malgré le réseau de liens de sang et d'amitié qu'implique une famille aussi nombreuse, ou peut-être précisément à cause de ces dépenses ininterrompues pour les autres, elle s'est réservé une zone de pensées et de sentiments fermée aux autres. Et c'est une zone beaucoup plus grande, beaucoup plus profonde et mystérieuse que ce que le vaniteux David peut imaginer [Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, op. cit., p. 366-367].

> Non debbo distrarmi dalla messa, stavolta, voglio restare sino al termine della funzione. Voglio ascoltare e partecipare. Questa messa di Natale infine dev'essere valida, almeno questa. Scocca la mezzanotte. È nato. Io non ho la fede. Non l'ho mai trovata. A essere onesti, non è che abbia fatto grandi sforzi per cercarla. Non mi sono certo dannato l'anima per salvarmela. Pensavo che dovesse venire da sé, le fede, colpirmi all'improvviso, come una malattia o una vincita al lotto, ma evidentemente non è così[1241].

Albinati vit le bonheur de la naissance de Jésus et, toutefois, il n'a pas la foi. C'est une sorte de défense de l'hypocrisie. Cette qualité, généralement, montre l'individu divisé en deux : ses actions ne correspondent pas à sa volonté, parce qu'elles essaient de montrer une pureté qui, en réalité, n'est pas dans l'intimité. Dans ce cas-là, l'hypocrite est celui qui essaie d'agir de façon positive ou de participer aux rituels communs, malgré la mesquinerie qui se cache dans son esprit. L'hypocrite est celui qui accepte son imperfection et qui sait que, parfois, il faut agir positivement même si, dans l'âme, on a des sentiments tout à fait contraires. En conclusion, le narrateur peut écrire :

> Un canto appresso all'altro, la messa di Natale al SLM si avviava a conclusione. E il mio cuore era finalmente colmo di gioia[1242].

Toutefois, on l'a vu au début de ce paragraphe, l'image de la messe doit être considérée comme une sorte de rêverie du narrateur. Tout comme l'*Apocalypse* de Jean, ce final est l'anticipation de la fin et non la fin-même. Le texte montre au lecteur un narrateur qui a conclu ses réflexions sur cette partie de sa vie : la date, au contraire, montre qu'il y a un auteur qui imagine un Noël 2015 même s'il a déclaré avoir fini le texte le 29 Septembre 2015. Le roman doit finir, alors que la vie continue.

Albinati imagine son apocalypse, c'est-à-dire la fin de ses troubles par rapport à sa formation catholique, et le début d'une période de « joie ». Il faut souligner que ce final est construit à travers l'union d'un épisode de l'enfance et un épisode au-delà de la chronologie déclarée par le texte-même. En voulant continuer la comparaison entre la structure de *La scuola*

[1241] Je ne dois pas me laisser distraire par la messe, cette fois, je veux rester jusqu'à la fin du service. Je veux écouter et participer. Cette messe de Noël doit valoir le coup, au moins cette fois. Il est minuit. Il est né. Je n'ai pas la foi. Je ne l'ai jamais trouvée. Pour être honnête, je n'ai jamais fait de grands efforts pour la chercher. Je n'ai certainement pas damné mon âme pour la sauver. Je pensais que la foi devait venir d'elle-même, me frapper soudainement, comme une maladie ou un gain à la loterie, mais apparemment ça ne fonctionne pas comme ça. [Ivi, p. 1290].

[1242] Chant après chant, la messe de Noël du SLM touchait à sa fin. Et mon cœur était enfin plein de joie [Ivi, p. 1292].

cattolica et celle de la Bible, on peut faire référence aux réflexions de Giorgio Agamben sur le lien entre l'idée de Paradis et de Règne de Dieu :

> Le paradis terrestre et le Royaume sont les deux fractions qui résultent de la tentative des théologiens de penser à la nature humaine et à son bonheur possible. Ceux-ci sont divisés en un élément préhistorique (le Jardin d'Eden) et un élément post-historique, le Royaume, mais ils restent séparés et incommunicants et, en tant que tels, inaccessibles[1243].

L'épisode de Padre Marenzio décrit l'enfance, au sein du San Leone Magno, comme un moment de sûreté. La figure du prêtre mélange les virtus viriles avec celles maternelles, en montrant une pré-histoire de l'individu dans laquelle on peut être protégé et aimé gratuitement. L'enfant est celui qui subit l'amour : il est l'image d'une autre manière d'être passif, pas forcément négative. D'autre part, Albinati imagine un moment de joie, dans lequel il arrive à suivre la messe de Noël au San Leone Magno, après de nombreux échecs. Ce moment est post-historique, puisque c'est au-delà de la dernière date enregistrée du narrateur-même. Ici, on retrouve la volonté de s'abandonner aux autres, mais à la lumière de la maturité : on peut se plonger dans la communauté même si on ne partage pas toutes les valeurs de celle-ci. Pourtant, la passivité de l'enfance est un passé inaccessible et l'acceptation de sa propre imperfection un futur encore incertain.

3.2.4 L'Apocalypse de l'idéologie

Le chapitre final d'*Il tempo materiale* se focalise sur le personnage de Wimbow. C'est un personnage important du point de vue symbolique qui rentre dans l'intrigue terroriste des trois garçons seulement à la fin. En effet, la dernière mission représentée par le roman est la capture de cette petite fille[1244] :

> Penso alle forze elettrostatiche che tengono uniti gli atomi in una molecola. A tutte le forze invisibili che danno coesione alle cose. Wimbow è questo. Forza invisibile. Legame. […] Wimbow genera legami, spiega Volo. Lei, da sola, solo esistendo. Morana era l'opposto,

[1243] Il paradiso terrestre e il Regno sono le due frazioni che risultano dal tentativo dei teologi di pensare la natura umana e la sua possibile beatitudine. Queste si scindono in un elemento pre-storico (il Giardino in Eden) e in un elemento post-storico, il Regno, che restano però separati e incomunicanti e, in quanto tali, inaccessibili [Giorgio Agamben, *Il Regno e il Giardino*, op. cit., p. 119]

[1244] Cf. Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 269 ; trad. fr., p. 309.

> respingeva. Con lui era tutto semplice, non c'era niente da rompere. Wimbow invece attrae. *Lega*[1245].

Wimbow est une camarade d'école des trois terroristes, ainsi décrite, de façon synthétique, par Volo : « È una femmina. Una bambina […]. È anche muta […]. È meticcia. È bella. È tutto quello che deve essere »[1246]

Wimbow est l'image de l'altérité, parce qu'elle est très différente des trois garçons. De plus, sa nature métisse empêche de la définir de façon précise : si jusqu'à maintenant les identités des personnages se sont formées grâce aux oppositions des contraires, comme par exemple italien/dialecte ou actif/inactif, dans le cas de Wimbow, les choses deviennent plus difficiles. En effet, elle représente l'union des oppositions de signifiants : elle représente un *héteron* radical pour les garçons, surtout parce qu'elle est une femme. Ce dernier élément est le plus important : Wimbow crée des liens parce qu'elle est « belle », donc attractive. Cet aspect est présent dès la première apparition de Wimbow : elle est décrite à travers les yeux du narrateur, qui s'arrête sur chaque détail de cette petite fille. Pour cela, il est important d'analyser une scène, dans laquelle on peut voir toutes les difficultés pour le narrateur/terroriste de partager ses sentiments avec elle :

> In quel momento […] una zanzara che prima galleggiava nella luce era planata fino alla mano ferma, senza che la bambina creola se ne accorgesse, e si era messa a succhiare il chiaro della pelle. Io mi ero avvicinato in stupore e in allarme, la bambina creola aveva sollevato lo sguardo verso di me, la zanzara si era staccata dalla mano e con un movimento secco l'avevo presa al volo, nel pugno della destra, senza stringere[1247].

Nimbo capture le moustique et le garde, comme une sorte de relique :

> E aveva, dentro, il suo sangue, una goccia di sangue della bambina creola, una particola della sua biologia, e io me ne ero innamorato e l'avevo guardata con una tenerezza alla quale la zanzara

---

[1245] Je pense aux forces élecrostatiques qui maintiennent les atomes d'une molécule unis. À toutes les forces invisibles qui donnent de la cohésion aux choses. Wimbow est cela. Force invisible. Lien. […] Wimbow génère du lien, explique Envol. À elle seule, rien qu'en existant. Morana était le contraire, il repoussait. Avec lui, tout était simple, il n'y avait rien à briser. Wimbow, elle, attire. Elle *lie* [Ivi, p. 271 ; trad. fr., p. 311].

[1246] C'est une fille. Une enfant […]. Elle est également muette […]. Elle est métisse. Elle est belle. Elle est tout ce qu'elle doit être [Ivi, p. 270 ; trad. fr., p. 310]

[1247] À cet instant précis […] un moustique qui flottait jusqu'alors dans la lumière a plané jusqu'à la main immobile, sans que la petite fille créole s'en aperçoive, et s'est mis à sucer la clarté de la peau. Je me suis approché, stupéfait et alarmé, la petite fille créole a levé les yeux vers moi, le moustique a quitté sa main et, d'un mouvement sec, je l'ai attrapé en plein vol, dans le creux du poing droit, sans serrer [Ivi, p. 31 ; trad. fr., p. 37].

> aveva risposto girandosi di spalle, ma io volevo prendermi cura di lei, custodirla come si custodisce la reliquia che contiene il frammento del santo, adorarla come un insetto-tabernacolo: volevo tenerla segregata con il suo globulo rosso segregato, ma assicurandole il nutrimento e la vita[1248].

Ici, on peut observer l'incapacité de Nimbo à entrer en contact avec l'altérité : il n'arrive pas à se confronter à l'objet de son amour, il a besoin de garder un objet fétiche qui le représente. Par conséquent, il capture le moustique pour obtenir une partie de Wimbow à vénérer : il l'enferme dans un petit sac et lui donne son bras pour le nourrir :

> Avevo passato l'intero pomeriggio con il braccio nel sacchetto, andando avanti e indietro per casa, più avulso e concentrato del solito. La sera mi ero chiuso in bagno e avevo aperto il sacchetto: sul braccio avevo dei rigonfiamenti rossi e larghi, e in una crespa bianca sul fondo c'era il corpo della zanzara, piegato, anchilosato, le antenne abbandonate, i fili delle zampette inariditi, lo stiletto inanimato. Morta di rabbia e di dolore dopo la vendetta, con il mio sangue a seccare dentro quello della bambina creola[1249].

C'est une union insensée : Nimbo arrive à avoir un contact avec son « amour » seulement à travers le moustique. Il est l'intermédiaire qui permet aux deux sangs de s'unir, en une sorte d'acte sexuel in vitro : le contact est possible seulement à la troisième personne, de façon mécanique et sans l'investissement émotionnel de Wimbow, qui ne sait rien. L'union se passe uniquement dans l'esprit de Nimbo.

Dans une autre scène, cette impossibilité à communiquer avec Wimbow est remarquée plus clairement encore :

> Durante il ritorno a casa raccolgo altre lumache, sempre con le dita nella terra. […] Poi, dopo i compiti, prendo i pennarelli e le tiro fuori dalla scatola. Su ogni guscio scrivo una lettera

[1248] Et il avait en lui son sang, une goutte de sang de la petite fille créole, une particule de sa biologie dont j'étais amoureux, moi, si bien que je l'ai regardé avec une tendresse à laquelle le moustique a répondu en se plaçant de dos. Mais je voulais m'occuper de lui, le soigner comme on soigne les reliques d'un saint, l'adorer tel un tabernacle insecte : je voulais le conserver au secret, lui et son globule rouge également au secret, tout en assurant son alimentation et sa survie [Ivi, p. 32 ; trad. fr., p. 38-39].

[1249] J'ai ensuite passé tout l'après-midi le bras dans le sac, à faire les cent pas dans l'appartement, encore plus étranger au monde et concentré qu'à l'ordinaire. Le soir, je me suis enfermé dans la salle de bains et j'ai ouvert le sac : mon bras portait de larges zones enflées et rouges, et le corps du moustique reposait au fond, dans un pli blanc, il était recroquevillé, ankylosé, les antennes abandonnées les petites pattes tels des fils nus, le stylet inanimé. Mort de colère et de douleur suite à sa vengeance, mon sang séchant dans celui de la petite fille créole [Ivi, p. 33 ; trad. fr. p. 40].

dell'alfabeto, le lettere compongono le parole, le parole la frase. Elementare. Tragica. *Tu chi sei?* Soltanto questo. […] È una domanda, ma non la faccio io: è il mondo che interroga la creatura[1250].

Chaque jour Nimbo forme cette question sur le sol, à l'entrée de l'école, en utilisant les escargots. Il espère que cette question soit vue par Wimbow :

Poi, dopo dieci giorni di tentativi, la bambina creola scende dalla macchina, si gira, rallenta il passo e si ferma. Guarda. Contempla. Le scie biancastre, di consistenza diversa, che le lumache hanno lasciato, storte e traslucide. I gusci sbriciolati nella polpa secca che punteggiano lo spazio. Una strage per giorni invisibile, la disperazione delle parole.
Fa un passo di lato, si china e osserva un *chi*, solo un *chi* superstite, che si sta lentamente separando, che se ne va rassegnato alla deriva. Che non domanda, non risponde: *è*. La bambina prende i tre gusci con le dita, se li posa sul palmo. Accucciata, si guarda intorno. Un mittente, è come se si dicesse, deve esistere. Qualcosa che spieghi, che dia un senso. Io allora mi defilo, mi mimetizzo nel mucchio e sento, sotto la pelle della fronte, la commozione per le parole che resistono, e dicono, anche alla deriva. Sento la riconoscenza. Poi vedo la bambina creola risollevarsi, le lumache ancora sul palmo, e a modo suo svettare con la testa per cercare un nesso. È così bella, così serena, e sento branchi, sciami, stormi di parole muoversi dal mondo verso di lei, vocabolari interi scomparire nel suo corpo, tutto il linguaggio concepibile farsi materia microscopica e trovare posto dentro la sua carne[1251].

On l'a vu : Nimbo n'arrive pas à avoir un contact direct avec la petite fille. Il a besoin des insectes : ce sont des intermédiaires qui permettent aux deux enfants de communiquer. Nimbo pose la question de l'identité à cette petite fille qui est caractérisée par sa nature indéfinissable,

[1250] Sur le chemin de la maison, je ramasse d'autres mollusques, toujours en plongeant les doigts dans la terre […]. Puis, après les devoirs, je prends mes feutres et je sors les escargots de leurs boites, Sur chaque coquille, je trace une lettre de l'alphabet, les lettres composent des mots les mots une phrase. Elémentaire. Tragique. *Qui es-tu ?* Rien de plus. […] C'est une question, mais ce n'est pas moi qui la pose : c'est le monde qui interroge la créature à travers moi [Ivi, p. 53 ; trad. fr., p. 62].

[1251] Puis, après dix jours de tentatives, la petite fille créole descend de voiture, se tourne, ralentit le pas et s'arrête. Elle regarde. Elle contemple. Les traces blanches, de différentes consistances, zigzagantes et translucides, qu'ont laissées les escargots. Les coquilles émiettées dans la pulpe sèche qui parsèment l'espace. Un massacre invisible pendant des jours, désespoir des mots.
Elle fait un pas de côté, se penche et observe un qui, seulement un qui rescapé, s'écarter lentement et s'en aller, résigné, à la dérive. Il ne demande pas, ne répond pas : il *est*. Ls petite fille prend les trois coquilles dans ses doigts, elle les dépose dans sa paume. Accroupie, elle regarde autour d'elle. Il doit bien y avoir un expéditeur, elle semble se dire. Quelque chose qui justifie, qui donne un sens. Alors, moi, je me défile, je me fonds dans la masse et, sous la peau de mon front, je sens l'émotion face à ces mots qui résistent et disent, même à la dérive. J'éprouve de la gratitude, Puis je vois la petite fille créole se redresser, les escargots encore dans la paume de la main, et, ò sa façon, lever la tête pour trouver un lien, Elle si belle, si sereine, et je sens des hordes, des troupeaux, des essaims de mots qui proviennent du monde et se dirigent vers elle, des dictionnaires entiers qui disparaissent dans son corps, tout le langage possible et imaginable qui se change en matière microscopique et trouve lace dans sa chair [Ivi, p. 54 ; trad. fr., p. 63-64].

question qui se transforme en un simple pronom interrogatif : « chi ». Cette scène montre que, avant toute forme de signification, il y a toujours quelqu'un qui veut signifier quelque chose : ce « chi » existe, indépendamment de son identité et de ce qu'il veut dire. Il y a toujours un individu inconnu, mais existant, qui peut entrer en contact avec nous, n'importe où et n'importe quand. Si les petits terroristes se posent la problématique de la signification, Wimbow montre qu'il y a une vérité encore plus profonde que cela : la signification est une conséquence de l'acte de communiquer, du désir de contacter l'autre. La question « qui es-tu ? » est secondaire par rapport à l'existence du « *chi* » : Wimbow est au-delà de toute définition, parce qu'elle est le symbole de l'importance de l'existence en général.

Les petits terroristes, en inventant l'alphamuet, essaient de transformer leur corps en quelque chose de signifiant. Au contraire, Wimbow est un corps pur, qui attire indépendamment de sa valeur ou de sa signification. Elle est belle et muette. Ce corps est une force qui agit simplement en existant :

> Le ossa di Wimbow immerse nella carne […]. Non riesco a chiudere le ossa dentro il corpo della bambina creola. Pensare che lei sia materia, Ossa, carne, tessuti, organi interni. Spina dorsale. Che ogni due mesi scompaia e ricompaia. Non ci riesco. […] La riduzione del proprio amore a organismo. O forse il contrario. L'elevazione. Amare un corpo che è prima di tutti un organismo. Amarlo nonostante questo. Per questo: perché è anche un organismo. Una macchina anatomofisiologica. Il corpo che esiste prima che la mia immaginazione se ne impossessi. Il corpo che genera i movimenti, la bellezza dei movimenti. Lo splendore della pelle scura. Il buio luminoso. La bocca che respira e che non dice le parole. Le cavità. L'ano dal quale ogni giorno vengono fuori gli escrementi. La vagina della quale non so niente, che è a un millimetro dall'inimmaginabile e che provo lo stesso a immaginare, e che è atroce immaginare. Il modo in cui il celeste e l'infero si combinano per dare luogo a un'esistenza. L'amore filtrato dalla biologia[1252].

Dans une autre partie du texte le narrateur dit : « Sento che le parole *bella*, *bellissima*, percorrere una traittoria curvilinea, trafiggerle dolcemente la carne e scomparire nel suo buio,

[1252] Les os de Wimbow plongés dans sa chair […]. Je n'arrive pas à enfermer les os dans le corps de la petite fille créole. Songer qu'elle est matière. Os, chair, tissus, organes internes. Colonne vertébrale. Que tous les deux mois elle disparaît et réapparaît. […] L'être aimé ravalé au rang d'organisme. Une machine anatomicophysiologique. Le corps qui existe avant que mon imagination ne s'en empare. Le corps qui génère les mouvements, la beauté des mouvements. La splendeur de sa peau mate. Le noir lumineux. La bouche qui respire et ne prononce pas les mots. Les cavités. L'anus par lequel sortent chaque jour les excréments. Le vagin dont je ne sais rien, qui se trouve à un millimètre de l'inimaginable et que je tente malgré tout d'imaginer, qu'il est atroce d'imaginer. La façon dont le céleste et le trivial s'unissent pour former une existence. L'amour filtré par la biologie [Ivi, p. 278-279 ; trad. fr., p. 319-320].

e so che quelle parole non potrò mai più dirle a nessuno, *sei bella, sei bellissima*, mai più, perché la bambina creola, la sua forma, le ha assorbite, sono sue, dirle a un'altra persona sarebbe una bugia »[1253]. Wimbow est l'exacte contraire des garçons : ils vont devenir des signes, passer de la matière à la pure signification (idéologie, pour reprendre un de leur mot). Dans le cas de Wimbow, c'est le signe qui s'incarne en elle.

Dans le rapport entre Nimbo et Wimbow, on peut voir une critique des théories postmodernes sur la possibilité d'analyser le vrai et le réel. Pour mieux comprendre cet aspect, il est utile d'introduire les réflexions de Franca D'Agostini à ce propos :

> Pour les néo-positivistes, le « vrai » n'est pas vrai par rapport aux faits, mais par rapport à une vision-construction du monde, et cela fonctionne très bien dans la logique. La vérité dans la logique est la vérité dans un domaine, ou même (si vous voulez) dans un monde possible, et le domaine-langue (ou monde) est construit. Si la philosophie est au niveau de la logique, ou au niveau de l'analyse des méthodes de la science, elle n'a pas à voir avec les faits-faits, mais avec les faits-interprétations/constructions. Dire que les faits-constructions sont construits, et qu'ils traitent de philosophie, est tout à fait différent de dire que les faits-faits sont des constructions, ou qu'ils n'existent pas en tant que tels[1254].

En effet, on peut soutenir l'idée que la pensée post-moderne extrêmise la théorie des jeux linguistiques de Ludwig Wittgenstein : la signification d'un mot dépend toujours du type de langage auquel il appartient, tout comme les pièces d'un jeu d'échecs. La figurine du roi a un sens uniquement si on la considère à côté des autres pièces et dans les règles de son jeu. Autrement, elle est un simple objet[1255]. En effet, les petits terroristes (ce n'est pas par hasard si on les a appelé « mathématiciens ») créent un domaine-langage et essaient, à travers la violence, de l'imposer dans la réalité. Toutefois, le réel fait résistance : on l'a vu en analysant la scène de l'attaque contre la voiture du directeur du collège.

[1253] Je sens les mots, *belle*, *très belle*, qui suivent une trajectoire courbe, transpercent délicatement sa chair et disparaissent dans son obscurité, et je sais que je ne pourrai plus jamais les dire à personne, ces mots, *tu es belle*, *tu es très belle*, jamais plus, car la petite fille créole et sa forme les ont absorbés, ils lui appartiennent, les dire à quelqu'un d'autre serait un mensonge [Ivi, p. 51 ; trad. fr., p. 60].

[1254] Per i neopositivisti "vero" non è vero in relazione ai fatti, ma se mai in relazione a una visione-costruzione del mondo, e ciò funziona benissimo in logica. La verità in logica è verità-in-un-dominio, o anche (se si vuole) in un mondo possibile e il dominio-linguaggio (o mondo) è costruito. Se la filosofia si colloca al livello della logica, o al livello dell'analisi dei metodi della scienza, non ha a che fare con i fatti-fatti, ma con fatti-interpretazioni/costruzioni. Dire che i fatti-costruzioni sono costruiti, e che di essi si occupa la filosofia, è ben diverso dal dire che i fatti-fatti sono costruzioni, o che non esistono come tali [Franca D'Agostini, *Realismo?*, op. cit., p. 104-105].

[1255] Cf. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 43-44.

Wimbow échappe à tout jeu linguistique : elle est indéfinissable. Vue sa nature métisse, en cela, elle est l'élément qui montre que le système des terroristes est voué à l'échec, comme tous les systèmes enfermés dans une « logique » qui ne s'occupe pas de se confronter aux faits. On ne peut pas attribuer à Wimbow une valeur précise : on sait qu'elle est belle, mais cet adjectif est très vague. En effet, le mot « belle » indique plus un rapport entre personnes qu'une qualité de l'individu ainsi décrit : la personne qui désigne comme « belle » une autre personne, en réalité nous dit qu'elle éprouve des sentiments « positifs » par rapport à l'autre. Le mot « belle » donne plus d'informations sur celui qui l'utilise que sur celui qui est décrit comme tel. Wimbow est un référent pur, qui montre que chaque définition n'arrivera jamais à bien représenter son objet. Il y a toujours quelque chose au-delà des discours.

Nimbo s'aperçoit que sa vision du monde est enfermée dans le dernier chapitre, quand il s'apprête à réaliser le kidnapping de Wimbow :

> Vorrei non dover muovere più un passo. Restare qui, le scarpe serenamente immerse nell'ennesima pozzanghera. Immobile, soltanto sensoriale, riuscire a guarire dall'infezione delle parole. Perché ho capito che mentre il compagno Volo lavorava per diventare prigioniero politico, io ho lavorato per potermi dichiarare, adesso, prigioniero mitopoietico. Solo questo. Il piacere di stare nelle frasi. La fatica. La paura di uscire dalle frasi. Per un anno ho fabbricato un linguaggio – proclamare, enfatizzare, minacciare – e l'ho attraversato un passo alla volta, una parola dopo l'altra, fino ad arrivare qui, ora, quasi le sette di sera del 21 dicembre 1978, a fare l'eversore dell'eversione[1256].

Nimbo est prisonnier du jeu linguistique qu'il a produit avec ses compagnons. À tel point qu'ils en arrivent à perdre leur identité, parce qu'ils vivent exclusivement pour l'idéologie. Les petits garçons se transforment en outils de l'idée, en sacrifiant leur vie :

> Compagno Nimbo, dice guardando in basso, lo sai che quando un'ape punge, il suo pungiglione resta attaccato alla vittima e poi l'ape muore?
> […]
> Non lo sapevo, dico.

[1256] Je voudrais ne plus avoir à faire le moindre pas. Rester ici, les chaussures sereinement plongées dans une énième flaque d'eau. Immobile, n'être que sensations, pouvoir guérir de l'infection des mots. Car j'ai compris : tandis que le camarade Envol œuvrait à devenir prisonnier politique, j'œuvrais quant à moi de façon pouvoir exiger à présent le statut de prisonnier mythopoïétique. Uniquement cela. Le plaisir d'exister dans les phrases. L'effort. La peur de sortir des phrases. Pendant un an, j'ai produit du langage – proclamer, souligner, menacer – et je l'ai traversé un pas après l'autre, un mot après l'autre, jusqu'à parvenir ici, maintenant, à presque sept heures du soir, ce 21 décembre 1978, et à subvertir la subversion [Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, op. cit., p. 300 ; trad. fr., p. 345]

> L'ape inocula il veleno, il suo corpo si strappa e muore.
> […] Funziona così anche per i fuchi, dice. Servono soltanto a fecondare la regina. Lasciano i propri genitali nel suo corpo e subito dopo muoiono. […] E quindi muoiono sempre: operaie, fuchi, la regina. Le api muoiono tutte.
> E anche noi dobbiamo trovare il nostro modo di morire, dico[1257].

Selon Volo, la juste façon de « mourir » est une phrase « che separa e unisce un mondo a un altro mondo. La cerniera. La formula magica […]. Mi dichiaro prigioniero politico. […] È l'ultimo tributo alle parole della militanza, la frase con la quale ci si libera dalla propria angusta storia personale per entrare nel tempo infinito della mitologia rivoluzionaria »[1258]. Toutefois, Nimbo, dans le dernier chapitre, semble choisir une autre façon de « mourir » : il trahit ses compagnons et lui-même, en envoyant à la police toutes les données nécessaires pour les capturer[1259]. Pourtant, il a encore le temps de rencontrer Wimbow, laquelle a été invitée chez lui. La police représente l'autre monde dont Volo parlait : la phrase « j'exige le statut de prisonnier politique » est la manière, pour les terroristes, de confronter l'exceptionnalité de leurs actions à la norme. C'est une façon de justifier la violence aux yeux du système juridique qui devra les juger. Le terroriste abandonne la particularité de ses actions pour devenir un simple « statut », une fonction juridique qui efface sa singularité. Il devient un « cas », l'énième « abeille » de l'idée.

Au contraire, Nimbo découvre l'amour : cette forme de « lien », au lieu d'effacer la singularité de l'individu, la rend plus forte. C'est un lien qui arrête chaque ascension vers la transcendance : Nimbo sort du « mythe » pour revenir à son corps :

> Non so perché, bambina creola, ho deciso che tu sei il legame. Non so perché così, senza conoscerti, senza averti, sento la tua mancanza. Tu sei dove la frase cede e si sfalda, uno strato

---

[1257] Sais-tu que lorsqu'une abeille pique, son dard reste enfoncé dans la peau de sa victime et ensuite elle meurt, camarade Nimbo ? il m'interroge en regardant en bas.
[…]
Je ne le savais pas, je reconnais.
L'abeille inocule son venin, son corps s'arrache et meurt. […] C'est aussi comme ça avec les faux-bourdons, il reprend. Ils ne servent qu'à féconder la reine. Ils abandonnent leurs parties génitales dans son corps et juste après ils meurent […]. Et donc elles meurent toujours : ouvrières, faux-bourdons, reine. Les abeilles meurent toutes [Ivi, p. 285 ; trad. fr., p. 327-328].

[1258] [Une phrase] qui sépare puis unit un monde et un autre monde. La charnière. La formule magique […]. J'exige le statut de prisonnier politique […]. C'est l'ultime tribut versé aux mots du militantisme, la phrase par laquelle on se libère de sa propre et étroite histoire personnelle pour entrer dans le temps infini de la mythologie révolutionnaire [Ivi, p. 286 ; trad. fr., p. 329].

[1259] Cf. Ivi, p. 302-303 ; trad. fr., p. 347-349].

> di pelle dopo l'altro, fino al vuoto […]. Wimbow si alza, fa un passo verso di me, mi tocca il collo, le guance, gli zigomi, mi mette le dita a corona intorno alla testa, i pollici sulla fronte, le altre dita a raggiera. Sento il calore dei polpastrelli, sento che mi placa. Poi Wimbow solleva le mani verso l'alto […], mi guarda e nel suo sguardo c'è il tempo calmo, poi mi lascia e torna indietro, nella penombra dietro la sedia a dondolo[1260].

En analysant les petits terroristes, on a vu que chaque être doit se confronter au temps qui passe et au changement. L'idée est parfaite, mais elle ne peut jamais se réaliser complétement parce que le réel, au contraire, est sujet au hasard. Toutefois, le « lien amoureux » permet d'atteindre le « temps calme », c'est-à-dire à une sorte d'arrêt du changement en tant que forme de destruction. Pour comprendre cet aspect, il faut analyser les noms des deux personnages. Pour Nimbo : « *Nimbo* – « nembo », « piccola nuvola », « cerchio di luce vaporosa » - è la parola che indica la mia naturale sovrannaturale circonfusione »[1261]. Wimbow est « *vento-arcobaleno* »[1262]. Les deux noms montrent une forme de luminosité : la première est « divine », comme l'auréole des saints, alors que la deuxième est matérielle. De plus, « nimbo » indique aussi le « nuage », alors que le « vent » présent dans le nom de Wimbow est le moyen pour éloigner les nuages et faire revenir le soleil. Le rencontre du vent et du nuage permet le retour de la lumière : mais on passe de la lumière transcendante du halo à la lumière physique de l'arc-en-ciel. L'amour est l'étincelle qui, au lieu de créer un feu destructeur, donne la possibilité à la vie de se perpétuer :

> Il presepe della biologia, fatto con il buio siderale che riempie la cavità femminile e con la materia stellare frantumata nello sperma maschile che quando entra nella cavità si disintegra nel nero e crea lo sciame bianco, la stria delle costellazioni luminose, e nel corpo e nel cosmo, nella dolcezza di ogni conflagrare, fa nascere la notte – e ogni figlio è notte e conflagrazione e smarrimento, tempo incarnato, e le generazioni da millenni si chinano sul corpo del tempo e lo guardano e lo immaginano e adorano il suo buio difeso dalle stelle immaginando che nelle cose,

---

[1260] Je ne sais pas pourquoi j'ai décidé que tu étais le lien, petite fille créole. Je ne sais pas pourquoi, sans te connaître, sans t'avoir, j'éprouve un tel manque. Tu es là où la phrase se défait et cède, une couche de peau après l'autre, jusqu'au vide. […] Wimbow se lève, fait un pas vers moi, touche mon cou, mes joues, mes pommettes, elle met ses doigts en couronne au-dessus de ma tête, les pouces sur mon front, les autres en éventail. Je sens la chaleur du bout de ses doigts. Puis Wimbow lève les mains vers le haut […], elle me regard et je peux lire dans ses yeux le temps calme, enfin elle me libère et retourne là-derrière, dans la pénombre qui enveloppe le fauteuil à bascule [Ivi, p. 308-309 ; trad. fr., p. 354-355].

[1261] Et *nimbe* – « nimbus », « petit nuage », « cercle de lumière vaporeuse » - est le mot qui désigne mon auréole naturelle et surnaturelle [Ivi, p. 13 ; trad. fr., p. 16].

[1262] *Vent-arc-en-ciel* [Ivi, p. 150 ; trad. fr., p. 174].

> oltre all'infinito impulso a permanere, ci sia un fine, e allora al tempo mescolano il linguaggio e la distruzione dei corpi e nel buio creano e disintegrano parole, lo sgretolarsi delle luci.
> Nel silenzio di quest'ultimo minuto, accovacciato davanti al corpo accovacciato del mio amore, del mio amore immemore, del mio amore reale e inventato, del mio amore creolo, creato, ascolto il rombo futuro della materia che mescola in me e in lei le stelle alle ossa, il sangue alla luce, il rumore della trasformazione infinita della materia in dolore e del dolore in tempo.
> Ed è solo adesso, quando nella fabbricazione della nostra notte le stelle esplodono nel nero, che alla fine delle parole comincia il pianto[1263].

C'est la dernière page du roman, laquelle revêt des tonalités poétiques. Ici, la création « cosmique » des étoiles est comparée à l'acte sexuel, c'est-à-dire à l'acte de création de la vie particulière. L'individu et le cosmos font partie de la même structure, qui se renouvelle toujours. Destruction et création, création et destruction s'alternent perpétuellement dans le temps. Toutefois, on peut diviser cette citation en deux parties : dans la première, on observe un « éternel changement », on passe de l'obscurité à la lumière, du vide au plein, du noir au blanc et les génitaux ne sont rien d'autre que l'incarnation particulière d'une structure cosmique beaucoup plus vaste. La sexualité s'inscrit dans le processus du changement, en suivant les règles du cosmos. En revanche, le deuxième paragraphe, à travers la répétition des adjectifs possessifs, montre que l'amour est capable de transformer la sexualité en quelque chose d'exceptionnel, d'unique et d'irrépétible. Les mots, on l'a vu, sont l'outil pour propager l'idée : le langage permet de partager la singularité d'une pensée et de transformer l'individu en une « abeille » de l'idéologie. Les larmes qui ferment le roman, au contraire, sont un geste physique, qui n'a rien de conceptuel, qui est le symptôme d'une douleur intime. L'idéologie effrite l'individu et le transforme en une représentation du système, alors que l'amour jette l'individu

[1263] La crèche de la biologie, constituée par l'obscurité sidérale qui remplit la cavité féminine, avec la matière stellaire émiettée dans le sperme masculin qui, lorsqu'il pénètre la cavité, se désintègre en plein noir et forme l'essaim blanc, le sillage des constellations lumineuses et, dans le corps et le cosmos, dans la douceur de chaque conflagration, fait naître la nuit – et chaque enfant est nuit et conflagration et égarement, temps incarné, et, depuis des millénaires, les générations se penchent sur le corps du temps, l'examinent, l'imaginent et adorent son obscurité défendue par les étoiles en imaginant qu'ne plis du besoin infini de durer, dans les choses, il y a une fin, et alors ils mêlent le langage et la destruction des corps au temps, ils créent et désintègrent les mots dans l'obscurité, et les lumières s'effritent.
Dans le silence de cette dernière minute, penché sur le corps penché de mon amour, de mon amour sans mémoire, de mon amour réel et inventé, de mon amour créole, créé, j'écoute le bourdonnement futur de la matière qui même en moi et en elle les étoiles aux os, le sang à la lumière, le bruit que fait la transformation infinie de la matière en douleur et de la douleur en temps.
Et c'est seulement maintenant, quand les étoiles éclatent en pleine obscurité, dans l'élaboration de notre nuit, qu'après les mots viennent enfin les larmes [Ivi, p. 310-311 ; trad. fr., p. 357-358].

dans l'éternité du cosmos, mais en lui permettant de garder sa propre unicité. L'idéologie absorbe, alors que l'amour lie en respectant les individualités.

Le dernier chapitre d'*Il tempo materiale* abandonne la chronologie du récit et montre les projections du narrateur, ses visions du futur, parmi lesquelles il y a une description de sa vie avec Wimbow :

> Abbiamo vent'anni, siamo innamorati e questa sera abbiamo mangiato la pizza del forno, bruna e con il pomodoro che schiuma rosso e zuccherino, seduti sui gradini du un palazzo, riparati da un cornicione, mentre più in là si tutto diluvia e sulle dita sgretolano le briciole e le gocce. Abbiamo trent'anni, viviamo insieme e una volta mentre faccio il bagno va via la luce e l'acqua calda non funziona, allora tu riscaldi l'acqua in cucina, la porti nella pentola, mi vedi nudo e io, anche se nudi ci conosciamo, mi vergogno e mi guardo le ossa delle gambe.
> Trentacinque anni e una mattina presto, mentre siamo nell'ultimo sonno, tu sul ventre con il braccio lungo il corpo, io sul fianco rivolto verso di te, socchiudi la mano e mi prendi tra le dita, piano, inconsapevole, e nel dormiveglia sento che la tua mano dorme e io sono il suo sogno; poi, svegli, andiamo in balcone ad annusare il gelsomino.
> Ne abbiamo cinquanta e abbiamo dimenticato tante cose. Non siamo più insieme e non ci incontriamo mai. Ogni tanto qualcosa ci fa tornare in mente un gesto o una parola e facciamo, separati, archeologia.
> Abbiamo mille anni e siamo biologia. I nostri corpi non ci sono più e sono altro. Un tuo piede è un sasso, il mio naso è sabbia. […] Senza coscienza, la mano dell'uomo nel quale ci sei tu prende la matita nella quale ci sono io e scrive delle frasi, e noi esistiamo ancora nel movimento e nella scrittura[1264].

[1264] Nous avons vingt ans, nous nous aimons et, ce soir, nous avons mangé une pizza à emporter, brune, la sauce tomate qui écume, rouge et sucrée, tous deux assis sur les marches d'un immeuble et abrités par une corniche, tandis qu'un peu plus loin il pleut à verse sur tout, que les miettes et les gouttes coulent sur nos doigts.
Nous avons trente ans, nous vivons ensemble et un jour, pendant que je prends un bain, la lumière s'éteint, il n'y a plus d'eau chaude, alors tu fais chauffer de l'eau à la cuisine, tu l'apportes dans une casserole, tu me vois nu, et, même si ce n'est pas la première fois, j'ai honte, je regarde les os de mes jambes.
Trente-cinq ans et, un matin de bonne heure, quand nous sommes encore à moitié endormis, toi sur le ventre, un bras le long du corps, et moi sur le côté, tourné vers toi, tu entrouvres la main e tu me prends entre tes doigts, doucement, inconsciemment, et, dans mon demi-sommeil, je sens ta main qui dort, moi qui suis son reve ; puis, une fois réveillés, nous allons sur le balcon humer le jasmin.
Nous en avons cinquante et nous avons oublié tant de choses. Nous ne sommes plus ensemble, nous ne nous voyons jamais. De temps à autre, quelque chose nous fait revenir en mémoire un geste, un mot, et, séparés, nous jouons les archéologues.
Nous avons mille ans et nous sommes pure biologie. Nos corps n'existent plus, ils se sont transformés. Un de tes pieds est une pierre, mon nez est sable […]. Sans en avoir conscience, la main de l'homme dans laquelle tu es désormais saisit le crayon dans lequel je suis, moi, et note des phrases, et nous existons encore, dans le mouvement et l'écriture [Ivi, p. 306-307 ; trad. fr., p. 353-354].

Tous les individus sont destinés à périr et à revenir à la matière. Toutefois, l'amour rend uniques certains instants de vies des amants : même si l'amour peut finir, le souvenir de l'intense lien vécu reste dans l'être, s'incarne dans la matière. Le titre du roman est très clair : le temps est matériel, donc même la transcendance est quelque chose d'immanent. L'au-delà des corps n'est pas un au-delà de la physique, mais le passage de la vie particulière de l'être individuel à celle universelle de l'être cosmique. Mais, cet au-delà est possible uniquement si on a eu de l'amour : pour garder son essence, il faut avoir été quelque chose pour quelqu'un. C'est le regard d'autrui qui donne une valeur à l'individu. Si l'obstination à l'affirmation de ses propres idées ne concerne pas l'autre, alors chaque action est vouée à l'échec ou, pire, à se perdre dans l'éternité qui change continuellement.

Ce n'est pas par hasard que le dernier chapitre s'appelle *Lander* [Atterrisseur] : les événements narrés se passent quand « una sonda sovietica si posa delicatamente sul suolo di Venere »[1265]. En effet, le narrateur déclare que ce sera cet événement qui lui permettra de finir son histoire :

> Da qui la Terra, l'Italia, Palermo e Nimbo sono perfettamente visibili.
> Senza dire una parola, lo storpio naturale, Ezechiele, la zanzara, il piccione preistorico, Crematogastra, la pozzanghera a forma di testa di cavallo, Morana, lo Spago, la Pietra e il Cotone guardano. Come loro hanno bisogno della sonda umana Nimbo per conoscere lo spazio il tempo e il loro collasso, allo stesso modo Nimbo ha bisogno della loro percezione.
> Io ne ho bisogno.
> Per finire[1266].

Le regard de l'autre (ici on lit une liste de tous les personnages qui font partie de la vie de Nimbo : la famille et ses amis imaginaires), le regard lointain est la seule possibilité pour comprendre, pour sortir de la clôture de sa propre pensée. L'amour n'est rien d'autre que la force qui rend possible, pour l'individu, de regarder au-delà de lui-même.

[1265] Une sonde soviétique se pose délicatement sur le sol de Vénus [Ivi, p. 292 ; trad. fr., p. 336].

[1266] D'ici, la Terre, l'Italie, Palerme et Nimbe sont parfaitement visibles.
Sans dire un mot, l'estropié de naissance, Ezéchiel, le moustique, le pigeon préhistorique, Crématogastre, la flaque d'eau en forme de tête de cheval, Morana, le Fil, la Pierre et le Coton observent. De même qu'ils ont besoin de la sonde humaine Nimbe pour connaître l'espace, le temps et leur effondrement, Nimbe a besoin de leur perception. J'en ai besoin.
Pour finir [Ivi, p. 294 ; trad. fr., p. 338].

3.3 La Révélation/Révolution

Dans les romans de l'Apocalypse, on a examiné une conception du temps chrétien médiéval, selon laquelle l'accomplissement du moment décisif est une chose située dans le futur. On est projeté vers l'avenir, en attendant un moment de paix sans pouvoir connaître la vraie nature de cette paix. Au contraire, montre Karl Löwith :

> D'après le Nouveau Testament, l'apparition du Christ n'est pas un fait particulier, même extraordinaire, à l'intérieur de la continuité de l'histoire du monde ; elle est l'événement unique qui met d'un seul coup en question tout le déroulement de l'histoire et le cours de la nature en faisant brutalement irruption dans son déroulement naturel, le lien entre le péché et la mort[1267].

La conception du temps chrétien présente dans le Nouveau Testament montre à l'humanité que le moment décisif est déjà passé : alors, l'être humain doit seulement continuer l'œuvre déjà commencée par Jésus. Dans le cas des textes que l'on analysera dans ce paragraphe, on ne parle pas de l'histoire du monde en général, mais de l'histoire du monde construit par le texte même. Même quand les textes essaient de décrire des histoires vraies, comme dans *Un viaggio* et *Tabloid Inferno*, le lecteur se retrouve toujours face à une portion du monde beaucoup plus vaste que celle qui est au-delà des pages.

Dans ces textes, on essayera de montrer qu'il y a un événement qui décrit une possible voie pour sortir de la violence, donc, une possibilité d'action est révélée au lecteur. On décrit une phase de révolution encore inachevée : il y a eu des changements, l'être complètement accompli est encore loin. Pour en revenir à la philosophie de Badiou, on peut dire que c'est seulement dans ces romans que l'on rencontre un véritable événement, c'est-à-dire un fait qui brise la continuité temporelle précédente et ouvre vers de nouvelles possibilités existentielles. Le lecteur est directement appelé par le texte à lutter contre la violence : par exemple, dans le cas d'*Un viaggio*, le récit essaie de montrer une autre façon de vivre dans le territoire, en respectant ses qualités sans les vendre au marché. On verra que ces textes montrent de nouveaux exemples de vie qui essaient de s'opposer à l'égoïsme et à la prévarication. Badiou a appelé « fidélité » l'action qui veut faire survivre la nouvelle possibilité existentielle montrée par l'événement, tout comme le chrétien, qui essaie de rester fidèle à l'événement du Christ :

[1267] Karl Löwith, *Histoire et salut*, op. cit., p. 239.

> La fidélité à la déclaration est cruciale, car la vérité est un processus, et non une illumination. On a besoin pour la penser de trois concepts : celui qui nomme le sujet au point de la déclaration (πιστις, généralement traduit par « foi », mais qu'on dira mieux « conviction ») ; celui qui nomme le sujet au point de l'adresse militante de sa conviction (ἀγάπη, généralement traduit par « charité », mais qu'on dira mieux « amour ») ; celui qui nomme le sujet dans la force de déplacement que lui confère la supposition du caractère achevé du processus de vérité (ἐλπίς, généralement traduit par « espérance », mais qu'on dira mieux encore « certitude »)[1268].

Autrement dit : on essayera de montrer que les fins de ces textes décrivent des personnages qui sont convaincus de l'importance de leur bataille, qui luttent parce qu'ils aiment ou veulent protéger quelque chose, ils sont certains que leurs efforts les conduiront à une meilleure condition de vie. Les textes de la révélation sont très différents de ceux de l'éternel retour : ici, on croit encore en la possibilité d'un changement, alors que pour les autres, il s'agit de comprendre qu'il y a une nature violente qui peut être contrôlée, mais jamais vaincue. Les romans de l'Apocalypse, même s'ils ne tendent plus vers une transcendance métaphysique, renvoient à une transcendance intraphysique qui reste toujours mystérieuse. On compte sur une sorte de sacré sécularisé : on a confiance dans la possibilité d'un ordre humain qui peut assurer la paix, mais on n'arrive pas encore à l'identifier.

En revanche, on essayera de montrer que dans les romans de la révélation/révolution apparaît une attitude très similaire à celle de l'homme révolté décrit par Albert Camus :

> L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées. Dès ce moment, toute interrogation, toute parole, est révolte, alors que, dans le monde du sacré, toute parole est action de grâces. Il serait possible de montrer ainsi qu'il ne peut y avoir un esprit humain que deux univers possibles, celui du sacré (ou, pour parler le langage chrétien, de la grâce), et celui de la révolte[1269].

Maintenant, on peut comprendre la différence entre les romans de l'Apocalypse et ceux de la Révélation : dans les premiers, à la fin les personnages se retrouvent face à l'attente de la paix. Mais ils n'agissent pas, ils restent bloqués. Au contraire, les romans de la Révélation montrent des personnages en mouvement, qui agissent afin d'accomplir un but. Les premiers,

---

[1268] Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, op. cit., p. 18.

[1269] Albert Camus, *L'homme révolté* (1951), Paris, Gallimard, 1985, p. 36.

face au sacré de l'existence, attendent une force (Camus parle de grâce) qui peut les sauver, les hommes révoltés se dirigent vers l'idée de vie dans laquelle ils croient.

3.3.1 La Révélation de l'Histoire

On a vu que dans ce roman, le quartier Sanità est décrit comme un lieu sanglant et voué à la mort. De plus, la structure du roman montre au lecteur une chronologie inversée : on part de la fin, c'est-à-dire de l'assassinat de Felice Lasco, le protagoniste de l'histoire. Dans le premier chapitre de cette thèse, on a déjà eu l'occasion d'analyser ce personnage : c'est un véritable événement incarné qui tombe dans le quartier, en montrant à certains de ses habitants d'autres possibilités au-delà de la vie criminelle. Dans ce chapitre, on se focalisera sur certains personnages qui essaient de perpétuer l'enseignement de Felice Lasco.

Le retour dans son quartier d'origine a permis à cet homme de comprendre que, pour se défendre de la violence de la Camorra, il faut avant tout changer son propre regard sur les choses : si l'on décrit toujours le *rione* comme un lieu de mort, alors la violence ne s'arrêtera jamais. Dans une lettre à sa femme, Felice affirme qu'il est nécessaire de montrer un autre visage du quartier, celui qui défend la vie :

> Ma sbaglieresti, Arlette, a pensare che alla Sanità si sappia celebrare soltanto la morte. La sensazione del grembo materno che si prova alla Sanità non ha eguali, e non dico soltanto in via metaforica e generale. È un'esperienza che ho vissuto di persona e che mi ha insegnato che cosa vuol dire da queste parti l'arrivo di una vita, quanto entusiasmo susciti.
> Ero qui da pochi giorni soltanto, quando un pomeriggio, imboccando un vicolo a casaccio, sono stato attratto da una folla assiepata fuori a un terraneo. […] Pensa, Arlette, dall'esterno era visibile un grande letto occupato da una donna che aveva appena partorito. Un bel maschietto. Che a un certo punto la mammana – vale a dire colei che per mestiere, ma senza alcun titolo di studio, assiste le puerpere nella loro estrema fatica – ha esibito come un trofeo all'esterno, provocando un putiferio di applausi. Lo confesso: ho applaudito anch'io, e nessuno si è meravigliato che lo facessi.
> Non so che cosa ne pensi: a me l'episodio pare bellissimo e perfino commovente perché testimonia quanto intenso sia l'attaccamento alla vita in questa comunità esposta poi di continuo al disagio, alla malattia e alla morte[1270].

[1270] Mais tu te tromperais, Arlette, de penser que la Sanità ne peut que célébrer la mort. Le sentiment de l'utérus maternel qui se ressent à la Sanità est sans précédent, et je ne parle pas métaphoriquement et généralement. C'est une expérience que j'ai vécue personnellement et qui m'a appris ce que cela signifie ici l'arrivée d'une vie, l'enthousiasme qu'elle suscite.

Cette attitude ne s'est pas perdue avec la mort de Felice : pendant son retour à Naples, il a eu le temps de construire un lien très fort avec une fille, Adele. Il l'a « adottata, ma nel segreto del suo cuore »[1271].

Adele est une chercheuse qui étudie l'histoire du *rione* Sanità et fait partie d'une association de guides qui essaie de montrer aux gens la beauté de ce quartier :

> Sa tutto, Adele. E quello che sa, lo sa davvero: lo ha studiato, approfondito, lo ha avvolto nella sete della sua passione di ricercatrice, e alla fine ne ha fatto oggetto di una serie di dispense a beneficio dei ragazzi che aspiravano e diventare guide turistiche all'interno della cooperativa. In queste dispense c'è un po' l'intera storia del nostro Rione[1272].

Elle essaie de faire vivre à tous la sensation de « découverte » que Felice a éprouvé à son retour à Naples. Il est nécessaire de faire changer, comme Felice l'a affirmé à la fin, l'attitude envers la Sanità, puisque ce quartier a aussi été un lieu de vie et de résistance. Adele est le personnage qui a hérité du désir de Felice de « re-connaître » son lieu de naissance, et, en même temps, celui qui lui permet d'accomplir ce processus :

> Lo avrebbe accompagnato nella visita purificatrice alle catacombe di San Gennaro di cui conservava un vago, annebbiato ricordo: catacombe restaurate, come gli aveva raccontato padre Rega, dai ragazzi della cooperativa La Paranza. Da tempo desiderava farsi pellegrino in quella parte del ventre di Capodimonte da cui tutto in sostanza proviene, perché noi delle Sanità, disse, siamo figli delle grotte, figli del tufo, che soprattutto nei tempi più lontani ci ha protetti, riparati, resi invisibili, procurandoci perfino il pane necessario alla sopravvivenza, come attestano interi

---

Je n'étais là que depuis quelques jours, quand un après-midi, au détour d'une ruelle, j'ai été attiré par une foule rassemblée devant un local. [...] Imagine, Arlette, de l'extérieur on voyait un grand lit occupé par une femme qui venait d'accoucher. Un joli petit garçon. Et à un moment donné, la *mammana* - c'est-à-dire celle qui, par le métier, mais sans aucune qualification, assiste les accouchées dans leur effort extrême – l'a exhibé comme un trophée à l'extérieur, provoquant un tollé d'applaudissements. J'avoue : j'ai applaudi, et personne n'a été surpris que je le fasse.

Je ne sais pas ce que tu penses : pour moi, cette épisode semble beau et même émouvant parce qu'il témoigne de l'intensité de l'attachement à la vie dans cette communauté, constamment exposée à l'inconfort, à la maladie et à la mort [Ermanno Rea, *Nostalgia*, op. cit., p. 272-273].

[1271] [Il l'a] adoptée, mais dans le secret de son cœur [Ivi, p. 221].

[1272] Elle sait tout, Adèle. Et ce qu'elle sait, elle le sait vraiment : elle l'a étudié, approfondi, enveloppé dans la soif de sa passion de chercheuse, et en a fini par en faire l'objet d'une série de polycopiés au profit des jeunes gens qui aspirent à dvenir des guides touristiques au sein de la coopérative. Dans ces documents, il y a un peu de toute l'histoire de notre quartier [Ivi, p. 223].

> quartieri di Napoli costruiti nei secoli con le nostre pietre, sottratte senza sosta alla montagna fino a creare un'intera città sotterranea[1273].

En étudiant l'histoire du quartier, on comprend que le *genius loci* criminel est un mythe imposé par la violence. La réalité est différente : ce territoire, dans le passé, a été un lieu de travail qui a permis à sa population de survivre. La pierre du quartier est le symbole d'une nature créatrice : contre la destruction ramenée par la Camorra, il y a un passé d'édification. Découvrir cette histoire signifie aussi créer des postes de travail honnêtes, afin de permettre aux jeunes gens du quartier de survivre grâce au tourisme. Pour cela, Adele, avec sa coopérative et Padre Rega, a lutté pour ouvrir à nouveau l'ancienne entrée des catacombes :

> Adele racconta. Adesso la sua voce è fredda e professionale. Dice che un tempo queste catacombe potevano essere raggiunte soltanto dall'alto, da Capodimonte, dove sorge la chiesa dell'Incoronata Madre del Buon Consiglio, luogo di partenza e conclusione di qualsiasi visita turistica. Un grave pregiudizio per il Rione e la sua comunità, che venivano di conseguenza espropriati di una risorsa culturale ed economica fondamentale. Riaprire la basilica di San Gennaro, ripristinando l'intero percorso in modo da consentire l'accesso alle catacombe dal basso, dalla Sanità, divenne perciò una questione di vita o di morte per un quartiere già condannato dagli eventi e dalla storia alla solitudine e all'esclusione. Padre Rega ne fece una ragione di mobilitazione generale, una bandiera, e tanto lottò finché, assieme ai ragazzi della Paranza, riuscì ad averla vinta[1274].

Paradoxalement, les catacombes, symbole de la mort, peuvent devenir une source de vie pour le *rione*. Cela confirme le fait que, parfois, il suffit de changer les mythes pour changer les choses. De plus, cette histoire a aussi une haute valeur symbolique : la dichotomie haut/bas,

---

[1273] Elle l'aurait accompagné lors d'une visite purificatrice des catacombes de San Gennaro, dont il gardait un souvenir vague et trouble : des catacombes restaurées, comme lui avait dit le Père Rega, par les garçons de la coopérative La Paranza. cela faisait longtemps qu'il voulait faire un pèlerinage dans cette partie du ventre de Capodimonte d'où tout provient essentiellement, parce que nous, ceux de la Sanità, dit-il, nous sommes des enfants des grottes, les enfants du tuf, qui surtout dans les temps les plus anciens nous a protégés, nous a réparés, rendus invisibles, nous a même fourni le pain nécessaire à notre survie, comme en témoignent des quartiers entiers de Naples construits au fil des siècles avec nos pierres, extraites sans relâche de la montagne jusqu'à créer toute une ville souterraine [Ivi, p. 220-221]

[1274] Adele raconte. Maintenant, sa voix est froide et professionnelle. Elle dit que dans le passé ces catacombes ne pouvaient être atteintes que d'en haut, de Capodimonte, où se trouve l'église de l'Incoronata Madre del Buon Consiglio, lieu de départ et de conclusion de toute visite touristique. Il s'agissait d'un grave préjudice pour le quartier et sa communauté, qui ont donc été dépossédés d'une ressource culturelle et économique fondamentale. La réouverture de la basilique de San Gennaro, la restauration de l'ensemble du parcours afin de permettre l'accès aux catacombes d'en bas, de la Sanità, est devenue une question de vie ou de mort pour un quartier déjà condamné par les événements et l'histoire à la solitude et à l'exclusion. Le père Rega en a fait un motif de mobilisation générale, un drapeau, et i a lutté jusqu'à ce que, avec les jeunes de la Paranza, il réussisse à gagner [Ivi, p. 226]

ici, n'a pas seulement une signification spatiale, mais aussi morale. C'est le récit d'une lutte populaire, de la force d'un prêtre de quartier et d'un groupe de jeunes qui veulent défendre leur territoire et, surtout, redevenir les protagonistes de la Sanità. Le roman donne une signification matérielle à la découverte de ses propres racines : la recherche historique n'est pas seulement une possibilité de construire la propre identité, mais aussi le premier pas pour rétablir l'unité de la communauté, en tant que force sociale et économique.

En effet, l'histoire de *Nostalgia* est un récit de type économique. L'opposition entre Felice et Oreste est l'opposition entre le travail légal et le travail criminel. À ce propos, le chapitre 8 est certainement le plus intéressant : c'est le récit de l'histoire économique du quartier. On peut y reconnaître les dichotomies nécessaires pour comprendre la signification des luttes représentées dans ce roman. Dans ce chapitre, on raconte l'art de la « guanteria », c'est-à-dire de la production de gants. Cet art était le moteur économique du quartier et la fierté de la ville de Naples, qui dominait ce marché depuis l'ère des Bourbon[1275] :

> Ho ammirato alcuni esemplari di quell'epoca conservati da uno degli ultimi imprenditori-guantai rimasti su piazza. Si tratta di capi lunghi fino al gomito, candidi, con fori sul dorso e riempiti da sofisticati ricami all'uncinetto, così teneri al tatto da darti la sensazione di accarezzare un agnello ancora vivo. Queste fabbriche si tramanderanno di padre in figlio, fino a quella sorta di apocalisse che, dagli anni ottanta in poi, farà della Sanità, un po' alla volta, un deserto produttivo, dominio incontrastato di violenti e facinorosi, dove si va perdendo perfino la memoria delle proprie remote virtù[1276].

Dans ce chapitre, on peut comprendre l'importance de la mise en intrigue : en effet, il y a deux explications à la chute du marché des gants dans le quartier Sanità. Choisir l'une des deux signifie changer complétement son propre regard sur la nature du *rione*. Les récits qui sortent de l'histoire d'une communauté ne sont jamais neutres : ils peuvent influencer profondément la façon d'agir des personnes.

[1275] Cf. Ivi, p. 53.

[1276] J'ai admiré quelques spécimens de cette époque conservées par l'un des derniers entrepreneurs-*guantai* laissés sur le marché. Ce sont des gants de couleur blanche, longs jusqu'aux coudes, avec des trous au dos et remplis de broderies au crochet sophistiquées, si tendre au toucher qu'ils vous donnent le sentiment de caresser un jeune agneau. Ces usines se sont transmises de père en fils, jusqu'à à cette sorte d'apocalypse qui, à partir des années 80, fit peu à peu de la Sanità un désert productif, un domaine incontesté de la violence et des fauteurs de troubles, où même la mémoire de ces anciennes vertus se perd [Ivi, p. 53-54].

La première explication lie la fermeture des entreprises de gants aux luttes ouvrières de la fin des années Soixante :

> Lo sciopero riguardava una questione di civiltà, di rispetto delle regole, di diritti costituzionali, di legalità, il che, se da una parte riempiva la gente di orgoglio elevando la sua coscienza sociale e politica, dall'altra gettava nello scompiglio il modello stesso di produzione così come si era strutturato nel tempo fino a diventare ritmo, abitudine, efficienza, tradizione. Nonché vantaggio per l'imprenditore, anzi profitto sfacciato.
> […] Fu un successo totale. Da schiavi o giù di lì che erano, guantai e calzaturieri videro di colpo riconosciuti i loro diritti, riconosciuta la loro dignità di cittadini […]. Dai quali tuttavia non è poi derivato niente di buono, nessun processo virtuoso. Anzi le cose sono andate via via a scatafascio, sino a far regredire la Sanità ai suoi peggiori standard di malaffare e disordine[1277].

Selon cette vision, la richesse du quartier dérive de l'exploitation du travail de l'ouvrier : changer cette structure signifie aller vers l'échec. Ici la structure maître/esclave est tellement forte que personne ne peut y renoncer, sauf si on veut tomber dans une situation encore pire :

> Secondo questa tesi sciagurata, la struttura stessa di Napoli (figuriamoci del nostro quartiere) non sarebbe in grado di sopportare un regime di regole legali in quanto esse imbriglierebbero il naturale bisogno di volatilità di certe forme produttive. Un modo come un altro per dire che la Sanità ha l'illegalità nel sangue e nessun traffico vi può attecchire che non sia doverosamente illegale[1278].

La deuxième explication, au contraire, lie la fin de la *guanteria* à la globalisation et à la société consumériste : « Per la Sanità la campana a morto del guanto (e anche della scarpa di lusso, pelle e suola) arrivò in realtà attraverso la paccottiglia cinese, e prima ancora attraverso la moda cosiddetta seriale, all'insegna dell'usa e getta »[1279].

[1277] La grève était une question de civilisation, de respect des règles, des droits constitutionnels, de légalité. Cela, d'une part, remplissait les gens de fierté en élevant leur conscience sociale et politique, d'autre part bouleversait le modèle de production même tel qu'il s'était structuré au fil du temps, au point de devenir rythme, habitude, efficacité, tradition. C'était non seulement un avantage pour l'entrepreneur, mais aussi un profit effronté. [...] Ce fut un succès total. D'esclaves ou presque, les fabricants de gants et de chaussures virent soudainement leurs droits et leur dignité reconnus, en tant que citoyens [...]. Cependant, rien de bon, aucun processus vertueux, n'en est sorti. En fait, les choses ont progressivement empiré, au point de faire régresser la Sanità à ses pires formes de malfaisance et de désordre [Ivi, p. 57-58].

[1278] Selon cette thèse malheureuse, la structure même de Naples (sans parler de notre quartier) ne serait pas en mesure de supporter un régime de règles juridiques, puisqu'elles emprisonneraient le besoin naturel de volatilité de certaines formes de production. Une façon comme les autres de dire que la Sanità a l'illégalité dans le sang et qu'aucun trafic ne peut s'y installer s'il n'est pas consciencieusement illégal [Ivi, p. 60-61].

[1279] Pour la Sanità l'arrêt de mort du gant (et aussi de la chaussure de luxe, cuir et semelle) fut effectivement véhiculé à travers la pacotille chinoise, et avant cela par la mode dite sérielle, au nom du jetable [Ivi, p. 59].

La dichotomie haut/bas déjà rencontrée permet de mieux comprendre le récit du chapitre 8 : d'un côté la faute de la chute de la Sanità est venue du peuple, de l'autre du système économique globalisé. Montrer les luttes ouvrières comme l'erreur qui a causé les fermetures des entreprises signifie jeter la responsabilité de la pauvreté sur les pauvres eux-mêmes. En effet, la première explication montre un monde féroce, dans lequel le seul ordre possible est celui de l'exploitation. Par conséquent, il faut accepter sa propre fonction : autrement, on peut tomber dans l'anarchie et le sang. Pourtant, c'est derrière cette façon de penser que se cache l'esprit criminel qui hante la Sanità. Dans cette vision du monde on observe deux seules possibilités : ou l'ordre de la violence ou l'anarchie de la violence. Dans tous les cas, c'est la force qui règne : on ne peut pas sortir de la lutte pour la survie. On peut seulement la contrôler, en acceptant une violence plus faible par rapport à celle des guerres criminelles.

Diaboliser le bas signifie surtout tromper les personnes sur les causes réelles des difficultés économiques : en effet, derrière l'échec de la *guanteria* il y a un monde qui ne considère plus la qualité comme une valeur. Pour l'économie globale, il faut gaspiller, parce que, selon Jean Baudrillard, « la société de consommation a besoin de ses objets pour être et plus précisément elle a besoin de le détruire. L'" usage " des objets ne mène qu'à leur *déperdition lente*. La valeur créée est beaucoup plus intense dans leur *déperdition violente* »[1280]. Pour cela, l'objet de qualité est devenu un problème, parce qu'il ne participe pas à cette destruction violente puisqu'il est fait pour durer.

Le monde du gaspillage anéantit toute forme d'histoire, tout comme celle de la Camorra : elle s'impose comme une structure qui a toujours été présente dans le quartier. Elle ne veut pas paraître comme une construction sociale humaine, mais comme une force de la nature. Accuser les luttes ouvrières signifie être contre le changement, donc contre une vision historique de la réalité : on ne peut pas sortir de la dichotomie maître/esclave, le monde est enfermé dans un « éternel retour » de cette structure. De plus, la Camorra est une structure qui aggrave le gaspillage : à travers le marché de la drogue, c'est l'être humain même qui devient l'objet à consommer. Pour le boss, chaque personne est ou l'énième client à jeter dans l'addiction ou l'énième soldat à sacrifier pour conquérir le pouvoir.

Maintenant, il est facile de comprendre l'importance de choisir une chercheuse en histoire comme héritière de l'enseignement de Felice : rétablir une vision historique de la réalité signifie

[1280] Jean Baudrillard, *La société de consommation*, op. cit., p. 56.

ouvrir le monde à la possibilité du changement. En effet, le texte, en creusant l'histoire de la Sanità, découvre que le quartier a connu d'autres structures de pouvoir dans le passé. Par exemple, en regardant une fresque dans les catacombes :

> Poi Adele lo conduce all'affresco di Cerula e lì Lasco sente i battiti del cuore rallentare sempre più, la mente che si annebbia, le ginocchia che tremano. Gli occhi spalancati di Cerula dalle grandi pupille scure, il suo volto affilato, il mento perfettamente rotondo, la bocca piccola, il collo lungo… è il ritratto di Arlette da giovane. […] Allora Adele, per strapparlo alla sua confusione, prova a raccontargli la storia dell'affresco.
> Lei, dice, fu di sicuro una diaconessa, una specie di vescovo-donna, in ogni caso un personaggio di grande rilievo nella Chiesa delle origini. La sua autorità la si deduce tra l'altro dal modo in cui viene rappresentata, con le braccia sollevate e sulla punta delle dita due libri aperti: i Vangeli. Prima del restauro il suo volto era irriconoscibile, sommerso da incrostazioni calcaree. Poi, un bel giorno ricevemmo una donazione importante. Fummo noi ragazze a decidere, nell'ambito della Paranza, l'opera da restaurare: Napoli è una città matriarcale e la Sanità è una sorta di Napoli al quadrato. Così toccò a Cerula riemergere in tutta la sua muliebre bellezza dai depositi che due millenni e mezzo di abbandono le hanno appiccicato addosso[1281].

Même la fondation de la coopérative qui gère les catacombes essaie de rétablir une ancienne structure économique du *rione*. Padre Rega est l'autre personnage qui considère Felice Lasco comme un exemple à suivre et, selon lui, la seule possibilité pour faire revivre la Sanità est la diffusion de la fraternité :

> Occorre tornare a riempire i mercati veri, quelli che nascono nelle piazze, in mezzo alla gente. Sono da sempre luoghi d'incontro delle persone uguali e libere, terreni fertili per lo sviluppo di una cultura comunitaria e cittadina. È all'interno di questi spazi concreti e multiformi che possono crescere le virtù civili, la vita relazionale, la civiltà dell'amore e la spiritualità. Si tratta, in fondo, di restare fedeli alla nostra grande tradizione che s'ispira a un'economia civile, capace di favorire un mercato comunitario e non capitalistico.

[1281] Puis Adèle le conduit à la fresque de Cerula et là, Lasco sent les battements de coeur ralentir de plus en plus, son esprit se troubler, ses genoux trembler. Cerula, ses yeux grands ouverts aux larges pupilles sombres, son visage pointu, son menton parfaitement rond, sa petite bouche, son long cou... est le portrait d'Arlette jeune. [...] Puis Adèle, pour le tirer de sa confusion, essaye de lui raconter l'histoire de la fresque. Elle, dit-elle, était certainement une *diaconessa*, une sorte de femme évêque, en tout cas une figure très importante dans l'Église primitive. Son autorité peut être déduite, entre autres, de la façon dont elle est représentée, les bras levés et deux livres ouverts au bout de ses doigts : les Évangiles. Avant la restauration, son visage était méconnaissable, rongé par des incrustations calcaires. Puis, un jour, nous avons reçu un don important. C'est nous, les filles, qui avons choisi, dans le cadre de Paranza, l'œuvre à restaurer : Naples est une ville matriarcale et la Sanità est une sorte de Naples au carré. C'était donc à Cerula de réapparaître, d'une beauté radieuse, en émergeant des dépôts que deux millénaires et demi d'abandon ont collés sur elle [Ivi, p. 225-226].

> Ecco, guidati da queste premesse, per noi della Sanità è stato quasi naturale fare impresa attraverso la cooperazione. Oggi questa modalità non può più essere vista come un'eccezione o, peggio, come una seconda scelta: va considerata la via maestra, l'unica in grado di ancorare l'agire economico alla reciprocità[1282].

À travers les mots de Padre Rega, on observe l'entier processus qui se trouve à la base de ce roman : dans l'état d'exception du *rione*, il faut établir une nouvelle exception qui puisse ramener la fraternité dans le quartier. Cela est possible en regardant dans le passé, lequel, selon Salvatore Veca, peut être considéré comme une archive de possibilités humaines déjà accomplies. L'homme contemporain peut s'inspirer de la connaissance de l'histoire pour théoriser des nouvelles modalités de l'agir social et politique :

> le fait de regarder le passé avec recul et de l'explorer a pour effet de faire réapparaître, après de longs et sinueux chemins, ce qui est courant dans un contexte différent et inattendu, dans lequel plus d'une circonstance saillante montre son caractère ambivalent et ambigu et il nous incite à réfléchir sur ce qui semblait certain, habituel et à l'abri des interprétations alternatives[1283].

Jusqu'à maintenant, on a vu que le concept de « vie » est lié à la figure de la femme. Felice découvre l'amour pour la vie du quartier en regardent une naissance : dans la Sanità, l'accouchement est un rituel collectif. Adele affirme que le quartier a une structure matriarcale et, pour cela, l'unité des femmes de la coopérative a permis la restauration de la fresque. La femme est celle qui fait vivre, mais aussi celle qui fait revivre. Elle est la figure du soin, contre la violence des camorristes.

Il n'est pas facile de définir la véritable structure du matriarcat, surtout parce que cette forme de pouvoir, aujourd'hui, est considérée comme une sorte de « mythe théorique » qui s'est

---

[1282] Nous devons revenir à l'affluence des vrais marchés, ceux qui naissent dans les places, au milieu des gens. Ils ont toujours été des lieux de rencontre entre des personnes égales et libres, un terrain fertile pour le développement d'une culture communautaire et citoyenne. C'est dans ces espaces concrets et aux multiples facettes que les vertus civiles, la vie relationnelle, la civilisation de l'amour et la spiritualité peuvent grandir. Il s'agit, après tout, de rester fidèle à notre grande tradition, qui s'inspire d'une économie civile, capable de favoriser un marché communautaire et non capitaliste.

Ainsi, guidés par ces prémisses, il était presque naturel pour nous dans la Sanità de faire des affaires grâce à la coopération. Aujourd'hui, ce mode ne peut plus être considéré comme une exception ou, pire encore, comme un second choix : il doit être considéré comme la voie royale, la seule capable d'ancrer l'action économique et la réciprocité [Ivi, p. 250].

[1283] L'effetto dello sguardo a distanza e dell'esplorazione del passato consiste nel far riemergere, dopo lunghi e tortuosi percorsi, ciò che è attuale in un contesto diverso, inaspettato, in cui più di una circostanza saliente mostra la sua natura ambivalente e ambigua e ci induce a riflettere su ciò che sembrava certo, abituale e immunizzato rispetto a interpretazioni alternative [Salvatore Veca, *Il senso della possibilità*, Milan, Feltrinelli, 2018, p. 123].

développé depuis les études de Johann Jakob Bachofen. Le matriarcat, alors, devrait représenter un état archaïque, qui précède l'institution du patriarcat. Dans cette structure, la famille prend son origine à travers la figure de la mère et, donc, la présence d'une figure masculine de référence n'est pas nécessaire. Par conséquent, cette structure est considérée comme sexuellement plus ouverte : étant donné que la mère est « toujours certaine », la figure masculine est un simple outil de reproduction. Il n'y donc pas l'idée d'une « possession » de la femme et des fils, mais la famille est tout simplement une communauté qui vit autour d'une figure féminine[1284]. Le concept d'« ouverture » est fondamental pour comprendre *Nostalgia* : au début, on lit une amitié très forte, un véritable rapport fraternel entre les garçons. Cependant, cette fraternité est fermée : c'est un groupe de garçons contre le reste du monde, puisque leur association est née pour voler. Ensuite, la rupture de cette unité montre la différence entre Felice et Oreste : le premier est l'homme de l'ouverture, puisqu'il vit en voyageant. Le deuxième, au contraire, est un homme cohérent avec la clôture de son quartier : il vit caché comme tous les camorristes.

Il est intéressant de noter que le terme « fraternité » concerne aussi l'œuvre de Saviano : on peut soutenir l'idée que la « fraternité camorriste » est une communauté centripète : son énergie se dirige vers l'intérieur du groupe, en absorbant la force de l'extérieur. Littéralement, la fraternité camorriste vole la richesse du dehors pour enrichir uniquement le dedans. Au contraire, la fraternité de la coopérative est une force centrifuge : l'énergie du dedans se dirige vers l'extérieur, et essaient de se diffuser. La première est une fraternité exclusive, la deuxième est inclusive. Si dans le matriarcat, les fils de différents pères peuvent être considérés comme des frères, dans le patriarcat les rôles sont toujours plus nets, puisque la structure familiale est beaucoup plus rigide.

La dichotomie fermeture/ouverture n'est pas seulement métaphorique : la coopérative « ouvre » les catacombes et fait découvrir l'histoire du quartier aux gens. La femme accouche avec les fenêtres « ouvertes », afin que tout le quartier puisse participer à la naissance. Au contraire, l'« ouverture » du marché globalisé fait « fermer » les entreprises du quartier. En revenant à l'idée que *Nostalgia* serait un récit économique, on peut dire qu'il ne faut pas confondre la « fraternité fermé » liée au concept de concurrence, à celle « ouverte » du partage.

[1284] Cf. Jean-Paul Demoule, « Domination et sexualité : ce que la préhistoire peut en dire », *Annuel de l'APF*, 2017/1, p. 131-146.

La première considère l'entreprise comme la seule forme de communauté, c'est-à-dire comme une structure qui privilégie le droit privé au droit public[1285], par conséquent elle concentre ses ressources au lieu de les diffuser. Au contraire, la deuxième s'enracine dans le territoire, mais pour partager ses richesses et ses qualités au monde, tout comme la coopérative qui essaie de montrer les beautés artistiques du quartier aux touristes. L'ouverture du premier est trompeuse, parce que le marché globalisé oblige tous les territoires à abandonner leurs traditions pour accepter de nouvelles règles, pas forcément cohérentes avec l'histoire des différents lieux.

En conclusion, l'étude de l'histoire du quartier permet de découvrir une autre possibilité sociale et économique, qui permet de construire une communauté ouverte sur l'au-delà, spatiale et temporelle. Mais, on l'a vu, cet « au-delà » n'est pas indéfini comme pour les romans de l'Apocalypse : ici, à travers les personnages de Padre Rega et Adele, on observe des exemples qui permettent au lecteur d'accéder, au moins virtuellement, à une nouvelle vision du monde, avec ses caractéristiques et ses projets.

3.3.2 La Révélation d'une autre justice

Tabloid Inferno est l'aveu d'une journaliste qui a travaillé pour des journaux de mauvaise qualité. Son but n'était pas de dire la vérité, mais de capturer l'attention du public, en le déplaçant à travers des histoires de sang et de sexe. C'est la structure de base qui lie les différents chapitres qui composent ce texte. En fait, l'intrigue n'est pas très forte : chaque chapitre mélange les réflexions de Pascarella sur son travail à l'histoire d'un épisode de sa vie. Le cas particulier devient l'occasion de parvenir à une conclusion générale. À la lumière de cela, on peut reconnaître la fin de cette histoire dans le chapitre *Non è mai troppo tardi* [Ce n'est jamais trop tard], quand Pascarella affirme : « Sono uscita dalla Rete »[1286]. Pourtant, l'histoire de la journaliste ne se termine pas avec cette exclamation : il y reste encore quatre chapitres qui peuvent être considérés comme une sorte de « morale » du livre. Pascarella a appris quelque chose, donc la fin de son histoire coïncide avec une nouvelle conscience de la vie et du travail de narrateur de faits divers. On analysera ces derniers chapitres pour comprendre l'idée qui émerge de cette expérience de vie : dès maintenant, on peut dire que le

[1285] Cf. Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde*, op. cit., p. 458.

[1286] Je suis sortie du Réseau [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 217].

fil rouge qui traverse ces pages est la volonté de bouleverser certaines certitudes sur le monde de la justice. Pascarella déclare qu'elle a commencé une nouvelle phase de sa carrière :

> Per la terza volta nella mia carriera da giornalista riparto da zero, tornando a scuola. Per un anno seguirò un percorso di specializzazione post lauream in scienze forensi, per apprendere tutti i segreti degli esperti e confutarli, se necessario. Genetica, diritto penale, balistica, psicologia, ore e ore di lezione nell'ateneo dove ho trascorso i miei primi anni a Roma[1287].

Pascarella choisit une nouvelle approche de sa matière : elle veut étudier les aspects « scientifiques » de la reconstruction des faits judiciaires. En effet, jusqu'à maintenant, elle s'était toujours concentrée sur la narration des faits : il n'agissait pas de rétablir la vérité pour le lecteur, mais de lui livrer une histoire agréable. On passe du message au référent : la nouvelle Pascarella commence à développer les compétences nécessaires pour ancrer son discours dans le réel. Ce n'est plus le principe du divertissement qui l'oriente, mais celui de la vérifiabilité. Cependant, Pascarella a acquis la capacité d'individuer les mystifications, même dans les discours scientifiques ou dans ceux qui semblent éthiquement irrépréhensibles. C'est sur ce point que l'attention de Pascarella se focalise dans les dernières pages de son livre. Le chapitre *Non è mai troppo tardi* critique un outil considéré comme très précis : le test ADN. Après le succès mondial de la série *CSI*, l'utilisation de la science dans le domaine de l'investigation est entrée dans la culture populaire. Donc, une chose très technique est soudainement devenue un élément *pop*, capable d'influencer le monde judiciaire même :

> Nella realtà la passione di questi anni per il dna come strumento investigativo ha più a che vedere con il desiderio di costruire e vivere mediaticamente *serial* criminali senza la parola fine. Attingendo a uno schema narrativo tipico della fiction gialla l'analisi del dna riesce a vedere prove là dove nessun occhio è stato capace di coglierle, proprio come in grandi investigatori della narrativa. Anche a distanza di molti anni dai fatti è in grado di materializzare, a beneficio di Pm, giudici e audience, una verità che sembrava relegata in una dimensione nascosta. Così storie di nera chiuse sono state riaperte[1288].

[1287] Pour la troisième fois de ma carrière de journaliste, je repars de zéro, je retourne à l'école. Pendant un an, je suivrais un cours de troisième cycle en médecine légale, pour apprendre tous les secrets des experts et les réfuter si nécessaire. Génétique, droit pénal, balistique, psychologie, des heures et des heures de cours à l'université où j'ai passé mes premières années à Rome [Ibidem].

[1288] En réalité, l'engouement de ces dernières années pour l'ADN comme un outil d'investigation a plus à voir avec le désir de construire et de vivre dans les médias des séries criminelles sans fin. S'appuyant sur un schéma narratif typique du roman policier, l'analyse de l'ADN permet de voir des preuves où aucun œil n'a été en mesure de les voir, tout comme les grands enquêteurs de fiction. Même de nombreuses années après les faits, il est capable

Cet outil, qui devrait fournir des preuves capables de résoudre une affaire, est en réalité utilisé pour créer des « coups de théâtre ». Ainsi, on essaie d'obtenir de la visibilité en rouvrant d'anciennes histoires, qui avaient connu des succès médiatiques :

> Ormai abbiamo imparato, complici sia la tv che i media specializzati, che anche la scienza delle scienze ha le sue aporie, che portano a conseguenze drammatiche se messe nelle mani di attori della giustizia che non hanno gli strumenti per gestirle o, peggio, sono pronti a sfruttarle per chiudere un caso.
> Non posso dimenticare il giallo di Antonella Falcidia, uccisa nella sua casa di Catania nel 1993. Antonella viene ritrovata in salotto, dietro la divano, e le indagini sulla sua morte escludono subito come sospettati il figlio e il marito, il chirurgo Vincenzo Morici. Nel 2006 la svolta. Un accertamento condotto sulla scena del crimine, fatto con i moderni strumenti della scienza forense, trova una prova sconcertante: il nome dell'assassino, scritto nel proprio sangue dalla mano della vittima morente. Due processi però stabiliscono che le tre lettere "enz", presunta abbreviazione di Vincenzo, non possono essere opera della vittima e che, data la posizione del suo corpo in agonia, se avesse davvero voluto indicare un nome, quest'ultima lo avrebbe vergato in modo diverso. Morici viene assolto per la seconda volta nel 2013.
> Il caso della finta scritta nel sangue viene indicato all'opinione pubblica come il superamento di un limite. Non bisogna forzare la mano alla scienza forense, magari per fare carriera[1289].

Même la science est conditionnée par les vices humains : le désir de succès peut transformer la recherche de la vérité en spectacle. Ici, on peut observer le processus décrit par Jean-François Lyotard, dans lequel :

> L'administration de la preuve, qui n'est en principe qu'une partie d'une argumentation elle-même destinée à obtenir l'assentiment des destinataires du message scientifique, passe ainsi sous

---

de matérialiser, au profit des procureurs, des juges et du public, une vérité qui semblait reléguée dans une dimension cachée. De cette manière, des affaires classées ont donc été rouvertes [Ivi, p. 219].

[1289]Nous savons maintenant, grâce à la télévision et aux médias spécialisés, que même la science de la sciences a ses apories, qui ont des conséquences dramatiques si elles sont confiées à des acteurs de la justice qui n'ont pas les outils pour les gérer ou, pire, sont prêts à les exploiter pour clore une affaire.

Je ne peux pas oublier le mystère d'Antonella Falcidia, été tuée chez elle à Catane en 1993. Antonella a été retrouvée dans son salon, derrière le canapé, et l'enquête sur sa mort a immédiatement exclu son fils et son mari, le chirurgien Vincenzo Morici, comme suspects. En 2006, coup de théâtre. Une enquête sur la scène du crime, réalisée avec les outils modernes de la science médico-légale, a permis de trouver des preuves déconcertantes : le nom du meurtrier, écrit dans son propre sang par la main de la victime mourante. Deux études, cependant, ont établi que les trois lettres "enz", abréviation présumée de Vincenzo, ne peuvent avoir été écrites par la victime et que, compte tenu de la position de son corps à l'agonie, si elle avait vraiment voulu indiquer un nom, ce dernier aurait été écrit différemment. Morici fut donc acquitté pour la deuxième fois en 2013.

Le cas du faux écrit dans le sang est apparu au public comme dépassant une limite. Vous n'avez pas à forcer la main de la médecine légale, surtout pour faire carrière [Ivi, p. 222].

> le contrôle d'un autre jeu de langage, où l'enjeu n'est pas la vérité, mais la performativité, c'est-à-dire le meilleur rapport input/output. L'État et/ou l'entreprise abandonne le récit de légitimation idéaliste ou humaniste pour justifier le nouvel enjeu : dans le discours des bailleurs de fonds d'aujourd'hui, le seul enjeu crédible, c'est la puissance. On n'achète pas des savants, des techniciens et des appareils pour savoir la vérité, mais pour accroître la puissance[1290].

La science peut être utilisée pour acquérir du pouvoir : on observe un usage de la connaissance particulier, qui n'a rien à voir avec le progrès de l'humanité. Dans le cas analysé, la situation est encore pire : la « science juridique », c'est-à-dire la science qui permet à la communauté de survivre, est ici gérée comme une chose privée, qui suit uniquement les désirs de célébrité des protagonistes.

Lyotard permet d'observer, dans le monde contemporain, la dichotomie vérité/efficacité : dans le premier cas on s'occupe de la connaissance du réel, alors que dans le deuxième cas, le contrôle du réel prime. Le scientifique de la vérité est au service de la réalité, il essaie de la respecter et de la connaître. le scientifique de l'efficacité, au contraire, considère la réalité comme un outil pour atteindre un but : le réel est une matière de manipuler selon sa propre volonté. *Tabloid Inferno* est l'histoire d'une journaliste qui abandonne le discours de l'efficacité pour celui de la vérité : toutefois, elle nous dit qu'il faut même faire attention aux outils ou aux domaines qui semblent être fortement liés à la recherche du vrai. En effet, si le chapitre que l'on vient d'analyser critique une méthode de la recherche du vrai, le chapitre suivaint, *Chi ha paura dell'asilo maledetto?* [Qui a peur de l'école maternelle maudite ?], critique la paranoïa qui peut se propager autour d'une bataille très importante, comme celle contre la pédophilie :

> Le maestre Marisa Pucci, Silvana Magalotti e Patrizia Del Meglio, il marito di quest'ultima, Gianfranco Scancarello e la bidella Cristina Lunetti, sono stati accusati di violenza sessuale di gruppo, maltrattamenti, corruzione di minore, sequestro di persona, sottrazione di incapace, atti osceni, turpiloquio, atti contrari alla decenza. A una a una le imputazioni si sono infrante contro la mancanza di riscontri. Invece di chiedere l'archiviazione, l'accusa – si legge nella sentenza del 2014 – «ha proseguito nell'iter giudiziario, via via ridimensionandosi nelle imputazioni, negli imputati, nelle vittime, nei luoghi della consumazione dei reati, negli episodi»[1291].

[1290] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 75-76.

[1291] Les enseignantes Marisa Pucci, Silvana Magalotti et Patrizia Del Meglio, le mari de cette derniière, Gianfranco Scancarello et la gardienne Cristina Lunetti, ont été accusés de violences sexuelles commises en groupe, de mauvais traitements, de corruption de mineurs, d'enlèvement, de séquestration d'une personne incapable, d'actes obscènes, de langage grossier, d'actes contraires à la décence. Une à une, les accusations se sont effondrées face au manque de preuves. Au lieu de demander un non-lieu, l'accusation – comme on peut le lire

On l'a vu en analysant *Bruciare tutto* : face au récit de la pédophilie, il est très facile de diviser le monde en deux parties. La nature de la victime rend cet acte scandaleux et monstrueux : la lutte contre ce type de violence réunit facilement même les personnes les plus différentes. C'est un sujet qui met tout le monde d'accord. Mais parfois, la certitude d'être du bon côté de la bataille peut rendre les personnes incapables de voir la vérité, au point de condamner des personnes qui n'ont rien fait. En effet, Pascarella affirme que les vrais cas de pédophilie ont généré parmi les familles une peur qui s'est transformée en panique, laquelle est

> alimentato da una lunga lista di associazioni, composte da esperti e genitori, nate negli ultimi quindi anni con lo scopo di tutelare i minori, anche e soprattutto nelle scuole […]. È un fatto che le denunce per abusi sessuali collettivi hanno vissuto il loro picco in Italia e in Europa tra la fine degli anni Novanta e i primi del Duemila. Gli anni di Marc Dutroux, il mostro di Marcinelle, e dell'incubo pedofilia evocato quotidianamente da migliaia di cronisti […]. Se non avessimo raccontato Marcinelle come una favola dell'orrore la reazione dell'opinione pubblica sarebbe stata diversa, meno pervasiva l'azione dei paladini che in nome di quei mostri hanno imbracciato forconi che non potevano restare in disuso, ma contro qualcuno andavano aizzati[1292].

On observe un mécanisme complexe : on a un sujet très sensible, comme celui de la pédophilie. Il s'agit de quelque chose qui, justement, suscite l'horreur et la peur. Ces sentiments sont alimentés par la presse, qui essaie de raconter la vérité et d'attirer l'attention. Ensuite, on essaie de combattre ce crime : on crée des associations, on développe des outils pour continuer la lutte. Mais, parfois, un petit signe peut se transformer en quelque chose de dangereux : la peur trompe les personnes, qui commencent à voir ce crime partout. Paradoxalement, l'engagement devient une manière de propager une vision paranoïaque de la réalité, qui peut transformer une petite trace dans l'épreuve d'un crime très grave.

Si ces deux chapitres parlent de l'obscurité qui peut se cacher dans des domaines considérés positifs comme la science judiciaire et la lutte contre la pédophilie, les deux derniers

---

dans le jugement de 2014 – « a poursuivi le processus judiciaire, en diminuant progressivement les charges, les accusés, les victimes, les lieux où les crimes ont été commis, les épisodes » [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit., p. 228].

[1292] [La panique est] alimentée par une longue liste d'associations, composées d'experts et de parents, nées ces dernières années dans le but de protéger les mineurs, aussi et surtout dans les écoles [...]. C'est un fait que les plaintes d'abus sexuels collectifs ont connu leur apogée en Italie et en Europe à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Les années de Marc Dutroux, le monstre de Marcinelle, et la pédophilie cauchemardesque évoquée quotidiennement par des milliers de journalistes [...]. Si nous n'avions pas raconté Marcinelle comme récit d'horreur, la réaction de l'opinion publique aurait été différente, moins omniprésente, et l'action des paladins qui, au nom de ces monstres, ont brandi des fourches qui ne pouvaient pas rester inutilisées, parce qu'il fallait les empaler quelqu'un avec [Ivi, p. 231].

chapitres du texte montrent le pouvoir du récit pour aider les personnes. La nouvelle Pascarella n'abandonne pas la narration pour se concentrer uniquement sur l'étude des données et des sources : finalement, elle sait qu'il faut unir ces deux compétences afin de produire une narration positive, capable de protéger les victimes ou de respecter la dignité des protagonistes du fait divers. Le chapitre *Quella volta che non ho intervistato Rudy* [La fois où je n'ai pas interviewé Rudy] montre l'importance d'opposer des contre-narrations aux récits de fait divers qui veulent enfermer les images des personnes dans un schéma précis, mais qui n'a rien à voir avec la vraie personnalité des protagonistes de l'histoire. Pascarella analyse le cas de Rudy Guede, un des protagonistes de l'affaire Meredith : le 22 Novembre 2007, à Perugia, on retrouve le cadavre d'une jeune anglaise, Meredith Kercher. La jeune fille, étudiante Erasmus, a été tuée d'un coup de couteau porté au niveau du cou, pendant une fête chez elle. L'enquête a été très compliquée et, même aujourd'hui, on ne connait pas encore le nom du tueur de Meredith. Ce cas a connu une immense portée médiatique puisque, parmi les suspects figurait une américaine, Amanda Knox : en effet, un mouvement pour la défendre a été créé aux États-Unis. Finalement, Rudy Guede, un jeune homme ivoirien, a été le seul condamné. Il a été considéré qu'il aurait prêté secours à un tiers, toujours inconnu à ce jour[1293]. Les médias italiens ont essayé d'imposer une certaine image de Guede, mais Pascarella raconte tous les efforts accomplis afin de défendre son identité :

> Sguardo duro, look da rapper e aura da bad boy. Così era presentato al mondo Rudy Guede nel 2007, all'indomani del suo arresto in Germania. Poi è arrivata la prima puntata del 2016 di *Storie Maledette*[1294]. Alla presenza, severa ma gentile, della fata madrina Franca Leosini, tutta l'Italia ha assistito all'epifania del "nuovo" Rudy. Aria composta, abbigliamento sobrio, modi all'altezza del garbo dell'intervistatrice, il giovane un tempo conosciuto con il nome di Guedè (con erroneo accento finale) ha ripreso il controllo, a partire dalla pronuncia del patronimico, sulla propria immagine pubblica[1295].

[1293] Cf. Angela Geraci, « Amanda Knox e l'omicidio di Meredith Kercher: la storia del delitto di Perugia e la verità giudiziaria », *Il Corriere della Sera*, 15 Juin 2019, en ligne : https://www.corriere.it/cronache/cards/amanda-knox-l-omicidio-meredith-kercher-storia-delitto-perugia-verita-giudiziaria/2-novembre-2007-scoperta-corpo_principale.shtml (consulté le 9 Novembre 2019).

[1294] Programme télévisé italien qui relatent les crimes les plus importants de l'histoire italienne. La journaliste Franca Leosini en est sa présentatrice et créatrice, depuis 1994, année du premier épisode. Souvent, Leosini rencontre les condamnés en prison pour les interviewer.

[1295]Un regard dur, un look de rappeur et une aura de *bad boy*. Ainsi a été présenté au monde Rudy Guede en 2007, le lendemain de son arrestation en Allemagne. Puis vint le premier épisode en 2016 de *Storie Maledette*. En présence de la marraine-la-bonne-fée, sévère mais juste, Franca Leosini, toute l'Italie a été témoin de

Les médias italiens, on l'a vu, essaient d'imposer une certaine structure aux récits de faits divers : ils utilisent des clichés qui ont pour but de rendre l'histoire plus facilement compréhensible, même si cela revient la plupart du temps, à la banaliser. En effet, Antonia Cava a montré que, dans les récits télévisés de fait divers, on essaie de satisfaire les attentes du public :

> Les acteurs sociaux […] n'exigeraient pas le vraisemblable avec le vrai, ou le réel, mais avec le « récit de la vérité » ; ils exigeraient donc que ce vraisemblable présente « le certain aspect » d'une représentation antérieure, faite *illo tempore*. Lorsque cette dernière vraisemblance apparaît cohérente aux yeux de l'acteur social, alors il pourra dire que la représentation est « réelle » et que le récit est crédible : il y a, en d'autres termes, une cohérence narrative[1296].

Représenter le protagoniste noir du crime comme un rappeur signifie suivre un imaginaire très répandu, dans lequel le criminel noir ressemble aux hommes des ghettos américains. Donc, on impose une représentation qui n'a rien à voir avec le contexte social italien, mais qui appartient uniquement au monde du cinéma. S'habiller de façon complétement différente par rapport à l'image imposée est une forme de résistance : on lutte pour contrôler sa propre identité, malgré le crime accompli.

À ce propos, Pascarella montre qu'il est possible d'exploiter le pouvoir des réseaux sociaux pour rétablir la vérité, au lieu de la mystifier. Donc, on essaie de renverser le discours qui montre les réseaux sociaux uniquement comme des outils de propagation de mensonges :

> I suoi [di Guede] profili social sono gestiti da uno staff comunicativo che fa capo al Centro per gli studi criminologici di Viterbo, coordinato dal porf, Claudio Mariani. In particolare il progetto editoriale è affidato a Pierluigi Vito e Daniele Camilli, che ci occupa anche dell'ufficio stampa di Guede. E questo perché Rudy non può farlo in prima persona.
> Come e perché lo ha spiegato Daniele tra i tavolini all'aperto di un bar viterbese. […] «Siamo un gruppo di persone che offre il proprio lavoro a titolo volontario per permettere a Rudy di

---

l'épiphanie du « nouveau » Rudy. Un air posé, des vêtements sobres, des manières aussi délicates que celles deu journaliste, le jeune homme autrefois connu sous le nom de Guedè (avec un accent final erroné) a repris le contrôle de son image publique, à commencer par la juste prononciation de son patronyme [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit. p. 234].

[1296] Gli attori sociali […] pretenderebbero la verosimiglianza non tanto con il vero, o il reale, quanto con il "racconto del vero"; essi, dunque, pretenderebbero che questo verosimile presenti "qualche aspetto" di una rappresentazione precedente, fatta *illo tempore*. Quando quest'ultimo verosimile appare coerente agli occhi dell'attore sociale, allora egli potrà dire che la rappresentazione è "reale" e la narrazione è credibile: vi è, in altre parole, una coerenza narrativa [Antonia Cava, *Noir Tv*, op.cit., p. 50].

> riappropriarsi della propria storia». Ogni giovedì incontrano Rudy al Mammagialla[1297], dalle 9.30 alle 14.00, per tracciare le linee di questo storytelling, che è seriale, cioè si sviluppa sotto forma di post "a puntate", e cross mediale, perché passa anche attraverso la stesura di un libro di memorie[1298].

Ici, on retrouve un mot très important pour comprendre le monde contemporain : *storytelling*. Il signifie la tendance de la société d'aujourd'hui à créer des narrations afin de contrôler l'opinion des masses. La narration est devenue un outil de pouvoir qui, parfois, est utilisé pour masquer les ambiguïtés de certains processus, entreprises ou personnages. Christian Salmon est l'auteur qui a souligné que la lutte démocratique, à présent, est devenue un combat entre récits :

> L'essor du storytelling et de des différents modes opératoires dessine don un nouveau champ de luttes démocratiques : ses enjeux ne seront plus seulement le partage des revenus du travail et du capital, les inégalités au niveau mondial, les menaces écologiques, mais aussi la violence symbolique qui pèse sur l'action des hommes, influence leurs opinions, transforme et instrumentalise leurs émotions, les privant ainsi des moyens intellectuels et symboliques de penser leur vie. La lutte des hommes pour leur émancipation, qui ne saurait être ajournée par l'émergence de ces nouveaux pouvoirs, passe par la reconquête de leurs moyens d'expression et de narration. Cette lutte a déjà commencé, elle se fraye un chemin dans le tumulte d'Internet et le désordre des stories, elle s'éveille à des pratiques nouvelles et minoritaires, échappant largement au regard des médias dominants, mais dont la puissance est bien réelle[1299].

Pascarella, avant l'écriture de sa « confession », a fait partie du côté du *storytelling* qui essayait d'exploiter le pouvoir de la narration pour convaincre les gens, afin de leur vendre des histoires. Le changement intime de Pascarella, dans le final de *Tabloid Inferno*, doit aussi

---

[1297] La prisonne de Viterbo.

[1298] Ses profils sur les réseaux sociaux [ceux de Guede] sont gérés par une équipe de communication du Centre d'études criminologiques de Viterbe coordonné par le professeur Claudio Mariani. Le projet éditorial notamment est confié à Pierluigi Vito et à Daniele Camilli, qui s'occupe également du service de presse de Guede. Et ce parce que Rudy ne peut pas le faire lui-même.

Daniele a expliqué comment et pourquoi à la terrasse d'un bar de Viterbe. [...] « Nous sommes un groupe de personnes qui font du volontariat pour permettre à Rudy de se réapproprier son histoire. » Tous les jeudis, ils retrouvent Rudy à Mammagialla, de 9h30 à 14h, pour retracer les lignes de cette narration, qui est sérielle, c'est-à-dire qu'elle se développe sous la forme de messages « sérialisés », et cross-média, car elle passe aussi par l'écriture d'un mémoire [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit. p. 237].

[1299] Christian Salmon, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p. 212.

conduire le lecteur à un changement de sa conception de l'art de raconter. Le cas de Guede montre qu'il y a une autre « rhétorique » :

> Mi sono alzata un po' stordita pensando a una frase di Daniele in particolare. «Noi vogliamo solo mostrare al mondo chi è davvero questo ragazzo, che quando uscirà avrà solo trentaquattro anni. Rudy è in carcere, ma questo non lo priva del diritto di avere una voce, di raccontare cosa gli è successo davvero. La nostra è una battaglia per i diritti civili di Guede, che potrebbe cambiare anche il destino di altri».
> C'era un po' di retorica in quelle parole, una retorica positiva. Alla fine seguire la cronaca nera ha senso solo se scoperchia ferite collettive, che vanno oltre chi ha ammazzato chi e in quali circostanze[1300].

Le terme « rhétorique » donne toujours l'image de quelque chose d'artificiel. Le *storytelling*, d'ailleurs, n'est rien d'autre qu'une rhétorique utilisée pour manipuler les émotions du public. Toutefois, Pascarella montre qu'il y a aussi de bons usages de cette artificialité : même si les réseaux sociaux de Guede ne sont pas contrôlés par lui-même, cette « structure rhétorique » édifiée par le centre de recherche essaie de rétablir une sorte de vérité. Cette vérité ne concerne pas le crime en soi : on ne sait pas si la magistrature s'est trompée en emprisonnant Guede ou si Guede a menti en affirmant son innocence. Cette action défend l'idée qu'il y a toujours la possibilité de se racheter : l'accomplissement d'un délit ne doit pas marquer à vie le criminel, puisque le but de la prison est de réinsérer le prisonnier dans la société civile. Il y a un au-delà pour Guede et, par conséquent, on lutte afin qu'il puisse se construire une image différente de celle de l'assassin. La « blessure collective » qu'on peut reconnaître dans cette histoire est la suivante : en Italie, aujourd'hui, il y a un besoin de chasser le mal, au point de créer des divisions trop nettes. Guede, en tant que coupable, selon cette vision, a toujours la même image : celui d'un homme du ghetto qui montre son attitude criminelle directement par sa façon de s'habiller. Au contraire, cet homme est tout à fait différent de sa représentation médiatisée : il est un homme tranquille, qui étudie en prison et qui peut être défini comme un

---

[1300] Je me suis réveillée un peu abasourdie en repensant à une phrase de Daniele en particulier. « Nous voulons juste montrer au monde qui est vraiment ce garçon, qui lorsqu'il sortira, n'aura que trente-quatre ans. Rudy est en prison, mais cela ne le prive pas du droit d'avoir une voix, de dire ce qui lui est vraiment arrivé. Notre combat est une bataille pour les droits civils de Guede, qui pourrait aussi changer le sort d'autres personnes ».

Il y avait une rhétorique dans ces mots, une rhétorique positive. En fin de compte, suivre les faits divers n'a de sens que si cela permet de découvrir des blessures collectives, qui vont au-delà de qui a tué qui et dans quelles circonstances [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit. p. 238].

« détenu exemplaire»[1301]. Chaque coupable est un individu : le récit du fait divers, au contraire, essaie d'imposer une sorte de masque ou de rôle aux personnages de l'événement. Ainsi, ils perdent leurs propres caractéristiques pour devenir l'énième incarnation de ce rôle. Le dernier chapitre, *Stefania Noce, il femminicidio e le mie vergogne* [Stefania Noce, le féminicide et mes hontes], relate l'aveu final de Pascarella. Elle montre que ces rôles qui apparaissent dans les « fables noires » des récits criminels sont aussi des préjudices qui banalisent la perception du réel. À ce propos, Pascarella raconte son lien avec l'histoire de Stefania Noce : elle « è stata assassinata nell'ultima settimana del 2011. A ucciderla otto coltellate, sferrate da un ragazzo che ha detto agli inquirenti "L'amavo più della mia vita" »[1302]. Pascarella fait la même erreur que son public : elle banalise le réel et inscrit cette histoire dans un schéma qui supprime chaque spécificité et toute complexité :

> Scrivendo di Stefania l'avevo ridotta alla classica povera donna. Inutile girarci intorno. Impossibile rimediare, l'articolo era già in edicola. Scoprire di avere dei pregiudizi è come uno schiaffo a distanza ravvicinata. Brucia subito, ma fa anche più male a distanza, lascia uno stigma che non puoi ignorare[1303].

En effet, Pascarella avait imposé à cette histoire le schéma suivant : femme soumise/machiste violent. En réalité, Stefania Noce était tout à fait différente :

> A quasi un anno e mezzo dalla morte il ricordo del suo impegno per i diritti delle donne e contro l'omofobia animava ancora numerose iniziative sul web (nei gruppi Facebook nati in suo nome, ad esempio) e "sul campo" attraverso l'associazione *Sen* (il nick con cui Stefania firmava i suoi articoli)[1304].

[1301] Detenuto modello [Stefania Moretti, Virginia Piccolillo, « Rudy Guede ottiene la semilibertà: «Ora penso alla laurea» », *Il Corriere della Sera*, 30 Septembre 2019, en ligne : https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/19_settembre_30/omicidio-meredith-no-domiciliari-rudy-guede-si-semiliberta-d1966a28-e363-11e9-8ead-3e29b17af838.shtml (consulté le 11 Novembre 2019)].

[1302] [Elle] a été assassinée lors de la dernière semaine de 2011. Poignardée à hut reprises, des coups portés par un garçon qui déclara aux enquêteurs : « Je l'aimais plus que ma vie » [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit. p. 240].

[1303] En écrivant sur Stefania, je l'avais réduite au cliché de la pauvre fille. Il est inutile de tourner autour du pot. C'était impossible de réparer cela, puisque l'article était déjà en kiosque. Découvrir que l'on a des préjugés, c'est comme recevoir une gifle retentissante. Cela brûle immédiatement, mais cela fait encore plus mal à distance, laissant des stigmates que vous ne pouvez pas ignorer [Ivi, p. 244].

[1304] Près d'un an et demi après sa mort, le souvenir de son engagement en faveur des droits des femmes et contre l'homophobie animait encore de nombreuses initiatives sur le web (dans des groupes Facebook créés en son nom, par exemple) et « sur le terrain » à travers l'association *Sen* (le pseudo avec lequel Stefania signait ses articles) [Ivi, p. 240].

Ici, on observe une forme de « classisme » : le fait divers touche une partie de la population qui appartient aux classes les moins aisées, qui n'arrivent pas encore à lutter pour leur propre émancipation. Pour Pascarella, seule une femme faible peut se faire tuer par son compagnon. On a une culpabilisation de la victime : elle porte des caractéristiques qui la conduisent vers sa mort. C'est un mécanisme de défense : on veut trouver dans la victime le signe de son faux pas, pour dire : « Moi, je ne suis pas ainsi, donc je suis en sécurité ». Toutefois, l'histoire de Stefania Noce montre que personne n'est jamais complétement en sécurité :

> La morte della Noce mi aveva sottratto una buona fetta di sicumera. Portandomi a un'ammissione: avevo sempre pensato di sentirmi al riparo da quel tipo di violenza. Come se la consapevolezza, la militanza politica e la competenza professionale avessero costruito una corazza invisibile intorno al mio corpo, alla mia persona. Non ero io il tipo di donna capace di sopportare in silenzio, una che avrebbe "accettato" il riscatto dell'amore violento, riaperto la porta a un ex possessivo o manesco. Non mi sarei mai trovata in una situazione di pericolo. E questa certezza non era forse il corrispettivo del maschile "se l'è cercata", sempre sfoderato nei casi di violenza sessuale, l'introiezione del terribile ribaltamento valoriale per cui, piuttosto che insegnare agli uomini a rispettare le donne, si invitano le donne a stare attente e non girare da sole la sera? Nella mia mente avevo involontariamente distinto tra donne vittime e donne libere, donne forti e donne a rischio, donne come "loro" e donne come "me"?[1305].

En effet, « come racconteranno i suoi amici dopo la morte, Stefania è insofferente per alcuni comportamenti del fidanzato e decide di interrompere la relazione. Senza "se" e senza "ma" »[1306]. Stefania est exactement une femme forte, tout comme Pascarella et, cependant, elle est tuée par son compagnon.

Dans cette histoire, on découvre une autre « blessure collective » qui hante la société contemporaine : le féminicide. Cette forme de crime, que Pascarella croyait être le fait de

[1305] La mort de Noce m'avait enlevé une bonne partie de ma confiance. Cela m'a conduit à un aveu : j'ai toujours pensé que j'étais à l'abri de ce genre de violences. Comme si la conscience, le militantisme politique et la compétence professionnelle avaient construit une armure invisible autour de mon corps, de ma personne. Je n'étais pas le genre de femme qui pouvait supporter en silence, celle qui « accepterait » le chantage de l'amour violent, qui rouvre sa porte à un ex possessif ou agressif. Je n'ai jamais pensé me retrouver dans une situation dangereuse. Et cette certitude n'était-elle pas le pendant masculin du « elle l'a cherché », toujours cité dans les cas de violences sexuelles, l'introjection du terrible renversement de valeurs de sorte que, plutôt que d'enseigner aux hommes à respecter les femmes, les femmes sont invitées à être prudents et à ne pas sortir seules la nuit ? Dans mon esprit, n'avais-je pas involontairement fait une distinction entre les femmes victimes et les femmes libres, les femmes fortes et les femmes à risque, les femmes comme « elles » et les femmes comme « moi » ? [Ivi, p. 241].

[1306] Comme ses amis le diront après sa mort, Stefania ne supporte plus certains comportements de son compagnon et décide de mettre fin à leur relation. Sans « mais » et sans « si » [Ivi, p. 242].

certaines parties de la population, est en réalité quelque chose qui concerne tout le monde. Mais, le mot « féminicide » n'est pas accepté par tout le monde :

> Ricordo il racconto di una collega che parlava della quotidiana battaglia per introdurre nei lanci di agenzia la dicitura "femminicidio". C'era sempre chi opponeva un veto di "concetto", chi trovava il termine cacofonico o inutilizzabile nella ferrea economia dei caratteri a disposizione, chi dimenticava di utilizzarlo. Un boicottaggio, un po' attivo e un po' passivo, di un'idea che non riusciva a imporsi nel nostro imprinting culturale[1307].

L'histoire de Guede montre qu'il faut sauvegarder l'individualité du coupable, afin de sauvegarder l'intimité unique de celui qui veut lui faire tenir un simple rôle dans un scénario banalisé. Donc, c'est une lutte du particulier contre la généralisation. En revanche, l'histoire de Stefania Noce est le cas particulier d'un concept plus général : le féminicide. Parfois, il est nécessaire de généraliser afin d'individualiser des schémas communs qui peuvent être utiles afin de reconnaître un problème social. Les médias ont parfois la responsabilité de créer des mots nouveaux – et donc de nouveaux concepts – afin de signaler l'existence d'un problème : le mot « féminicide » est le symptôme d'une violence qui touche les femmes en tant que telles. C'est la violence de l'homme contre la femme, quand elle ne reconnaît pas l'autorité masculine. Ce n'est pas un assassinat comme les autres, parce qu'il est caractérisé par une intension précise : le refus de reconnaître à la femme la possibilité de choisir pour elle-même.

Cependant, il faut faire aussi attention à l'attitude visant à considérer toute victime comme un être faible. Pascarella, on l'a vu, a contribué à répandre cette pensée sur le féminicide. Par conséquent, il ne faut pas lutter pour défendre les plus faibles, mais pour affirmer que même les femmes peuvent être fortes et libres. Le féminicide n'est pas causé par la faiblesse féminine, mais par la faiblesse masculine qui considère toute femme libre comme une sorte d'attentat à sa propre virilité et à son autorité. On peut confronter ce que nous venons de lire avec les réflexions du philosophe Tanguy Grannis sur la violence du masculinisme :

> Le masculinisme comme idéologie misogyne invoque en effet un « ordre naturel des valeurs », selon l'expression de la sociologue Christine Delphy, et, dans un même geste, postule et établit une hiérarchie entre une nature masculine et une nature féminine. Ce discours rationalise a

[1307] Je me souviens de l'histoire d'une collègue qui a parlé de la bataille quotidienne pour introduire le mot « féminicide » dans les communiqués des agences. Il y a toujours eu ceux qui mettent le veto sur un « concept », ceux qui trouvent le terme cacophonique ou inutilisable dans la stricte économie des caractères disponibles, ceux qui oublient de l'utiliser. Un boycott, un peu actif et un peu passif, d'une idée qui n'a pas su s'imposer dans notre empreinte culturelle [Ivi, p. 241].

> posteriori la domination qu'il a matériellement produite et la légitime en se présentant comme un savoir « évident ». Le masculinisme met donc en place un certain rapport à la vérité qui reproduit l'oppression de genre[1308].

Pascarella n'arrive pas à changer le discours du masculinisme, puisqu'elle fait seulement une clarification : la violence n'est pas le problème de toutes les femmes, mais seulement des « faibles ». Sa pensée est une victoire du machiste : il arrive à faire considérer la femme tuée comme faible, c'est-à-dire tout juste comme ce que l'acte violent voulait affirmer. Et c'est cette nouvelle conscience du féminicide qui donne naissance à *Tabloid Inferno* : « Scrivere del femminicidio di Licodia Eubea[1309] ha prodotto un "clic" nella mia mente. Gran parte dei ragionamenti alla base di questo diario sono il frutto di quello scatto »[1310].

Le discours sérialisé du fait divers dit qu'il y a toujours une autre version des faits, un autre détail, un autre personnage. La vérité, pour les médias, est presque un péril, parce qu'elle arrête la production de mythes et donc la possibilité de continuer à gagner. La recherche du vrai se limite à être une ouverture de possibles, contre l'affirmation d'une seule version des faits, laquelle, au contraire, est nécessaire à la justice. Toutefois, Pascarella affirme qu'il n'est pas nécessaire d'affirmer la vérité, mais de proposer une autre forme de justice. En effet, elle est contre son ancienne vie, dans laquelle elle écrivait des articles ambigus, entre la chronique et la fiction, mais elle est aussi contre une vision stricte de la vérité judiciaire, qui distingue de façon nette les victimes et les bourreaux, les amis et les ennemis. Dans ses derniers chapitres, elle montre les dangers tapis derrière une vision de la loi trop punitive : il faut faire attention quand on cherche la vérité à tout prix, par exemple en suivant une méthode scientifique de façon invasive ou un principe moral de façon fanatique. En même temps, quand la vérité a été trouvée, il ne faut pas tomber dans la banalité d'un monde manichéen : le coupable n'est pas toujours un monstre et la victime n'est pas toujours un être faible, presque handicapé. Donc, contre la généralisation des formats des médias, Pascarella appelle à l'attention du particulier et sur la situation, en montrant la nécessité d'approfondir la connaissance des protagonistes et de ne pas se limiter à la superficie. Cependant, sa vision n'est pas « relativiste » : c'est seulement quand

---

[1308] Tanguy Grannis, « Ces hommes qui détestent les femmes », *Revue du Crieur*, N° 12, 2019/1, p. 8.

[1309] La ville de Stefania Noce.

[1310] Écrire sur le féminicide de Licodia Eubea a provoqué un « déclic » dans mon esprit. Une grande partie du raisonnement qui sous-tend ce journal intime est le résultat de ce déclic [Selene Pascarella, *Tabloid Inferno*, op. cit. p. 247].

on a bien compris le particulier qu'on peut, finalement, reconstruire la « blessure collective » qui concerne toute la société. Le fait divers est le symptôme d'une maladie commune, mais pour bien la reconnaître il faut avant tout savoir étudier tel ou tel autre « corps ».

3.3.3 La Révélation d'une autre histoire

Un viaggio est un projet ambitieux : c'est la tentative de reconstruire l'histoire d'une lutte politique qui est encore bien loin d'être terminée : « Era chiaro a tutte e tutti: nessuno avrebbe portato in dote al movimento la vittoria. La vittoria andava conquistata »[1311]. En effet, le mouvement No Tav est un fait divers, composé des différents « sabotages » du Tav, qui s'est maintenu dans le temps, au point de devenir une histoire complexe. Par conséquent, la fin du texte est purement chronologique, puisqu'on ne peut pas encore dire si le projet Tav s'accomplira ou sera complétement abandonné. Le texte se termine avec le récit d'une fête :

> A luglio, sui terreni che erano stati la Libera Repubblica di Venaus, si era tenuto un grande festival. Persino i media più ostili al movimento si erano dovuti togliere tanto di cappello e riconoscere il successo. Decine di migliaia di persone erano accorse da ogni punto cardinale per avere esperienza dell'*aura* della lotta No Tav, quell'alone di storie e canti che circondava ogni momento della lotta su un arco di un quarto di secolo. Quell'arco, a sua volta, non era che un segmento di una linea curva più lunga, la linea della vita, il *biogramma* che partiva da un passato lontano e permetteva al movimento di attingere da tante tradizioni e modulare le proprie tattiche e azioni.
>
> Tutte quelle persone erano venute per prendere parte a maratone di musica, affollati dibattiti, cene tipo ultima vignetta di Asterix, escursioni guidate sui luoghi «sacri» della lotta[1312].

La référence à la célèbre bande dessinée Astérix peut aider à mieux comprendre cette scène : chaque album de la bande dessinée est l'histoire de la résistance d'un petit village contre l'oppression de l'avide empire romain. Tout comme le Val de Suse qui essaie de résister contre

---

[1311] C'était clair pour tout le monde : personne n'apporterait la victoire au mouvement. La victoire devait être conquise [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 610].

[1312] En juillet, un grand festival a été organisé sur les terres qui avaient été celles de la République libre de Venaus. Même les médias les plus hostiles au mouvement ont dû lui tirer leur chapeau et reconnaître son succès. Des dizaines de milliers de personnes avaient afflué de tous les points cardinaux pour vivre l'expérience de l'*aura* de la lutte No Tav, le halo d'histoires et de chansons qui ont entouré chaque instant de la lutte pendant un quart de siècle. Ce halo, à son tour, n'était qu'un segment d'une ligne courbe plus longue, la ligne de la vie, le *biogramme* qui a commencé dans un passé lointain et qui a permis au mouvement de s'inspirer de nombreuses traditions et de moduler ses tactiques et ses actions. Tous ces gens étaient venus pour participer à des marathons de musique, à des débats animés, à des banquets dignes des albums d'Astérix, à des excursions guidées dans les lieux « sacrés » de la lutte [Ibidem].

l'invasion de l'Entité, représentation du capital et de la globalisation. Mais, les histoires d'Astérix et de son compagnon Obélix ne sont jamais des victoires : ils accomplissent leur mission ou gagnent une bataille, sans jamais arriver à renverser l'Empire. Rome est forte, même si elle ne réussit pas à conquérir le petit village du Nord de l'Armorique. Ces albums montrent la possibilité d'une coexistence de deux visions de la communauté en conflit, dans laquelle l'une n'arrive pas à détruire complétement l'autre. Il faut se rappeler que chaque aventure des gaulois se termine par un banquet autour d'un feu : les habitants du village mangeant leurs sangliers adorés et fêtent une énième victoire contre leurs ennemis. Toutefois, cette fête ne représente pas une véritable fin, mais seulement la conclusion d'une aventure, en attendant le début d'une autre. Wu Ming 1 semble vouloir exploiter la structure achevée du roman pour raconter une histoire qui appartient à la narration sérielle. En effet, le public rencontre généralement le mouvement No Tav à travers des chroniques : alors, Wu Ming 1 essaie de trouver le fil rouge capable d'unir une « série » d'événements qui appartiennent à des époques et à des contextes différents. Par conséquent, on peut dire qu'*Un viaggio* est un œuvre transmédia : elle essaie de réécrire une histoire parue dans la sérialité du fait divers à travers la forme unitaire de la structure romanesque.

Premièrement, il faut dire que le public, à travers les journaux ou la télévision, se trouve toujours face à un seul épisode de la lutte No Tav : on raconte l'histoire d'un sabotage, dans lequel un groupe de personnes essaie de détruire ou de bloquer les machines qui doivent construire la « grande œuvre ». Dans cette sorte de récit, il est facile de représenter le mouvement comme quelque chose de négatif, parce qu'il recouvre le rôle de l'« antagoniste ». Ce retour du même schéma Tav/No Tav, constructeurs/destructeurs, positif/négatif permet de considérer la narration sérielle des No Tav comme « immobile », pour reprendre une définition de Jean-Pierre Esquenazi :

> J'appelle série immobile toute série fondée sur une formule narrative niant le temps historique. Chaque épisode se déroule comme le précédent en réitérant une même structure dramatique et en veillant à ce que son achèvement ne fasse pas évoluer l'univers fictionnel. Ce dernier demeure ainsi en équilibre, comme suspendu. Rares sont les séries parfaitement immobiles : *Columbo* (1971-2003) et *The Simpsons* (1998-) en sont deux exemples remarquables, même si les origines

de leur immobilité respective sont très différentes. Ce qui est particulièrement frappant dans *The Simpsons* est l'absence totale de mémoire de chaque personnage[1313].

De plus, il faut considérer un autre mécanisme des médias, quand on parle de représentation de l'actualité :

> Nos réflexes usuels consistent à expliquer ce qui arrive par ce qui est déjà arrivé. […] Comme tous les acteurs sociaux voués aux phénomènes récurrents, les journalistes ont besoin de disposer d'un réservoir de modèles d'événements leur permettant de proposer efficacement et simplement des explications des faits d'actualité. Chacun de ces modèles doit être adapté aux faits qu'il explique, aux connaissances du public et au dessein du média dans lequel ces éclaircissements sont publiés. Nous verrons sur des exemples que chaque média possède un vivier d'événements privilégiés grâce auquel il parvient à traiter un grand nombre de faits[1314].

À la lumière de ce que l'on vient de lire, on peut dire que le mouvement No Tav est enchaîné par les médias dans un modèle qui se répète, en empêchant le public d'avoir une autre image de ces luttes. De plus, tout comme les personnages des *Simpsons*, le public est considéré comme étant sans mémoire : on ne lui permet pas de lier les différents événements de l'histoire No Tav, mais on lui montre toujours la même structure, considérée comme immuable. Par exemple, en parlant du sabotage des Olympiades d'hiver de Turin :

> Subito era scattata la *character assassination* a mezzo stampa, con gli usuali stereotipi e sillogismi fallati: il sindaco malato di ideologia, il muro di Berlino è crollato, ancora con 'ste cose da sessantottini, e chi non l'ha mai bevuta la Coca-Cola™, e chi non le ha mai guardate le Olimpiadi, adesso la compagnia rivorrà indietro i cinquantadue milioni che ha sborsato, che ce li metta il sindaco quei soldi, comunque in Val di Susa stanno esagerando, si sono montati la testa, sono sempre i No Tav, tutta colpa dei No Tav[1315].

Le modèle qui se cache derrière la narration sérielle des No Tav est celui de la guerre froide, qui divisait le monde Occidental et capitaliste du monde Oriental et communiste. De

---

[1313] Jean-Pierre Esquenazi, « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, n. 39, 2015/1, p. 99.

[1314] Jean-Pierre Esquenazi, *L'écriture de l'actualité*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 2014, p. 88.

[1315] La presse s'est immédiatement livrée à une campagne de diffamation, avec les stéréotypes habituels et les faux syllogismes : le maire malade d'idéologie, l'effondrement du mur de Berlin, encore ces trucs de soixante-huitards, qui n'ont jamais bu de Coca-Cola™, et qui n'ont jamais regardé les Jeux Olympiques, maintenant la société va vouloir récupérer les cinquante-deux millions qu'elle a versés, c'est le maire qui doit aligner l'argent, et de toute façon dans le Val de Suse, ils exagèrent, ils se sont monté la tête, c'est toujours la faute des No Tav [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 82].

plus, la complexité de cette histoire est banalisée : ce conflit est fini, le capitalisme a gagné et donc toute forme qui essaierait de le mettre en doute serait ridicule. Toutefois, comme on l'a vu dans le premier chapitre, le mouvement No Tav essaie de pratiquer de nouvelles modalités économiques pour montrer qu'il y existe des alternatives au capitalisme.

Le choix de la structure du roman, toutefois, n'est pas contre la sérialité en général, mais contre la sérialité immobile dont on a déjà parlé : en effet, *Un viaggio* exploite les ressources des séries contemporaines, qui ont atteint des niveaux de qualité plutôt hauts. Par conséquent, on peut comparer la structure du texte de Wu Ming 1 à celle des nouvelles séries :

> Nous partons donc de l'idée qu'une spécificité des séries consiste à articuler deux niveaux de montage, le montage des arcs narratifs (montage sériel) et le montage des plans (montage audiovisuel) à l'intérieur des arcs narratifs. Or, l'opération de montage est investie d'une fonction décisive dans le cas des films de cinéma, et elle pourrait jouer le même rôle dans le cas des séries. Selon la théorie deleuzienne du cinéma chaque mouvement de film manifeste une durée qui lui est propre. Le montage (nous parlons donc ici de montage audiovisuel) rapporte l'une à l'autre ces durées pour exprimer une « image du temps » : « Le montage, c'est la composition des images-mouvements comme constituant une image indirecte du temps ». Le montage induit un point de vue sur le temps, une vision ou une conception du temps, laquelle oriente le développement du film. Tout commence avec le mouvement et sa durée propre ; puis viennent les rapports de mouvements et donc de durée dans le montage ; de ceux-ci peut être induit une certaine intelligence du temps en laquelle repose l'idée du film, sa perspective singulière[1316].

En effet, on rencontre même ces deux niveaux dans *Un viaggio* : il y a le récit particulier de l'événement, raconté selon différentes modalités : l'écriture journalistique, le récit fantastique, l'*horror*, l'interview, etc. Chaque événement est lié aux autres par un symbole : un triangle équilatéral qui a un astérisque au lieu de chaque vertex. Comme les épisodes d'une séries télévisées, les différents événements sont juxtaposés et pas forcément syntactiquement liés. Tous ces récits, même s'ils peuvent paraître très différents entre eux, ont en commun le fait de proposer la même image du temps, laquelle, comme on a déjà vu dans les autres chapitres, est aussi une certaine vision de l'économie, en tant que gestion de la communauté. Pour approfondir cet aspect, il faut revenir à l'image de la fête qui a ouvert ce paragraphe. Wu Ming 1 a parlé d'« aura » pour décrire l'atmosphère qui émane du festival qui conclut le texte. Ce terme est sûrement l'un des concepts les plus importants de l'esthétique du XXème siècle,

[1316] Jean-Pierre Esquenazi, « Machines sérielles et montages du temps », *Télévision*, n. 7, 2016/1, p. 153-154.

utilisé par Walter Benjamin dans son *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique]. Benjamin a affirmé que la reproduction technique a fait « dépérir » l'aura des œuvres d'art et a détaché « l'objet reproduit du domaine de la tradition »[1317]. En banalisant le récit No Tav, on a vu que les médias empêchent de lier chaque épisode à la totalité complexe de l'histoire du territoire du Val de Suse. De plus, il faut considérer qu'« aura » signifie aussi « l'ici-et-maintenant de l'œuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve »[1318]. Alors, la fête, qui concerne des personnes, des lieux et des temps bien précis, est une chose bien enracinée dans le territoire. Elle a quelque chose de spécifique qui contraste avec l'esprit du « simulacre ». En effet, le Tav est un pur discours : il fait partie de la propagande du « progrès italien » détachée de toute forme de tradition et d'attention aux spécificités des lieux. Au contraire, le mouvement No Tav essaie, à travers la fête, de rétablir un contact avec la terre, en produisant des activités, des pratiques et même des théories issues de la connaissance de la géographie du territoire dans lequel on s'habite.

Dans la vision de Wu Ming 1, le projet du Tav est quelque chose de purement théorique, qui se fonde sur des calculs qui regardent le système économique global au lieu du système local. Dans les premiers chapitres, on a déjà dit que l'expérience No Tav essaie de montrer un autre système économique : ici, on peut approfondir cet aspect, en disant que, dans *Un viaggio*, on observe la dichotomie argent/bien. Le Tav semble représenter un monde qui se concentre sur le concept de « valeur », indépendamment de l'objectivité matérielle des produits. Par exemple, en parlant de la construction du Tav à Vicenza, on observe ce slogan : « Vicenza doveva avere l'Alta velocità. Andava bene anche lenta! L'importante era averla, non si potevano lasciare a becco asciutto le lobby dell'asfalto e del cemento armato »[1319]. Ce n'est pas important de construire une œuvre utile : le train à grande vitesse peut être construit même « lent », parce que la chose la plus importante est de fournir du travail aux grandes entreprises du béton. Ici l'acte de production perd son sens : on produit pour produire, sans aucune volonté de véritablement améliorer les transports publics. Un train à grand vitesse « lent » est un

[1317] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939), trad. fr. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 50.

[1318] Ivi, p. 45.

[1319] Vicenza devait avoir un train à grande vitesse. Ça allait déjà à lente vitesse ! L'important était de l'avoir, on ne pouvait pas laisser les halls en asphalte et en béton armé en plan [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 296].

oxymore : on comprend que le discours en faveur du Tav n'a rien à voir avec les besoins réels des territoires et des gens, mais il produit des « illusions » afin de dépenser l'argent public et de protéger les intérêts particuliers des entreprises. Le discours du progrès essaie de légitimer la construction d'une œuvre qui, en réalité, n'est pas si fondamentale pour l'Italie. La politique et le monde des médias ont cherché à attribuer une certaine « fonction » au Tav, en exploitant leur pouvoir communicationnel pour convaincre l'opinion publique de sa nécessité. Le projet du Tav peut se réaliser tant que quelqu'un lui donne de l'importance : autrement, il se révèle pour ce qu'il est, c'est-à-dire un mécanisme d'enrichissement des intérêts particuliers.

Le mouvement No Tav n'est pas contre la production ou le progrès en général : il lutte contre une vision de l'économie qui réduit chaque chose à sa valeur monétaire. Pour ce mouvement, l'économie doit produire des « biens » : au sens de produit matériel et au sens d'objet qui participe à une certaine vision du « bien commun ». Par exemple, Wu Ming 1 raconte l'histoire de la « cooperativa Clarea » :

> Il professor Aureliano Bertone, aiutato dai volontari del Gruppo archeologico torinese, aveva iniziato lo scavo. In poco tempo era venuta alla luce una pletora di reperti, cuspidi di frecce, vasellame, ciste di pietra e scheletri umani di diverse epoche, sepolti anche a mezzo millennio di distanza l'uno dall'altro […]. Sul pianoro si era perimetrato un campo con le ciste affioranti da terra, e dal giugno 2004, dentro la cascina, c'era il Museo archeologico di Chiomonte, dov'era ricostruito quel che si sapeva dell'insediamento e si esponevano reperti (originali o calchi perfetti). Il museo conviveva con un'azienda vinicola, la cooperativa Clarea, che aveva i vigneti poco fuori Chiomonte e la cantina sociale nella cascina. Dava lavoro a tre famiglie e una ventina di stagionali[1320].

L'union du musée et de la cave montre qu'il est possible de donner naissance à un système économique qui respecte l'environnement. On exploite les ressources du territoire, sans nuire à son identité. Toutefois, l'imposition du Tav montre que cette œuvre n'a aucun intérêt à aider

[1320] Le professeur Aureliano Bertone, assisté par des volontaires du Groupe archéologique de Turin, avait commencé des fouilles. Peu de temps après, une pléthore d'artefacts ont été découverts, des pointes de flèches, de poteries, des fossiles de pierre et de squelettes humains de différentes périodes, enterrés jusqu'à un demi-millénaire d'intervalle […]. Sur le plateau, il y avait un champ avec des fossiles émergeant du sol. Depuis juin 2004, à l'intérieur de la ferme, se trouvait le Musée archéologique de Chiomonte, où l'on a reconstitué ce que l'on sait de la colonie et où l'on a exposé les découvertes (originales ou moulages parfaits). Le musée coexistait avec une exploitation viticole, la coopérative Clarea, qui possédait des vignobles juste à l'extérieur de Chiomonte, et une cave à vin dans la ferme. Elle employait trois familles et une vingtaine de travailleurs saisonniers [Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, op. cit., p. 120-121].

les entreprises qui sont déjà sur le territoire, parce que, au contraire, elle leur impose son mépris :

> Il giorno dello sgombero della Maddalena, senza alcun preavviso, i soci della cooperativa Clarea si erano ritrovati la cantina sociale chiusa e l'area tutt'intorno cinta dal filorasoio. Uno di loro, Andrea Turio, avrebbe piú volte raccontato la scena e spiegato i danni subiti: – Siamo rimasti scioccati dall'irruenza, dalla presa di possesso... Nel giro di due ore, per il nostro lavoro è cambiato tutto, eravamo spaesati e nessuno ci dava risposte. Da quel momento, ci è stata vietata la vendita diretta. Prima i clienti venivano qui, assaggiavano… Subiamo controlli per accedere ai nostri stessi vigneti. Dobbiamo comunicare alla questura i nomi delle persone che vengono a fare la vendemmia. La prima volta, su quindici che dovevano vendemmiare, ci hanno detto che potevano entrare in tre, gli altri non erano autorizzati. Abbiamo dovuto aspettare ore prima che si sciogliesse la cosa, ore di lavoro buttate via. Ben presto, la zona rossa avrebbe inglobato il novanta per cento dei terreni lavorati dalla cooperativa. Anche il Museo archeologico aveva chiuso i battenti. I locali, occupati dalle forze dell'ordine, erano stati adibiti a caserma. Il 28 giugno Cristina Uran, assessora alla Cultura del comune di Chiomonte, aveva dato le dimissioni per protestare contro l'abuso: – La polizia si è piazzata lí, nelle stanze del museo, senza chiedere neppure il permesso. E lassù nei boschi della Maddalena c'è una devastazione vergognosa. È troppo. In seguito, i pannelli erano stati smontati e i reperti trasferiti al Museo di antichità di Torino. Del museo restava solo il sito web, che accoglieva i visitatori con l'annuncio: «Il museo e il sito archeologico sono momentaneamente chiusi. Ci scusiamo per il disagio. Sarà nostra cura aggiornare il sito qualora ci fossero variazioni e novità». Ma il cantiere era lì per restare a lungo, e il sito obsolesceva, malinconico. Giunto il 2016, era a sua volta un reperto di epoche passate. Il link «Visite guidate e attività di laboratorio per le scuole con la guida di archeologi» non era nemmeno più cliccabile. *Ubi maior minor cessat*, e tutto era *minor* al cospetto del monarca Tav[1321].

[1321] Le jour de l'évacuation de la Maddalena, sans avertissement, les membres de la coopérative Clarea ont retrouvé la cave sociale fermée et la zone tout autour encerclée par des barbelés. L'un d'eux, Andrea Turio, a raconté à plusieurs reprises la scène et expliqué les dommages subis : « Nous avons été choqués par l'irruption, la prise de contrôle ... En deux heures, tout a changé pour notre travail, nous étions perdus et personne ne nous a donné de réponses. Depuis lors, on a nous interdit la vente directe. Avant, les clients venaient ici, goûtaient... Nous faisons l'objet de contrôles pour accéder à nos propres vignobles. Nous devons communiquer à la police les noms des personnes qui viennent faire la récolte. La première fois, sur les quinze qui devaient récolter, ils nous ont dit que seuls trois pouvaient venir, les autres n'étaient pas autorisés. Nous avons dû attendre des heures que cela soit réglé, des heures de travail gâchées. Bientôt, la zone rouge englobera quatre-vingt-dix pour cent des terres exploitées par la coopérative. Le Musée Archéologique a également fermé ses portes. Les locaux, occupés par la police, servaient de caserne. Le 28 juin, Cristina Uran, conseillère municipale chargée de la culture de Chiomonte, a démissionné pour protester contre ces abus : - La police s'est installée là, dans les salles du musée, sans même demander la permission. Et là-haut, dans les bois de la Maddalena, la dévastation est honteuse. C'est trop. Les panneaux ont ensuite été démontés et les artefacts transférés au Musée des Antiquités de Turin. Du musée, il ne reste plus que le site web, qui accueillait les visiteurs avec l'annonce suivante : « Le musée et le site archéologique sont temporairement fermés. Nous nous excusons pour le désagrément. Nous mettrons à jour le site s'il y a des

Le concept d'argent, pour en revenir à l'image de la fête, est sans « aura » : c'est une valeur aléatoire, qui a perdu son enracinement avec la réalité matérielle dans un monde où la finance devient toujours plus virtuelle. Au contraire, le « bien » est une chose liée au territoire : l'économie touristique du musée et la production de vin sont deux exemples de formes économiques qui ont besoin de l'« aura » pour attirer les clients. L'économie de l'« aura » vend un produit issu d'une expérience de vie, comme l'histoire présente dans les découvertes ou le soin qu'apporte le vigneron à ses produits.

Dans le cas du discours favorable au Tav, les exigences du système globalisé imposent leur rythme à l'histoire du territoire, alors que le mouvement No Tav essaie de faire sortir le rythme du travail du territoire même. Le temps virtuel du capitalisme se confronte avec le temps enraciné dans le Val de Suse. Il faut imaginer le temps du mouvement No Tav comme une sorte de fleuve qui jaillit du territoire, alors que le temps du Tav est une sorte de fleuve qui inonde la terre, en la détruisant.

Revenons à la fête, encore. Furio Jesi a montré que la fête peut produire deux types de visions : celle de celui qui se trouve dans la fête et celle de celui qui la regarde du dehors. L'homme qui « danse » dans la fête voit la vision que la fête produit, participant à l'imaginaire de la communauté. Au contraire, le visiteur peut seulement observer les traces extérieures d'un monde intime auquel il ne peut pas accéder[1322]. Si on regarde la fête No Tav du dehors, on peut voir un mouvement destructeur, des sortes de « bacchantes » qui réduisent en pièces le chantier de la grande œuvre. Au contraire, si on « danse » avec le mouvement, on peut voir leur « vision » du temps, qui n'est pas du tout destructrice : elle essaie d'unir productivité et territoire, de protéger l'identité d'un peuple en respectant le désir de progrès. On peut approfondir cet aspect à travers les mots de Maurizio Ferraris, l'auteur qui a analysé les différents formes et usages du document dans la société contemporaine : « Le document fort génère une nouvelle réalité alors que le faible comble une lacune par rapport à des réalités inaccessibles »[1323]. Wu Ming 1 ne se limite pas à écrire une œuvre d'histoire qui cherche, par

changements et des nouvelles ». Mais les occupants étaient là pour longtemps, et le site dormait, mélancolique. En 2016, il n'était déjà plus qu'une relique d'un temps révolu. Le lien « Visites guidées et activités pour les écoles animées par des archéologues » ne fonctionnait même plus . *Ubi maior minor cessat*, et tout était *minor* face au tyran Tav. [Ivi, p. 345-346]

[1322] Cf. Furio Jesi, *Il tempo della festa*, op. cit., p. 64 et ss.

[1323] Il documento forte genera una nuova realtà», alors que «quello debole colma una lacuna rispetto a realtà non più direttamente accessibili [Maurizio Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, op. cit., p. 58].

esprit d'érudition, à illuminer un morceau de l'histoire humaine. Il reconstruit l'histoire No Tav afin que le lecteur puisse participer à la « danse » No Tav : le lecteur, loin du Val de Suse, en arrivant à la fin du « voyage », peut finalement « voir » avec le mouvement une nouvelle idée de communauté et d'économie.

Un viaggio est un chemin de préparation à la vision de la communauté No Tav, une manière pour permettre même à un « étranger » de vivre intimement la fête. C'est un document fort parce qu'il ouvre de nouvelles possibilités expérientielles. Wu Ming 1 semble vouloir préparer le lecteur à la possibilité de se plonger dans les luttes du Val de Suse : la fête finale est une sorte d'invitation à abandonner les pages pour entrer, réellement, dans le mouvement.

Un viaggio est un objet narratif qui exploite les ressources de la « culture convergente » théorisée par Henry Jenkins. D'ailleurs, la préface de l'édition italienne a été écrite par les Wu Ming mêmes, laquelle, en parlant de l'œuvre de Jenkins, montre en réalité aussi la poétique des Wu Ming. « Culture convergente » signifie « collision des différents médias, anciens et nouveaux »[1324], où « le contenu de la communication [...] est décliné dans tous les formats, afin de pouvoir passer d'un média à l'autre et ainsi recevoir une distribution de plus en plus répandue et omniprésente »[1325]. *Un viaggio* est un document qui essaie de diffuser la connaissance sur le mouvement No Tav en utilisant différents médias, mais c'est aussi le récit d'un groupe de personne qui exploitent les différents médias pour lutter contre la construction de la ligne Lyon-Turin. De plus, *Un viaggio* est aussi l'arrivée de ces thématiques dans un nouveau média : la *non-fiction* (même s'il y a plusieurs contaminations avec les formes romanesques).

Une autre caractéristique de la culture convergente est la participation : le public ne se limite plus à contempler les données des médias, mais il interagit avec ces données et, parfois, il crée de nouveaux contenus. L'histoire du mouvement No Tav est le récit d'un groupe de personnes qui interagit avec les données des médias afin de les saboter : *Un viaggio* est une sorte de recueil de sabotages, afin de permettre même à un étranger de « participer » à cette lutte. En effet, Wu Ming 1 montre au lecteur qu'il n'est pas facile de rentrer dans cette vision du monde, même si on partage avec elle plusieurs idées : le mouvement No Tav est la

[1324] Collisione tra diversi media, vecchi e nuovi [Wu Ming, « Prefazione », en Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milan, Apogeo, 2007, en ligne : https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/-culturaconvergente.htm (consulté le 30 Novembre 2019)].

[1325] I contenuti della comunicazione […] vengono declinati in ogni formato, per potersi spostare da un mezzo all'altro e ricevere così una distribuzione sempre più capillare e pervasiva [Ibidem].

sédimentation de plusieurs expériences, donc on ne peut pas être naïf face à elles, puisqu'on peut les dénaturer. D'ailleurs, on l'a vu dans le premier chapitre, au début, Wu Ming 1 même n'avait pas compris certaines luttes des No Tav. Par conséquent, la participation de la culture convergente n'est pas uniquement un élément ludique, tout comme il se passe dans le monde d'internet, mais aussi une sorte de mécanisme de contrôle des médias qui ne veulent présenter qu'une seule facette de la complexité du réel. Le public participe à la formation des données, afin d'en montrer les erreurs. *Un viaggio* est un document participatif : la bibliographie qui se trouve à la fin du volume permet au lecteur de commencer ses propres recherches, de s'inscrire dans la pensée No Tav de façon active. Donc, il ne s'agit pas d'utiliser toujours un média très participatif, comme par exemple les blogs, mais aussi de reconcevoir les anciens médias à la lumière de cette volonté de partage et d'union. De plus, il ne faut pas oublier qu'il est toujours possible de partager ses propres idées sur les livres des Wu Ming en participant aux discussions sur leur blog, Giap.

En conclusion, il faut remarquer une dernière caractéristique de la culture convergente : sa nature globale. En effet, la culture convergente est une fille d'internet : la rapidité des nouveaux médias permet aux gens d'échanger très rapidement même s'ils se trouvent à des kilomètres de distance. À travers ce facteur, on peut mieux comprendre le choix de la forme de « livre » pour raconter cette histoire, malgré cet enthousiasme par rapport à la culture convergente. En effet, le monde contemporain nous a habitué à un usage plutôt « orwellien » d'internet : au lieu de libérer les personnes, internet, parfois, se transforme en un outil qui permet de diffuser et d'imposer des idées, afin de défendre une certaine vision du monde et, surtout, de la politique. En outre, sa rapidité privilégie les contenus brefs et superficiels : par conséquent, afin de faire connaître cette expérience si profonde, il était nécessaire de choisir un média « lent ». Le livre, la forme entre non-fiction et roman, a pour but la réflexion et la sédimentation, dans la conscience du lecteur, des idées présentes dans les pages. Respecter le mouvement No Tav signifie aussi respecter sa forme historique, enracinée dans l'espace et dans le temps. Le voyage pour participer à la fête qui se trouve à la fin du livre « n'est pas bref » : pour « imaginer » une nouvelle « vision » du monde, il est nécessaire de faire un parcours difficile.

Le « global » de Wu Ming 1 n'est pas celui de la globalisation, qui nie les particularités pour imposer des pratiques commerciales afin de défendre les intérêts du système économique, mais plutôt une volonté de « globaliser » des expériences locales. *Un viaggio* se veut être une fenêtre globale (ou, du moins, « large ») sur les vies particulières des No Tav : un mouvement

qui vient de la périphérie et qui veut se mesurer au monde, au contraire de la globalisation qui veut se substituer aux réalités locales.

4 Conclusions

Les textes sont l'élément concret d'un processus complexe : leur signification, cet élément fondamental et en même temps si difficile à saisir, naît de l'interaction entre le lecteur et les signes sur les pages, qui sont à leur tour des traces d'une conscience précédente, celle de l'auteur. Les personnages humains de cette interaction, le lecteur et l'auteur, font partie du dispositif de pouvoir socio-économique qui influence leurs actions, parfois de façon inconsciente. En explorant les représentations de la violence dans la littérature italienne d'une décennie (2008-2017), on a essayé de faire un catalogue de ses différentes formes, pour en comprendre les particularités. La décennie choisie est celle de la crise économique, laquelle est encore notre présent : dans ces conclusions, on peut dire que la structure de pouvoir qui est à la base de la crise est aussi le système qui a permis la construction des intrigues des textes du corpus. Pour analyser cette influence, on a dû concevoir de nouveaux outils de lecture.

L'analyse des personnages et de leur rapport avec le scénario du texte conduit à réfléchir sur le concept de « liberté ». Pour ce faire, on a repris la dichotomie ami/ennemi, théorisée par Carl Schmitt, en la liant avec les théories sémantiques d'Algirdas Greimas. Selon cette distinction, le personnage ennemi veut vivre une liberté inconditionnelle, dans laquelle sa volonté peut s'accomplir, indépendamment de la présence de l'autre. Il lutte uniquement pour satisfaire ses désirs et la violence, physique et psychologique, n'est rien d'autre qu'un outil pour atteindre son objectif. Au contraire, la liberté de l'ami est limitée : soit parce qu'il est victime de la violence de l'autre, soit parce qu'il lutte pour défendre sa propre liberté et celle des autres, en respectant la vie d'autrui. Dans ce discours s'inscrit le concept de « crise » : il s'agit d'un moment crucial, dans lequel l'individu doit forcément prendre une décision irrévocable. L'intrigue de ces textes se fonde sur des personnages qui prennent toujours des décisions fortes : alors, la violence devient le moyen de réduire au minimum le temps d'attente entre l'acte de volonté et la réalisation de cette volonté-même. En somme : le personnage ennemi n'accepte aucune limite à sa volonté, tandis que le personnage ami y est obligé ou décide de respecter au moins une limite.

Le concept de « limite » renvoie à une dimension spatiale. En effet, les « limites légales » dépendent toujours du lieu dans lesquels l'action s'accomplit : il n'y a pas de lois universelles, mais elles s'appliquent toujours dans une époque déterminée et un lieu précis. Pour cela, on a considéré utile d'introduire la notion de « nomotope », afin de mieux comprendre l'« esprit » qui « hante » ces textes. Chaque texte se déroule pendant l'histoire républicaine italienne, dans laquelle une structure de pouvoir étatique est bien reconnaissable. En utilisant le concept de « nomos », repris par la pensée de Carl Schmitt, on peut dire que l'État Italien est un territoire

conquis, c'est-à-dire une terre où une certaine structure normative s'est affirmée. Au contraire, les personnages ennemis considèrent le territoire italien comme un lieu à conquérir : on instaure un « état d'exception », dans lequel la seule loi possible est celle du « plus fort ». Par conséquent, le « criminel » n'est pas celui qui vit hors la loi, mais celui qui ignore la loi de la communauté pour instaurer une nouvelle loi, individualiste et uniquement liée à ses désirs. Le criminel est l'individu de l'accumulation. Cet esprit est radical : il n'y a pas une chose qui ne peut pas être accumulée. Dans le cas de *La scuola cattolica*, par exemple, le corps de la femme devient un objet qui peut être conquis.

En outre, l'étude de la violence contemporaine conduit vers une analyse du système néolibéral : l'ennemi est celui qui est complétement immergé dans l'esprit de la concurrence, en le radicalisant. L'ennemi donne naissance à une intrigue à « somme zéro » : la richesse existante est finie, donc il faut piller l'autre afin d'augmenter son propre pouvoir. Alors, le personnage ami peut joueur deux rôles : soit celui du pillé, qui perd sa richesse, soit celui du résistant, qui essaie de montrer une autre façon de vivre, qui considère l'autre comme un allié pour fonder une communauté de partage. *Un viaggio che non promettiamo breve* en est un exemple.

À la lumière de cela, on peut dire que les intrigues de ces textes se fondent sur le mécanisme de la concurrence : le personnage ennemi est celui qui est complétement conforme à cette vision du monde. De plus : il contribue à la diffuser. On a rencontré trois types différents d'ennemis : celui qui veut imposer sa propre loi, celui qui veut utiliser la loi de la communauté uniquement pour défendre ses intérêts et celui qui considère sa vision du monde comme la vérité absolue. Dans tous les cas, on observe la volonté de réifier l'autre, qui devient soit un outil pour sa propre satisfaction, soit un objet à posséder. La nature de l'ami, au contraire, est plus compliquée : il peut être une sorte de figure silencieuse, presque invisible, qui se limite à être un corps sur lequel on peut voir les signes de la force de l'ennemi ; un individu qui suit les lois de la concurrence, mais en respectant la liberté d'autrui ; un individu victime du dispositif de la concurrence qui essaie d'en sortir ; une incarnation d'un monde possible, sans concurrence, dans lequel l'union et le partage sont la véritable richesse.

Le personnage ennemi, en introduisant la violence, crée l'intrigue : toutefois, il n'est pas capable de lui donner une signification. On l'a vu : l'ennemi agit à travers différentes modalités, lesquelles cachent toujours la même logique néolibérale. Il est nécessaire d'introduire un autre personnage, qui représente une sorte de jugement sur la totalité du récit. Dans tous les cas, on peut identifier toujours la même « fin » : l'esprit concurrentiel est une arme à double tranchant, parce que chaque fois que s'exerce une violence sur l'autre, on attire aussi une violence contre

soi-même. Pourtant, on a reconnu trois différentes attitudes par rapport à cette « conscience » : le pessimisme de celui qui considère la concurrence comme un état naturel, l'espérance de celui qui attend un monde meilleur, sans être capable encore de le décrire, la détermination de celui qui a pensé un nouveau monde et essaie de le réaliser.

La littérature est utilisée par les auteurs du corpus pour établir une expérimentation éthique. Au lieu d'aller à la recherche de valeurs universelles, la narration permet d'imaginer des situations spécifiques et de réfléchir aux possibles conséquences de ces situations. Si l'expérimentation scientifique recherche la « loi » derrière les données spécifiques, la narration « visualise » un possible scénario pour ces données. La narration réfléchit à des événements complexes, caractérisés par de nombreuses variables : il est alors nécessaire de remplir ces variables en imaginant des personnages, des lieux, des situations, des relations. S'il est trop compliqué de « calculer » une loi de l'agir humain, alors la narration essaie au moins de montrer une possibilité « possible » de l'être humain.

L'histoire est toujours une chose exceptionnelle : elle ne peut pas aller autrement, elle va comme elle va. Il n'y a pas une « normalité » historique : l'humanité, pour le bien et pour le mal, est toujours capable de nous étonner. Toutefois, il y a des possibles qui n'ont rien de « merveilleux » : ils sont effrayants, donc il vaut mieux de les prévenir et bien les maîtriser, bien que de façon abstraite, afin d'être prêts face à ces possibilités. La littérature essaie de représenter ces possibles pour les analyser, pour les couper de la continuité historique en leur donnant une forme finie. Ce processus permet de leur donner une signification, face à laquelle le lecteur peur réagir.

Aristote avait écrit que l'histoire concerne le particulier, alors que la poésie concerne l'universel. Il faut problématiser cette idée : la science, aujourd'hui, s'occupe de l'universel, alors que les sciences humaines regardent le particulier. L'histoire, alors, concerne le particulier « fini », en reconstruisant ce qu'il s'est passé. Au contraire, la littérature étudie le particulier ouvert, c'est-à-dire une situation qui contemple encore ses possibles ramifications. La narration est le récit d'une de celles-ci.

À la lumière de cela, on peut comprendre que l'esprit comparatiste est fondamental : seulement si on compare les différents textes entre eux, on peut visualiser une bonne partie des « possibles » de ce présent bouleversé par une crise qui semble toujours échapper à toute forme d'analyse. De plus, on a essayé de ne pas se focaliser sur une seule thématique « violente » : en effet, la critique s'était déjà concentrée sur ce sujet, mais en l'analysant dans des domaines plus particuliers. Plusieurs ouvrages par exemple ont été publiés sur les représentations du terrorisme des années de Plomb ou sur la violence de genre, sans oublier l'attention due aux narrations de

la mafia. Toutefois, on a cru nécessaire de comparer ces trois axes de recherche afin d'avoir une compréhension plus approfondie de la violence en tant que phénomène humain. Pourtant, un tableau complet sera toujours impossible : le contemporain produit une quantité de livres qui empêche le critique d'avoir un regard total sur le panorama littéraire des années 2000. Cette thèse, donc, est une approximation : sa validité pourra être constatée uniquement en confrontant ses conclusions avec les textes qui sont restés en dehors du corpus choisi. On espère, cependant, que ces conclusions peuvent aider à mieux comprendre les textes analysés.

Durant ce parcours, on a rencontré d'autres thèmes qui peuvent élargir le discours sur la violence. Premièrement, il faut dire qu'il y a, substantiellement, deux types de victimes du pouvoir néolibéral : celle qui est influencée par ce dispositif et celle qui essaie, malgré tout, de proposer une alternative. Il peut être intéressant d'étudier la nature des premiers personnages, afin de comprendre comment la littérature représente les mécanismes inconscients du pouvoir qui conduit les personnages amis à échouer. Ou, au contraire, d'étudier les personnages résistants, afin de faire une liste des mondes possibles imaginés par les auteurs, en tant que versions alternatives au monde contemporain.

Secondairement, en analysant les personnages ennemis on a rencontré souvent le concept de « désir » : les représentations de la violence peuvent être lues comme des représentations des dysfonctions du désir. Connaître la structure du désir signifie comprendre aussi la structure de l'intrigue : en effet, le désir d'acquérir quelque chose est le moteur principal qui motive les récits analysés. En outre, dans cette perspective, la violence peut être considérée comme une trace extérieure d'un monde intime qui pousse le personnage à agir : alors, la littérature devient une façon de visualiser les « dangers » qui se cachent derrière la structure du désir contemporain, souvent l'expression du dispositif de pouvoir.

Il est désormais clair que l'économie est un élément fondamental du monde contemporain. Toutefois, les auteurs ne se limitent pas à la représenter, mais ils essaient de structurer leurs intrigues en partant de la complexité des rapports économique d'aujourd'hui. Consciente ou inconsciente, cette présence est remarquable : l'économie devient une sorte de fabrique de types psychologiques, tout comme Gilles Deleuze et Félix Guattari l'avaient noté dans leur *Anti-Œdipe*. Donc, il est nécessaire d'explorer les nouveaux types psychologiques de la contemporanéité, en considérant la nature de plus en plus aléatoire des rapports économiques et la présence des technologies numériques. *Dai cancelli d'acciaio*, d'ailleurs, était une première tentative d'analyse de ce changement.

En outre, il peut être intéressant étudier les représentations de la violence dans le genre fantastique : dans cette thèse, la violence des textes pouvait être considérée comme une

projection de la violence réelle : criminalité organisée, terrorisme, viol, pédophilie, corruption. Dans le genre fantastique on peut étudier la violence comme métaphore, afin de cartographier aussi les « possibilités » de la violence, qui vont au-delà de celles qui peuvent être observées dans la réalité. Ainsi, la littérature devient un outil de prévision du danger.

Enfin, en continuant à travailler sur le lien entre narratologie et philosophie du droit, on peut étudier comment la littérature peut imaginer d'autres systèmes légaux ou d'autres formes de lois : dans le premier cas, la littérature devient une sorte d'avant-garde juridique, un lieu fictif, dans lequel on peut étudier des alternatives à l'existant politique et économique. Dans le deuxième, on peut étudier comment la littérature peut bouleverser les limites juridiques existantes, afin de proposer de nouvelles normes.

5 Corpus

Albinati, Edoardo, *La scuola cattolica*, Milan, Rizzoli, 2016.

Di Monopoli, Omar, *Nella perfida terra di Dio*, Milan, Adelphi, 2017.

Frasca, Gabriele, *Dai cancelli d'acciaio*, Rome, Luca Sossella Editore, 2011.

Lagioia, Nicola, *La ferocia*, Turin, Einaudi, 2014 [trad. fr. *La féroce*, Paris, Flammarion, 2017].

Pascarella, Selene, *Tabloid Inferno*, Rome, Alegre, 2016.

Rea, Ermanno, *Nostalgia*, Milan, Feltrinelli, 2016.

Saviano, Roberto, *La paranza dei bambini*, Milan, Feltrinelli, 2016 [trad. fr. *Piranhas*, Paris, Gallimard, 2018].

- *Bacio feroce*, Milan, Feltrinelli, 2017 [trad. fr. *Baiser féroce*, Paris, Gallimard, 2019].

Siti, Walter, *Bruciare tutto*, Milan, Rizzoli, 2017 [trad. fr. *Au feu de Dieu*, Lagrasse, Verdier, 2017].

Vasta, Giorgio, *Il tempo materiale*, Rome, Minimum fax, 2008 [trad. fr. *Le temps matériel*, Paris, Gallimard, 2010].

Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, Turin, Einaudi, 2016.

6 Bibliographie

6.1 Autres œuvres narratives

Blisset, Luther, *Q* (1999), Turin, Einaudi, 2000.

De Cataldo, Giancarlo, *Romanzo criminale* (2002), Turin, Einaudi, 2006.

De Filippo, Eduardo, « Il sindaco del rione Sanità » (1961), en ID. *Filumena Marturano – Il sindaco del rione Sanità*, Milan, Mondadori, 1966.

Franchini, Antonio, *L'abusivo*, Venice, Marsilio, 2001.

Genna, Giuseppe, *Dies Irae* (2006), Milan, Mondadori, 2014.

- *La vita umana sul pianeta terra*, Milan, Mondadori, 2014.

Pascale, Antonio, *La città distratta*, Naples, L'ancora del Mediterraneo, 1999.

Parazzoli, Ferruccio, *Altare della patria. Adesso viene la notte*, Milan, il Saggiatore, 2011.

Rea, Ermanno, *La dismissione* (2002), Milan, Feltrinelli, 2014.

- *Napoli ferrovia* (2007), Milan, Feltrinelli, 2015.

Sarasso, Simone, *Confine di stato* (2006), Venice, Marsilio, 2007.

- *Settanta*, Venice, Marsilio, 2009.

Saviano, Roberto, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006 [trad. fr., *Gomorra*, Paris, Gallimard, 2009].

- *La bellezza e l'Inferno*, Milan, Mondadori, 2009 [trad. fr., *La Beauté et l'Enfer*, Paris, Robert Laffont, 2010].

- *ZeroZeroZero*, Milan, Feltrinelli, 2013 [trad. fr., *Extra pure*, Paris, Gallimard, 2014].

Siti, Walter, *Il contagio* (2008), Milan, Mondadori, 2009 [trad. fr., *La contagion*, Lagrasse, Verdier, 2015].

Sophocle, « Œdipes à Colone », en ID. *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, 1964.

Wu Ming, *L'armata dei sonnambuli*, Turin, Einaudi, 2014.

- *Proletkult*, Turin, Einaudi, 2018.

6.2 Œuvres de théorie de la littérature

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

- *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

Barbero, Carola, *Chi ha paura di Mr. Hyde?*, Geneve, il Melangolo, 2010.

Bakhtine, Mikhaïl, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. fr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

- *Estetika slovesnogo tvortchestva* (1979), trad. fr. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Baroni, Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuil, 1972.

- « Structure du fait divers » (1962), en ID. *Œuvres complètes II. 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, pp. 442-451.

- « Analyse textuelle de Genèse 32.23-33 » (1972), en ID. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 2015, p. 315-328.

- « L'analyse structurale des récits » (1966) en ID. *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 2015.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1988.

Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

Brooks, Peter, *Reading for the plot* (1984), Cambridge-London, Harvard University Press, 1992.

Calabrese, Stefano, *Retorica e scienze neurocognitive*, Rome, Carocci, 2013.

- *La suspense*, Rome, Carocci, 2016.

Eco, Umberto, *Lector in fabula* (1979), trad. fr. *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1989.

- *I limiti dell'interpretazione* (1990), trad. fr. *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.

Boris Eichenbaum, *O. Genri i teorija novelly* (1927), trad. fr., « Théorie de la prose », en Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001, p. 200-214.

Frye, Northrop, *Anatomy of criticism* (1957), trad. fr. *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

Gasperini, Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

- *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002.

Greimas, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.

- *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

Hamon, Philippe, « Statut sémiologique du personnage », en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

Iser, Wofgang, *The act of reading* (1978), trad. fr. *L'acte de la lecture*, Sprimont, Martaga, 1995.

Jahn, Manfred, « Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept », *Style*, n. 30/2, 1996, p. 241-267.

Kermode, Frank, *The Sens of an Ending* (1966), New York, Oxford University Press, 2000.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, 1996.

Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans* (1920), trad. fr. *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire*, Paris, Amand Colin, 2004.

Propp, Vladimir, *Morfologija skazki* (1928), trad.fr. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

Ricœur, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique* (1983), Paris, Seuil, 1991.
- *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction* (1984), Seuil, 1991.
- *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985), Paris, Seuil, 1991.

Scholes, Robert ; Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative* (1966), New York, Oxford University Press, 2006.

Segre, Cesare, « Etica e letteratura » dans ID., *Tempo di bilanci*, Turin, Einaudi, 2005.

Sternberg, Meir, « Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, Vol. 13, No. 3, 1992, pp. 463-541.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose* (1971), Paris, Seuil, 1980.

Tomachevski, Boris, « Thématique », en Tvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature* (1965), Paris, Seuil, 2001, pp. 267-311.

6.3 Œuvres critiques sur la littérature italienne contemporaine

Baghetti, Carlo ; Combierati, Daniele (ed.), *Contro la finzione*, Verone, Ombre Corte, 2019.

Benvenuti, Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano*, Rome, Carocci, 2012.

Boscolo, Claudia ; Jossa, Stefano, « Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea », en ID. (ed.), *Scritture di resistenza*, Rome, Carocci, 2014.

Boscolo, Claudia, « Introduzione. Temi e motivi del New Italian Epic nella produzione narrativa contemporanea », *Bollettino '900*, n. 1-2, 2012, en ligne : https://boll900.it/numeri/2012-i/Boscolointro.html.

Biondillo, Gianni, « Intervista a Giancarlo De Cataldo », *Nazione Indiana*, 3 Octobre 2007 [En ligne] https://www.nazioneindiana.com/2007/10/03/intervista-a-giancarlo-de-cataldo/, consulté le 5 Octobre 2018.

Brolli, Daniele, « Le favole cambiano », en *Gioventù cannibale*, Turin, Einaudi, 1996.

Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, il Mulino, 2007.

Contarini, Silvia ; de Paulis, Maria Pia, Tosatti ; Ada (ed.), *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016.

Cortellessa, Andrea (ed.), *La terra della prosa*, Roma, L'Orma, 2014.

- « Del XXI secolo il canone è questo », *TuttoLibri*, 11 Jenvier 2020, en ligne : https://www.lastampa.it/tuttolibri/2020/01/11/news/del-xxi-secolo-il-canone-e-questo-1.38311746, consulté le 16 Jenvier 2020.

Donnarumma, Raffaele, « Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010) », en Pietro Cataldi (à cure de), *Per Romano Luperini*, Palerme, Palumbo, 2010, pp. 321-347.

- *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014.

- « Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti », en Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 231-248.

Gialloreto, Andrea, *Tra fiction e non fiction*, Florence, Franco Cesati, 2017.

Giglioli, Daniele, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011.

La Porta, Filippo, « Contro il Nuovo Giallo Italiano », en *Sul banco dei cattivi*, Rome, Donzelli, 2006.

Milanesi, Claudio, « Il Giallo italiano contemporaneo » en Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milan, Bruno Mondadori, 2010, pp. 193-201.

Matt, Luigi, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Rome, Aracne, 2014.

Palumbo Mosca, Raffaello, *L'invenzione del vero*, Rome, Gaffi, 2014.

Scarpa, Tiziano, «L'epica-*popular*, gli anni Novanta, la parresìa», *Il primo amore*, p. 14, en ligne : http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf, consulté le 30 Mai 2019.

Scurati, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza*, Milan, Bompiani, 2006.

Serkowska, Hanna (ed.), *Finzione Cronaca Realtà*, Massa, Transeuropa, 2011.

Simonetti, Gianluigi, « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 149-166.

- *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino, 2018.

Somigli, Luca, *Negli archivi e per le strade*, Rome, Aracne, 2013.

Tirinanzi De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Rome, Carocci, 2018.

Turchetta, Gianni, « Siamo tutti precari », en Vittorio Spinazzola (à cure de), *Tirature '11. L'Italia del dopo benessere*, Milan, il Saggiatore, 2011.

Wu Ming, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009.

6.4 Œuvres de critique littéraire

Asor Rosa, Alberto, « Scrittori e massa », en ID. *Scrittori e popolo – Scrittori e massa*, Turin, Einaudi, 2015, pp. 357-422.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Calabrese, Stefano, *La crime fiction*, Rome, Carocci, 2018.

Colin, Jean-Paul, *La belle époque du roman policier français*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

Corcuff, Philippe ; Frommer, Franck ; Oberti, Marco ; Osganian, Patricia, « Le polar entre critique sociale et désenchantement », *Mouvements*, n. 15-16, 2001/3, p. 5-7.

Delestré, Stéfanie, « Femmes et polar ou la jambe interminable du polar », *Mouvements*, n. 67, 2011/3, p. 66-70.

Eco, Umberto, *Postille a* Il nome della rosa (1983), trad. fr. *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

Hendrickx, Marion, *Petit traité d'horreur fantastique*, Toulouse, Eres, 2012.

Hermetet, Anne-Rachel, « Italo Svevo et la conscience moderne », *Études*, vol. 415, 2011, p. 361-370.

Marchese, Lorenzo, *L'io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014.

Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge* (1990), Oxford-New York, Oxford University Press, 1992.

Scurati, Antonio, *La letteratura della sopravvivenza*, Milan, Bompiani, 2012.

Tadié, Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal* (1920-1960), Paris, PUF, 2006.

Wu Ming, « #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre », *Giap*, 11 Novembre 2014, en ligne : https://www.wumingfoundation.com/giap/-2014/11/quintotipo-una-collana-diretta-da-wu-ming-1-per-le-edizioni-alegre/, consulté le 21 Mai 2019.

6.5 Œuvres critiques sur Edoardo Albinati

Gasperina Geroni, Riccardo, « *La scuola cattolica*: il *thinking slow* e l'arte del ragionare. Una conversazione con Edoardo Albinati », *The Italianist*, no. 38/1, 2018, pp. 126-133.

- « Gli anni Settanta tra violenza di genere e decostruzione del maschile: *La.scuola.cattolica* di Edoardo Albinati », *The Italianist*, no. 38/1, 2018, pp. 108-125.

Iandoli, Gerardo, « L'eterno ritorno del 'vero uomo': *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati come artefatto contenitivo del male », *Spunti e Ricerche*, vol. 33, 2019, p. 64-83.

Manetti, Beatrice, « Monologo anni settanta », *Il Libraio*, 1 Septembre 2016, en ligne : https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/edoardo-albinati-la-scuola-cattolica/, consulté le 5 Mai 2019.

Raimo, Christian, « La scuola cattolica di Albinati svela la violenza dei maschi italiani », *Internazionale*, 10 Apvril 2016, en ligne : https://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2016/04/10/scuola-cattolica-albinati-recensione, consulté le 30 Avril 2019.

Toracca, Tiziano, « «Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più»: sulla *Scuola cattolica* di Edoardo Albinati », *Allegoria*, n. 76, 2018, p. 137-155.

6.6 Œuvres critiques sur Omar Di Monopoli

Di Monopoli, Omar, « "Uomini e cani reload": Omar Di Monopoli racconta com'è stato rimettere mano al suo romanzo-manifesto », *Il Libraio*, 4 Julliet 2018, en ligne : https://www.illibraio.it/omar-di-monopoli-uomini-e-cani-777560/, consulté le 15 Février 2020.

6.7 Œuvres critiques sur Gabriele Frasca

Alfano, Giancarlo ; Cortellessa, Andrea ; Donati, Riccardo (ed.), *Confermo volere. Per Gabriele Frasca*, Rome, Luca Sossella Editore, 2017.

Bondi, Fabrizio, « E Didimo Giuda disse». Tema e funzione del tradimento in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca », en Serena Pezzini, Alessandro Benassi (ed.), *Ti do la mia parola*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 155-182.

Giovannetti, Paolo (ed.), *Il compagno d'acciaio*, Rome, Luca Sossella Editore, 2011.

Iandoli, Gerardo, « Pensare l'economia attraverso la letteratura: *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca e l'anti-crisi contemporanea », *Status Quaestionis*, n. 16, 2019, p. 169-198.

Matt, Luigi, « Un romanzo poco rassicurante: *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », *Treccani*, en ligne : http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/-percorsi/percors-i_114.html. Consulté le 24 Avril 2019.

Solinas, Giovanni, « Evento e serie in *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca », *Quaderni del '900*, n. 14, 2014, p. 115-126.

6.8 Œuvres critiques sur Nicola Lagioia

Adamo, Pier Giovanni ; Malvestio, Marco ; Tomasi, Franco, « L'autore, il genere, il pubblico. Intervista a Nicola Lagioia », *La letteratura e noi*, 27 Août 2017, en ligne : https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/557-l%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-nicola-lagioia.html, consulté le 5 Avril 2019.

Matarazzo, Pierfrancesco, « La notte della Ferocia. Incontro con Nicola Lagioia », *Sul romanzo*, 9 Dècembre 2014, en ligne : http://www.sulromanzo.it/blog/la-notte-della-ferocia-incontro-con-nicola-lagioia, consulté le 5 Avril 2019.

Mauro, Camilla, « Intertestualità nella "Ferocia" di Nicola Lagioia », *PENS*, 13 Décembre 2016, p. 8, en ligne : https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/29-intertestualita-nella-ferocia-di-nicola-lagioia, consulté le 11 Juin 2019.

Rossi, Enrico, « Salone del libro 2019, intervista e Nicola Lagioia », *Style*, 7 Mai 2019, en ligne : https://style.corriere.it/lifestyle/salone-del-libro-2019-intervista-nicola-lagioia/ (consulté le 15 Février 2020).

6.9 Œuvres critiques sur Selene Pascarella

Grasso, Fabrizio, « Nell'Inferno dei tabloid », *Giornale Pop*, 10 Novembre 2016, en ligne : https://www.giornalepop.it/alla-scoperta-dellinferno-nei-tabloid-parla-selene-pascarella/, consulté le 30 Mai 2019.

Iandoli, Gerardo, « Le dire-vrai sur un savoir-faire. *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications », *Cahiers d'Études Romanes*, n. 38, 1/2019, pp. 183-202.

Pascarella, Selene, « Perché ho scritto un libro che mi manderà all'Inferno », *Medium*, 5 Septembre 2016, en ligne : https://medium.com/@talpabis/perch%C3%A9-ho-scritto-un-libro-che-mi-mander%C3%A0-allinferno-e15fa051d22c, consulté le 30 Mai 2019.
- « Ho passato cinque anni a scrivere per i peggiori tabloid di nera italiani », *Vice*, 19 Ottobre

2016, en ligne : https://www.vice.com/it/article/av559k/com-e-lavorare-per-tabloid-italiani-cronaca-nera, consulté le 30 Mai 2019.

6.10 Œuvres critiques sur Ermanno Rea

Baghetti, Carlo, «Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea, *Mistero napoletano* e *La comunista* », *Heteroglossia*, n. 14, 2016.

Marmo, Marcella, « Smontare con cura. Ermanno Rea e la « dismissione » », Meridiana, n. 42, 2001.

6.11 Œuvres critiques sur Roberto Saviano

Benvenuti, Giuliana, *Il brand* Gomorra, Bologne, il Mulino, 2017.

Dal Lago, Alessandro, *Eroi di carta*, Rome, Manifestolibri, 2010.

Donnarumma, Raffaele, « Roberto Saviano – La paranza dei bambini » en *Allegoria*, n. 75, 2017, p. 140.

Gatti, Laura, « L'indeterminatezza narrativa come condizione d'efficacia di *Gomorra* », *Allegoria*, n. 59, 2009, p. 259-267.

Iandoli, Gerardo, « Nicolas e "la sceneggiatura del suo potere" : riflessioni su alcune conseguenze etiche del colpo di scena » en *E|C*, n. 20, 2017.

Zonch, Marco, « Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano » en *Incontri*, vol. 1, 2017, pp. 50-64.

6.12 Œuvres critiques sur Walter Siti

Fontana, Mariagloria, « Il respiro liberatorio della poesia. Intervista a Walter Siti », *MicroMega*, 15 Octobre 2015, en ligne : http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-respiro-liberatorio-della-poesia-intervista-a-walter-siti/, consulté le 3 Juin 2019.

Langone, Camillo, « Perché l'ultimo romanzo di Walter Siti è repellente », *Il Foglio*, 15 Avril 2017, en ligne : https://www.ilfoglio.it/preghiera/2017/04/15/news/bruciare-tutto-walter-siti--130380/, consulté le 3 Juin 2019.

Marzano, Michela, « La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti », *la Repubblica*, 13 Avril 2017, en ligne : http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/13/news/-pedofilia_walter_siti-162874167/, consulté le 3 Juin 2019.

Sturli, Valentina, « Bruciare tutto, bruciare se stessi », *Poetarum Silva*, 22 Avril 2017, en ligne : https://poetarumsilva.com/2017/04/22/bruciare-tutto-walter-siti-valentina-sturli/siti/, consulté le 28 Juin 2019.

6.13 Œuvres critiques sur Giorgio Vasta

Martelli, Matteo, « Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta », en Federica Lorenzi, Lia Perrone (ed.), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2015, p. 95-107.

Pollina, Elvira, « I 30-40enni rileggono gli anni '70. "In quel periodo abbiamo perso l'occasione di cambiare l'Italia". Lo scrittore Giorgio Vasta ad Affari », *Affariitaliani.it*, 13 Décembre 2008, en ligne : http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/libri-i-30-40enni-rileggono-anni-70-in-quel-periodo-abbiamo-perso111208.html?refresh_ce, consulté le 21 Juin 2019.

Vitello, Gabriele, « Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio. *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta », en Luca Somigli (ed.), *Negli archivi e per le strade*, Rome, Aracne, 2013, p. 317-329.

6.14 Œuvres critiques sur Wu Ming

Iandoli, Gerardo, « *Un viaggio che non promettiamo breve* di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia », *Atlante*, n. 10, 2019, p. 300-316.

Marchese, Lorenzo, « Wu Ming, New Italian Epic » dans Raffaello Palumbo Mosca, *La realtà rappresentata*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 51-66.

Wu Ming, *Giap!*, Turin, Einaudi, 2003.

Wu Ming ; Quadruppani, Serge, « Da #OccupyGezi ai #NoTav e oltre: non esistono lotte «locali» », *Giap*, 3 Juin 2013, en ligne : https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/06/da-occupygezi-a-notav-non-esistono-lotte-locali/, consulté le 30 Mai 2019.

6.15 Œuvres de linguistique et philosophie du langage

Bellos, David, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything* (2011), trad. fr. *La traduction dans tous ses états*, Paris, Flammarion, 2018.

Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes 2. Pouvoir, droit, religion* (1969), Paris, Les éditions de Minuit, 2010.

Gusdorf, Georges, *La parole* (1952), Paris, PUF, 2007.

Kripke, Saul, *Naming and Necessity* (1972), trad. fr. *La logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

Saussure (de), Ferdinand, *Cours de linguistique général* (1916), Paris, Payot & Rivages, 2005.

Virno, Paolo, *Saggio sulla negazione*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2013.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. fr. *Recherches philosophiques* Paris, Gallimard, 2004.

- *Über Gewlssheit* (1969), trad. fr. *De la certitude*, Paris, Gallimard, 1987.

6.16 Œuvres de philosophie politique et du droit

Agamben, Giorgio, *Homo sacer* (1995), trad. fr. « Le pouvoir souverain et la vie nue » en ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, p. 23-171.

- *L'aperto* (2002), trad. fr. *L'ouvert*, Paris, Payot & Rivages, 2016.

- *Stato di eccezione* (2003), trad. fr. « L'état d'exception » en ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris Seuil, 2016, p. 225, p. 177-256.

- *L'amicizia* (2007), trad. fr. *L'amitié*, Paris, Payot & Rivages, 2017.

- *Il regno e la gloria* (2007), trad. fr. « Le Règne et la gloire » en ID. *Homo sacer. L'Intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, p. 393-688.

- *Opus Dei* (2011), trad. fr. « Opus Dei », dans ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016, p. 693-810.

- *Il mistero del male*, Rome-Bari, Laterza, 2013.

- *L'uso dei corpi* (2014), trad. fr. « L'usage des corps » dans ID. *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris Seuil, 2016, p. 1059-1340.

- *Il Regno e il Giardino*, Vicenza, Neri Pozza, 2019.

Badiou, Alain, *L'hypothèse communiste*, Paris, Lignes, 2009.

Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt* (1921), trad. fr. *Critique de la violence*, en ID. *Critique de la violence et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2012.

Cacciari, Massimo, *Il potere che frena*, Milan, Adelphi, 2013.

Comte-Sponville, André, *Le capitalisme est-il moral ?* (2004), Paris, Dunod, 2006.

De Carolis, Massimo, *Il rovescio della libertà*, Macerata, Quodlibet, 2017.

Esposito, Roberto, *Communitas* (1998), Turin, Einaudi, 2006.

- *Due*, Turin, Einaudi, 2013.

- *Da fuori*, Turin, Einaudi, 2016.
- *Politica e negazione*, Turin, Einaudi, 2018.

Foucault, Michel, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004.

Han, Byung-Chul, *Psychopolitik* (2014), trad. fr. *Psychopolitique*, Strasbourg, Circé, 2016.

Hayek (von), Friedrich August, *Studies en philosophy, politics and economics* (1967), trad. fr. *Essais de philosophie, de science politique et d'économie*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

Hobbes, Thomas, *Leviathan* (1651), trad. fr. *Léviathan*, Paris, Gallimard, 2000.

Rawls, John, *A Theory of Justice* (1971), trad. fr. *Théorie de la justice*, Paris, Seuil, 1997.

Ricœur, Paul, *Lectures on Ideology and Utopy* (1986), trad. fr., *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 2016.

Schmitt, Carl, *Politische Theologie* (1922), trad. fr. *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Der Begriff des Politischen* (1932), trad. fr. *La notion de politique* en ID., *La notion de politique/Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 1992.
- *Legalität und Legitimität (*1932), trad. fr. *Légalité et Légitimité*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016.
- *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens* (1934), trad. fr. *Les trois tipes de pensée juridique*, Paris, PUF, 2015.
- « À partir du « nomos » : prendre, pâturer, partager », *Commentaire*, n. 87, 1999, p. 549-556.

Stimilli, Elettra, *Debito e colpa*, Rome, Ediesse, 2015.

Veca, Salvatore, *Il senso della possibilità*, Milan, Feltrinelli, 2018.

6.17 Œuvres sur la société contemporaine

Aubert, Nicole, *Le culte de l'urgence* (2003), Paris, Flammarion, 2010.
- *Un individu paradoxal*, dans Id. (ed.), *L'individu hypermoderne* (2004), Toulouse, Érès, 2010, p. 14-15.

Augé, Marc, *Où est passé l'avenir ?* (2008), Paris, Seuil, 2011.

Badiou, Alain, *Le réveil de l'histoire*, Paris, Lignes, 2011.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation* (1970), Paris, Gallimard, 1974.
- *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- *De la séduction* (1979), Paris, Gallimard, 1988.

- *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990.
- *Power Inferno*, Paris, Galilée, 2002.

Belpoliti, Marco, *Crolli*, Turin, Einaudi, 2005.

Comité Invisible, *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007.

Dardot, Pierre ; Laval, Christian, *La nouvelle raison du monde* (2009), Paris, La Découverte, 2010.

Debord, Guy, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1996.
- *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris, Gallimard, 1996.

De Carolis, Massimo, *Il paradosso antropologico* (2008), Macerata, Quodlibet, 2018.

Giglioli, Daniele, *Stato di minorità*, Rome-Bari, Laterza, 2015.

Han, Byung-Chul, *Transparenzgesellshaft* (2013), trad. fr. *La société de la transparence*, Paris, PUF, 2017.

Kauffer, Rémi, *Histoire mondiale des services secrets*, Paris, Perrin, 2015.

Le Breton, Philippe, *Audieu au corps*, Paris, Editions Métailié, 2015.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide* (1983), Paris, Gallimard, 1989.
- *Le bonheur paradoxal* (2006), Paris, Gallimard, 2009.

Lipovetsky, Gilles ; Roux, Elyette, *Le luxe éternel* (2003), Paris, Gallimard, 2015.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

Magatti, Mauro, *Libertà immaginaria*, Milan, Feltrinelli, 2009.

Mazzoni, Guido, *I destini generali*, Rome-Bari, Laterza, 2015.

Morin, Edgar ; Kern, Anne Brigitte, *Terre-Patrie* (1993), Paris, Seuil, 2010.

Revaul d'Allones, Myriam, *La crise sans fin* (2012), Paris, Seuil, 2016.

Rosa, Hartmut, *Alienation and Acceleration* (2010), trad. fr. *Aliénation et accélération*, Paris, La Découverte, 2014.

Schlegel, Jean-Louis, « L'Église catholique et la pédophilie », *Esprit*, 2010/5, p. 65-73.

Touraine, Alain, *La fin des sociétés* (2013), Paris, Seuil, 2015.

Virilio, Paul, *L'inertie polaire* (1990), Paris, Christian Bourgois, 2002.

Ziegler, Jean, *Les seigneurs du crime* (1998), Paris, Seuil, 2016.

6.18 Œuvres sur la société italienne

Celati, Gianni, « Sull'epoca di questo libro », en ID. (ed.), *Alice disambientata* (1978), Florence, Le Lettere, 2007, p. 5-11.

Dickie, John, *Mafia Republic* (2013), trad. it., *Mafia Republic*, Rome-Bari, Laterza, 2016.

Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Turin, Einaudi, 1989.

ISTAT, « Report: La percezione della sicurezza. Anni 2015-2016 », *istat.it*, 22 Juin 2018, en ligne : https://www.istat.it/it/files//2018/06/Report-Percezione-della-sicurezza.pdf, consulté le 8 Juin 2019.

Lisciani-Pretini, Enrica ; Strummiello, Giusi (ed.), *Effetto*. Italian Tought, Macerata, Quodlibet, 2017.

Mascherpa, Sara, *Il delitto del Circeo, una storia italiana*, Rome, Aracne, 2010.

Rea, Ermanno, *La fabbrica dell'obbedienza* (2011), Milan, Feltrinelli, 2013.

Sales, Isaia, *Storia dell'Italia mafiosa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015.

Susca, Vincenzo, « Phénoménologie de Silvio Berlusconi », *Sociétés*, n. 84, 2004, p. 41-56.

6.19 Œuvres critiques sur les médias

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939), trad. fr. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, 2013.

Bourdieu, Pierre, « L'emprise du journalisme » dans Id., *Sur la télévision*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008.

Breton, Philippe, *Le culte de l'internet*, Paris, La Découverte, 2000.

Cava, Antonia, *Noir TV*, Milan, FrancoAngeli, 2013.

Diamanti, Ilvo, « Cara televisione, dacci la nostra ansia quotidiana », *la Repubblica*, 11 Octobre 2010, en ligne : https://www.repubblica.it/cronaca/2010/10/11/news/tv_ansia-7933773/, consulté le 22 Juin 2019.

Esquenazi, Jean-Pierre, *L'écriture de l'actualité*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 2014.

- « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, n. 39, 2015/1, p. 93-102.

- « Machines sérielles et montages du temps », *Télévision*, n. 7, 2016/1, p. 145-162.

Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1998.

Lipotevsky, Gilles ; Serroy, Jean, *L'écran global* (2007), Seuil, 2011.

Perniola, Mario, *Contro la comunicazione*, Turin, Einaudi, 2004.

Rouillé, André, *La photographie* (2005), Paris, Gallimard, 2012.

Salmon, Christian, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007.

Sini, Carlo, *Reale, virtuale, più-che-reale* (1993), Milan, AlboVersorio, 2014.

Wu Ming, « Prefazione », en Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milan, Apogeo, 2007, en ligne : https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/culturaconvergente.htm, consulté le 30 Novembre 2019.

6.20 Œuvres d'anthropologie, de mythologie et religieuses

La Bible. Ancien Testament, Paris, Gallimard, 1956.

La Bible. Nouveau Testament, Paris, Gallimard, 1971.

Augustin (Saint), *Les confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964.

Badiou, Alain, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997), Paris, PUF, 2015.

Barthes, Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, 1970.

Bataille, Georges, *Théorie de la religion* (1973), Paris, Gallimard, 1986.

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour* (1969), Paris, Gallimard, 1989.

Girard, René, *La violence et le sacré* (1972), Paris, Fayard, 2014.

- *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), Paris, Grasset, 1983.

- *Je vois Satan tomber comme l'éclair* (1996), Paris, Grasset, 2001.

Gusdorf, Georges, *Mythe et Métaphysique* (1953), Paris, Flammarion, 1984.

Jesi, Furio, *Il tempo della festa*, Rome, Nottetempo, 2013.

LaCocque, André ; Ricœur, Paul, *Penser la Bible* (1998), Paris, Seuil, 2003.

Mattei, Paul, *Le christianisme antique de Jésus à Constantin*, Paris, Armand Colin, 2011.

Pareyson, Luigi, *Ontologia della libertà* (1995), Turin, Einaudi, 2000.

Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité* (1960), Paris, Seuil, 2009.

6.21 Œuvres d'éthique

Agamben, Giorgio, *Karman* (2017), trad. fr. *Karman*, Paris, Seuil, 2018.

Badiou, Alain, *L'éthique*, Caen, Nous, 2003.

Camus, Albert, *L'homme révolté* (1951), Paris, Gallimard, 1985.

Derrida, Jacques, *Le Siècle et le Pardon* (1999), en ID. *Foi et savoir*, Paris, Seuil, 2001.

Jankélévitch, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung* (1979), trad. fr. *Le principe responsabilité*, Paris, Flammarion, 2013.

Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini* (1971), Paris, Librairie Générale Française, 2000.

- *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1978), Paris, Librairie Générale Française, 2006.

Natoli, Salvatore, *La salvezza senza fede* (2007), Milan, Feltrinelli, 2008.

Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), trad. fr. *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Hachette Littérature, 2004.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre* (1990), Paris, Seuil, 2015.

6.22 Œuvres de psychanalyse

Benasayag, Miguel ; Schmit, Gérard, *Les passions tristes* (2003), Paris, La Découverte, 2006.

Benhaïm, Michèle, *L'ambivalence de la mère* (2001), Toulouse, Érès, 2011.

Bruner, Jérôme, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2010.

Chaumon, Franck, « Le pédophile, notre frère », en Marcela Palacios (ed.), *Enfant, sexe innocent ?*, Paris, Autrement, 2005, p. 100-113.

Couillet, Audrey ; Depraz, Pierre ; Dumont, Anne ; Terra, Jean-Louis, « Entre protestation et désespoir, expliquer l'acte d'autoimmolation par le feu », *Perspectives Psy*, vol. 54, 2015/3, p. 231-238.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe* (1972), Paris, Les éditions de Minuit, 1999.

Ehrenberg, Alain, *La société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010.

Freud, Sigmund, *Das Unheimlich* (1919), trad. fr. « L'inquiétante étrangeté », en ID. *Écrits philosophiques et littéraires*, Paris, Seuil, 2015, p. 1189-1223.

- *Zur Einführung des Narzißmus* (1914), trad. fr. *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Payot & Rivages, 2012.

- « Jenseits des Lutsprinzips » (1920), trad. fr. « Au-delà du principe de plaisir », dans ID. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

- « Massenpsychologie und Ich-Analyse » (1921), trad. fr., « Psychologie des foules et analyse du moi » dans ID. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

- *Verneinung* (1295), trad. fr. *La (Dé)négation*, Paris, Éditions In Press, 2017,

Georgieff, Nicolas, *Qu'est-ce que la schizophrénie ?*, Paris, Dunod, 2004.

Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre III. Les psychoses* (1981), Paris, Seuil, 2018.

Laing, Ronald David, *The Divided Self* (1959), trad. fr. *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970.

Lauru, Didier, « De l'amour courtois au passage à l'acte sexuel », *Figures de la psychanalyse*, n. 36, 2018, p. 117-129.

Mijolla-Mellor (de), Sophie, *La paranoïa*, Paris, PUF, 2015.

Pedinielli, Jean-Louis ; Gimenez, Guy, *Les psychoses de l'adulte* (2002), Paris, Armand Colin, 2013.

Recalcati, Massimo, *L'uomo senza inconscio*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2010

- *Ritratti del desiderio*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2012.

- *Il complesso di Telemaco*, Milan, Feltrinelli, 2013.

- *Contro il sacrificio*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2017.

Tisseron, Serge, *Rêver, fantasmer, virtualiser*, Paris, Dunod, 2012.

6.23 Œuvres sur la théorie des genres

Badinter, Élisabeth, *XY de l'identité masculine* (1992), Paris, Odile Jacob, 1994.

- *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVIIe-XXe siècle* (1980), Paris, Flammarion, 2009.

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine* (1998), Paris, Seuil, 2014.

Brownmiller, Susan, *Against our will* (1975), New York, Ballantine Books, 1993.

Butler, Judith, *Gender Troubles* (1990), trad. fr. *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006.

Connell, R. W. (Raewyn), *Masculinities* (1995), Cambridge, Polity Press, 2005.

Demoule, Jean-Paul, « Domination et sexualité : ce que la préhistoire peut en dire », *Annuel de l'APF*, 2017/1, p. 131-146.

Derrida, Jacques, *Éperons* (1978), Paris, Flammarion, 2010.

Gazalé, Olivia, *Le Mythe de la virilité* (2017), Paris, Robert Laffont, 2019.

Gourarier, Mélanie, *Alpha mâle*, Paris, Seuil, 2017.

Grannis, Tanguy, « Ces hommes qui détestent les femmes », *Revue du Crieur*, N° 12, 2019/1, p. 4-21.

Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin II* (2002), Paris, Odile Jacob, 2012.

Montardre, Hélène, « Du conte au roman : le mythe de la princesse dans la littérature de jeunesse », *Imaginaire & Inconscient*, n. 3, 2002, p. 119-127.

Pateman, Carole, *The sexual contract*, Cambridge, Polity Press, 1988.

Rauch, André, *Histoire du premier sexe*, Paris, Hachette Littératures, 2006.

6.24 Œuvres sur la violence

Giglioli, Daniele, *Critica della vittima*, Rome, Nottetempo, 2014.

Martin Média, « Radicalité et violence : les voies de l'engagement extrême », *Le Journal des psychologues*, n. 362, 2018/10, p. 19-24.

Natoli, Salvatore, *L'esperienza del dolore* (1986), Milan, Feltrinelli, 2002.

Pinker, Steven, *The Better Angels of Our Nature* (2011), Londres, Penguin Group, 2012.

Sofsky, Wolfgang, *Traktat Über die Gewelt* (1996), trad. fr. *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 2015.

Wieviorka, Michael, *La violence* (2005), Paris, Pluriel, 2012.

6.25 Œuvres de philosophie du réel et sur le réalisme en littérature

Badiou, Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015.

Barthes, Roland, « L'effet de réel » (1968), en *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2015.

Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.

Ferraris, Maurizio, *Postverità e altri enigmi*, Bologne, il Mulino, 2017.

Lavocat, Françoise, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016.

Lewis, David, « La vérité dans la fiction », *Klesis*, n. 24, 2012, pp. 36-55.

Mazzarella, Arturo, *Politiche dell'irrealtà*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2011.

Mugnai, Massimo, *Possibile/Necessario*, Bologna, il Mulino, 2013.

Rosset, Clément, *Le réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, 1993.

Voltolini, Alberto, *Finzioni*, Rome-Bari, Laterza, 2010.

Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real* (2002), trad. fr. *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2008.

6.26 Œuvres de philosophie du tragique

Rosset, Clément, *Logique du pire* (1971), Paris, PUF, 2013.

Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1961), tr. fr. *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003.

6.27 Œuvres de philosophie de l'histoire

Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia* (1978), trad. fr. *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2000.

Badiou, Alain, *Le réveil de l'histoire*, Paris, Lignes, 2011.

Carr, Edward Hallet, *What is history?* (1961), trad. fr., *Qu'est-ce que l'histoire ?*, Paris, 10/18.

Hartog, François, *Régimes d'historicité* (2003), Paris, Seuil, 2015.

Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014.

Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise* (1959), trad. fr. *Le règne de la critique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

Löwith, Karl, *Meaning in History* (1949), trad. fr. *Histoire et salut*, Paris, Gallimard, 2002.

Marx, Karl ; Engels, Friedrich, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1971.

Virno, Paolo, *Il ricordo del presente*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1999.

6.28 Œuvres sociologiques

Fillieule, Olivier, Tartakowsky, Danielle, *La manifestation*, Paris, Presses de la fondation nationales de sciences politiques, 2008.

Honneth, Axel, *Kampf um anerkennung* (1992), trad. fr. *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013.

Morin, Edgar, *La méthode 4. Les idées* (1991), Paris, Seuil, 1995.

- *Introduction à la pensée complexe* (2005), Paris, Seuil, 2014.

Neveu, Érik, *Sociologie des mouvements sociaux* (1996), Paris, La Découverte, 2005.

6.29 Œuvres philosophiques

Bergson, Henri, *Le rire* (1900), Paris, PUF, 1991.

Deleuze, Gilles, « À quoi reconnait-on le structuralisme ? », en François Châtelet (ed.), *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle* (1973), Paris, Hachette Littérature, 2000, p. 330.

- *Foucault* (1986), Paris, Les éditions de Minuit, 2004.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 1994.

- *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode* (1960), Paris, Seuil, 1996.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. fr. *Phenomenologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1993.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), trad. fr. *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.

Horkheimer, Max ; Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung* (1944), trad. fr. *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1983.

Lewis, David, *On the Plurality of Worlds (*1986), trad. fr. *De la pluralité des mondes*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007.

Jankélévitch, Vladimir, *La mort* (1977), Paris, Flammarion, 2017.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, 1985.

Minsky, Marvin, *The society of mind* (1985), trad. fr. *La société de l'esprit*, Paris, InterÉditions, 1988.

Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad. fr. *Le gai savoir*, Paris, Flammarion, 1997.

Pareyson, Luigi, *Estetica* (1954), trad. fr., *Esthétique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, 1976.

Wunenburger, Jean-Jacques, *L'imaginaire* (2003), Paris, PUF, 2016.

6.30 Autres essais

Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind* (1972), trad. fr. *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1980.

Bernard, Michel, *Le corps* (1972), Paris, Seuil, 1995.

Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique* (1966), Paris, PUF, 1994.

Cassin, Barbara, *La nostalgie* (2013), Paris, Pluriel, 2018.

Darwin, Charles, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), trad. fr. *L'origine des espèces*, Paris, Flammarion, 2008

Dawkins, Richard, *The Selfish Gene* (1976), trad. fr. *Le gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 1994.

Fœssel, Michaël, *La nuit*, Paris, Autrement, 2017.

Ratzinger, Joseph, « Lettre aux évêques de l'Église catholique sur la collaboration de l'homme et de la femme dans l'Église et dans le monde », *La Documentation catholique*, no.

2320, 2004, en ligne : http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20040731_collaboration_fr.html.

Ronchi, Rocco, *Zombie outbreak*, L'Aquila, Textus Edizioni, 2015.

7 Sitographie

« È morta Donatella Colasanti, sopravvissuta al massacro del Circeo », *La Repubblica*, 4 Janvier 2006, en ligne : http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/cronaca/colasanti/-colasanti/colasanti.html, consulté le 30 Avril 2019.

« Donatella, 30 anni in cerca di giustizia. L'ultima frase: "Battiamoci per la verità" », *La Repubblica*, 4 Janvier 2006, en ligne : http://www.repubblica.it/2006/a/sezioni/cronaca/-colasanti/colastoria/colastoria.html# , consulté le 30 Avril 2019.

« No TAV », *Enciclopedia Treccani on line*, en ligne : http://www.treccani.it/-enciclopedia/no-tav/, consulté le 21 Mai 2019.

Geraci, Angela, « Amanda Knox e l'omicidio di Meredith Kercher: la storia del delitto di Perugia e la verità giudiziaria », *Il Corriere della Sera*, 15 Juin 2019, en ligne : https://www.corriere.it/cronache/cards/amanda-knox-l-omicidio-meredith-kercher-storia-delitto-perugia-verita-giudiziaria/2-novembre-2007-scoperta-corpo_principale.shtml (consulté le 9 Novembre 2019).

Moretti, Stefania ; Piccolillo, Virginia, « Rudy Guede ottiene la semilibertà: «Ora penso alla laurea» », *Il Corriere della Sera*, 30 Septembre 2019, en ligne : https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/19_settembre_30/omicidio-meredith-no-domiciliari-rudy-guede-si-semiliberta-d1966a28-e363-11e9-8ead-3e29b17af838.shtml (consulté le 11 Novembre 2019).